

# PERIFÉRICA

revista para el análisis de la cultura y el territorio • número 11 • diciembre 2010





TARA 11.980 KG  
PMA 29.000 KG

# PERIFÉRICA

Revista para el análisis de la cultura y el territorio

## Normas de publicación

### QUÉ ES PERIFÉRICA

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

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

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

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

### ORIGINALIDAD DE LO PUBLICADO

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

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

### DERECHOS

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

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

### ASPECTOS FORMALES

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

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

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

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

Los gráficos, las tablas y las imágenes que vayan intercalados en el texto también tienen que enviarse en ficheros aparte, numerados y con un pie que identifique su contenido. Las ilustraciones deberán tener la calidad suficiente para ser reproducidas (15 cm. mínimo, escala de grises, formato JPEG o TIFF a 300 dpi).

Las llamadas a las notas en el texto deberán ir con números y entre paréntesis (1), y destacadas en rojo. Las redacción de notas al final de cada texto.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

### a. Libros y monografías

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

Ejemplos:

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

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

### b. Publicaciones periódicas

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

Ejemplo:

*Emigré* (2004) Vol. II. n.º 67. *Emigré*. Berkeley. Semestral. <http://www.emigre.com>  
ISSN 1045-3717

### c. Artículos de publicaciones periódicas

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

Ejemplo:

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

### d. Documentos electrónicos

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

Ejemplo:

TRÉNEL, M. (2004). *Measuring the quality of online deliberation. Coding scheme 2.4* [en línea].

Berlín: Social Science Research Center. [Fecha de consulta: 06/06/05].

[http://www.wz-berlin.de/quod\\_2\\_4.pdf](http://www.wz-berlin.de/quod_2_4.pdf)

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

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

Vigentes desde: 1 de febrero de 2008.

# PERIFÉRICA

Revista para el análisis de la cultura y el territorio

Vicerrectorado de Extensión Universitaria

Aulario La Bomba. Paseo Carlos III, 3 - 11003 Cádiz / Tfno: 956015800 - Fax: 956015891

e.mail: [extension@uca.es](mailto:extension@uca.es)

web: <http://www.uca.es/extension/observatorio/revista-periferica>

Blog: <http://www.diezencultura.es/blogs/blog-de-la-revista-periferica>

Periodicidad: anual

*Edita:*

Vicerrectorado de Extensión Universitaria de la Universidad de Cádiz

Fundación Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Cádiz

Diputación Provincial de Cádiz. Oficina del Bicentenario 1810-1812

Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz

*Consejo de dirección:*

Excm. Sra. Dña. María E. Cantos Casenave, Vicerrectora de Extensión Universitaria de la Universidad de Cádiz

Ilmo. Sr. D. Antonio Castillo Rama, Concejel Delegado de Cultura del Ayuntamiento de Cádiz

Ilmo. Sr. D. Federico Pérez Peralta, Vicepresidente Primero de la Diputación Provincial de Cádiz

*Consejo científico:*

D. Antonio Javier González Rueda (Editor)

D. Enrique del Álamo Núñez

Dña. Isabel Ojeda Cruz

D. José Luis Ben Andrés

Dña. Roser Mendoza Hernández

D. Salvador Catalán Romero

Dña. Inmaculada Vilches Vera (Blog de los Bicentenarios)

Dña. Adelaida Ruíz Barbosa (secretaria)

*Consejo asesor:*

D. Alfons Martinell, Universitat de Girona

D. Eduard Miralles, Diputació de Barcelona

D. Fernando de la Riva, CERO-CRAC

D. Roberto Gómez de la Iglesia, c2+i,cultura, comunicación, innovación

D. Jesús Cantero, Oikos

Normalización y corrección: Pedro Cervera Corbacho

© Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz

© Los Autores

**Precio: 10 euros**

ISSN -1577-1172

D.L.: J-987-2009

Diseño: José Luis Tirado / Impresión: Gráficas La Paz

## **Adquisición de números sueltos**

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

## **Intercambios**

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

## **Sistema de revisión**

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

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

9 Editorial

FUERA DE CONTEXTO 11

**IDEAS** 15 Huída hacia adelante. Legado y cambio virtual en la cultura contemporánea. *Pedro A. Vives*

**TEMAS** 29 La comunicación desubicada y las reubicaciones de la comunicación en la cultura. *Víctor Manuel Marí Sáez*

45 Los derechos de autor en la exhibición de dramáticos.  
*Juan Antonio Estrada*

51 La cultura obrera en la provincia de Cádiz.  
*Felipe Barbosa Illescas*

89 Las cartas están echadas. El futuro del teatro andaluz sobre la mesa.  
*Nines Carrascal*

101 Consejos de Cultura en las Comunidades Autónomas.  
*Mikel Etxebarria Etxeita*

131 ¿Qué hay más allá de la ciudad creativa?  
*Ángel Mestres Vila*

137 Redes distribuidas, nuevos mapas para una cultura atópica.  
*José Ramón Insa Alba*

**EXPERIENCIAS** 159 Arte y discapacidad. Una realidad oculta, un descubrimiento emergente. *Pablo Navarro*

165 El agente cultural y social La Marabunta.  
*Santiago Moreno Tello*

171 El arte en la educación de los menores de Tánger:  
Un camino para el desarrollo personal de los niños en Marruecos.  
*Mar Hidalgo*

177 Periféricos. Arte Contemporáneo en la provincia de Córdoba.  
*Javier Flores*

189 Pa[i]saje del retroprogreso. Dossier Bahía de Algeciras.  
*Santi Eraso*

- ANTENAS 203** Guatemala / La cultura como acto de esperanza.  
*Ana Luz Castillo Barrios*
- 212** Santander / Sueño truncado, cultura en *stand by*.  
*Ana Rodríguez de la Robla*
- 217** Euskadi / Marejada en el Cantábrico.  
*Mikel Etxebarria Etxeita*

**RESEÑAS 227** LIBROS

- Diversidad y política cultural: la ciudad como escenario de innovación y de oportunidades.
- Prácticas culturales en España: desde los años sesenta hasta la actualidad.
- Making culture accessible: acces, participation and cultural provision in the context of cultural rights in Europe.
- Mercados culturales : doce estudios de marketing.
- Estudio sobre políticas de apoyo a la creación.
- El Espectador emancipado.
- Culture and class.
- Cultural expression, creativity and innovation
- Observatorios culturales : creación de mapas de infraestructuras y eventos.
- París - Nueva York - París : viaje al mundo de las artes y de las imágenes.

RESEÑAS DE AUTOR

- In-fusiones de jazz. *Adolfo Luján*

**237** EVENTOS

- 10.000 francos de recompensa  
(el museo de arte contemporáneo vivo o muerto)

**ÍNDICES 239**

El escenario, siempre complejo, de la cultura ha experimentado en la última década una serie de transformaciones en diversos sentidos. Atendiendo al ámbito de la gestión cultural, en nuestro país se han producido relevantes avances, sobre todo en los aspectos de carácter instrumental, que suponen algunos de los mayores logros del decenio. Sin ser demasiado exhaustivos apuntamos aquellos que por su alcance y enjundia componen a nuestro juicio un conjunto de herramientas fundamentales para la gestión cultural.

Sin un orden jerárquico destacamos la puesta en práctica cada vez más habitual de la Planificación Estratégica en la Cultura, así como la consecución de dos proyectos de largo recorrido como son "*Guía para la evaluación de las políticas culturales locales*" y "*Sistemas de indicadores para la evaluación de las políticas locales en el marco de la Agenda 21 de la Cultura*", empresas realizadas por la FEMP y por el Ministerio de Cultura.

En igual sentido -a iniciativa, en este caso, de la FAMP, la consejería de Cultura y las ocho Diputaciones Andaluzas- cabe destacar "*Guía de evaluación institucional de políticas culturales municipales*" y "*Guía de evaluación de los servicios culturales municipales*". La consolidación de los Mapas y Observatorios culturales, además de las periódicas encuestas sobre hábitos y consumos culturales, son otros de los ámbitos de trabajo que han contribuido a conformar un compendio que dota a los profesionales del sector de unas herramientas sólidas para el análisis y el diagnóstico de la realidad cultural.

Sin embargo, existe otro plano del panorama cultural que presenta algunas incertidumbres: aquel que determina las orientaciones, criterios y retos que tanto a nivel local como global conforman las políticas culturales del nuevo siglo.

Por un lado, asistimos todavía al desinterés o a la sesgada utilización de documentos de referencia emitidos por organismos como la UNESCO o la Unión Europea - "*Declaración Universal sobre la diversidad*", "*Agenda 21 de la cultura*", "*Convención sobre protección y promoción de la diversidad de las expresiones culturales*", "*Agenda europea de la cultura*", "*Derechos culturales*"...- que desde diversas perspectivas componen una aportación esencial para la formulación de políticas culturales.

Por otro, se constata una empobrecedora corriente de reflexión y la ausencia de un pensamiento capaz de centrar con rigurosidad las cuestio-

nes que la cultura contemporánea propone, así como de articular respuestas a los vertiginosos cambios del sector cultural y a la redefinición de conceptos. Por consiguiente, se echa de menos un debate que redimensione y contraste las distintas tendencias y aproximaciones ideológicas que contienen los diferentes discursos.

Tales son los ejes de una estructura precaria que, enlazada con el retroceso de la participación ciudadana y su alejamiento de los procesos de elaboración y control, elimina cualquier actitud crítica, convirtiendo a la ciudadanía en público pasivo cuando no en simples consumidores, cuyos niveles de exigencia no van más allá de la complaciente programación de actividades.

Si en la sociedad del conocimiento la cultura es un factor de bienestar, de calidad de vida, un sector emergente que impregna las políticas públicas, fundamental para el desarrollo integral de los ciudadanos, se hace absolutamente necesario que aflore una masa crítica que construya discursos alternativos a los que hoy imperan, cuya deriva conocemos y padecemos a diario.

"Lo resumió casi sin querer la actriz Carmen Machi al recoger su premio en la gala de los Max. "El teatro es lo único que no se puede bajar de Internet". Seguramente por eso, Internet quiso vengarse de la gente del teatro y les agió la sorpresa de los premiados. Horas antes de la ceremonia, la página web de la SGAE hizo público el palmarés secreto por un error informático".

**DAVID TRUEBA**

*El País, miércoles 5 de mayo de 2010. Pág. 61*

"R. **Estoy convencido** de que un buen edificio es como un fertilizante para la ciudad: la mejora. Y un museo parte de esa premisa que a mí me costó aprender: que el arte mejora a la gente.

P. ¿Cómo nos mejora?

R. Permite entrar en un mundo de pocas certezas".

*Entrevista al Arquitecto RENZO PIANO por parte de Anaxu Zabalbeascoa  
El País, jueves 10 de junio de 2010. Pág. 40*

**Como auditorio**, y en comparación con otras congregaciones que ella había tenido la oportunidad de observar en Londres, lo cierto era que aquella gente salía muy bien parada. En concreto, aquellos rostros resultaban muchos más lozanos que los que había visto en una ocasión -que no se volvió a repetir nunca más-, un domingo por la tarde en la Cinema Society, cuando acompañó de mala gana a un amigo que estaba interesado en la improbable posibilidad de que el cine constituyera algún tipo de arte.

*Página 147*

**Flora tenía un sueño horroroso**. Se sentía como si estuviera asistiendo a una de las obras de teatro de Eugene O'Neill; esas obras que duran horas y horas, hasta que los inspectores de la Real Sociedad para la Prevención de la Crueldad con los Espectadores llama a las puertas del teatro e insisten en que hagan al menos una pausa para el té.

*Página 274*

**STELLA GIBBONS**

*La hija de Robert Poste*



IDEAS





## HUÍDA HACIA ADELANTE

### LEGADO Y CAMBIO VIRTUAL EN LA CULTURA CONTEMPORÁNEA

Pedro A. Vives

Conservan una imagen aproximada de su entorno doméstico de hace treinta años? Incluso si tienen una fotografía hecha entonces será sobre papel fotográfico y seguramente habrá perdido brillo y color; pero, miren o rememoren bien: ¿cuántos cedés aparecen o se vislumbran, dónde están o los teléfonos móviles, qué tamaño tenía aquella cadena de música y cuál es el aspecto exterior de la televisión en esa foto -¿dónde demonios estaría el mando a distancia-? Ahora, si aún le queda precisión en la memoria o en el álbum familiar, sitúese diez años después, en 1990, y vuelva a hacerse las mismas preguntas. Poco o nada había cambiado, quizá sólo ciertos modelos, ciertas novedades, y sin embargo ya estábamos seguros -otra vez- de cómo se había acelerado la historia, de ser habitantes y protagonistas de una cultura tan distinta de la de antes. La percepción del cambio sin embargo no es una operación sencilla; hay quienes lo resuelven con un aforismo apócrifo, vistoso pero impreciso y cargado de trampas mentales: "no hay nada tan permanente como el cambio"; si se acepta un juego mental así, es preferible la proposición atribuida a Arthur C. Clarke -autor y guionista de *2001, una odisea en el espacio*- según la cual "el futuro no es ya lo que solía ser".

#### Cambio y/o crisis

Digamos con las ciencias sociales que no hay cambio sin tiempo, persistencia, acontecimientos y realidades concretas, y que esos cuatro vectores tienen que estar vigentes en la percepción de marras. A estas alturas parece sin embargo que está agudizada una mentalidad que hunde sus raíces en los no tan lejanos tiempos de la Guerra Fría y que asocia, incluso asimila

la idea de cambio a la de avance tecnológico. Es una trasposición de la vieja idea de *progreso*, claro, pero quizá la agudización contemporánea consiste sobre todo en que más que los avances en sí, más que la sensación de progreso, el cambio se percibe en la disponibilidad de tecnología, lo que implica que ponemos el foco sobre todo en acontecimientos y realidades o cosas concretas, a la vez que descuidamos la referencia de tiempo y minusvalamos la persistencia de otras cosas -de otras muchas cosas, incluso-.

Disponibilidad, por otro lado, que facilita una convicción de que esa tecnología está "socializada", al alcance de las personas comunes, incorporada no sólo en la forma de vida actual sino casi como necesidad básica de nuestro tiempo. Desde mediados del siglo XX, entonces, vivimos tan embelesados en que la tecnología y sus proyecciones en la vida diaria nos han hecho cada vez más ciudadanos del futuro, que también puede meditararse hasta qué punto llegamos a prescindir de lo persistente en los análisis sucesivos que nos han traído hasta aquí. Por ejemplo, no solemos preguntar por el papel que juega el legado cultural en la construcción de una cultura "nueva", seguramente porque ese papel lo resolvimos hace tiempo bajo el paradigma del patrimonio. Pero no hay perspectiva. Se reconoce, también por ejemplo, que el acceso a un volumen grande de información no equivale a la correspondiente asimilación de ésta, y que tampoco respalda una calidad mediana de la misma, ni siquiera que exista adecuación entre la disponible y el problema o los problemas que la hacen necesaria. Se acepta que eso es así, pero también que es preferible mil veces a la carencia de informa-

ción o a la dificultad para obtenerla que predominara en el pasado. Y se aventura que, en algún momento, sabremos darle orden, calidad y adecuación a lo que está a disposición de un sinnúmero de usuarios. La disponibilidad tecnológica tal vez esté consolidando o enquistando una idea de cambio asociado a la hegemonía de lo efímero sobre un deseable equilibrio de tiempo, persistencia, acontecimientos y realidades concretas que, por otra parte, es dudoso que se diera alguna vez. No hay buena perspectiva de cambio.

A esta situación con raíces en el siglo XX se añade ahora otra crisis económica como perturbación sobrevenida. No podemos dilucidar si esta crisis acelera o distorsiona el cambio porque ni siquiera estamos seguros de que exista o se esté produciendo este último. Es más, la crisis actual ha vulgarizado definitivamente ese diagnóstico desangelado de los tecnócratas de la economía consistente en el "se veía venir", seguido de la dolosa receta consistente en que cualquier medida correctora debió adoptarse tantos o cuantos años atrás: se maneja la crisis como cambio -aplicándole a hechos y realidades concretos una grosera temporalidad y otra buena porción de sufrido reconocimiento de persistencias cuando no tienen por qué ser circunstancias coincidentes ni idénticas. Los comportamientos culturales -hábito y consumo- antes, durante y después de la crisis, hasta donde podamos objetivarlos, es posible que inviten a la confusión ya que ofrecen variaciones y altibajos en el plazo corto interpretables como vigencia e incluso pujanza de las transformaciones en el conjunto social. Pero los datos aún no permiten decantar qué es moda y qué tendencia.

Puede ser útil recordar que las crisis pertenecen a la coyuntura en tanto el cambio se refiere a la estructura. En el sistema cultural -es decir, en la estructura del conocimiento concretada en un sector de actividad y producción relativos a contenidos basados en ideas- el

cambio deberíamos percibirlo en el declinar de lo persistente en el conocimiento: acervo y legado. De manera que la pregunta podría ceñirse a si en la perspectiva de tiempo actual los acontecimientos y las realidades concretas de la cultura indican, con mayor o menor nitidez, que los acervos eidéticos, antropológicos, consuetudinarios, y los legados mentales, científicos, estéticos, se están descomponiendo a la vez que se percibe su sustitución por otros nuevos o, incluso, simplemente distintos a los que habíamos heredado. A esa cuestión, así formulada, es lógico que tienda a responderse con el bostezo; pero si preguntamos si la cultura está cambiando es lo más probable que la mayoría de respuestas incluyan en su eje a la globalización, y que pudiéramos resumir que lo que pasa es que ahora la cultura es global y antes era local.

La globalización basada en tecnología y comunicación, y su consiguiente idea de "cultura global", invita a dar por supuesto un cambio con todas sus consecuencias, un cambio en la estructura; pero la mundialización -soporte económico al fin de esa misma cultura global- desemboca en la universalización de sus miserias y errores, en tanto que éxitos y beneficios se concentran en un núcleo duro cada vez más restrictivo. Según esta realidad constatada, la globalización no sólo parece compatible con hechos concretos desiguales aunque su discurso formal diga lo contrario, sino que resulta una aliada imprescindible de un crecimiento que agudiza la desigualdad. Ese, y no otro, es el núcleo contradictorio y difuso de la "diversidad" como discurso elíptico de la cultura en nuestros días. Y es también el magma en el que se pierde la perspectiva de cambio.

### **Tecnología y cultura**

Antes de que se anunciara la crisis hacia mediados de 2007 todos los síntomas de la cultura contemporánea estaban ya presididos por el impacto tecnológico. De hecho la ex-

pansión de "segmentos modernizados" en la economía del sector, integrado por la producción cultural basada en las denominadas "TIC" desde quince o veinte años antes, ya había agudizado su dualización y desajustado, cuando no ofuscado, la mayoría de las políticas culturales nacidas bajo los principios del bienestar. La desestructuración de la industria discográfica, como ejemplo emblemático, deja clara esa antelación respecto del estallido financiero mundial. De manera que en esa secuencia hay que situar cualquier percepción de transformaciones en la cultura, diferenciando siquiera gruesamente los efectos de la crisis en los segmentos tradicionalmente deficitarios de los habidos en los sustentados en tecnología y comunicación.

Fundamentalmente lo que vienen aportando las TIC a la cultura son transformaciones en los soportes, en la distribución y, en menor medida, en las herramientas puestas al servicio de los creadores; aunque todos sabemos que esos tres vectores están sólidamente encadenados, lo cierto es que sus efectos están jerarquizados en ese orden. Los soportes -sintetizados en la expresión "las pantallas"- inciden en una multiplicación de opciones de contenidos para el usuario-consumidor en la que no todo cuenta con un carácter convencionalmente cultural. Los nuevos soportes tecnológicos han generado una situación probablemente inédita para la cultura que es la posibilidad, o la servidumbre, de compartir el ámbito vehicular con otros (muchos) géneros de contenidos, sean estos informativos estrictamente o educativos o de entretenimiento. Es verdad que todo podemos subsumirlo en un concepto global de cultura, pero no lo es que todo proceda ni revierta en el sector cuya característica histórica aceptada es su anclaje al resultado de creación. Esta "oportunidad" genera al mismo tiempo dispersión y confusión al punto de, por ejemplo, dejar correr una idea tan peregrina como la de que toda creación artística, literaria, escénica, etc., no es sino el eslabón presente de una larga secuencia

de plagios, simplemente porque *ahora* puede llegar a través de un mismo soporte, de una idéntica pantalla. Lo hemos leído y oído (y todo por la extendida confusión de creación y creatividad).

La distribución de cultura a través de medios tecnológicos presenta por su lado otra serie de efectos seguramente menos impactantes en términos estructurales. Difundir, divulgar, comercializar productos culturales en el contexto de internet hoy día proporciona, ciertamente, un acercamiento a los destinatarios que teóricamente sólo debiera tener consecuencias positivas; en la mayoría de los casos lo son. Sucede sin embargo que no todos los productos y producciones de la cultura pueden trasladarse al usuario de internet en su integridad piénsese en el teatro mismo, o la pintura o el grabado, etc., puesto que requiere una alta intervención de producción audiovisual que implica, con todos sus parabienes, una servidumbre añadida, o lo que es igual una mediación técnica y tecnológica que de últimas redundan en la dualización del sector en su conjunto. No es malo; sólo que propicia también la trasposición de lo creado en algo "dado", o devenido, que está ocultando en gran medida la percepción del acto -y el esfuerzo- creador fuera cuando fuese. Y en lo que se refiere a la comercialización de música, cine, literatura, la velocidad de distribución que algunos creen sin intermediarios supone en realidad la suplantación de mediaciones "antiguas", unas de carácter industrial pero otras de índole realmente mediadora sustentadas en el comercio al por menor. Un horizonte de desaparición de librerías, como ya casi han desaparecido disqueros o programadores de cine, es simplemente empujador; lo sufrimos ya con su reemplazo por meros despachadores de novedades en unos y otros casos, eso sí, informatizados.

En cuanto proveedora de herramientas para la creación, las tecnologías que hoy disfrutamos ya han supuesto una fuente de transfor-

maciones, la principal de las cuales puede asociarse a las ideas de interactividad e interoperabilidad. De ellas derivan, comprensiblemente, grados distintos de alteración de las relaciones entre creación y usuario, pero sobre todo la posible convicción de este último de encontrarse en condiciones de intervenir en la narración, o en la composición e incluso presentación personalizada de lo que otro u otros han creado, significa un salto cualitativo de la cultura en cuanto contenedora de mensajes. Y sin embargo es posiblemente el efecto menos impactante para el sector cultural que habíamos heredado ya que hace evolucionar la relación del autor o artista con el destinatario pero sin eliminar ni suplantar a uno u otro. Crear con recursos tecnológicos despliega un abanico de variables de los lenguajes en el que muchos han querido ver lenguajes nuevos o autónomos, que a la postre parecen quedarse en expansiones inauditas de viejos argumentos, de vanguardias rancias, de estructuras narrativas exitosas a veces desde hace siglos. Es un terreno en el que el ordenador y los distintos programas informáticos tienen mucha más trascendencia que la conectividad ya que las posibilidades de autoedición, corrección, modificación puestas en manos del autor o autores han cambiado su productividad creadora y su relación con el producto industrial final. La única objeción, desde la perspectiva del estudio de procesos creadores, es que el ordenador puede -suele- borrar las huellas de la elaboración de la obra; una circunstancia que parece menor o secundaria, pero que altera sustancialmente el modo en que conocimos y comprendimos el trabajo de los creadores hasta la década de los ochenta del pasado siglo. Quizá ese defecto de la tecnología como herramienta de creación sea salvado en algún momento por un *rastreo digital* de documentos originales que hoy no parece urgente (por cierto, ¿qué es o será "original" en la virtualidad digital?): tampoco pareció cosa necesaria o urgente en su día exponer la pintura a los rayos x o someter restos arqueológicos

al carbono catorce.

Esta breve consideración de la tecnología como soporte, distribuidora y herramienta para la cultura lleva a un planteamiento primero de la percepción de cambio que podemos estar viviendo. Si ya hemos experimentado una primera fase de impacto tecnológico desde los ochenta, el fenómeno básico cuyo alcance todavía no podemos someter a balance es, probablemente, la interactividad. De ella cabe decir, en principio, que por sí sola no significa forzosamente un impulso de la creatividad como tampoco de la creación. La capacidad del usuario de intervenir en el decurso de una obra audiovisual, de cambiar o hacer aleatoria la narración -esencia del videojuego-, tiene por límite el marco argumental que el autor o autores ya han dado de la obra propuesta. Lo habitual -porque es lo que comercialmente se busca- es que la interactividad facilite el despliegue de pasión o habilidades del usuario, de metas individualmente épicas, de contrapropuestas a veces rencorosas o simples pulsiones de la incertidumbre: pero son arquetipos mentales y psíquicos muy trillados, muy antiguos. Incluso cabe afirmar que, para su gestión interactiva, tales gestos o reacciones son absolutamente dependientes de la narrativa cinematográfica. Digamos que el usuario del videojuego -o de una web documental o informativa- puede alterar el discurso, quizá el guión, pero en absoluto el marco argumental, y que sólo si pudiera hacer eso último estaría creando otra narración (con visos de plagio y para la que ya existe su oportuna terminología).

El otro ámbito abierto por la interactividad es mucho más limitado en concepto pero al parecer más impactante a efectos de un cambio cultural: la *web 2.0*, o servicios en línea de "redes sociales". El fenómeno al que así se ha llamado -un conglomerado de blogs o "bitácoras", *wikis*, *mashups*, las viejas páginas web personales y un etcétera todavía impúber- ha venido a proponer una especie de ágora vir-

tual abierta a cuantos usuarios en el mundo dispongan de ordenador, conexión a internet y compartan "lenguaje"; quiere ello decir que, potencialmente, algo así como la cuarta parte de la población mundial -1.730 millones de usuarios de internet en septiembre de 2009, según *mundogeek.net*, pero ya serán más- puede hoy día participar activamente exponiendo sus opiniones e ideas, contrastándolas con las de otros en tiempo prácticamente real, una posibilidad desde luego revolucionaria en términos de historia cultural (aunque la mayoría de los "interoperadores" no hagan nada de eso). Ahora bien, el fenómeno de "redes sociales" en internet está proponiendo también una paradoja ya advertida en el análisis de la sociedad de masas pero quizá nunca tan real, tan concreta como ahora: la soledad en la multitud. Esta vieja paradoja de la modernidad había sido hasta ahora fundamentalmente arquetípica y ha pasado a concretarse como característica consuetudinaria, quizá existencial, de lo que entendemos por "sociedad del conocimiento": el solitario popular, o la soledad replicada o multiplicada ante cientos o miles de pantallas interconectadas. Este maridaje de tecnología y cultura apunta más al aislamiento que a la socialización porque el negocio de las TIC está en el uso privado y no en la trabazón social; y esa realidad abre la puerta a un síndrome contemporáneo que merece más atención y más análisis desde el ámbito de la cultura y sus políticas públicas.

### **El futuro arrasador (del presente interminable)**

Cualquiera que sea el enfoque de lo que sucede en la cultura hoy se desemboca en un hecho nuclear, que es la transformación radical del acceso a contenidos proporcionado por los recursos tecnológicos. Esta accesibilidad *universalizada* -o así nos gusta pensarla- puede decirse que está multiplicando la capacidad individual de entrar en contacto con conocimientos concretos, diversos y con diferentes grados de hondura y elaboración, pe-

ro despierta dudas sobre si esa capacidad conduce al "conocimiento" concebido éste como entendimiento más o menos organizado, como saber adquirido por la inteligencia. Y, por otro lado, no es difícil comprobar que las opciones tecnológicas no están cambiando el contenido de la cultura sino que, todo lo más, están proporcionando formas y niveles más plurales de acceder a tal "contenido". Es decir, simbologías y aprendizajes tienen más vías de llegada hasta el individuo, pero son los que son y han sido; su multiplicidad, puesta de manifiesto seguramente por primera vez ante individuo y sociedad con todas sus consecuencias, es la que induce a considerar que el futuro es abrumador, distinto, arrasador para la cultura que conocemos: por eso quizá "no es ya lo que solía ser". Por eso, y porque el presente parece no tener límite.

El descubrimiento ante las pantallas de simbologías antes ignoradas y sólo por ello desconocidas implica más que nada una reiteración, ahora masiva, de la función de familia, juego y escuela a lo largo de los siglos. No puede tomarse como problema que las opciones de conocimiento de las cosas se estén multiplicando; al revés, es ventaja. En el caso de los aprendizajes, sin embargo, puede haber más de una duda. Las TIC dicen prometer o facilitar mayor capacidad de aprendizaje a cada usuario sin distinguir de momento entre *nativos e inmigrados* -al menos en ello confían los sistemas educativos-, y sin bosquejar tampoco si son o serán todos los aprendizajes los que estén disponibles. De momento estamos convencidos de que el aprendizaje propiamente tecnológico -manejo y adaptación mental e intelectual a sus soportes y recursos- es la puerta de ese futuro, y le hemos transferido un criterio de autosuficiencia, según el cual quien accede a la red está en la cultura actual, dejando sin vigencia la heredada y postergando la futura de momento. Desde luego, visto el resplandor, sería verdaderamente revolucionario que un único marco de aprendizaje proporcionara todos o

muchos de los aprendizajes inherentes a la cultura, al conocimiento en tiempo y espacio.

Por lo pronto el aprendizaje tecnológico presenta achaques conocidos de la historia cultural; como la alfabetización, la escolarización o la incorporación del automatismo por generaciones en el pasado, esta capacidad de ahora no termina de augurar cambios en las relaciones de clase, tampoco en la conflictividad intercultural o en la erradicación de la desigualdad -entiéndase que en el plano de las mentalidades, de las simbologías diferenciadoras, de los aprendizajes prejuiciados, de la socialización, vamos-. Mejora, claro está, los estándares de comprensión de esas y otras tantas tachas humanas y anuncia una mayor disposición a la enmienda, pero no en un grado mucho mayor que las revoluciones culturales antes apuntadas: leer, escribir, las cuatro reglas, la asunción del grupo y la colectividad en la escuela, el avance técnico hacia el bienestar. Incluso ya cabe afirmar que esta asociación de cultura y tecnología proyecta otras dimensiones de antiguos desequilibrios, siquiera en la equidad de acceso a medios de producción y de conocimiento.

Además las TIC, y especialmente el *universo* de internet, están infringiendo o proponiendo tácitamente que (toda) la cultura está o reside en ellas, que la cultura del pasado, la actual y, por deducción, la futura se articula en la tecnología que sirve de soporte a la interactividad y al acceso *universal* a la información. También que en ellas estriba la "transparencia" contrapuesta a un ocultismo propio del pasado, de élites caducas y, por supuesto, del estado y del modo de producción capitalista, pero constituyente de lo que Manuel Cruz (*El País*, 26/9/09) ha calificado de metaengaño necesario a un estadio en el que los individuos ya no pueden incidir en el desarrollo de la sociedad en que viven. El ordenador, la conectividad, internet, las "redes" del 2.0 transmiten, o mejor componen, un contexto de soberanía personal ante el conocimiento que a

su vez estigmatiza por obscuro todo lo anterior, dota de rasgos heroicos al instante presente y dibuja el futuro como recinto verdadero de Cultura.

Ahora bien, un futuro arrasador como ese pudiera contener un *troyano* tenebroso que hiciera del individuo afirmado, soberano, entusiasmado con la transparencia emanada de las pantallas, un estricto condenado a consumir y depender de esa versión holística de la cultura, de esa cultura virtualmente global. En última instancia la pantalla globalizada o globalizante pudiera, lógicamente, envolver la percepción de cultura en una tarea circular, sin mucha opción a participarla -como ahora creemos o decimos creer que sucede- o a decantarla, o a acomodarla a la vida propia tal como habíamos esperado a lo largo de siglos. La carrera del *hardware*, entonces, recuerda algo a la estrategia de Penélope.

### La cuestión de la cultura global

Nuestra idea más o menos rancia de cultura, ¿es un legado del bienestar o del neoliberalismo? (aunque nos gusta más pensar que lo es de la Ilustración). En serio: si basamos el concepto de cultura en una herencia del estado del bienestar ello implica que la tenemos por bien social, por cosa que amerita el esfuerzo de las políticas públicas y cuyos costes estructurales tienen que ser comprendidos y planificados con criterios de inversión para el desarrollo de nuestra sociedad, en tanto que la queremos moderna, avanzada. También en serio: si la cultura nos ha sido legada desde la hegemonía del mercado entonces es sin duda parte capital de la riqueza de las naciones, de las sociedades, y nos corresponde acrecentarla en su esencia eidética y en su impacto material, es materia de la que ocuparse, a la que medir y concretar pues todo individuo tiene derecho a apropiarse de ella y convertirla en clave de superación y mejora personal. La cuestión es que desde el bienestar la cultura nos llega como objeto de dere-

cho común y, por tanto, de gasto público, pero desde el neoliberalismo nos llega como objeto de derecho privado, por lo que debe repudiarse que implique ese mismo gasto.

Ese parece ser un nudo; o el nudo del cambio. Y se concreta primeramente en que las políticas culturales, incluso las atribuidas a una concepción liberal, están concebidas desde el estado de bienestar e instrumentadas para conservar y promover el bien público que es la cultura. Pero secundamente se concreta en que la sintomatología del sector cultural a que deben atender esas políticas procede cada vez más de la expansión económica, mercantil también por tanto, de los resultados culturales tanto históricos como aparecidos recientemente. Entre ambas realidades lo sucedido -de 1970 al día de hoy- es la dualización creciente del sector, basada justamente en la incorporación de las TIC a parte de sus segmentos y productos; una dualización disfrazada, pues parece que la aplicación de tecnología a cualquier infraestructura o proceso cultural tiene por efecto una plena modernización, siendo sin embargo muy distinta la consecuencia si diferenciamos la informatización de procedimientos de la innovación en productos: la primera actualiza pero no integra económicamente, en tanto la segunda transforma e incorpora al núcleo duro del sistema económico.

En ese escenario que está lejos de ser resuelto o paliado, más de una y de dos generaciones actuales perciben la cultura en su conjunto como bien común dado, entendiendo bajo ese supuesto que la condición de ciudadano incluye, entre otros beneficios cívicos, el libre acceso a la cultura; pero interpretando "libre" como acceso sin coste económico personal al punto de legitimar una idea de que la cultura ha de ser gratuita, efectuando una oportuna y neta diferenciación entre el contenido y su soporte. Esta mentalidad de cultura gratuita toma la cultura como bien común de las dinámicas sociales del bienestar, al tiempo que

la perspectiva personal de la misma lo hace como herencia de bases neoliberales, componiendo una contradicción en cuyo eje se ha enseñoreado la condición de "internauta". Ante esta corriente de mentalidad posmoderna las políticas culturales encuentran poca capacidad de maniobra pues se asientan en dos líneas de estrategia legadas por el bienestar y otras tantas por el liberalismo económico que, paulatinamente y al alimón, las alejan de una corrección orgánica factible. El cuidado y acrecentamiento de las infraestructuras culturales y la atención preferente a la población joven -tomada frecuentemente como estrato natural de innovación y creación- son herencias del bienestar que abocan a las políticas a resultar, cada vez más, meras administradoras de hechos culturales. La deriva del mercado del arte -oscuro caudillo dilucidador de vanguardias- y la desagregación laboral por vía de meritotaje, *amateurismo* y, de últimas, voluntariado son enredos neoliberales que convierten a esas mismas administraciones de la cultura en moderadoras de la modernización del sector, precisamente respecto a su maduración tecnológica y a sus opciones de cambio. Cabe entender que ninguna política cultural así atrapada esté en condiciones de servir de correctora de una mentalidad y actuar de nexo entre pasado y futuro.

Porque el síndrome de la cultura gratuita -que pudiera estar declinando-, agudizado por el aislamiento ante la pantalla y polarizado por el crecimiento de las industrias culturales, aparte de raíces en el bienestar encuentra un refuerzo eidético con la *superación* virtual del pasado. En internet -piénsese en el paradigma de wikipedia- la cultura devenida está amortizada. Hace poco Zygmunt Bauman advertía de que estuviéramos perdiendo el sentimiento de tener una tarea, una misión en el planeta, y de que no exista *una herencia que nos sintamos obligados a conservar* (*Letra Internacional*, 104); y ciertamente cada individuo "empoderado" (espantoso y cínico neolo-

gismo que ojalá no acepte la RAE) por su pantalla y su conexión, ¿con qué legado ha de sentirse solidario y comprometido?; las instituciones, el estado, alguna iglesia, ¿le invitan a comprender la relación entre un pasado digitalmente estéril y este presente de futuro arrollador?; ¿las políticas culturales juegan ese papel? Más bien la carrera de la innovación de soportes, de conexiones e interactividad, es la que traslada una idea "correcta" de las relaciones entre lo anterior y lo que va a suceder, que además tendrá lugar en el sucesor del teléfono móvil convertido ya en artículo de primera necesidad. Esta es la cultura global. Sus costes tienen que ver con un anclaje mundializado, con requerimientos de soporte y conexión, pero muy dudosamente con contenidos cuando éstos no parecen proceder de sus encantos virtuales.

La cultura gratuita entonces es, o tiende a ser, toda aquella anterior a la globalización. En el conflicto de las descargas por internet y de la piratería de productos digitales -cuestiones diferentes pero fácilmente asociables, como sabemos- sucede básicamente que la hegemonía de la cadena de soportes impone una lógica mercantil basada en el *copyright*, que invita o deja que el usuario interprete si todos los costes, incluido el derecho de autor, están resueltos definitivamente en el precio pagado por su condición de internauta de manera que, con la misma lógica, él pueda considerarse soberano del *copyright* que ha sido puesto a "su" disposición: como la cultura que le proporciona el estado de bienestar. Como las reproducciones de obras de Renoir o de Rafael que tiene en este o aquel libro. Como cada corte musical que tiene en el *iPod*. Como el centro cultural que tiene a dos o cuatro manzanas. Como los cuatro o cinco museos que *vinieron incluidos* en su escolarización. Como los versos que cuelgan en cartelones y gallardetes a cargo del ayuntamiento. Es que la cultura devenida es gratis. Más aún: se nos debe.

## Retroceder hacia adelante

Los hábitos culturales que vamos conociendo apuntan en general a que son las opciones y disponibilidades de soportes las pautas básicas de un posible cambio, y también que éste vendría asociado a la irrupción de una realidad virtual que, en el más atrevido de los casos, especula con la deformación de la cultura que conocíamos -o estábamos en condiciones de conocer-. Sólo si eligiéramos huir avanzando hacia el viejo recurso de una cultura equivalente a un todo podríamos replegarnos a la placidez de una utopía sin fecha de caducidad y celebrar el advenimiento de la virtualidad como cambio cultural. Pero aún así el sector de la cultura no dejaría de constituir un ámbito de emociones y negocios concerniente cada vez a más personas concretas: y ese es -si se quiere, "también"- el escenario que ni el bienestar ni el neoliberalismo ni la posmodernidad han dejado resuelto a efectos públicos ni privados. Claro que si la liberación de fuerzas universales está en camino por vía de las pantallas, ya se verá.

De momento, la crisis económica se abate sobre la cultura contemporánea y su sector de actividad embrollando dos de sus fallas estructurales básicas al comenzar el siglo XXI. Por un lado la cultura ha llegado hasta aquí sin delimitar, y sin reflexionar, su tamaño orgánico en la vida moderna; primordialmente porque no hemos querido o sabido definir dónde empieza y termina el sector cultural en relación con las esferas de actividad del hombre contemporáneo; y a renglón seguido porque desde luego no queremos analizar la congruencia de sus componentes internos, los tamaños también de algunos de sus segmentos que simplemente fue bueno que crecieran durante el pasado siglo, pero que desde hace dos y tres décadas acusan y proyectan al conjunto una situación de desequilibrio, parcialidad y expansión mostrenca que bloquean las políticas y desatan una doble moral insolidaria del sector consigo mismo. Por otra parte, y

encabalgado en lo anterior, la ausencia de enfoque integral de la cultura afecta a su insuficiencia como sistema; esa falla es patente para el análisis económico del sector que no termina de acotar qué es industria, qué servicios o qué infraestructura, pues el sector en su autismo emotivo y entusiasta no se quiere organizar, no quiere razones sistémicas salvo para agrandar su dependencia de los márgenes financieros. La economía de la cultura sigue terminando allí donde las cuentas nacionales habían recurrido a un cajón de sastre flotante en la economía concreta, y si algo de esa economía concreta evidencia sus raíces en la cultura la inexistencia de sistema definido lo deja a la intemperie del entretenimiento, del turismo o las fiestas locales.

En esta crisis, sin embargo, justamente las desproporciones internas y la necesidad de integración sistémica se hacen más patentes porque los márgenes financieros se achican y el consumo se contrae mientras la cultura heredada sigue requiriendo recursos que ni sus infraestructuras, ni los repliegues tácticos a programas generacionales, ni el mercado del arte ni los parches de voluntariado pueden ahora -ni han podido antes- allegarle. Y en esta crisis la emergencia de lo virtual enmaraña la situación porque, como apuntábamos párrafos atrás, las tecnologías en la cultura están ensanchando la dualización del sector o, más simple, sumando segmentos deficitarios y potenciando el alejamiento de los productos industrialmente rentables. Hasta ahora teníamos asumido -es un decir- que museos, bibliotecas, archivos, etc., integran un núcleo prestigioso pero deficitario, y lo que vemos llegar es que la producción de cine, las grabaciones musicales, ya casi también el libro, han empezado a descolgarse de la eficiencia económica y a reclamar su condición de acervo digno de subvención. Por su lado, los productos de la cultura virtual se reclaman culturales primeramente por razones de fiscalidad y precio final, y sólo en segundo término porque realmente lo son; pero su certifica-

ción de conocimiento les viene del soporte y la sofisticación tecnológica mucho antes que de la mejor o peor actualización de arquetipos, de forma que su vida como obra y negocio depende de la capacidad de huir hacia adelante. Son, o parecen ser, nuevas dimensiones de la dualización de la cultura.

Las pocas reflexiones sobre la cultura contemporánea y sus impactos sociales se nos enredan en las secuelas técnicas, recaudatorias, organizativas de ciertos segmentos y de ciertas manifestaciones. No está quedando claro sin embargo -entre varias cosas- si sería relevante abordar un rescate de la cultura heredada como parte indispensable del *continuum* de conocimiento: rescatarla de un enquistamiento virtual al que parece abocada por estupor tecnológico. La cultura heredada, es decir impresa y encuadernada, o sobre el escenario, o desde el caballete, pero en cualquier caso resultado de genio y destreza, de creatividad y esfuerzo, está a punto de parecer una simple cultura "dada", ineficaz, superada y cínicamente sabida. No es que cualquier pasado haya sido mejor -¡quia!-, se trata de la necesidad orgánica, económica desde luego, de transmitir por viejos y nuevos medios que el tal *continuum* es un factor esencialmente activo, que lo es ahora y que lo será después. Transmitir que es activo el patrimonio, al que habrá que meditarle una gestión compatible con la avalancha digital, y que lo son las tradiciones, las modalidades de la fiesta y del ritual porque no sólo no han agotado sino que renuevan sus respectivas funciones sociales y porque son productivas, si es que se prefiere ese mensaje. Posiblemente en esa voluntad de rescate acertaríamos a transmitir, a socializar, el derecho del autor y su valor en una sociedad efectivamente avanzada.

○ quizá fuese de utilidad relativizar el futuro. No se alarmen. Pudiera consistir en primar tácticamente los contenidos a modo de compensación al marco desproporcionado de soporte y conexión, aun arriesgando la enaje-

nación para la cultura de alguna cohorte y algún nicho social sin tratar de enmendar lo que ya les sucede, y saltar realmente a un futuro más ecuánime con el sentido de la temporalidad histórica. Claro que una posición como esa dejaría a la intemperie el coma, o sólo aturdimiento, de unos sistemas educativos que han alcanzado el virtuosismo de inculcar la historia del arte o de la música sin proveer la historia; que han logrado la familiaridad con lenguajes experimentales y de innovación dejando para la academia gramáticas, léxicos y ortografías siquiera de andar por casa. No se alarmen, hay que insistir. Un futuro relativizado quizá consista solamente en convenir que no hay una cultura virtual sino nada más y nada menos que un cambio virtual; es decir, que sabemos que el conocimiento no es la materia prima de este cambio que sospechamos sino que es su imprescindible persistencia; y que lo que aceptamos que cambia -o cambiará- es su articulación *modal*, su forma de instalarse y quedarse entre nosotros. Pero que no hay cambio cultural de momento, sino virtual en todo caso.

Ahora bien, aun admitiendo que nos movemos en un proceso de "cambio virtual" quedan cuestiones por dilucidar de no poca monta. Tienen que ver con algo así como los "descartes" que cualquier cambio que se precie está obligado a efectuar. Pensar que la tradición está llamada a descomponerse en el futuro arrasador -como cierta ingenuidad pregona-, no parece ser cierto a la luz de síntomas recientes; ni las generaciones jóvenes tienden a abandonar su participación y su valoración cultural de las tradiciones, ni los hábitos asociados a ellas presentan notas de decadencia aunque por aquí los veamos desembocar en botellón. Tampoco parece estar descartándose el fervor por la erudición en cuanto sucedánea del saber organizado, sino que más bien viene potenciado por otro "metaengaño" recocado en el cambio virtual, cual es la accesibilidad universal por medio de buscadores en la red. Otra vez hay que vol-

ver la mirada a los soportes para identificar descartes que nos estén atañendo: en realidad son exclusiones como las de la sala de cine, de la audición compartida, incluso de la vieja pantalla de televisión o la augurada al libro (tradicional, en papel), las que generan una percepción de cambio que pudiera ir más allá de lo virtual.

En el cambio virtual nos estamos despojando de hábitos culturales propios del siglo XX en términos equiparables a lo ocurrido en ese siglo con otros a su vez más antiguos. Hacia 1930 estaban liquidados, por ejemplo, los salones sobre los que había pivotado la cultura del romanticismo y luego del progreso; estaban en definitiva fase de extinción las tertulias literarias y prácticamente olvidada la lectura en grupo, también claves singulares de una socialización del conocimiento entonces reciente. Claro que así como un siglo atrás los hábitos en desuso tenían que ver con una articulación elitista de la cultura, ahora competen a hábitos de *masas*, de sectores medios y además en un contexto de comunicación que convierte en titulares informativos procesos que antes sólo fueron objeto de observación erudita y, sobre todo, tardía o pausada. Por otra parte, este cambio virtual impacta especialmente en el negocio -que no en la industria- audiovisual, cine y televisión básicamente, tal como lo habíamos heredado hacia 1980; quizá esté a punto de impactar también sobre el libro, aunque esa es materia para otro ensayo todavía más heurístico que documentado.

Hecha esa consideración, cabe entrever que incluso la deformación o manipulación del pasado que puede detectarse en la *realidad virtual* contemporánea es en primer lugar resultado de una elaboración estética -y por ello, a mi juicio, conservatista-, pero en segundo término no hace sino revitalizar por medio de las TIC símbolos y arquetipos de honda raigambre en la historia de la cultura, y no sólo de la occidental; el gusto "*medieval*-

lizante" tan extendido en argumentos y estéticas de los videojuegos es señal inequívoca de la persistencia del legado histórico como factor activo de una nueva creatividad que, sin embargo, asociamos sobre todo con capacidades aportadas por la tecnología. Vuelta entonces al punto de reflexión: las TIC no cambian "el contenido" de la cultura y casi podemos asegurar que esta cultura de ahora está en el legado histórico. Ahora bien, rescatar el legado histórico (cultural) que me parece tarea importante no puede consistir en cultivar la nostalgia de cierto pasado, entendida como bálsamo para hipotéticas o constatadas rupturas o resquebrajamientos sociales, como viene empleándose con frecuencia en la industria audiovisual. Tampoco debe ser la trivialización del pasado mismo -recurso del videojuego (casi) siempre- dejando además aparecer dicha trivialización como proveedora de conocimiento *suficiente*.

Nostalgia y trivialidad del pasado en las desinencias de la posmodernidad y en el desboqueamiento neoliberal están apuntando a una circunstancia que me parece relevante para la comprensión actual del legado histórico en la globalización y, por tanto, de lo persistente en el asumido cambio virtual. La cultura pareció haber perdido, ya al terminar el siglo XX, a sus mediadores "clásicos", fiables hasta entonces: la academia, el proceso educativo, la universidad, la vanguardia. Hay algunos datos, pistas, al respecto, y estoy convencido de que irán apareciendo muchos más y más rotundos. Primero las industrias culturales masivas y después las TIC fueron destejiendo la legitimidad mediadora de esos paradigmas institucionales, y lo malo es que no parece que hayan encontrado sustitutos equiparables, por más que la comunicación reclame a media voz tal honor. Interesa señalar que la gestión cultural, un oficio tan nuevo y aún impreciso, tampoco ha suplido o suplantado tal tarea mediadora -salvo, aceptémoslo, en la distribución de hechos culturales-. Esta carencia creo que no es atribuible exclusiva-

mente al propio sector cultural sino que tiene más motivos en la eclosión del individualismo desdeñoso de razón social, de responsabilidad ética, que ha ahondado cualquier decadencia, debilidad o ausencia de mediación en materia de conocimiento. Frente a ello la gestión cultural, nacida e ideada con claves de bienestar, prácticamente ha estado tan indefensa como los grandes paradigmas de mediación cultural antes mencionados.

El legado histórico-cultural ha ido quedando huérfano, por tanto, y creo que en ello sigue. Huérfano en términos socio-políticos, en términos institucionales, de proceso de socialización, pero también en términos técnicos porque una nube de recursos que ahora consideramos *demodés* -pese a que muchos de ellos ni tuvieron ocasión de estrenarse- paliacen ante la potencia de pantallas, conexiones e interactividades que nos han traído al cambio virtual. Hay excepciones; pocas; muy pocas. Una de ellas, sorprendentemente enraizada en un proceso de socialización territorial, es el flamenco para la cultura andaluza, pues presenta todos los síntomas de mediador entre generaciones y eje de consenso en una sociedad concreta, basándose en un legado histórico que, de manera rara, es capaz incluso de avasallar a las TIC y enseñorearse de ellas. Como es caso raro, merecería un análisis puesto a salvo de cualquier manierismo que esté por llegarle.

Las TIC en fin pueden aparecer ahora como nueva dimensión del conocimiento en el cambio virtual. Pero tecnología y comunicación son en todo caso sólo mediaciones distintas, "nuevas", en tanto que soportes capaces que adolecen de timonel o, si se prefiere, de una ética de referencia, por lo que sus efectos en la cultura son básicamente de desorden, de transformaciones sin horizonte de llegada previsible que permita posicionamientos públicos ni privados con suficiente antelación. De ahí un desconcierto todavía vigente respecto a las alteraciones en la men-

talidad, en la idea de cultura. Para saber si huimos del futuro o lo encaramos creo que es para lo que necesitamos retroceder previamente y dotar al cambio virtual de su correspondiente entronque en la cultura: analizar y deslindar cuáles están siendo los referentes imprescindibles de la persistencia en este cambio. No vendría mal poner a trabajar en esa tarea a los filósofos, como tampoco abrir la perspectiva de la cultura como sistema en nuestro mundo; sería bueno conocer cuánta cultura usamos, cuánta necesitamos y tam-

bién cuánta se nos escapa por los sumideros, lo que daría con su tamaño real en la contemporaneidad. Capaz que con esos mimbres encontrásemos una especie de laicismo mediador del conocimiento: a la cultura lo que es de la cultura y las TIC lo que sea de ellas. Aunque, pensándolo bien, una propuesta así lo mismo se queda en programa humanista y eso, ya se sabe, huele a vetusto.

*Córdoba, septiembre de 2010*

TEMAS





# LA COMUNICACIÓN DESUBICADA Y LAS REUBICACIONES DE LA COMUNICACIÓN EN LA CULTURA

Víctor Manuel Marí Sáez

## AUTOR/AUTHOR:

Víctor Manuel Marí Sáez

## ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL/PROFESSIONAL AFFILIATION:

Profesor de la Universidad de Cádiz.

*Professor, University of Cadiz.*

## TÍTULO/TITLE:

La comunicación desubicada y las reubicaciones de la comunicación en la cultura

*Displaced communication and communicative relocations in culture.*

## CORREO-E/E-MAIL:

victor.mari@uca.es

## RESUMEN/ABSTRACT:

El presente artículo plantea una reflexión sobre los imaginarios y las prácticas sociales que han conducido a la ubicación de la comunicación en enfoques tecnocéntricos, centrados en la transmisión de información y regidos por una visión mercantil. Estos procesos son analizados desde las claves de una *comunicación desubicada*, pensada y practicada fuera de unas perspectivas socioculturales y políticas. Se plantea, por tanto, la necesidad de reubicar a la comunicación en unos territorios próximos a la cultura. Para ello, el autor plantea, entre otros itinerarios, la recuperación de las aportaciones del enfoque de la Comunicación para el Desarrollo. Asimismo, se propone una mirada hacia propuestas que en el terreno comunicacional abanderan en la actualidad los movimientos sociales, tales como los medios comunitarios o la defensa del software libre y del copyleft.

*This article reflects on the social practices and imaginaries that have led communication to be situated in technology-centric approaches focused on transmitting information and governed by a commercial vision. These processes are analysed from the keys of a misplaced communication, conceived and practiced outside of cultural and political perspectives. Therefore, the need to re-situate communication in areas proximate to culture has also arisen. To do so, the author suggests retrieving the contributions of the Communication for Development approach, among other itineraries. He also proposes a look at proposals such as community media and the defence of free software and copyleft, which are now spearheading social movements in the communication field.*

## PALABRAS CLAVE/KEYWORDS:

Imaginarios sociales, Comunicación para el Desarrollo, movimientos sociales, paradigma informacional. *Social imageries, Communication for Development, social movements, information paradigm.*

## Introducción

La perspectiva desde la que vamos a encuadrar nuestra reflexión sobre comunicación y cultura parte de unas preguntas centrales: ¿Por qué motivos la comunicación tiende a vincularse, generalmente, con un imaginario tecnológico orientado a la transmisión de información y a la modificación persuasiva de las conductas de los ciudadanos-audiencias? ¿Qué procesos han llevado a asociar "comunicación" con "mediación tecnológica" y con "transmisión/persuasión" hasta el punto de naturalizar las conexiones entre estos conceptos? ¿Por qué motivos, al pensar la comunicación, no surge tan fácilmente la asociación con la cultura?

Los autores que han estudiado el proceso de articulación de las Teorías de la Comunicación y de la Información (Martín Barbero, 1987; Mattelart, 1997; McQuail, 1991; Moragas, 1985; Rodrigo Alsina Sierra, 1999; Wolf,<sup>(1)</sup> nos ofrecen claves teóricas para comprender este proceso de ubicación de la comunicación, como objeto teórico, en unos paradigmas, teorías e imaginarios más interesados en analizar la eficacia técnica del canal que en investigar los procesos socioculturales de comunicación y de apropiación de los mensajes. Unas teorías más vinculadas a los centros de poder (económico, político y militar) que a las perspectivas emancipatorias orientadas al cambio social. Más preocupadas por la transmisión de información que por la dimensión cultural, simbólica y relacional de la comunicación, por el sentido que ésta tiene para los ciudadanos.

Por este motivo planteamos la necesidad de desubicar la reflexión sobre la comunicación de estos espacios, para reubicarla en otros imaginarios y teorías encuadradas en el amplio y polisémico escenario de la cultura. Una reubicación teórica orientada a ofrecer claves operativas para repensar de otros modos la comunicación cuando ésta tiene que ser incorporada en los programas de acción de diversos agentes sociales: gestores culturales, activistas sociales, animadores socioculturales, comunicadores sociales, técnicos, etc. Iniciamos este camino de reubicación reflexionando en torno a los imaginarios sociales que han predominado a la hora de pensar sobre la comunicación.

### Los imaginarios dominantes desde los que históricamente ha sido pensada la comunicación

Tal y como afirmara Michel de Certeau, las narraciones y los imaginarios marchan por delante de las prácticas sociales para abrirles camino. Podemos aplicar esta máxima al campo comunicacional, para hacer un trabajo de reconstrucción, desde la práctica, de los imaginarios que orientan los procesos comunicativos que ponen en marcha las instituciones, los agentes sociales y las personas de una determinada sociedad.

El término *imaginario social* se ha convertido en un cajón de sastre en el que entran acepciones de lo más diversas. Se suele utilizar como sinónimo de "lo que la gente se imagina", "los deseos ocultos de la gente" o "las fantasías y ficciones de la gente". Por ello, en estos momentos, nos interesa hacer un breve apunte teórico que delimite la acepción de imaginario social con la que nos vinculamos. Y esta no es otra que la propuesta por uno de los autores más li-

gados a la investigación sobre estas temáticas, Castoriadis. Para él, lo *imaginario social* hace referencia a la capacidad de una sociedad para crear nuevas significaciones y nuevos sentidos, dentro de los cuales se puede pensar a ella misma. Uno de los estudiosos españoles de la obra de Castoriadis, Juan Luis Pintos (2005), traduce a un nivel más operativo su concepción de imaginario social. Para Pintos, los imaginarios sociales son:

1. *Esquemas socialmente contruidos*, que poseen un alto grado de abstracción, y que ayudan a priorizar y a jerarquizar nuestras percepciones.

2. *Dispositivos que nos permiten percibir, explicar e intervenir*, ya que nos ofrecen referencias perceptivas (espaciales, temporales, geográficas, históricas, culturales, religiosas) explicativas (marcos lógicos, emocionales, sentimentales, biográficos) y de intervención (estrategias, políticas, tácticas, aprendizajes).

3. *Lo que en cada sistema social se tenga por realidad*, en función de aquellas diferenciaciones que se establezcan en cada sociedad.

Asistimos, en nuestros días, en el plano comunicativo, a la hegemonía de unos imaginarios que siguen poniendo el acento en unas concepciones de la comunicación ligadas a la transmisión de información y a unas perspectivas teóricas en las que aún reverberan los ecos del funcionalismo y del conductismo de los *paradigmas informacionales*. La comunicación entendida como transmisión unidireccional de información desde los medios masivos y desde los centros de poder hacia unos públicos y unos ciudadanos a los que se pretende relegar a unos roles pasivos. Una estrategia desde la que se pretende regular el orden social, a través del control de la opinión pública y de los comportamientos, tanto en la esfera política como en la esfera comercial.

En este sentido apunta Jesús Martín Barbero (2002) cuando plantea que en nuestros días hay dos tendencias que se están adueñando de los estudios en Comunicación: la creciente tendencia al *autismo tecnista* y a la *hegemonía gerencial*. Con la primera tendencia indicada, Barbero señala hacia lo que, parafraseando a Horkheimer, podríamos denominar como "el Eclipse de la Comunicación" por parte del instrumento tecnológico. Los dispositivos acaparan la atención por encima de los modelos y estilos comunicativos en los que estos dispositivos se insertan. Tomemos, por ejemplo, las iniciativas políticas que llevan a incorporar Internet en las escuelas. Predominan aquellos discursos en los que, fieles al determinismo tecnológico, parece que basta con introducir nuevas tecnologías como Internet para que automáticamente cambien los modelos de aprendizaje, los estilos comunicativos, las relaciones en el aula y la calidad de la enseñanza. Lo tecnológico entendido como el principal motor del cambio, sin que este proceso vaya lo suficientemente acompañado de una revisión de los modelos comunicativos y educativos más adecuados para aprovechar el potencial que tienen Internet y las nuevas tecnologías para la interacción, la participación o la construcción colectiva del conocimiento.

En segundo lugar, Barbero destaca el modo en que el discurso gerencial y mercadotécnico se

va introduciendo progresivamente en el espacio comunicativo. Unas lógicas y unos modos de entender la comunicación que conducen a lo que Javier Erro denomina como una "comunicación mercadeada", regida por la lógica de la mercancía aunque los procesos comunicativos se estén llevando a cabo fuera de la esfera comercial, en el espacio público educativo o comunicativo. Esto es, el modo comercial de entender la comunicación -la comunicación orientada a persuadir con el objetivo de vender un producto o, más allá, un estilo de vida- se introduce de un modo natural, sin la necesaria reflexión, en espacios que deberían estar regidos por otras lógicas como son las instituciones públicas o las organizaciones solidarias. Como plantea Michel Walzer, el mercado es parte de la ciudad, pero no es toda la ciudad. Junto a la necesaria y legítima perspectiva comercial de la comunicación cuando es ejercida por las empresas, hace falta repensar la comunicación desde otras perspectivas alternativas, sobre todo cuando quienes la impulsan lo hacen desde las administraciones (nacionales, regionales, locales) o desde el Tercer Sector.

Con todo, decíamos que esta es la perspectiva hegemónica de entender la comunicación en la actualidad. Pero también es cierto que, aunque minoritario, hay otro enfoque de la comunicación vinculado a otros imaginarios que, desde nuestra perspectiva, resultan más sugerentes. Concepciones que están ancladas en una visión cultural más que en visiones tecnocéntricas. Son aquellos modelos que conciben la comunicación como establecimiento de vínculos, como la dinamización de procesos sociales participativos, como la construcción de redes; en definitiva, imaginarios más relacionados con el sentido que la comunicación tiene para las personas que con su dimensión informacional.

### **Tecnicidades, subjetividades, socialidades**

Esta perspectiva incipiente tiene que ver, entre otras cuestiones, con los nuevos modos de concebir la comunicación por parte de los jóvenes y con la apertura teórica a enfoques alternativos a la comunicación masiva gestados en América Latina en el marco de la Comunicación para el Desarrollo. Vayamos por partes.

En los estudios sobre los usos de Internet que se realizan periódicamente a escala regional, nacional e internacional, encontramos una constante en cuanto a los usos generacionales de la herramienta. ¿Cuáles son las diferencias entre los usos de Internet que realizan los jóvenes y los que llevan a cabo los adultos? Los adultos suelen utilizar Internet para actividades vinculadas a la gestión de la información: lectura del periódico, preparación de viajes, consulta de movimientos bancarios o búsquedas de contenidos. Por otra parte, los jóvenes suelen utilizar Internet en acciones vinculadas a aspectos relacionales o identitarios, principalmente para el contacto con sus amigos y grupos de iguales. Mientras que los adultos suelen tener un imaginario *informacional* de Internet, en los jóvenes predomina un imaginario *relacional*.

A esta cuestión se refiere Martín Barbero cuando habla de la relación que hay entre tecnicidades, *subjetividades* y *socialidades*. En continuidad con los planteamientos de este autor<sup>(2)</sup>, planteamos que las tecnologías de la información y de la comunicación (TIC) hay que verlas estrechamente conectadas a nuevos modos de relacionarse, tanto a nivel interpersonal como a ni-

vel macrosocial. Esto es, las TIC están conectadas a los procesos de construcción de la identidad y a la expresión de la subjetividad/afectividad (subjetividades) así como a las nuevas formas de organización que predominan en un determinado momento histórico, a la tendencia actual de organizarse en forma de red.

### **Las aportaciones de la Comunicación para el Desarrollo**

Un segundo elemento que influye en esta visión alternativa de la comunicación está relacionado con la lenta pero progresiva incorporación del enfoque de la Comunicación para el Desarrollo en las políticas comunicativas de instituciones públicas y de organizaciones solidarias (ONG, movimientos sociales, asociaciones). Un enfoque que se fue fraguando desde la praxis, en el continente latinoamericano, cuando se pusieron en marcha las primeras radios comunitarias a finales de los años 40, y que posteriormente ha sido sistematizado y teorizado desde los años sesenta hasta nuestros días.

Siguiendo la definición de Sierra Caballero (2006: 27), la Comunicación para el Desarrollo es:

La investigación aplicada que tiene por fin el estudio, análisis y planeación de las políticas y modelos de comunicación para el cambio social, mediante la integración de los sistemas de información y comunicación públicos, así como los recursos tecnológicos y las culturas populares, en la acción y gestión comunitaria local, socializando los recursos de expresión e identificación grupales y colectivos entre las redes sociales.

Desde esta perspectiva, y siguiendo con la formulación de Sierra Caballero, el conocimiento teórico-metodológico y la evaluación práctica de este campo científico comprende:

1. Las políticas de comunicación y su impacto en los procesos de integración y desarrollo sociocultural.
2. Las formas de vertebración solidaria y equilibrada de la cultura local a través de los medios y mediaciones informativas.
3. La participación y democracia cultural en la construcción de la ciudadanía.
4. La planificación de las redes sociales y de comunicación participativa para el desarrollo endógeno.
5. La comunicación alternativa y la organización de medios comunitarios para la movilización y apropiación colectiva del hábitat social.
6. La comunicación y educación popular.
7. La apropiación de las tecnologías y medios convencionales de comunicación por los movimientos sociales.

## 8. La planificación estratégica de la comunicación para el cambio social.

Tanto la conceptualización de este enfoque teórico de la comunicación como sus derivas prácticas nos permiten percibir unos matices nuevos que no quedan recogidos en las perspectivas comunicativas que suelen predominar en las organizaciones sociales. Cuando se piensa y planifica la comunicación desde el espacio público y solidario se suele hacer desde la lógica del gabinete de comunicación o desde una visión mercadeada de la comunicación. En el primer enfoque apuntado -el enfoque de gabinete de comunicación- se reduce la comunicación al intento de conseguir un "impacto en medios", esto es, a llamar la atención de los medios de comunicación (mediante la convocatoria de una rueda de prensa o el envío de una nota de prensa) con el objetivo de "salir en ellos". Volvemos a la idea reduccionista de la comunicación como transmisión de información. En segundo lugar, el enfoque mercadeado de la comunicación lleva a aplicar, en la administración pública y en el Tercer Sector, unas estrategias comunicativas de marketing que en muchas ocasiones son un calco de las estrategias que se implementan en el ámbito empresarial. Desde esta lógica, la comunicación se orienta a "vender la organización" o los servicios que ésta presta, descuidando otros elementos fundamentales en el enfoque de la comunicación para el desarrollo previamente apuntados, como son la comunicación orientada a dinamizar procesos sociales de cambio de largo alcance o la comunicación enfocada a fomentar la participación de la ciudadanía.

El enfoque de la comunicación para el desarrollo, durante décadas, ha ocupado un espacio marginal en las principales facultades de Comunicación, tanto en el contexto español como en el ámbito europeo. Con todo, desde los noventa se viene observando una lenta pero progresiva incorporación de este enfoque en los planes de estudio de algunas universidades, así como en las prácticas comunicativas de algunas organizaciones solidarias y de ciertas instituciones públicas.

La lista de teóricos latinoamericanos que piensan la comunicación desde modelos horizontales y participativos, alternativos al modelo de comunicación dominante, es numerosa. Muchos de ellos encuentran en Paulo Freire un referente básico desde el que reformulan los modelos de educación teorizados por el pedagogo de la liberación brasileño (la crítica a los modelos bancario y manipulador, y la necesidad de apostar por los modelos dialógicos) para aplicar sus reflexiones al campo comunicacional. Entre los muchos que realizan este trabajo teórico desde los años sesenta y setenta del pasado siglo XX figuran Frank Gerace (1973), Juan Díaz Bordenave (1969), Joao Bosco Pinto (1972), Francisco Gutiérrez (1973), Mario Kaplún (1986) y Fernando Reyes Matta (1977), entre otros<sup>(3)</sup>.

Nos interesa, al hilo de la reflexión que mantenemos, rescatar a uno de estos investigadores, al boliviano Luis Ramiro Beltrán, sin duda uno de los autores fundamentales en el campo de la comunicación para el desarrollo. Él tuvo el mérito de entrar en diálogo con los principales impulsores de la comunicación para el desarrollo diseñada en las universidades estadounidenses y en las principales fundaciones de este país que trabajaban en el continente latinoamericano en los años 50 y 60, bajo la influencia del modelo difusionista de desarrollo. Defiende su tesis doctoral en la Universidad de Michigan (EEUU), donde trabajaba como investigador

Everett Rogers, uno de los padres de las teorías del difusionismo. Teorías que critica Beltrán, dada su ineficacia para resolver los problemas de desigualdad social, y al excesivo protagonismo que concedían a la presencia de los medios de comunicación masiva como dispositivos impulsores de modernización y de desarrollo en las sociedades latinoamericanas.

En su trabajo "Adiós a Aristóteles: la comunicación horizontal" (1979), Beltrán critica los límites y las contradicciones de los modelos de comunicación que se enseñan en las principales escuelas de periodismo, y propone otros modelos y perspectivas teóricas más coherentes con los objetivos de cambio social. ¿Por qué el título de "Adiós a Aristóteles"? Beltrán analiza el modelo de comunicación de Laswell, el más extendido en las escuelas de comunicación. Desde este enfoque, el politólogo estadounidense se propone analizar la comunicación masiva a partir de una serie de preguntas que se le hacen al proceso comunicativo: quién dice qué a quién, por qué canal y con qué efectos. La conocida fórmula de las 5w, así denominada porque cada una de las cinco palabras, en inglés, incluyen en algún lugar una "w".

Esta primera construcción teórica de la comunicación de masas se lleva a cabo dentro de la *Mass Communication Research*, la corriente funcionalista estadounidense del estudio de la comunicación masiva. Tal y como analiza Gonzalo Abril (1997), el "hechizo económico" del esquema unidireccional E-M-R (Emisor - Mensaje - Receptor), es decir, el poder atractivo del modelo, estaba en que ofrecía un esquema simple, coherente y operativo a la incipiente investigación de la comunicación de masas norteamericana, y concordaba con los supuestos ideológicos y científicos dominantes a mediados de siglo, las corrientes funcionalistas y conductistas de la sociología y de la psicología social<sup>(4)</sup>. El modelo de Laswell se construye sobre la base de la *Retórica de Aristóteles*, que se rige por la lógica de la persuasión, desde la que se orienta todo el proceso comunicativo. El trabajo de Laswell consiste en actualizar y enriquecer el esquema comunicativo persuasivo de Aristóteles, para buscar su funcionalidad respecto a los intereses del sistema político - para persuadir al votante y orientar su comportamiento político - y del sistema económico - para orientar y persuadir el consumo en el contexto de la sociedad de consumo de masas.

Beltrán cuestiona la validez de estos paradigmas, modelos y teorías comunicativas en el campo de la comunicación social, de las contradicciones que genera este enfoque comunicacional cuando la perspectiva es la de impulsar procesos de cambio sociocultural y de participación ciudadana. Luis Ramiro Beltrán (1979) subraya la capacidad de los teóricos latinoamericanos de la comunicación de actuar, siguiendo con la expresión benjaminiana, como "avistadores del fuego", como aquellos que tempranamente identificaron las contradicciones del modelo dominante de comunicación:

En gran parte, sin embargo, fueron las perspectivas latinoamericanas las que descubrieron las raíces del paradigma clásico de transmisión/persuasión pro status quo: la naturaleza antidemocrática de las relaciones sociales dentro de las naciones y entre ellas. En efecto, virtualmente todas las críticas latinoamericanas están bien condensadas en la expresión "comunicación vertical", es decir, de arriba hacia abajo, dominante, impositiva, monológica y manipuladora; en resumen, no democrática. Así percibida, la comunicación no es una cuestión técnica que deba ser tratada en forma aséptica, aislada de la estructura económica, política y cultural de la sociedad. Es un asunto

to político mayormente determinado por esa estructura y, a su modo, contribuyente a la perpetuación de ella. Por tanto, la búsqueda de una salida de tal situación se dirige al cambio de la comunicación vertical/antidemocrática hacia la comunicación horizontal/democrática.

Como apuntábamos, esta visión de la comunicación anclada en la cultura y orientada a impulsar procesos de cambio social, aún siendo minoritaria en el espacio académico y en el terreno de la práctica, continúa en nuestros días ofreciendo una alternativa viable a los modelos de comunicación dominantes. Una prueba de esta vigencia es la publicación, en el año 2006, de una *Antología histórica y contemporánea sobre Comunicación para el Cambio Social*, coordinada por Alfonso Gumucio-Dagron y Thomas Tufte. En ella se reconstruye este enfoque de la Comunicación, asentado en el ámbito latinoamericano y con importante presencia en algunos países europeos. Junto a una sistematización de los aportes de los autores fundacionales y de las prácticas más sugerentes concebidas desde estos modelos comunicativos alternativos, se ofrecen perspectivas para ver cómo se recrean estos modos de concebir la comunicación en los nuevos contextos geopolíticos, tecnológicos y culturales que surgen en nuestros días.

### **Movimientos sociales, comunicación y cultura**

Tras las reflexiones que hemos venido haciendo en las páginas precedentes sobre imaginarios, usos tecnológicos y modelos de comunicación, pasamos en éste último apartado a exponer las aportaciones comunicativas que están realizando en nuestros días los movimientos sociales, en los nuevos modos de concebir y utilizar la comunicación. Más ubicados en la cultura y, por lo tanto, desubicados de otros enfoques de carácter informacional o tecnocrático.

Y la primera idea que surge sobre la comunicación y la cultura, cuando son vistas desde la óptica de los movimientos sociales, puede parecer obvia pero es fundamental explicitarla: la comunicación y la cultura son, ante todo, *procesos*. Procesos sociales en movimiento. Es decir, esta perspectiva nos permite estar más atentos a los procesos *instituyentes* que a las realidades culturales y comunicativas *instituidas*, por retomar la terminología de Castoriadis, a quien aludíamos en los primeros compases del texto. Asimismo, esta perspectiva nos permite observar las conexiones que hay entre los procesos instituyentes y los productos culturales, nos ayuda a desnaturalizar los modos en que determinadas concepciones de la cultura y de la comunicación se acaban imponiendo.

Eduard Palmer Thompson, en su obra clásica sobre la construcción de la clase obrera en Inglaterra, ya insistiría en esta idea de analizar el término "clase social" vinculado a los procesos sociales e históricos desde los que se iba configurando. Néstor García Canclini (2004) retoma este mismo hilo argumental cuando busca salida a "una cultura extraviada en sus definiciones", al proponer una definición de cultura entendida como "el conjunto de procesos sociales de producción, circulación y consumo de la significación en la vida social" (Canclini, 2004: 34). Y los movimientos sociales, al abordar la reflexión comunicológica, la conciben también como una comunicación en movimiento (ALAI, 2001; Downing, 2000; Erro, 2002; Marí, 2004, Sierra, 2002).

A este sentido profundo apunta Melucci cuando afirma que los movimientos sociales desencadenan una batalla con las fuerzas hegemónicas por el control y el cambio de los códigos desde los que interpretar y dar sentido a la realidad. Hay una batalla por la información (en el sentido de "dar forma") a la realidad. En un periodo histórico en el que el poder del pensamiento único (Ramonet) es una manifestación del dominio de las fuerzas del mercado sobre el espacio de la comunicación, los movimientos sociales y sus redes de comunicación libran una batalla con estas fuerzas por informar la realidad desde unos códigos alternativos.

La relación de los movimientos sociales con los procesos comunicativos va, por lo tanto, más allá de una mera concepción instrumental, perspectiva que, por desgracia, ha sido dominante en los modos de concebir la información y de la comunicación entre los movimientos sociales. Sin embargo, es posible rastrear otras perspectivas y enfoques comunicativos de índole cultural. Cuando un movimiento social o una organización solidaria de otro tipo asume tareas informativas y comunicativas está haciendo algo mucho más complejo y profundo que la simple transmisión de información. Está realizando una tarea cultural. ¿De qué modo? Al menos, en estas perspectivas que indicamos a continuación:

1. Mediante la propuesta a la sociedad de nuevos marcos desde los que comprender y dar sentido a la realidad.
2. Con la sugerencia de nuevos modos de relación y de interacción (entre unos sujetos y otros, entre el sujeto y la realidad y entre el sujeto y sí mismo).
3. Creando el caldo de cultivo que, desde una instancia pre-política, sirva de cimiento para nuevos proyectos emancipadores.

Para expresarlo en los términos de Martín Barbero (1987), los movimientos sociales dejaron de contemplar la comunicación como un acto de transmisión unidireccional de información, para comprenderla como una cuestión de cultura, un acto de reapropiación desde las mediaciones utilizadas por los sectores populares y por los movimientos sociales. En una línea complementaria, Imanol Zubero (2004) afirma que una de las principales aportaciones de los nuevos movimientos sociales a la tarea de la transformación de la realidad es, fundamentalmente, de índole cultural:

"No es una aportación que se derive de ninguna incapacidad o limitación de tales movimientos, no se trata de hacer de la necesidad virtud, con argumentos tales como: "ya que no podemos incidir en las estructuras políticas y económicas, concentrémonos en elaborar discursos en los que denunciemos esas estructuras". Nada de eso. Sencillamente, no existe posibilidad alguna de poner en marcha una práctica emancipatoria significativa si no es sobre la base de una tarea previa de transformación cultural. Tarea que exige dos cosas: la primera, aprender a mirar de una forma nueva la realidad social, ser capaces de analizar dicha realidad con claves nuevas, diferentes a las dominantes; la segunda, establecer, a partir de esas nuevas claves, un auténtico combate cultural, una confrontación de legitimaciones" (Zubero, 2004: 63).

La comunicación, entendida en esta dimensión cultural, remite a la construcción de nuevas vi-

siones de la realidad, y al establecimiento de un combate cultural. Pero también apunta a la dimensión relacional de la comunicación, a su capacidad para establecer vínculos, de construir significaciones, como señala Cancilini. Los movimientos sociales, dirá Melucci (1994) tienen la misión de constituirse en retos simbólicos, al ofrecer al resto de la sociedad otros códigos simbólicos que subviertan las lógicas dominantes, las lógicas de los que dominan. Los movimientos sociales tienen, por ello, el reto de constituirse en signos, de traducir sus acciones en retos simbólicos capaces de ser apropiados por la ciudadanía y por la sociedad en general como modos más deseables de aprehender la realidad y de proponer otros horizontes emancipatorios alternativos.

### **Ejes comunicativos estratégicos en los movimientos sociales**

Una vez establecido el marco de comprensión de los procesos comunicativos sociales desde una clave cultural, pasamos a desarrollar algunos de los aspectos más significativos de dos ejes en los que los movimientos sociales están siendo pioneros en el terreno comunicativo y cultural, dos líneas que concretan sus aportaciones específicas al campo comunicacional. No son las únicas, pero si dos de las más fecundas y de mayor proyección.

#### **Software libre y copyleft**

El primer eje engloba las cuestiones vinculadas al software libre y al copyleft<sup>(5)</sup>. Estos dos temas están presentes en la agenda actual de los movimientos sociales, pero no por ello son nuevos en su reflexión. Al contrario, desde las primeras generaciones de activistas informáticos se descubre que el sometimiento del ciberespacio a la lógica de la mercancía supone un freno para la construcción de la utopía informacional. Por ese motivo, buscan otras licencias y fórmulas jurídicas que permitan ubicar la información, la comunicación y la cultura en una esfera diferente a la del mercado. En este sentido, el artículo "El proyecto GNU" de Richard Stallman (2003) es fundacional en cuanto a la reconstrucción de esta búsqueda de caminos alternativos por parte del movimiento del software libre.

En nuestros días, el campo de influencia del software libre ha sobrepasado el círculo de los *hackactivistas* o activistas informáticos. Gobiernos nacionales, autonómicos, universidades y organizaciones solidarias, entre otros, incorporan el uso de licencias de software libre y de copyleft, entendidos como unas alternativas éticas, tecnológicas y económicas respecto de la propuesta de las grandes empresas comerciales de software informático. La apuesta por el software libre supone, en primer lugar, una vía real para liberar recursos económicos anteriormente dedicados a la compra de programas informáticos. En esta nueva lógica, los presupuestos se pueden dedicar, ahora, a la compra de equipos informáticos. Unos equipos que, con el software libre, no se ven sometidos a los cortos ciclos de vida que imponen las continuas nuevas versiones del software propietario. En segundo lugar, el software libre tiene mayor coherencia ética para los movimientos sociales y las instituciones públicas, en la medida en que está basado en la participación y en la solidaridad, características fundamentales de la comunidad mundial de programadores informáticos que comparten gratuitamente sus conocimientos para la mejora del sistema operativo. En tercer lugar, el software libre reúne estándares de cali-

dad y de seguridad mayores; el peligro de los temidos virus desaparece en estos entornos. Finalmente, en cuarto lugar, el software libre permite la dinamización de la pequeña economía local, mediante la facilitación del surgimiento de una serie de empresas locales dedicadas a la prestación de servicios informáticos de mantenimiento, formación y desarrollo de programas.

Si nos fijamos, en la actualidad el movimiento por el software libre y el copyleft es sólo una parte dentro de un conjunto más amplio de dimensiones de la vida social en la que el conocimiento y la comunicación, en su sentido amplio, apuestan por seguir otros caminos fuera de la lógica mercantil. O, formulado de un modo inverso, la lógica de mercantilización de la vida social propia de la globalización capitalista coloniza también el campo del conocimiento y de la comunicación: las patentes sobre la vida (el ejemplo de las patentes de semillas), los frenos al desarrollo de los medicamentos genéricos, así como la progresiva concentración de las industrias culturales en sus múltiples dimensiones (medios de comunicación masivos tradicionales, empresas de telecomunicaciones, productores de contenidos para Internet, etc.) son algunas muestras de esta lógica apuntada.

Por este motivo, es necesario proteger estos bienes culturales y comunicativos bajo la denominación de Bienes Públicos Mundiales, acuñada por Philippe Quéau (2002). Esta expresión -Bien Público Mundial- proporciona la base teórica para una actuación colectiva de la comunidad internacional atendiendo al interés superior de la humanidad y en beneficio de todos. Este paraguas conceptual puede servir de base para la creación de una voluntad general mundial, y cabe utilizarlo para contrarrestar la pérdida de influencia de las autoridades públicas frente al triunfo del mercado (Quéau, 2002: 195). Estos bienes se articulan en torno a dos principios: el principio de *inalienabilidad*, que impide que estos bienes sean privatizados, y el principio de *subsidiariedad*, que hace que cualquier persona, por el hecho de serlo, independientemente de su nivel adquisitivo, sea copropietaria del inmenso dominio público mundial.

### Los medios comunitarios

El segundo eje estratégico de aportación específica de los movimientos sociales al campo comunicacional es el de los medios comunitarios. Bajo esta u otras denominaciones (medios populares, medios ciudadanos, medios libres, etc.) se suele hacer referencia, en un sentido amplio, a los medios de comunicación autogestionados por los movimientos sociales o las entidades del Tercer Sector. Estos medios se rigen por una lógica específica y diferenciadora. Frente a la lógica de mercado (propia de los medios comerciales) y de la intervención estatal (propia de los medios gubernamentales, de titularidad pública) los medios comunitarios se caracterizan, para Michel Sénécal (1986) por la lógica de la apropiación social:

Esta lógica, articulada sobre el cambio social, la encarnan los movimientos sociales y culturales de oposición y protesta. Dichas minorías no luchan solamente para que se respete el derecho de la información y de la comunicación, sino por todos los demás derechos fundamentales y democráticos (salud, trabajo, vivienda, situación de la mujer, luchas urbanas, ecologistas, antinucleares, pacifistas, homosexuales, etc). No persiguen tanto el acceder a los medios informativos y hacer oír su voz en el concierto de las voces del poder y de las gentes acreditadas para hablar por los demás, como el realizar innovaciones a nivel de los modos de comunicación, o hasta en oca-

siones, sencillamente, el crear, a través de la fabricación de un diario o la confección de un videograma, una red de lazos (Sénécal, 1986: 62).

Los medios comunitarios se caracterizan por impulsar propuestas comunicativas regidas por la lógica de la apropiación social. Esto implica conectar el trabajo comunicativo con los procesos sociales que conducen a ganar más espacio y más calidad democrática. Una lógica que pone más el énfasis en los procesos comunicativos (Kaplún, 1998) y en los vínculos y redes construidos que en la calidad intrínseca de los productos comunicativos.

Jankowski (2002) enumera los rasgos específicos que sirven para caracterizar a un medio comunitario:

1. Sus objetivos, que consisten en ofrecer información relevante para responder a las necesidades de los miembros de la comunidad, para empoderar a los sectores más débiles.
2. Su propiedad y control, a menudo compartida por vecinos, gobierno local y organizaciones de base.
3. Sus contenidos, producidos y orientados hacia lo local.
4. Su modo de producción, ejecutada por voluntarios no profesionales.
5. Sus audiencias, predominantemente locales, reducidas y circunscritas a una zona geográfica específica, excepto en el caso de las redes electrónicas de medios comunitarios, con un grado mayor de dispersión y amplitud.
6. Su financiación, que suele incluir algún apoyo de subvenciones públicas y apoyo publicitario, aunque se trata de medios regidos por un modelo no comercial.

Por tanto, los medios comunitarios permiten ampliar la diversidad cultural al ofrecer una alternativa no sólo en el terreno de los contenidos transmitidos, sino también en los enfoques informativos que se dan a los temas, así como en los modelos de gestión de los medios que ellos proponen. Los medios comunitarios son, asimismo, medios de cohesión social, al facilitar el encuentro de los agentes sociales y de la ciudadanía que trabaja en un mismo territorio; el medio es una metáfora de las dinámicas de encuentro, de construcción de redes y de intercambio intercultural que se pretende que también operen en el barrio o en la ciudad donde están insertos. Por el local de estas radios o televisiones locales pasan activistas de las asociaciones de vecinos, de las asociaciones juveniles, de ONG, inmigrantes y autóctonos, jóvenes y mayores, hombres y mujeres, facilitando el encuentro y articulación de todos aquellos que ejercen un papel activo en la sociedad.

Los medios comunitarios, cuando funcionan en esta dinámica, son impulsores de una cultura de la participación. Como sugería anteriormente Michel Sénécal, el horizonte de los medios comunitarios no está enclaustrado en la esfera comunicativa. Siendo importante la tarea de la democratización de la comunicación, ésta no puede desligarse de otro proyecto más amplio en el que se sitúan los medios comunitarios: la democratización de la sociedad, mediante el impulso o la puesta en marcha de procesos participativos en aquellos lugares o comunidades en los que están insertos. De este modo, cerramos el círculo que abrimos en este epígrafe dedicado a las aportaciones de los movimientos sociales. El impulso de una cultura de la participación por parte de los medios comunitarios nos recuerda la dimensión procesual que tie-

nen la cultura y la comunicación, sobre todo cuando son impulsadas por estos agentes sociales en movimiento.

Esperamos que el recorrido por las páginas precedentes haya servido para reconstruir, o al menos sugerir, algunos de los procesos que en la actualidad llevan hacia una comunicación *desubicada*. En su sentido más coloquial, este adjetivo nos remite a aquella persona o cosa que está fuera de lugar, a quien desentona en un contexto determinado. En esta línea, la comunicación está desubicada cuando se la practica y piensa desde imaginarios tecnocéntricos, informacionales o mercadotécnicos. En estos contextos, la comunicación se ve sometida a unos reduccionismos y desplazamientos que desfiguraron lo que ella es y está llamada a ser.

Ahora bien, para percibir los rasgos de una comunicación desubicada hacen falta otros imaginarios que permitan vislumbrar lo que en otros periodos y contextos ha sido, así como aquello que la comunicación, potencialmente, puede llegar a ser. En este sentido, es necesario articular procesos de reubicación de la comunicación. ¿Dónde? Como hemos sugerido en páginas precedentes, en el espacio sociocultural y político del que ha sido desplazada en estos tiempos de globalización.

Es curioso descubrir cómo los usos sociales del término "reubicar" remiten más a los significados relacionados con "colocar en otro sitio" que al hecho de "volver a colocar en su sitio original". Este sentido cotidiano del término está asociado, además, a lo que eufemísticamente se denomina como los "efectos colaterales" de un conflicto: "los desplazados de guerra han sido reubicados en otro campamento de refugiados", o "los que fueron despedidos de la empresa han sido reubicados en otra filial de la misma compañía". Es posible, por tanto, volver a ubicar los debates y las prácticas comunicacionales en el escenario sociocultural que ha tenido en otros periodos y contextos, para redescubrir las dimensiones que el autismo tecnocista y la hegemonía gerencial actuales no nos dejan percibir.

Finalmente, para cerrar los múltiples sentidos polisémicos del término, se puede plantear una comparación entre los caminos divergentes a los que lleva; por un lado, una comunicación revestida del don de la ubicuidad y, por otro lado, una comunicación ubicada en un contexto determinado. El primer sentido (ubicuidad) permite a la comunicación adquirir una de las virtudes reservada a los dioses y negada a los humanos: la capacidad de estar en varios sitios al mismo tiempo. Desde Paul Virilio a Ignacio Ramonet, diversos autores han analizado la comunicación en la globalización como una actividad que ha superado los límites espaciales y temporales de otros periodos históricos. Ramonet habla del triunfo, en la globalización capitalista, de las actividades PPII: planetarias, permanentes, inmediatas e inmateriales. Los atributos característicos de los dioses pasan a caracterizar a la comunicación, entendida ahora como una falsa deidad, como algo idolátrico, en el sentido de un falso dios o un fetiche. El fetichismo de la comunicación acontece cuando se la reviste de un envoltorio persuasivo que la lleva a prometer lo que no puede cumplir, que hace circular mitos sobre sus capacidades que luego, en el momento cotidiano de los usos, se desvanecen.

¿La salida? Una comunicación *ubicada*. Una comunicación situada. Que recupere su dimen-

sión material e histórica. Como planteara Roland Barthes, justamente los atributos que el mito diluye: la historia y la política. Al igual que el *conocimiento situado* (Giroux, Haraway), una comunicación que hace pie, que se enraíza en contextos, culturas y sujetos determinados, aunque el precio a pagar sea el de la parcialidad. Una comunicación humana, social, histórica desde la que impulsar procesos instituyentes que permitan vislumbrar otros modos de estar juntos.

30 de Octubre de 2010

Víctor Manuel Marí Sáez

Licenciado en Comunicación Audiovisual (Univ. Complutense), Doctor en Periodismo (Univ. de Sevilla). Profesor de Teoría de la Comunicación en la Licenciatura de Publicidad y Relaciones Públicas de la Universidad de Cádiz. Autor de "Globalización, nuevas tecnologías y comunicación" (Ediciones de la Torre, Madrid, 1999) y coordinador de "La red es de todos. Cuando los movimientos sociales se apropian de la Red" (Editorial Popular, Madrid, 2004).  
victor.mari@uca.es

## NOTAS

Este artículo se encuadra dentro del Proyecto de Cooperación Interuniversitaria "Comunicación para el Desarrollo y Gobernanza Digital en Centroamérica" (Agencia Española de Cooperación y Desarrollo, 2009) cuyo Investigador Principal es el prof. Víctor Manuel Marí Sáez.

(1) MARTÍN BARBERO, J. (1987). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Gustavo Gili; MATTELART, A. y MATTELART, M. (1997). *Historia de las teorías de la comunicación*. Barcelona: Paidós; McQUAIL, D. (1991). *Introducción a la teoría de la comunicación de masas*. Barcelona: Paidós; MORAGAS, M. (ed.) (1985). *Sociología de la comunicación de masas*. Barcelona: Gustavo Gili; RODRIGO ALSINA, M. (1995). *Los modelos de la comunicación*. Madrid: Tecnos y WOLF, M. (1994). *Los efectos sociales de los media*. Barcelona: Paidós.

(2) En su conocida obra "De los medios a las mediaciones" Jesús Martín Barbero hace una novedosa y densa reflexión sobre la nueva mirada a los procesos masivos de comunicación, realizada en este caso desde un enfoque sociocultural (las mediaciones) y desde el lugar social de los ciudadanos, los sectores populares, los destinatarios, aquellos que en los modelos convencionales (comunicativos y políticos) son relegados a posiciones subalternas. A la hora de hablar de las mediaciones desde las que comprender los procesos masivos de comunicación Barbero habla de *tecnicidades, ritualidades, institucionalidades y socialidades*. En nuestra reflexión simplemente tomamos como punto de partida el planteamiento de Barbero, dado que la explicación de su enfoque, por la riqueza y amplitud, daría pie para la escritura de otro artículo. Con todo, hemos retomado, a partir de sus categorías, la idea central, esto es, la importancia de ubicar la reflexión sobre la comunicación en un contexto sociocultural, que nos permita ver las conexiones que la comunicación masiva y mediada tecnológicamente tiene con las formas de estar juntos (socialidades) y con los modos de constituir las identidades personales y colectivas.

(3) GERACE, F. (1973). *La Comunicación Horizontal*. Lima: Librería Studium; DÍAZ BORDENAVE, J. (1969). "La comunicación y el desarrollo rural". *Comunicação e Problemas*, nº 4 (1), pág. 1-5; PINTO, J.B. (1972). *Subdesarrollo, medios de educación de masa y educación*. Bogotá: Instituto Interamericano de Ciencias Agrícolas de la OEA; GUTIÉRREZ, F. (1973). *El lenguaje total: una pedagogía de los medios de comunicación*. Buenos Aires: Humanitas; REYES MATTA, F. (1977). "From right to praxis: a model of communications with active social participation". Documento de trabajo preparado para el *Seminar on International*

*Communications and Third World Participation: A Conceptual and Practical Framework*, Amsterdam.

(4) Porque la Teoría de la Información facilitaba su inclinación epistemológica hacia un "sistema de relaciones de interdependencia funcional, cuantificables y formalizables, entre elementos empíricos descompuestos en variables" (Queré, 1982:17)[...] Queré sostiene que las concepciones lineal-instrumentales de la comunicación reproducen, en sus operaciones de conocimiento, el tipo de racionalidad imperante en el funcionamiento social contemporáneo, en el que predomina "la perspectiva de una disposición técnica de los procesos sociales con fines de racionalización de la actividad social" (Queré, 1982:27) (Citado en Abril, Gonzalo (1997): *Teoría General de la Información*. Madrid. Cátedra).

(5) Copyleft (Wikipedia): Es una forma de licencia utilizada para modificar el derecho de autor de obras y trabajos, tales como software de computadoras, documentos, música y obras de arte. Bajo tales licencias pueden protegerse una gran diversidad de obras, tales como programas informáticos, arte, cultura y ciencia, es decir, prácticamente casi cualquier tipo de producción creativa. Sus partidarios la proponen como alternativa a las restricciones que imponen las normas planteadas en los derechos de autor, a la hora de hacer, modificar y distribuir copias de una obra determinada. Se pretende garantizar así una mayor libertad para que cada receptor de una copia, o una versión derivada de un trabajo pueda, a su vez, usar, modificar y redistribuir tanto el propio trabajo como las versiones derivadas del mismo. Así, y en entorno no legal, puede considerarse como opuesto al copyright o derechos de autor tradicionales.

Disponible en: <http://es.wikipedia.org/wiki/Copyleft>  
(Consultado: Octubre de 2010)

## BIBLIOGRAFÍA

ABRIL, G. (1997). *Teoría General de la Información*. Madrid: Cátedra.

ALAI (2001). *Movimientos en la Red*. Quito: Agencia Latinoamericana de Información.

BELTRÁN, L.R. *Premisas, objetos y métodos foráneos en la investigación sobre comunicación en América Latina*. En MORAGAS, M. *Sociología de las comunicaciones de masas*. Barcelona: Gustavo Gili, 1985, vol. I.

BELTRÁN, L.R. (1980). "A farewell to Aristotle: horizontal communication". *Communication*. Vol. 5, nº 1, pág. 5-41.

CASTORIADIS, C. (1983). *La institución imaginaria de la sociedad*. Barcelona: Tusquets.

CHAPARRO, M. (2002). *Sorprendiendo al futuro. Comunicación para el Desarrollo e información audiovisual*. Barcelona: Los Libros de la Frontera.

DOWNING, J. (2001). *Radical Media: Rebellious Communication and Social Movements*. London: Sage.

ERRO, J. (2002). *El trabajo de comunicación de las ONGD del País Vasco*. Bilbao: Hegoa.

GUMUCIO-DAGRON, A. y TUFTE, Th. (2006) (eds.). *Communication for Social Change Anthology: Historical and Contemporary readings*. New Jersey: Communication for Social Change Consortium.

GARCÍA CANCLINI, N. (2004). *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*. Gedisa: Barcelona.

JANKOWSKI, N. (2002). *Community Media in the Information Age: perspectives and prospects*. New Jersey: Hampton Press.

MARÍ, V.M. (2002). *Globalización, nuevas tecnologías y comunicación*. Madrid: Ediciones de la Torre.

MARÍ, V. (2010). "El enfoque de la Comunicación Participativa para el Desarrollo y su puesta en práctica en los medios comunitarios". *Razón y Palabra*. Nº 71, 2010. Disponible en: [www.razonypalabra.org.mx/N/N71/VARIA/27%20MARI\\_REVISADO.pdf](http://www.razonypalabra.org.mx/N/N71/VARIA/27%20MARI_REVISADO.pdf)

MARTÍN BARBERO, J. (1987). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Gustavo Gili.

MARTÍN BARBERO, J. (2002). *Oficio de cartógrafo. Travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura*. México: Fondo de Cultura Económica.

MATTELART, A. y M. (1997). *Historia de las Teorías de la Comunicación*. Barcelona: Paidós.

McQUAIL, D. (1991). *Introducción a la Teoría de la Comunicación de Masas*. Barcelona: Paidós.

MELUCCI, A. (1994). *¿Qué hay de nuevo en los nuevos movimientos sociales?*. En LARAÑA, E. y GUSFIELD, J. (eds.). *Los nuevos movimientos sociales. De la ideología a la identidad*. Madrid: CIS.

PINTOS, J.L. (2005). "Comunicación, construcción de la realidad e imaginarios sociales". *Utopía y Praxis Latinoamericana* Nº 29, pág. 37-65.

QUÉAU, P. (2002). *La Sociedad de la información y el Bien Público Mundial*. En VIDAL BENEYTO, J. (dir.). *La ventana global*. Madrid: Taurus.

SÉNECAL, M. (1986). *Televisión y radios comunitarias. Teoría y práctica de una experimentación social*. Barcelona: Mitre.

SIERRA CABALLERO, F. (2006). *Políticas de Comunicación y Educación. Crítica y desarrollo de la Sociedad del Conocimiento*. Barcelona: Gedisa.

STALLMAN, R. (2003). *El proyecto GNU/Linux*. En APARICI, R. y MARÍ, V. (coords.). *Cultura Popular, industrias culturales y ciberespacio*. Madrid: UNED.

ZUBERO, I. (1996). *Movimientos sociales y alternativas de sociedad*. Madrid: HOAC.

ZUBERO, I. (2004). *Conocer para hacer: la tarea cultural de los movimientos sociales*. En MARÍ, V. M. (coord.). *La red es de todos. Cuando los movimientos sociales se apropian de la Red*. Madrid: Editorial Popular.

## **LOS DERECHOS DE AUTOR EN LA EXHIBICIÓN DE DRAMÁTICOS**

*Juan Antonio Estrada*

**AUTORA/AUTHOR:**

Juan Antonio Estrada

**ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL/PROFESSIONAL AFFILIATION:**

Técnico de Cultura de la Diputación de Huelva.  
*Cultural technician in the Huelva Council.*

**TÍTULO/TITLE:**

Los derechos de autor en la exhibición de dramáticos  
*Authors' rights in theatre productions.*

**CORREO-E/E-MAIL:**

[juananestrada@terra.es](mailto:juananestrada@terra.es)

**RESUMEN/ABSTRACT:**

El presente artículo va a centrarse en las situaciones que genera la aplicación de la Ley de Propiedad Intelectual, y por ende las retenciones de parte del taquilla en concepto de derechos de autor en los espacios escénicos dedicados a la exhibición de obras dramáticas, así como el papel que representa la Sociedad General de Autores Españoles.

*This article focuses on situations generated by the application of the Intellectual Property Law and as a result, theatre box office retentions for copyrights in venues that stage performances of dramatic works, as well as the role played by the Spanish General Society of Authors.*

**PALABRAS CLAVE/KEYWORDS:**

Teatro, política y planificación de la cultura, derecho de autor, transferencia del derecho de autor.  
*Theatre, cultural policy and planning, copyright, copyright transfer.*

En varias ocasiones esta publicación ha abordado el tema de la propiedad intelectual y la problemática que suscita la regulación sobre derechos de autor vigente en nuestro estado<sup>(1)</sup>. Estos artículos nos sitúan ante el dilema de que todo lo que suponga un aumento de la actividad económica vinculada a la Cultura, y los ingresos provenientes de la propiedad intelectual se encuentra sin duda dentro de ese ámbito y es bueno para un sector que desea posicionarse frente a otros sectores económicos, suponiendo al tiempo una retribución al trabajo de los creadores. Por otra parte, como bien se ha apuntado en estos artículos, los derechos de autor y su concepción decimonónica como derechos de propiedad, suponen en ocasiones un límite al enriquecimiento cultural y social de la comunidad.

Según los datos facilitados por el Ministerio de Cultura, a partir de estadísticas del Anuario de las artes escénicas, musicales y audiovisuales de la Sociedad General de Autores Españoles (SGAE), durante el año 2005 se recaudaron 217 millones de euros por representaciones teatrales, de lírica y de danza. Si a esta cantidad le aplicáramos un 9%<sup>(2)</sup> cifraríamos en casi 20 millones de euros para ese año el importe retenido en concepto de derechos de autor, cifra que no es desdeñable en absoluto.

El presente artículo va a centrarse en las situaciones que genera la aplicación de la Ley de Propiedad Intelectual, y por ende las retenciones de parte del taquillaje en concepto de derechos de autor, en los espacios escénicos dedicados a la exhibición de obras dramáticas.

### **¿Pero, cuánto nos cuesta este espectáculo?**

La programación de un espectáculo en un espacio escénico debe venir condicionada por tres elementos, el primero sería la repercusión artística de ese espectáculo conforme a la línea de programación que el espacio mantiene, en segundo lugar por la repercusión social que esa función va a tener en la comunidad en la que el espacio se asienta y tercero por la repercusión económica que va a suponer esa función. El análisis de estos tres niveles es el que debe, en mi opinión, pesar en la elección de un espectáculo u otro. Los costes económicos de una representación se configuran con la suma de los costes fijos que genera la actividad (personal, repercusión de gastos de mantenimiento, consumo de luz, gastos de comunicación e imagen... costes que pueden sufrir variaciones dado que no todas las funciones van a requerir el mismo personal, el mismo esfuerzo en comunicación o el mismo consumo de luz...), el caché que la formación artística quiere percibir por su trabajo y por último el coste económico que tengan las condiciones técnicas específicas, ya que en ocasiones las dotaciones de los espacios no son suficientes para determinados espectáculos y se deben reforzar los medios existentes (personal, alquiler de material suplementario...). Todos estos elementos constituirían el coste de la actividad. Para cubrirlo se cuenta con los presupuestos aprobados para el espacio, con la presencia, rara ciertamente, de patrocinadores del mismo y los ingresos de taquilla. Una vez realizada la actuación nos encontramos con que los ingresos de taquilla se encuentran mermados por una cuantía retenida en concepto de derechos de autor (determinada en un porcentaje de los ingresos e incluso en una cuantía fija a la que habrá que sumar este porcentaje), sin que ese elemento que influye en el resultado de la valoración de la actividad se haya tenido en cuenta en la negociación con la compañía.

Llama poderosamente la atención que la fijación del importe que el autor de una obra va a recibir cada vez que la misma se representa es fruto de un acuerdo privado entre él, en su calidad de autor, y la productora (persona física o jurídica) que compra los derechos de explotación de la misma. Ese acuerdo entre dos partes va a tener efectos sobre terceros no presentes en el contrato, los titulares de los espacios y que no pueden oponerse a la aplicación del acuerdo por estar obligados por la Ley de Propiedad Intelectual. En la mayoría de los casos se ignora el porcentaje, que puede ser variable, y que afecta a los ingresos del espacio.

Existe mucha controversia con la fijación de este importe. Sentencias reiteradas del Tribunal Supremo (STS 18 de octubre del 2006, STS 20 de septiembre de 2007 y STS de 15 de enero de 2008 entre otras) ponen en duda la capacidad de las sociedades de gestión de fijar unilateralmente las tarifas, modificándolas a su antojo en función del acuerdo que llegue con el usuario de la obra comunicada públicamente. La SGAE y la Federación Española de Municipios y Provincias (FEMP) suscribieron el 29 de octubre del 1996 un convenio que regulaba las tarifas para las corporaciones locales que se adhirieran al mismo, fijando un procedimiento de comunicación entre las partes. Si para espectáculos musicales se fija un porcentaje del 10%, no se establece un estándar para las representaciones de teatro y danza, siendo cada autorización la que determine el porcentaje sobre el taquillaje obtenido y/o una cuantía alzada.

Para actuaciones de grupos aficionados se fija un 10% de los ingresos de taquilla o 10% sobre el caché de la compañía, lo que sea más favorable para el autor; garantizando siempre un mínimo de 95 € por representación.

Una de las formas de evitar esta situación es incluir una cláusula sobre derechos de autor en el contrato de representación, en la que se exprese tanto que la empresa artística posee los derechos para realizar la comunicación pública de esa obra como la forma de determinar el importe de los derechos de autor (porcentaje sobre la recaudación, cantidad alzada o la combinación de ambas fórmulas).

### **Pagar, ¿a quién?**

El titular a percibir esa remuneración es el autor, sus herederos o sus representantes. Es ahí donde entran en juego las sociedades de gestión de los derechos de autor, ante la imposibilidad física de los mismos de estar pendiente en qué espacios se representan sus obras y cuánto se ha recaudado. Estas sociedades, a través de sus delegados, buscan los espacios donde se representan sus obras y perciben en su nombre lo recaudado.

En un procedimiento normal del derecho español, la sociedad de gestión acreditaría su condición de representante del artista y solicitaría en su nombre el pago de la cantidad retenida. Sin embargo no es ese el procedimiento previsto para los derechos de propiedad intelectual. La Ley de Propiedad Intelectual reconoce una serie de prerrogativas a las sociedades de gestión excepcionales en nuestro derecho. La más importante es la llamada legitimación activa recogida en el artículo 150 de esta norma:

Las entidades de gestión, una vez autorizadas, estarán legitimadas en los términos que resulten de sus propios estatutos, para ejercer los derechos confiados a su gestión y hacerlos valer en toda clase de procedimientos administrativos o judiciales. Para acreditar dicha legitimación, la entidad de gestión únicamente deberá aportar al inicio del proceso copia de sus estatutos y certificación acreditativa de su autorización administrativa. El demandado sólo podrá fundar su oposición en la falta de representación de la actora, la autorización del titular del derecho exclusivo o el pago de la remuneración correspondiente.

Este artículo faculta a las sociedades de gestión a no tener que probar en cada supuesto la representatividad del autor, siendo el que realiza la comunicación pública (es decir el titular del espacio donde se representa la obra) el que debe demostrar que el autor no está representado por esa sociedad de gestión o que la obra es de dominio público. Esta situación se denomina en derecho inversión de la carga de la prueba, realmente excepcional y reservada a situaciones de mucha gravedad (detención ilegal, denuncia de actividad antisindical de un empresario...). Llegando a una simplificación de la situación, la SGAE nos gira facturas por las actuaciones que hayamos tenido en nuestro espacio y para oponernos a las mismas deberemos ser nosotros lo que demostremos que el autor de la obra no está representado por esta sociedad de gestión. Se rompe otro de los principios del derecho español que consagra que nadie puede estar representado por otra persona sin mediar su consentimiento. Si se piensa que la situación expuesta es una simplificación y exageración de lo previsto en la norma piénsese en las dianas musicales, en las que las bandas de músicas van interpretando un popurrí de temas. La SGAE nos gira la factura por esa actuación, independientemente de que estén o no por ella representados los autores de algunos de los temas, y si no se está de acuerdo, hágase un listado de los temas tocados, adjudíquese un porcentaje de lo que estos temas han supuesto sobre el global de la actuación, determínese quienes son sus autores y demuéstrese que la SGAE no los representa.

Otra situación anómala surge al transmitir el importe retenido, cantidad de la que somos, según la ley, depositarios. Al hacerlo nos encontramos que la sociedad de gestión nos factura el IVA de ese importe, en cumplimiento de la norma de este impuesto. Aplicando la exención 26 del artículo 20 de la Ley del IVA<sup>(3)</sup> cabe entender que cuando se paga esa cantidad al autor directamente no habría que cargar el importe del IVA, teniendo que sumarlo necesariamente cuando es una sociedad interpuesta la que cobra estos derechos, prestando un servicio al creador. Si el organizador es una empresa privada podrá compensar ese IVA de la factura de la SGAE (sujeto a un tipo del 18%) con el que se ha cobrado con las entradas (8%), el 10% restante deberá tratarlo como un gasto más. En el supuesto de organizadores públicos o de otro tipo que estén exentos de cobrar el IVA en las entradas, será la totalidad del importe del impuesto el que se convertirá en gasto.

También merece un comentario la consideración que se les otorga desde los departamentos de contabilidad al importe retenido en concepto de derechos de autor. Como se ha indicado, el artículo 79 de la Ley de Propiedad Intelectual considera al organizador "depositario" de los mismos, debiendo ponerlo a disposición del autor o su representante legal. Habitualmente las administraciones públicas dan entrada a la totalidad de la recaudación los ingresos tramitando ese importe como un gasto más, imputándolos a los presupuestos del departamento de cul-

tura suponiendo una merma del presupuesto público. Lo correcto es formalizar como ingreso de la administración el importe del taquillaje, imputando a la partida donde se haga ese ingreso la salida del pago de los derechos de autor.

### **Para presentar un espectáculo, ¿debo solicitar permiso al autor?**

El artículo 17 de la LPI establece que no puede realizarse la comunicación pública de una obra sin contar con la autorización del autor. Hay que solicitar permiso al autor (o a la sociedad de gestión que lo represente) para realizar la presentación del espectáculo. Esta autorización es exigida por las empresas que venden entradas por sistemas telemáticos (internet, teléfono y puestos fijos). A la firma de sus contratos hay que aportar la autorización de la SGAE. En la misma, la SGAE informa si está o no en su repertorio esa obra (por haberla inscrito su autor, traductor o versionista) e indica el porcentaje de retención, o la cantidad fija que debe pagarse cuando se realice la comunicación pública. A sensu contrario, si detecta que un espacio va a presentar un texto por parte de una compañía que no ha solicitado permiso al autor de la obra, comunica al espacio esa irregularidad advirtiéndole de lo ilícito de esa conducta. Teóricamente si el autor no fuera socio de la SGAE habría que localizarlo a través de la productora a la que contratamos para la actuación y solicitarle dicho permiso, actividad realmente infrecuente.

### **Los actos gratuitos**

Las actividades gratuitas no están contempladas dentro de las exenciones del pago de derechos de autor (Capítulo II del Título III de la Ley de Propiedad Intelectual, artículos 31 al 40). Es decir, la celebración de una actividad gratuita genera el pago de derechos de autor de la obra exhibida, el problema es la cuantía. La SGAE viene aplicando un criterio, reflejado en el convenio suscrito con la FEMP, por el que determina que *cuando los espectáculos se celebren con acceso gratuito al público y no condicionado a exigencia previa alguna, la tarifa por derechos de autor se calculará mediante la aplicación del porcentaje correspondiente a la modalidad de uso afectada, al presupuesto de gastos necesarios para la celebración del espectáculo*. La SGAE entiende por presupuesto de gastos necesarios los incurridos con motivo del *escenariario y montaje del mismo, infraestructuras y equipos de sonido, infraestructuras y equipos de iluminación, escenografía, remuneración de los artistas, intérpretes, ejecutantes, así como los incurridos con motivo de su manutención, alojamiento y desplazamiento, y subvenciones o patrocinios en forma de aportaciones económicas o materiales dirigidas a cubrir cualquiera de los conceptos anteriores*. Sobre este presupuesto de gasto se aplicará un porcentaje que en dramático está fijado al 10%. Igual procedimiento exige esta sociedad de gestión para los espectáculos que tengan precios de taquilla bonificados o subvencionados, o *notoriamente distanciados de los precios que habitualmente rijan en el mercado para espectáculos análogos*. Es curioso, porque casi ningún espacio público, y me atrevería a asegurar que pocos de los privados, pueden cubrir los costes que generan la exhibición de espectáculos con el taquillaje recaudado. Para hacerlo deben acudir a sus presupuestos públicos, subvenciones o patrocinios. Cumplido el criterio fijado unilateralmente por SGAE deberíamos enviarles el estudio de costes de la actuación y sobre esa base aplicar el porcentaje que nos indican.

Como dato llamativo conviene indicar, por último, que en el supuesto de no validar el billete antes de la actuación *la tarifa correspondiente se aplicará sobre el resultado de multiplicar el precio más elevado de entrada o acceso al acto por el aforo del recinto donde se lleve a cabo el acto. En su defecto, el aforo se determinará como el resultado de multiplicar por dos el 75% de los metros cuadrados totales del recinto.*

#### NOTAS

(1) *Periférica* n° 7 diciembre 2006, *Periférica* n° 10, diciembre 2009.

(2) Estimación subjetiva creada tomando como base dos parámetros, el 10% genérico de retención en concepto de derechos de autor y en segundo lugar del hecho que de toda la programación que anualmente realiza un espacio no llega al 10% las que no originan derechos de autor por ser de dominio público.

(3) *Los servicios profesionales, incluidos aquéllos cuya contraprestación consista en derechos de autor, prestados por artistas plásticos, escritores, colaboradores literarios, gráficos y fotográficos de periódicos y revistas, compositores musicales, autores de obras teatrales y de argumento, adaptación, guión y diálogos de las obras audiovisuales, traductores y adaptadores.*

## LA CULTURA OBRERA EN LA PROVINCIA DE CÁDIZ

**GENTROS OBREROS, ATENEOS OBREROS Y CASAS DEL PUEBLO:  
ESPACIOS DE EDUCACIÓN Y DIFUSIÓN CULTURAL  
(DESDE SUS ORÍGENES A 1939)**

*Felipe Barbosa Illescas*

### AUTOR/AUTHOR:

Felipe Barbosa Illescas

### ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL/PROFESSIONAL AFFILIATION:

Licenciado en Geografía e Historia por la Universidad de Sevilla. Documentalista de la Fundación Provincial de Cultura. Diputación de Cádiz.

*Historian and Cultural Manager.*

### TÍTULO/TITLE:

La cultura obrera en la provincia de Cádiz. Centros Obreros, Ateneos Obreros y Casas del Pueblo: espacios de educación y difusión cultural (desde sus orígenes a 1939).

*Working class culture in the province of Cadiz. Centres for the working class, popular athenaeums and village cultural centres: spaces for education and disseminating culture (from their origins to 1939).*

### CORREO-E/E-MAIL:

fbarbosa@dipucadiz.es

### RESUMEN/ABSTRACT:

Uno de las iniciativas fundamentales del anarcosindicalismo español fue la extensión de una cultura alternativa a la oficial y que puede calificarse como la de mayor trascendencia del siglo XX en España de una organización obrera. En el terreno de la educación obrera la proliferación de escuelas racionalistas anarquistas tuvieron como objetivo conseguir la libertad de conciencia para lograr una sociedad más humana inspirada en el orden natural. Esta cultura obrera, alternativa a la burguesa, desarrolló muchas ideas de gran relevancia actual frente a lo que conocemos como pensamiento único contemporáneo. Nacieron los ateneos populares, los centros republicanos y las casas del pueblo auténticas universidades populares que contribuyeron a crear una opinión crítica y analítica.

*One of the key initiatives of Spanish anarcho-syndicalism was the extension of an alternative to official culture, which can be described as the most transcendent alternative launched by a labour organisation in twentieth-century Spain. The proliferation of rationalist anarchist schools in the field of worker education aimed to secure freedom of conscience in order to achieve a more humane society inspired by the natural order. As an alternative to bourgeois culture, working-class culture developed many ideas that are highly relevant today, in view of what we know as contemporary single thought. Popular athenaeums, Republican centres and village cultural centres were born and served as authentic popular universities that helped create critical, analytical opinions.*

**PALABRAS CLAVE/KEYWORDS:**

Cultura alternativa, educación obrera, ateneos populares, casas del pueblo, libertad de conciencia, educación integral.

*Cultural history, workers movements, cultural management.*

## Antecedentes históricos

La evolución del asociacionismo en España, en su doble vertiente, asistencial y de cohesión social no ha estado exenta de obstáculos<sup>(1)</sup>, y el reconocimiento jurídico del derecho a asociarse fue complicado y tardío. Los decretos de abolición gremial y las nuevas condiciones de trabajo, cortaron los vínculos sociales rompiendo el cordón umbilical que unía el Estado y la sociedad. El Decreto de 8 de junio de 1813 declaró la libertad de industria y el Real Decreto de 20 de enero de 1834 prohibió las ordenanzas gremiales que monopolizaban el trabajo.

Los intentos de reconstruir aquella unión, dio lugar por medio de la solidaridad, a la aparición de sociedades que perseguían cambiar las condiciones laborales potenciando la unidad obrera. Sin embargo, el nuevo régimen liberal era contrario a la creación de sociedades de resistencia o sindicatos porque interferían en el libre juego de las leyes económicas naturales y en las relaciones laborales.

Mientras que en Inglaterra se abolían en 1824 las *Combination Acts* que impedían la legalización del asociacionismo obrero, en España, un decreto de octubre de 1820 suponía el principio de la desaparición obligada de las asociaciones (sociedades patrióticas). Posteriormente, el decreto de 26 de abril de 1834 sobre asociaciones políticas castigaba con prisión y destierro la existencia de sociedades secretas, la Constitución de 1837, despreció los derechos políticos de asociación y reunión, mientras que la Constitución de 1845 los ignoró por completo.

En España, al igual que en otros países europeos, el poder político tuvo una actitud hostil hacia el asociacionismo obrero que osciló entre la prohibición y la represión. En 1839, una real orden permitía la creación de sociedades de socorros mutuos pero prohibía las sociedades de resistencia o sindicatos. Un ejemplo de ello lo constituyó la Asociación de Socorros Mutuos de artistas y Jornaleros, fundada en Cádiz<sup>(2)</sup> en 1841, con una amplia base social que iba desde los oficios a los obreros de las fábricas. Desde un primer momento el Estado vigilará y controlará el funcionamiento de las nuevas sociedades persiguiendo las actividades de carácter político que fuesen contra sus intereses. En 1841, los gobernadores civiles dieron la orden de clausurar "las sociedades y tertulias patrióticas en las cuales se lean periódicos y se debatan asuntos políticos en público".

El régimen liberal-burgués hizo todo lo posible en las décadas centrales siguientes para imponer las bases de un fuerte centralismo. El proletariado fue organizándose poco a poco en forma de socorros mutuos o cooperativismo. Durante el Bienio Progresista (1855-1856) las condiciones favorables al derecho de asociación favorecieron el desarrollo de las reivindicaciones obreras, pero el decreto de abril de 1857 abolió todas las sociedades obreras. Dos años y medio más tarde, una real orden cercaba a todas las organizaciones obreras bajo un estricto control gubernamental viéndose obligadas a cambiar de estrategia para tratar de eludirlo, adoptando la forma de cooperación y cultura ante la imposibilidad del ámbito resistencial y sindical.

A partir de 1860 se extienden por Cataluña, Andalucía, Madrid y Valencia, cooperativas impulsadas por trabajadores industriales y agrícolas, claramente influidas desde Francia y orientadas hacia el trabajo asociativo.

Hay que esperar al período 1868-1874 para que se produzca una gran eclosión de la socialidad, pasando los derechos de asociación y reunión de la total ignorancia a ser considerados como fundamentales en la Declaración de derechos de la Junta Superior Revolucionaria de 8 de octubre de 1868. El momento de una mayor tolerancia y el cese de la represión permite que la movilización obrera constituya la I Internacional, una organización de clase que cuestionaba las bases del sistema y las combatía y que será objeto de continua persecución. En junio de 1870 tuvo lugar en Barcelona un congreso en el que se fundó la Federación Regional Española de la Asociación Internacional de Trabajadores (AIT) que llegaría a tener casi 40.000 miembros. El sindicalismo fue moviéndose hacia posiciones anarquistas coincidiendo con la expansión del asociacionismo obrero y su conexión con el sector bakuninista de la AIT, esto se debió al rechazo que provocaba el paternalismo republicano y el cooperativismo, que sólo era aceptado en su rama de formación y movilización.

Con la restauración monárquica las organizaciones obreras más combativas pasaron a la clandestinidad, de la que fueron saliendo poco a poco a partir de 1881. El decreto de 10 de enero de 1874 clausuraba "todas las organizaciones y sociedades políticas que, como la I Internacional, atenten contra la propiedad, la familia y las demás clases sociales". Una orden de 7 de febrero de 1875 relativa a la conducta de participantes en reuniones y asociaciones públicas prohibía las que tuviesen un fin político, suspendía las existentes e impedía la creación de otras nuevas. Cualquier asociación con fines benéficos, científicos, literarios o recreativos que fuese considerada sospechosa de tener carácter político podía ser clausurada. A pesar de todo, las sociedades obreras agrupadas en la Federación Regional Española de la AIT recibieron cárceles y destierro, y del frente intelectual, político y policial el anarquismo fue teniendo mayor número de adeptos en la sociedad española.

Sin embargo, en 1881 se abrió una puerta hacia la libertad de asociación permitiendo la fundación de asociaciones del proletariado. Prueba de ello fue la fundación de la Federación de Trabajadores de la Región Española (FTRE) que alcanzó pronto los 60.000 miembros. A esto se une la creación en 1879 de forma secreta del partido socialista (PSOE) que poco a poco comenzó a darse a conocer. De esta forma fueron surgiendo organizaciones creadas en la clandestinidad que fueron toleradas por el poder y también diversidad de asociaciones de carácter cultural y recreativo.

En 1883 comienza otra etapa marcada por la represión, escudándose en el affaire de la Mano negra, y que centra su persecución en el movimiento anarquista como motor de subversión del orden social.

Desde 1887 el desarrollo asociativo conoció un gran auge, aunque no estuvo exento de momentos de gran conflictividad social, terrorismo y represiones. Un hito de gran significación fue la aprobación de la Ley de asociaciones de 30 de junio de 1887 que vino a regular de nue-

vo el derecho político de asociación y a dar coberturas normativas a sindicatos y partidos obreros. Bajo su amparo se gestaron y desarrollaron las principales organizaciones sindicales.

Esta norma legal de 1887 llevaba a cabo los principios de la Constitución de 1876, según los cuales, "todo español [...] tiene el derecho de asociarse para los fines de la vida humana", autorizándose "las asociaciones para fines religiosos, políticos, científicos, artísticos, benéficos y de recreo, o cualesquiera otros lícitos, que no tengan por único y exclusivo objeto el lucro y la ganancia [...], los gremios, las sociedades de socorros mutuos, de previsión, de patronato, y las cooperativas de producción, de crédito y de consumo".

En 1888, se funda en Barcelona, el sindicato socialista, Unión General de Trabajadores (UGT) y también ese mismo año el sindicato anarquista FTRE cambia de nombre y pasa a denominarse Pacto de Unión y Solidaridad.

En resumen, hasta la década de 1880, es constatable una clara diferenciación en el tratamiento político de una mayor tolerancia hacia un asociacionismo basado en aspectos de solidaridad e instrucción (socorros mutuos, beneficencia, cultura-instrucción) frente a la actitud represiva de todo aquello que considerasen hostil al sistema imperante.

Una circular de 31 de marzo de 1892, sobre la actividad de las asociaciones anarquistas previene sobre las consecuencias de la guerra social que se aproxima. Para corroborar esto, una real orden de 6 de abril de 1892, insta a los poderes civil, militar y judicial a controlar a las asociaciones obreras para hacerles cumplir la ley de asociaciones. Al año siguiente, otra circular ordena perseguir y castigar el anarquismo.

La represión continúa y, en 1896, un decreto establece el ámbito de aplicación de la ley sobre persecución de las asociaciones anarquistas. Pese a todo esto, las sociedades de resistencia junto al mutualismo obrero constituían la base del tejido asociativo a nivel nacional. Entre 1904 y 1916 tuvo lugar una mayor inclinación del asociacionismo hacia aspectos reivindicativos y de carácter sindical.

La creación del Instituto Nacional de Previsión (INP) en 1908 vino a corroborar la necesidad de un organismo que velase por la previsión social sirviendo de reconocimiento tardío de la labor efectuada por las asociaciones de socorros mutuos

En 1919 se aprobó el Retiro Obrero Obligatorio, organismo que vino a hacerse cargo de una gran parte de las necesidades sociales (desempleo, accidente, jubilación, invalidez y maternidad) aunque careció de universalización.

En síntesis, entre 1900 y 1936 los sucesivos gobiernos lanzaron una ingente normativa para regular la creación de sindicatos agrícolas, industriales y mercantiles acentuándose el control político en las huelgas y paros y en la normativa de determinadas asociaciones. Hubo que esperar hasta 1932, durante el primer bienio republicano para que viese la luz la gran ley de regulación del asociacionismo sindical obrero.

## Cultura y Asociacionismo

Desde el siglo XIX, las clases populares se preocuparon por temas relacionados con la política, la economía, la cultura y el ocio para lo cual pusieron en marcha diversas propuestas asociativas. Esta mayor concienciación dio lugar a la aparición a mediados del siglo XIX de asociaciones con varias finalidades.

- Intentar paliar ciertas necesidades no cubiertas por el Estado potenciando la solidaridad y la autodefensa
- Unir por intereses comunes a los integrantes del grupo
- Hacer posible las realizaciones solidarias
- Crear lazos de identidad y de pertenencia al grupo

En España coincidiendo con el proceso de urbanización y unido a las lentas y desiguales transformaciones socioeconómicas que trajo consigo, conllevó la aparición en el siglo XIX de nuevas formas de asociacionismo en forma de ateneos, círculos y liceos, entidades similares a los *clubs* ingleses y *cercles* franceses. Tras la muerte de Fernando VII se abrió una nueva etapa que dejó atrás el absolutismo y trajo consigo la vuelta de miles de exiliados políticos.

Previamente una Real Orden de 18 de mayo de 1834 encargaba a los gobernadores civiles que promoviesen la creación de nuevas sociedades económicas similares a las ya existentes. En 1844, un observador extranjero, el francés Xavier Durrieu, se hacía eco de la proliferación de ateneos y liceos.

Ateneos y liceos, y un poco más tarde casinos, tertulias, círculos, sociedades, etc., toda esta gran variedad de términos alude a una doble realidad que desarrolla dos modelos asociativos, el ateneo y el liceo, más centrados en aspectos de instrucción y cultura y, el casino o círculo más proclives a actividades de recreo.

La minoría liberal dirigente puso en marcha sus modelos asociativos, su sistema educativo que extendió en beneficio propio a toda la sociedad. El ateneo del siglo XIX fue concebido como una entidad culturizadora al servicio directo de la burguesía liberal convirtiéndose en un centro hegemónico en lo cultural y en lo político. Un ejemplo claro lo tenemos en el Ateneo de Madrid que fue un ejemplo de difusión cultural al servicio de las minorías dirigentes.

El Grupo de Estudios de Asociacionismo y Sociabilidad de la Universidad de Castilla-La Mancha (GEAS)<sup>(3)</sup>, considera que los ateneos surgen en un primer momento como "institución cultural por excelencia del liberalismo". Este empeño culturizador liberal burgués fue recogido primero por un sector progresista republicano que tenía una concepción distinta de la práctica educativa y cultural y más tarde por el movimiento obrero. Esto hizo que pudieran desarrollarse diversas formas de asociacionismo cultural y educativo, resistencial y también reivindicativo.

Sin embargo, las clases obreras se enfrentaron a numerosas trabas para poner en marcha di-

versos tipos de asociaciones, al encontrarse marginadas de los centros de decisión política y de los circuitos culturales. Pese a ello, desde 1840, coincidiendo con la llegada a España del socialismo utópico y del ideario republicano, las clases obreras iniciarán su aprendizaje político, social y cultural a través de asociaciones con la colaboración de la pequeña burguesía radical, un camino que les llevará a su consolidación como grupo social.

La clase obrera necesitaba crear un tipo de asociacionismo popular a través del cual se canalizaran sus alternativas culturales y educativas. El Estado liberal-burgués del siglo XIX abrió este camino asociativo que fue posteriormente aprovechado por los republicanos y la clase obrera para organizarse en forma de socorros mutuos y cooperativismo.

Por tanto, el modelo ateneísta tuvo repercusiones en otros ámbitos sociales a lo largo del reinado de Isabel II y fue desarrollándose bajo diversas denominaciones (ateneos obreros, casinos de artesanos...).

El proceso de culturización obrero tenía como objetivos fundamentales la instrucción y el recreo. Se partía de una premisa ineludible: sin autocontrol no hay cultura ni instrucción obrera. El obrerismo militante prohibió el juego y el alcohol al considerarlo enemigo del trabajador valorándose la automoderación como un valor de primera magnitud.

#### De la Velada de Artesanos al Fomento de las Artes (1847-1933)

Un precedente que merece destacarse fue la creación en 1847 del Fomento de las Artes de Madrid denominada, en una primera etapa, como Velada de Artistas, Artesanos, Jornaleros y Labradores<sup>41</sup>. Sus objetivos eran la instrucción y recreo de sus socios a través de las cátedras creadas, una biblioteca y un gabinete de lectura con periódicos y revistas, nacionales y extranjeros, así como la creación de Círculos en cada arte u oficio donde se debatieran temas de interés tratando de unificar los intereses de trabajadores y maestros. Su existencia estuvo marcada por la continua presión gubernamental que desembocó en varios cierres temporales hasta su total clausura en 1858.

Para su reapertura hubieron de cambiar de nombre, pasando a denominarse a partir de 1859 Fomento de las Artes. Pronto fueron creándose asociaciones análogas en otras provincias. A partir de 1868, tras el triunfo de la Revolución de septiembre, se produjo su consolidación. Fue durante la Restauración, uno de los núcleos fundamentales de educación popular más importante de Madrid, encabezado por el trabajo inagotable de su presidente Rafael María de Labra. Anselmo Lorenzo lo definía como "el punto de reunión de los elementos liberales ilustrados de Madrid", subrayando además que "todo liberal de la categoría de burgués de poco pelo o trabajador, capaz de sustraerse a la sugestiva y predominante influencia de la taberna, era socio del Fomento".

La labor del Fomento bajo la presidencia de Labra se concretó en potenciar la labor pedagógica con la puesta en marcha de numerosas enseñanzas dirigidas a la mujer y el trabajo constante y continuo con otras asociaciones dedicadas a la educación popular. Al mismo tiempo,

trató que la asociación se mantuviese al margen de cualquier partidismo solicitando al Estado mejores condiciones para realizar su trabajo educativo. Por sus aulas pasaron más de 12.000 alumnos perteneciendo la mayoría a las clases populares. En 1890 se celebró un Congreso de Sociedades de Instrucción Popular, al que acudieron 25 asociaciones similares de toda España. Y que tuvo como objetivo hacer un llamamiento a todas las asociaciones dedicadas a la educación popular del país para la fundación de una Liga de Enseñanza.

En 1892, se organizó en Madrid, a través del *Fomento de las Artes*, el Congreso Pedagógico Hispano-Portugués-Americano en el que participaron 2500 personas y donde se debatió la problemática de todos los grados de la enseñanza. Este congreso tuvo una gran repercusión al coincidir con los festejos del IV Centenario del Descubrimiento de América.

Durante el verano de 1896, se desarrolló la primera Colonia Escolar de Vacaciones organizada por el Fomento de las Artes para un grupo de alumnos que acudieron a las playas del norte con el objetivo de que disfrutaran de la naturaleza los hijos de la clase trabajadora.

Entre 1903 y 1912 el Fomento de las Artes estuvo presidido por Eduardo Dato para quien el problema obrero se reducía a una cuestión económica y a la necesidad de reformas jurídicas y educativas. La creación en 1912 de la Dirección General de Enseñanza Primaria que dedicó mayores esfuerzos a la educación básica marcó un declive paulatino de asociados y alumnos que culminó en 1933 con su desaparición definitiva.

Desde su creación pasaron por sus aulas unos 40.000 obreros y familiares contribuyendo a la instrucción de la clase trabajadora. También contribuyó a mejorar las condiciones materiales de los obreros con iniciativas como la Sociedad Cooperativa de Consumo, la Sociedad para la Prevención y Socorro de los Accidentes de Trabajo y los Gabinetes Médico y Antropocéntrico.

## **Extensión y consolidación de la cultura obrera**

### Obrerismo y Republicanismo

En la creación y desarrollo del Fomento de las Artes estuvieron representantes de la pequeña burguesía radical y también otros nombres que tendrán gran importancia en el movimiento obrero como Pablo Iglesias, Anselmo Lorenzo, Francisco Mora, etc.

Tras la inauguración de la segunda etapa del Fomento de las Artes, fueron apareciendo a partir de 1860 ateneos obreros o sociedades culturales con el objetivo primordial de educar a las clases populares en un momento de represión política durante los últimos años del reinado de Isabel II. Surgieron así entre otros el Ateneo Catalán de la Clase Obrera (1861), el Ateneo Igualadino de las Clases Obreras (1863), el Ateneo Manresano de la Clase Obrera (1864), la Asociación para la Enseñanza Gratuita de las Clases Proletarias (Barcelona, 1864), la Sociedad Filantrópica Artística de Valladolid (1864), el Círculo de Artesanos de Cáceres (1865). etc.

Un extenso y variado tejido de asociaciones, impulsado por republicanos, anarquistas y librepensadores contribuyeron a crear una sociabilidad democrática organizada de forma igualitaria, de orientación política de carácter progresista e izquierdista que tendría como señas de identidad la creencia en el triunfo de la razón sobre los prejuicios heredados, la importancia de la instrucción y la formación intelectual del obrero, la laicidad de la vida civil, la confianza en la ciencia y el progreso, el reconocimiento de los derechos y libertades del ser humano, etc.

La importancia de la instrucción obrera caló pronto en Andalucía, extendiéndose rápidamente por Cádiz, Jerez, Sevilla, Málaga, Antequera, etc. Este fue el caso también del Casino Obrero de Jerez (1863) presidido por Ramón de Cala.

Desde la división del Partido Demócrata, el republicanismo a partir de noviembre de 1868 pasó a organizarse como partido, incluyendo en sus reivindicaciones a las clases populares y obreras<sup>(5)</sup>. Sin embargo, el fracaso de las expectativas creadas por la Revolución de 1868 y la ambigüedad de algunos sectores republicanos motivó que una parte de la clase obrera tomara conciencia de la importancia de organizarse por sí misma.

Al igual que ocurrió durante el sexenio democrático, en el período de entresiglos el republicanismo en España convivió con el anarquismo, el librepensamiento y también con el socialismo. En Andalucía surgieron centros como el Casino Demócrata Popular Ronda (1881), dirigido por el republicano Isidoro Montero de Sierra o el Casino Federal de Sevilla (1882), que contaba con una escuela nocturna para adultos.

Los centros obreros nacieron con la intención de satisfacer en la medida de sus posibilidades las necesidades de reunión con carácter político o sindical, pero también se convirtieron en lugares para llevar a cabo actividades culturales y educativas. Como ejemplos de ello están: el Centro Obrero de Instrucción y Recreo de Sevilla (1881) que consiguió por medio del Ministerio de Fomento una biblioteca popular; el Ateneo Obrero de Barcelona (1881), que con el apoyo de algunos republicanos abrió una biblioteca y una escuela que llegó a tener en 1907 mil matriculados; el Ateneo Casino Obrero de Gijón (1881), que llegó a tener una biblioteca con tres mil volúmenes, un gabinete de lectura y un orfeón; el Centro Obrero de Unión Republicana abierto en Cádiz (1897); La Fraternidad Obrera Republicana de Jerez, etc.

En los últimos años del siglo XIX el republicanismo se vio obligado a dar respuesta a algunos de los problemas que estaban surgiendo en la política española y que afectaban directamente a las capas populares. Los sucesos del 98, el proceso de Montjuich entre otros acontecimientos llevaron a que algunos de sus nuevos líderes como Blasco Ibáñez, se apoyaran en el asociacionismo popular para crear nuevos centros de sociabilidad.

Entre algunos nombres conocidos podemos destacar en Cádiz la figura precursora de Fermín Salvochea<sup>(6)</sup> que unió a republicanos y anarquistas en el Círculo Librepensador Guillén Martínez fundado en 1886. También puede citarse al republicano federal Alejandro Guichot quien en 1898 en la calle Sierpes de Sevilla abrió el Centro Republicano Social. En lugares como Antequera, el acercamiento entre republicanos y obreros culminó en 1905 con la fundación

de la Federación Obrera Antequerana. También en Jerez de la Frontera los centros locales de organizaciones republicanas crearon una estructura de acogida para las sociedades de resistencia de ideología anarquista llegando a celebrar en 1911 en la Casa del Pueblo Radical la conmemoración del 1º de Mayo.

En los primeros años del siglo XX tuvieron un importante protagonismo las Juventudes Republicanas (Antequera, Huelva, Málaga...) y los círculos instructivos obreros en lugares como Málaga y Sevilla. En 1905 se fundó la Casa del Pueblo Republicana auspiciada por Alejandro Guichot y Diego Martínez Barrio, así como, la Asociación de Cultura Popular dirigida por Montes Sierra.

La reorganización del republicanismo andaluz se extendió por las capitales y también por localidades como Antequera, Ronda, Jerez, Écija, etc. Destacar la labor realizada por José Cabral en Trebujena<sup>(7)</sup> en el Centro Instructivo de Obreros del Campo (CIOOC), verdadero núcleo de la vida social del pueblo. El Centro, como era conocido estuvo abierto desde principios de 1914 hasta su cierre forzado por falangistas al producirse el golpe de estado de 1936.

#### El Centro Obrero de San Fernando

La Sociedad Benéfica e Instructiva de Previsión Social "Centro Obrero de San Fernando" fue fundada el día 19 de Octubre de 1884. En las Memorias del Centro Obrero completadas con motivo del I Centenario de su fundación<sup>(8)</sup> se recopila una valiosa información sobre su creación. En su libro de Actas se lee lo siguiente:

"Previo convocatoria fueron reunidas las clases obreras de esta localidad, a las ocho de la noche, en el local donde se haya establecida la oficina de la Junta Sociológica. El obrero Don Tomás González expuso a los concurrentes que, el objeto de la reunión es para tratar de la creación de un Centro de Obreros, necesidad absoluta en esta ciudad, pues todos los pueblos cultos deben manifestarse con espíritu de sociabilidad y compañerismo, por lo que creo indispensable la creación de dicho Centro: primero porque de este modo habrá recíproco equilibrio entre todos los gremios, y segundo, porque de este modo podremos formar escuelas aplicadas a las artes y a los oficios que tan necesario es, para el desarrollo intelectual de la clase obrera; para cuyo fin os propongo y os ruego encarecidamente que, desde este momento empecemos a formar la candidatura para nombrar la Junta Organizadora para redactar el Reglamento".

El acto fundacional prosiguió con el nombramiento de dicha Junta, presidiendo la votación por Don Juan Carbó y Urez, ingeniero civil, que fue nombrado Presidente Honorario. Realizado el escrutinio de votos, fue elegido presidente don Tomás González y Vicepresidente don Carlos de Aza. La reunión constitutiva acabó, según dicho libro de Actas, "... a las once y diez y ocho minutos" de la noche del domingo 19 de octubre de 1884. Por la noche, que era cuando se permitían las reuniones de los obreros.

Según sus estatutos el Centro Obrero nacía con la finalidad de:

"Contribuir al progreso moral y material de los obreros de la Ciudad, a fin de que estos sean ciudadanos dignos, útiles, inteligentes y laboriosos, tanto en sus relaciones con la familia como con la sociedad en general. Para ello, proporciona a sus asociados asistencia médica, para éstos y su familia; dietas en metálico en caso de enfermedad; pensiones vitalicias y gastos de sepelio; clases nocturnas, donde los socios y sus hijos se instruyen convenientemente en las asignaturas que tienen más directa aplicación en las artes, industrias y trabajos manuales; uso del local social, ...".

En octubre de 1884, tuvo lugar el nacimiento del Centro Obrero. Indudablemente, la inspiración que motiva su fundación se aleja del carácter reivindicativo y de presión que a lo largo del siglo había marcado el movimiento obrero, dispersándose hacia cuestiones quizás paternalistas o proteccionistas, pero como una solución a un problema patente y real que en el ambiente existía, como era la falta de cultura y formación de determinado sector social. La idea era cubrir un hueco en la formación de niños y jóvenes -en principio hijos de obreros-, no evitado por la justicia social que durante *tanto tiempo dejó sin amparar necesidades humanas relevantes*.

Aprobados sus Estatutos fue inscrita en el Gobierno Civil de la provincia de Cádiz hasta el año 1.942. "El Centro Obrero tiene su local social y educativo en la calle Rosario nº 8 de nuestra ciudad. Esta finca, entonces de una única planta, se compró en 1912".

El primer director fue Juan Carbó y Urez, y le siguieron otros de indudable relieve como José Ignacio Cellier y Ortega, Ángel Gallego Jiménez. Entonces el Centro contaba con 96 alumnos. La llegada de Don Juan Coello Sánchez supuso un verdadero revulsivo, por su capacidad de trabajo, su entusiasmo, y muy especialmente por su visión estratégica del Centro, al que consideraba un verdadero valor añadido para La Isla y su gente más necesitada de formación. En tan solo cinco años, la matrícula gratuita alcanzó la cifra de 236. La excelente preparación de los egresados estimuló el patrocinio de diversos organismos y entidades públicas y privadas. Don Juan dividía su tiempo entre la Constructora Naval, donde había entrado de aprendiz de delineante, llegando a ocupar el puesto de ayudante de ingeniero, y su labor docente y organizativa del Centro Obrero.

La Sociedad Benéfica e Instructiva de Previsión Social "Centro Obrero de San Fernando" tomó, en el siglo XIX, la decisión estratégica de transformar nuestra ciudad en una comunidad culta, poniendo especial cuidado en los más desfavorecidos, y puede sentirse bien satisfecha del resultado obtenido. En realidad, representa un proyecto de comunidad pionero e innovador, siempre firme a sus principios que enunciara su fundador, el obrero isleño Don Tomás González, la histórica noche del domingo 19 de octubre de 1884.

Algunos datos interesantes de su historia: se relatan en los libros de Actas de Juntas Generales. En ellos aparecen sólo algunos hechos notables en la historia del Centro Obrero.

- Allegar recursos para socorrer a nuestros hermanos de Málaga y Granada, con motivo de los temblores de tierra.
- El Ayuntamiento aprueba en su presupuesto una subvención fija.

- Escrito del Alcalde, dando las gracias por el apoyo prestado, para poner a la calle Ancha, el nombre de Maestro Portela.
- Se inaugura una Caja de Ahorros para ancianos e inútiles del trabajo.
- El Ministerio de Marina dispone que los alumnos premiados del Centro, que fueran Meritorios del Arsenal, se le asigne un jornal.
- Don Isaac Peral y Caballero, da las gracias, por la colaboración prestada por los Obreros socios del Centro que trabajan en el Arsenal por el éxito obtenido en las pruebas oficiales del Submarino de su invención, ante la Junta Técnica, al mismo tiempo que dona un busto con uniforme de marino para perpetuar su invento.
- Los 20 alumnos de estas clases que se presentaron a examen para Maquinistas de la Armada y Navales, envían proponiendo un voto de gracia para la Junta Directiva y Profesorado del Centro y en particular para Don José de la Vega y Don Manuel González Rueda, por la brillantez del resultado de los exámenes, en el que todos los alumnos aprobaron.
- Se entrega en mano, instancia al Capitán General, suplicando favorecer a los obreros que por haber cumplido 60 años, solo trabajan medio día en el Arsenal y cobran medio jornal.
- Oficio del Capitán General, dando cuenta de las gestiones hechas sobre el asunto anterior en Madrid, y consiguiendo que trabajen y cobren la jornada completa.
- Suscripción para socorrer a los heridos e inválidos que regresan de la guerra de Cuba.
- Escrito del Ministerio de Marina, concediendo la petición del Centro, para poner quilla a los buques construidos en el Arsenal.
- Por R.O. se concede al Centro Obrero, subvención del Ministerio de Marina.
- La Fábrica de Gas, dona a las clases 100 metros cúbicos de gas para alumbrado.
- Suscripción para socorrer a los familiares y víctimas de la catástrofe ocurrida en Cádiz por la explosión del torpedo.
- Credencial del Delegado Regio de S.M. EL REY, para que el Director de las Clases del Centro, figure como persona que ha contribuido desinteresadamente al progreso de la enseñanza.
- A la petición conjunta de la Diputación Provincial y Ayuntamiento, el Centro cedió gratuitamente sus locales, para instalar la Escuela Elemental de Trabajo, que funcionó hasta Diciembre de 1.929, pasando luego al edificio construido en la Plaza del Castillo, que luego se llamaría Plaza Font de Mora, en recuerdo de su fundador.
- En el año 1.934 y hasta no contar con local apropiado, en el Centro, se dieron las clases preparatorias para ingreso en la Escuela Naval Militar.
- Don Francisco Cobos, Médico y Literato universalmente conocido, visitó San Fernando, su pueblo natal en 1.915 y en el homenaje ofrecido por la Biblioteca Lobo, el Director del "Diario de Cádiz" Don Celestino Rey-Joly, glosó diferentes temas, entre otros "Las Glorias de la Marina en el Panteón" y "La Soberanía Nacional en el Teatro de las Cortes", contestando el Señor Cobos, a todas las materias y finalizando con la siguiente frase "En la Escuela Naval se aprende a vivir en la historia nacional..... en el Panteón se contemplan y evocan los supremos sacrificios".
- Visitó el Centro Obrero, dejando escrito y firmado de su puño y letra en la página 76 del Libro de Actas de Juntas Generales del 28 de Septiembre de 1.915, lo siguiente:
  - "El trabajo es el que dignifica al hombre, a la patria y a la humanidad."
  - "Con él se inician los grandes pueblos, con él se solidifican las grandes naciones, con él se engrandecen los destinos de las razas".
  - "El trabajo es la virtud mágica que todo transforma y enriquece".
  - "Yo me siento orgulloso como español y como isleño al ver que en mi Ciudad natal existe un CENTRO OBRERO como aquel al que pertenece este Libro de Actas, en el cual se ensanchan los horizontes del suelo patrio con los destellos bienhechores del trabajo que será el que realice la obra grandiosa que coronará el destino de nuestra raza en ambos mundos".

## Obrerismo, socialismo y anarquismo en la provincia de Cádiz

Teniendo como precedentes los centros obreros surgidos en los últimos años del reinado de Isabel II en la década de 1860, el Ateneo Catalán de la Clase Obrera, el Ateneo Igualadino de la Clase Obrera y el Ateneo Manresano de la Clase Obrera, el modelo asociativo-cultural ateneísta se amplió a otros grupos sociales convirtiéndose pronto en una plataforma de culturización popular aunque abierto también a otros sectores de la población.

Una parte de la clase obrera decepcionada tras la Revolución de 1868 fue tomando mayor conciencia de la situación de la clase obrera y dio un paso adelante hacia la organización de asociaciones y sociedades de clase. Muchas entidades pasaron de organizarse en socorros mutuos y cooperativas a afrontar la nueva realidad formando grupos de resistencia en forma de secciones de oficio y centros obreros relacionados con la Federación Regional Española de la Asociación Internacional de los Trabajadores (FTRE).

Una de sus secciones destacadas fue la FRE en Andalucía. Desde 1873 se constatan 47 federaciones locales sobresaliendo Cádiz, Carmona, Córdoba, Granada, Loja, Málaga, El Puerto de Santa María, Sanlúcar de Barrameda y Sevilla.

### Los Ateneos Obreros

La toma de conciencia obrera originó la creación de los centros obreros, donde se debatían entre otros asuntos de interés: la organización interna, las duras condiciones de trabajo, etc., y también la preocupación creciente por la educación para la regeneración moral y cultural de la clase obrera. La aprobación de la Ley de Asociaciones en 1887 contribuyó a impulsar nuevas estrategias por parte de los trabajadores que supuso la aparición de sociedades de socorros mutuos, sindicatos con sus casas del pueblo socialistas y ateneos libertarios entre otras.

Los Certámenes Socialistas<sup>(9)</sup> celebrados en 1885 y 1889 supusieron el arranque de una amplia muestra de elaboración teórica del anarquismo, junto a una selección de trabajos que abarcaban diferentes aspectos de interés sociológico, artístico o literario. El primer certamen tuvo lugar en 1885 organizado por El Centro de Amigos de Reus y el segundo en Barcelona en 1889 organizado por el grupo "11 de Noviembre" en honor de los mártires de Chicago. El anarquismo se dirigía, como así lo expresaba la convocatoria del Primer Certamen, no sólo a los obreros sino también a las clases medias (profesores, artesanos, pequeños comerciantes, etc.).

Si el Primer Certamen se centró en aspectos organizativos y reivindicativos de la Federación de Trabajadores de la Regional española (FTRE), el Certamen de Barcelona de 1889 fue más profundo poniendo sobre la mesa la cuestión ideológica y práctica de las diferencias entre el comunismo anárquico y el colectivismo.

El obrerismo militante y el movimiento anarquista promovieron en estos años la creación de centros obreros y ateneos como espacios de organización militante pero también lugares de encuentro e instrucción<sup>(10)</sup>. Su decidida voluntad queda reflejada en el llamamiento hecho en

1886 en el *Grito del Pueblo* por la Junta directiva del Círculo Obrero *La Regeneración* de Barcelona manifestándose a favor de la apertura de "centros instructivos recreativos donde los obreros asociados y federados se traten, se familiaricen, se comuniquen, donde vayan sus esposas y sus hijos y la familia obrera se impregne de las ideas del porvenir dirigidas a la libertad, la igualdad y la justicia, y se despoje de las ideas del pasado, base fundamental de la actual tiranía, desigualdad e injusticia." Terminaba la llamada diciendo: "el obrero necesita la escuela positiva, el gabinete de lectura, la biblioteca, las conferencias, la conversación entre sus compañeros y honesto solaz que proporciona el arte en fiestas y veladas artísticas y literarias".

Donde mayor fue la implantación del anarquismo, como fueron sobre todo los territorios de Cataluña (Barcelona, Reus...) y Andalucía (Cádiz, Sevilla, Málaga...), se crearon centros, círculos y ateneos que se constituyeron como lugares de reunión para reivindicar mejoras laborales y sociales y, también, como plataforma de difusión de las ideas ácratas y el mejoramiento del nivel de instrucción. Poco a poco fue consolidándose un modelo cultural de centro instructivo que será adoptado por los ateneos obreros.

Los ateneos anarquistas tuvieron diferentes denominaciones: "libertarios", "sindicalistas" y "racionalistas". Estos centros se convirtieron en lugares de aprendizaje de ciertos valores y comportamientos en la vida cotidiana: relaciones de pareja, sexualidad, acceso a la cultura, salud, higiene, naturismo, secularización de hábitos y costumbres, etc.

El esfuerzo de los ateneos los hizo convertirse en instrumentos de extensión cultural y educación de las clases trabajadoras que luchaban contra el analfabetismo, organizaban conferencias y cursos, fundaban escuelas racionalistas, etc. El término Ateneo aludía a sus centros más significativos para hacer hincapié en la importancia fundamental que concedían a la cultura y a la educación.

A finales del siglo XIX, según el GEAS (Grupo de Estudios de Asociacionismo y Sociabilidad de la Universidad de Castilla-La Mancha) los ateneos obreros formaban el grupo más numeroso entre las diversas entidades culturales, 58 en toda España hacia 1895 creados por los trabajadores o por grupos interesados en extender los cambios sociales.

La experiencia educativa más importante llevada a cabo por el movimiento libertario en España fue la creación por todo el territorio de escuelas racionalistas que se basaban en la educación integral. Estas escuelas tuvieron su origen en la experiencia llevada a cabo por Francisco Ferrer Guardia y su Escuela Moderna.

Uno de los principales medios para la educación y la cultura fue el libro y para ello se crearon bibliotecas en los ateneos y locales de las agrupaciones anarquistas. Una de las razones para ello fue la carestía que suponía el libro para aquellos sectores de la población que no ganaban siquiera lo suficiente para comer. Las editoriales anarquistas quedaron al margen de la distribución del libro pero sin embargo no disminuyó la lectura de libros libertarios durante la II República.

Al crearse una asociación libertaria se buscaba un local de reunión y una de las prioridades era la creación de una biblioteca que tenía como finalidad el conseguir elevar el nivel cultural de la población en general y de la obrera en particular. Estas bibliotecas estaban al servicio de todos estableciéndose un servicio de préstamo de libros y folletos aunque no queden testimonios de ello porque tras el golpe de estado se arrasó con todo lo que significaba cultura republicana y de izquierdas.

Las bibliotecas anarquistas contaban con un fondo común a las otras bibliotecas obreras de la época (socialistas, republicanas...) aunque existían algunas diferencias en cuanto a la selección de títulos y temas. El horario de las bibliotecas de los centros culturales anarquistas estaba en función del público que acudía a ellas siendo sus destinatarios mayoritariamente los obreros por lo que solía ser de tarde-noche. Cuando finalizaban su horario de trabajo acudían al ateneo o al centro de estudios sociales para hablar con sus compañeros y leer periódicos, folletos y revistas.

El teatro jugó un papel fundamental en la propagación de los ideales libertarios y en la unidad de las agrupaciones. Los grupos anarquistas eran amplios extendiéndose a familiares y amigos que acudían las tardes de los domingos para poner en escena una o dos obras. Primero aparecieron en Barcelona y zonas cercanas para luego expandirse por toda la geografía española.

En Andalucía los primeros testimonios teatrales libertarios<sup>(11)</sup> se documentan en 1901 y corresponden al grupo Luz Futura de La Línea y Algeciras, así como los del cuadro artístico del Cerro Andévalo (Huelva) en la siguiente década. Las funciones teatrales constituyeron un elemento fundamental de las actividades educativas de las escuelas racionalistas. Existen testimonios directos de maestros como Sánchez Rosa, Rosell, etc. Solían representarse obras populares y divertidas como las que se representaban en la escuela de Sánchez Rosa en 1902 tituladas *Marino en tierra* o *De asistente a capitán*, aunque otras estaban escritas por los maestros y maestras.

Las obras teatrales solían publicarse también en la prensa anarquista para darlas a conocer a través de sus textos, podemos citar como ejemplo la obra *La ciudad maldita*, firmada por El Inventor en el periódico *La Protesta de Cádiz*.

Además de representar a autores libertarios se llevaban también a escena obras de autores extranjeros (Visen, Mirbeau) y de contenido social (Dicenta, Benavente). El periódico *La Protesta* (Cádiz) recogía la representación en la Línea en 1901 de las obras *La noche del viernes santo* y *Las dos joyas de la casa* por el grupo de teatro libertario *Luz Futura*.

La tarea en favor de una mayor instrucción de anarquismo y sindicalismo rellenaba el vacío que no atendía la política de enseñanza del estado. Pocas eran las ciudades que no disponían de Centro Obrero, Círculo de Estudios Sociales o Escuela Racionalista. Cádiz fue una de las provincias de mayor implantación anarquista lo que reflejó en la creación de centros, círculos y ateneos que tuvieron una destacada regencia cultural.

A comienzos del mes de febrero de 1885 aparece en Cádiz un nuevo periódico fundado por Fermín Salvochea, *El Socialismo*, que iniciaba una etapa marcada por las reivindicaciones obreras. Otras publicaciones como *El Productor* de Barcelona, *La Anarquía* de Madrid y un poco más tarde *El Corsario* de La Coruña iban a contribuir decididamente en la misma dirección.

También en Cádiz, Fermín Salvochea encabezó la creación en 1886 del Círculo Librepensador Guillén Martínez<sup>(12)</sup> que supuso la colaboración temprana de republicanos y anarquistas siendo "una especie de campo neutral" para luchar contra la superstición y desconocimiento. En diciembre se convocó la primera reunión para unir fuerzas de cara a solucionar el problema del clero.

El Círculo abrió las puertas de su sede en 1887 en Puerto Chico número 1. Todos los domingos tenían lugar diversos actos en los que intervinieron veteranos socialistas como Cala y Bartolero, librepensadores como Máiner y Valera. Algunas de las charlas las protagonizaron, entre otros, Bonilla que habló sobre *La Enseñanza Católica y la Laica*, Ramón Cala que lo hizo sobre *El Librepensador y El Socialismo*.

Un homenaje a Cervantes y Los Comuneros centraron los actos del mes de abril. El mes de mayo estuvo dedicado a la memoria de Guillén y Bohórquez. A partir de 1888 son cada vez más escasas las noticias sobre las actividades del Círculo. Salvochea seguía trabajando en favor del Centro Obrero, en la redacción de *El Socialismo*, la escuela de adultos y una sala dedicada a la lectura.

Salvochea fundó paralelamente al periódico la *Biblioteca del Trabajador* que publicó diversos textos de Kropotkin. En 1890 organizó en Cádiz la primera manifestación del 1º de Mayo que se había establecido como fiesta de los trabajadores desde 1886 en honor de los obreros anarquistas asesinados en Chicago. En 1891 el Círculo Obrero se dispuso a conmemorar el 1º de mayo haciendo los preparativos correspondientes, pero desde un primer momento las autoridades pusieron en marcha su maquinaria de represión que culminaron el día de los trabajadores con la detención de muchos manifestantes y la clausura del Centro Obrero.

A principios del siglo XX Cádiz tenía una población de 68.000 habitantes viviendo una situación económica muy difícil para los trabajadores y sus familias porque la oferta de trabajo no cubría la mano de obra disponible. Estas graves carencias hicieron que los obreros se agrupasen en defensa de sus intereses creando sus propias sociedades. Ponce, García, Lahesa y otros compañeros de Salvochea unieron sus esfuerzos y así el primero presidió el Centro de Instrucción y Estudios Sociales. Funcionó también la Sociedad Obrera Femenina La Igualdad, ubicada en la Plaza Pinto, 18.

De forma paralela a la disgregación del movimiento sindical se fue produciendo una corriente de pensamiento más proclive al debate teórico y la cultura fomentada por intelectuales anarquistas y librepensadores. Esta tendencia dedicó un mayor esfuerzo a la creación de periódicos y revistas y, al mismo tiempo, a la apertura de diversos espacios para el debate e intercam-

bio de ideas: círculos y centros de estudios sociales, sociedades de librepensamiento, ateneos y escuela laicas.

Respecto a los círculos y centros culturales tras la creación en 1893 del Círculo de Estudios Sociales de Barcelona, se fueron abriendo otros por toda la geografía peninsular especialmente en el sur de Andalucía<sup>(13)</sup> (Cádiz, Los Barrios, Algeciras, La Línea, Jerez).

En 1897 se constituyó el Centro Obrero de Unión Republicana y en Jerez La Fraternidad Obrera Republicana que fue la base de la creación de la Federación de Trabajadores de Andalucía que llegó a contar con más de 24000 federados según Caro Cancela. También en la comarca jerezana la actividad obrera giraba en torno a la Sociedad de Estudios Sociales El Progreso. Encabezando las organizaciones obreras anarquistas estaban José Torralbo, Diego Martínez y José Guerrero. En las localidades de la comarca funcionaban otras sociedades ácratas como La Unión y Solidaridad, en Arcos de la Frontera y Constantes y Sociedad Internacional en Jerez.

En 1901 las sociedades anarquistas celebraron un congreso con el propósito de reorganizar la Federación de Trabajadores de la Región Española (FTRE). Al congreso celebrado en el Teatro Barbieri de Madrid asistieron como delegados de la provincia de Cádiz Manuel Muñoz, por el Círculo de Estudios Sociales de La Línea de la Concepción, constituido por nueve sociedades; Juan Montseny, por el Centro Instructivo de Algeciras y José Torralbo, por los agricultores de Jerez y Grazalema. Se adhirieron los pintores de Jerez y el Centro Obrero de Bornos.

Al congreso fue presentada una propuesta de los delegados de Andalucía denunciando el trato y persecución de que eran objeto las sociedades de resistencia por parte de las autoridades, aprobando la celebración de una huelga general por la jornada laboral de 8 horas. Los delegados andaluces fueron arrestados pero huelgas de protesta en Cádiz y Sevilla consiguieron su puesta en libertad.

La reorganización del republicanismo en Andalucía en los primeros años del siglo XX significó la creación del Centro Instructivo de Obreros del Campo (CIOC) de Trebujena cuyo líder José Cabral encabezó la institución más influyente en la vida social del pueblo hasta 1936.

En el Campo de Gibraltar las actividades societarias experimentaron un fuerte auge. A principios del siglo XX se reeditó *La Contribución de Sangre*, de Salvochea, por el grupo linense "Retoños Anárquicos". Conocemos la existencia del grupo ácrata "Germinal", del Centro de Estudios Sociales y de la Academia de Noche, dedicada a la enseñanza de oficios a niños y adultos.

En 1903 las sociedades obreras gaditanas, un ejemplo de ello lo tenemos en Centro de Estudios Sociales de Los Barrios, organizaron diversos actos para protestar por la represión de que eran objeto por parte de las autoridades y, en concreto, por la liberación de los encarcelados por la trama policial de la Mano Negra y los sucesos de Jerez (1892) y Alcalá del Valle. Algeciras recibió con entusiasmo a Sánchez Rosa tras ocho años de prisión en Ceuta, establecien-

do su residencia en Los Barrios donde dirigió una escuela para obreros y publicó su primera obra: *La Idea Anarquista*, en la biblioteca El Despertar del Terruño (La Línea, 1903).

Según *El Productor* (10/I /1903) los centros obreros fueron objeto de una fuerte represión que llevó a la clausura de sus instalaciones como queda recogido en la prensa obrera de la época que se hace eco de las protestas de los obreros linenses.

### El Centro Obrero de Casas Viejas

A partir de 1914 comenzó a funcionar el centro obrero<sup>(14)</sup> gracias a la labor de José Olmo. A las alarmantes necesidades alimenticias de la clase obrera se sumaban las graves deficiencias educativas de la población. Para lograr la unión de los obreros, según Olmo, era imprescindible la educación para lo cual recurrió a la prensa anarquista. Los periódicos y folletos constituyeron una herramienta directa para que los campesinos conocieran, a través de los textos allí escritos, la doctrina libertaria.

La mayor parte de los obreros no habían ido nunca a la escuela lo que hizo necesario se les leyera en voz alta en cada sesión. La información que suministraban *Tierra y Libertad* y *La Voz del Campesino*, contenían noticias de primera mano sobre las reivindicaciones de la jornada laboral de ocho horas y sobre huelgas en España y otros países. También conocían los nuevos avances científicos y médicos. Según testimonios recogidos por Jerome Mintz, los que acudían al centro pagaban una perra chica por cada lección de lectura.

El 8 de junio de 1914, abrió sus puertas el primer sindicato de Casas Viejas. Miguel Barrio, llegado desde Medina, se dirigió a los obreros hablándoles del efecto negativo del alcohol y del juego e invitándolos a entrar en el centro para leer el periódico, folletos y libros. La inauguración fue recogida en *La Voz del Campesino* el 28 de junio.

La puesta en marcha del centro tenía como primera finalidad, la educación del individuo en armonía con sus semejantes para alcanzar un nuevo modo de vida que motivara a los campesinos. Lo primero, era aprender a leer y a escribir utilizando la *Cartilla filológica española*, que ponía énfasis desde el principio en la necesidad prioritaria del alfabetismo, la educación es la base fundamental de todo.

Otras prioridades fue la lucha contra el alcoholismo alertándolos del peligro en su consumo. Los anarquistas fueron también pioneros en la oposición a la celebración de las corridas de toros por lo inhumano del trato a los animales. Las lecciones en el centro acercaron a los obreros al naturismo y vegetarianismo, como práctica encaminada a mejorar hábitos de salud y mayor longevidad.

A finales de 1914 el número de miembros inscritos en el centro era de 170, alcanzando al año siguiente, según el periódico *Tierra y Libertad* unos 500 socios. El centro fue clausurado por orden gubernativa el verano de 1915. Los obreros siguieron reuniéndose aunque de forma clandestina, teniendo que esperar a la llegada de la II República para reabrir el cen-

tro y reanudar sus actividades.

Algunos de los obreros que ayudaron a José Olmo a poner en marcha el centro, dieciocho años antes, se encontraban todavía activos en 1932. Entre otros estaban José Monroy, Juan Estudillo y Pepe Pareja. El nuevo centro obrero se ubicó en un edificio frente al mercado llegando a contar pronto con 300 miembros. Desde el principio se convirtió en el lugar de reunión y también en el espacio para todos los que sentían deseos de aprender a leer y escribir. Contaba con una pequeña biblioteca donde tenían un lugar especial autores como León Tolstói, Kropopkin, Anselmo Lorenzo, entre otros.

José Monroy fue nombrado presidente del recién constituido centro de Casas Viejas que adoptó el nombre simbólico de Los Invencibles. El centro funcionaba también como sindicato aunque sus miembros mantenían diferentes puntos de vista. Una parte se habían unido para reivindicar mejoras sociales, pero otros acudían al centro obrero para estudiar y participar en la planificación de acciones sociales.

El 8 de enero de 1933, se iniciaron alzamientos anarquistas en Barcelona, Madrid y Valencia. La insurrección fue sofocada rápidamente, pero, tres días después, el 11 de enero, estalló inesperadamente la lucha en el pequeño pueblo andaluz de Casas Viejas. Los trabajadores desfilaron por la calle, y se declaró el comunismo libertario. Entonces, en un intercambio de disparos en el cuartel de la guardia civil, dos guardias fueron mortalmente heridos. Llegaron refuerzos para detener la revuelta, los guardias a continuación ejecutaron una terrible venganza en el pueblo, fusilando a otros doce hombres.

El suceso de Casas Viejas simbolizó la furia y el martirio que padecieron los campesinos andaluces que carecían de tierra. El pueblo quedó arrasado por la masacre y los encarcelamientos que siguieron a los juicios por el levantamiento.

El Ateneo Obrero de Cádiz: José Bonat y Vicente Ballester

Desde 1911, la CNT conoció una etapa de clandestinidad que se extendió durante varios años. Según Álvarez Junco, el sindicato anarquista apenas hizo notarse hasta 1915-1916, aunque es constatable la presencia del Ateneo Sindicalista en 1914 que aunque minoritario concentraba el ideal libertario que se manifestaría pocos años después en el asociacionismo gaitano.

José Bonat Ortega<sup>(15)</sup> se afilió a la CNT entre 1916 y 1919, donde desarrolló una intensa vida política junto a otra personalidad importante del anarquismo andaluz, Vicente Ballester. Sus intervenciones tenían lugar en la Casa del Pueblo de la CNT que estaba situada en la plaza de las Viudas, número 9. Fue un gran defensor de la ideología anarquista para su mayor arraigo con la sociedad en unas circunstancias muy adversas por la persecución y represión de que eran objeto.

Su implicación en la labor de los ateneos fue muy intensa, incluso en momentos tan difíciles

como los que atravesó el movimiento obrero en 1922. Los anarquistas fueron los responsables de la reorganización del sindicalismo gaditano, prestándole una especial atención al ámbito educativo. En 1922, unos jóvenes anarquistas de Cádiz constituyeron el Ateneo Obrero siendo José Bonat y Vicente Ballester sus máximos responsables, quienes tendrían a partir de este momento y luego en la II República un especial protagonismo.

El objetivo de los fundadores del Ateneo Obrero era crear secciones varias de oficios "para recoger en su seno a todas las fuerzas diseminadas y conseguir unificar pensamientos, hacer conciencias, en fin, trabajar en todo y por encima de todo para hacer triunfar la cultura". Uno de los proyectos del Ateneo Obrero era abrir una escuela racionalista siguiendo los pasos de la Escuela Moderna de Ferrer Guardia y una biblioteca.

En el semanario *El Pueblo* el 11 de julio de 1922, José Bonat aparece como autor de un artículo titulado "A toda conciencia honrada" en el que informa de las razones que les mueven a la creación del Ateneo Obrero y de la puesta en marcha de una escuela racionalista. Por lo significativo del sentido de sus palabras lo reproducimos casi en su totalidad:

"Hora es ya que, los que amamos la cultura, dejemos las rencillas y odios para formar una ola gigantesca que invada esta corrompida sociedad que se viene abajo de puro vieja [...]

[...] La represión ejercida por los GOBERNANTES de esta España histórica, en los tres años de suspensión de las garantías constitucionales, ha causado una gran desviación entre los desheredados.

Desviación que hoy queremos los que nunca se doblegaron, hacer desaparecer (a menos en Cádiz) por los medios más eficaces que estén a nuestro alcance.

Para tal fin, una juventud que empieza a conocer los primeros ardores de emancipación social, ha constituido un ATENEO OBRERO y SECCIONES VARIAS de oficios, para recoger en su seno a todas las fuerzas diseminadas y conseguir unificar pensamientos, hacer conciencias, en fin, trabajar en todo y por encima de todo para hacer triunfar la cultura.

Para conseguir todo esto mencionado, necesita el ATENEO hombres y nuevas cosas, para en breve plazo constituir una Escuela Racionalista que tanta falta hace en esta "tacita de plata", donde el niño pueda aprender y conocer con más exactitud, las diversas ramas que abarca la ciencia y pueda apartarse de los grandes prejuicios que atormentan a la humanidad.

No creo que los hombres que en Cádiz en muchas ocasiones dijeron pensar y tener ideas renovadoras, permanezcan inactivos e indiferentes ante el plan educativo que los jóvenes que inician este ATENEO quieren llevar a cabo.

Recomiendo a los hombres de Cádiz, que mediten la obra que tienen que realizar en favor del nuevo organismo y comiencen cuanto antes a ingresar las filas de este centro cultural.

Porque los tiempos son de prueba y realización de proyectos.

Recogemos en nuestro pecho las palabras finales del maestro, pronunciadas en los fosos del castillo maldito, que iluminaron la totalidad del mundo en relampagueo sintético y profundo

#### ¡VIVA LA ESCUELA MODERNA!

Es de pura necesidad que los que no tenemos derecho a nada en esta sociedad nos demos exacta cuenta lo antes posible de que necesitamos instruirnos, educarnos, para que nuestros hijos en lo futuro no nos anatematicen y nos echen en cara la indiferencia nuestra a la emancipación.

Para dar facilidades a los que sientan ansias de educación, el ATENEO fundará una Biblioteca tan pronto como disponga de lo necesario para ello. Adquirirá libros, folletos de los más educativos conocidos hasta el presente, y estarán al servicio de todos los componentes del ATENEO.

Para poder fundar lo antes posible la dicha Biblioteca, en estas humildes cuartillas hago un llamamiento a todos los que posean libros y folletos, todos basados en los principios doctrinarios de las ideas emancipadoras, por si tiene a bien desprenderse de algunos y donarlos a la Biblioteca del ATENEO.

Creo haber dicho bastante con lo mencionado más arriba, para ser comprendido entre todos los hombres cultos, estudiosos y amantes de la cultura.

Entiendo que todos los que tienen un libro o varios, les guste conservarlo para él porque a un libro se cuida como a un hijo, pero también comprendo que el libro encerrado donde nadie lo vea, no vale para nada; le pasa lo mismo que al hombre que posee grandes conocimientos y se dedica a predicar en desierto, que por mucho que diga y sepa no consigue nada; todo se lo lleva el viento.

*José Bonat Ortega*  
*Bibliotecario del Ateneo"*

El Ateneo Obrero asumió la responsabilidad de aglutinar a las fuerzas sindicalistas dispersas desde 1921. Para ello se celebró el domingo 17 de diciembre un mitin en el Teatro Cómico donde el primero en tomar la palabra fue Antonio Quero, vocal de la junta directiva del Ateneo Obrero para proponer una cuota semanal de 10 céntimos para la creación de escuelas racionalistas.

En días posteriores aparecen más noticias en *El Pueblo* sobre las actividades del Ateneo Obrero. Uno de ellos titulado *Para el Ateneo Obrero*, intenta aclarar a los lectores qué significa el Ateneo y qué fines persigue, siendo su autor Silvestre del Campo.

"[...]Primeramente diré que el Ateneo es un centro de cultura abierto a todos los trabajadores intelectuales y manuales, que sintiendo amor por la cultura y la libertad de los pueblos, deseen ingresar en él.

Ingresar desde luego en un centro que no puede ni debe ostentar, visible, ni invisiblemente, carácter tendencioso alguno, en el sentido etimológico, o ideológico de la palabra. Es única y exclusivamente precursor de la instrucción y educación de todos sus componentes y, por tanto, no puede inmiscuirse en las ideas religiosas, políticas y sociales de aquellos que lo integran, así como éstos, sus miembros, tampoco pueden oponerse a que se den veladas y con-

ferencias, y demás actos públicos o privados, sin distinción de ideas políticas, científicas o filosóficas. El individuo integrante es libre, por tanto, de profesar las ideas que tenga por conveniente mientras que el organismo entero, o sea el conjunto de unidades e individuos puede obrar en completa libertad, obedeciendo desde luego al sentimiento o necesidad cultural y educacional para el que fue creado.

Ahora bien: El Ateneo Obrero tiene, según sus estatutos, la facultad de organizar una sección varia o secciones varias con los mismos socios que lo integran, dentro de la cual y al amparo y protección del Ateneo como madre de la varia que es, puedan prepararse bajo el punto de vista económico o de la lucha de clases, para hacer las demandas que tengan por conveniente a sus patronos respectivos, así como estar prestos a cooperar en la ardua como justa aspiración reivindicativa del proletariado militante [...]."

Otra noticia que aparece en *El Pueblo* es una carta al director del periódico firmada por la directiva del Ateneo Obrero donde denuncia la continua actitud obstructionista del gobernador civil poniendo todo tipo de trabas para la celebración de actos organizados por la entidad, desde conferencias a reuniones de interés profesional.

Posteriormente, la Junta del Ateneo Obrero, en fecha 2 de noviembre de 1922, comunica a todas las organizaciones obreras y a los trabajadores en general el traslado de domicilio a su nueva sede en el local de obreros, panaderos y camareros en la calle Feduchy, número 10.

Vicente Ballester<sup>(16)</sup>, otra de las figuras históricas del anarquismo gaditano, hizo su primera aparición pública a finales de 1922 en un acto que significó la vuelta de los sindicatos cenetistas tras dos años de prohibición. Fue en un acto celebrado por el Ateneo Obrero para pedir la liberación de los presos sociales, haciéndolo en calidad de secretario. Ante la fuerte represión de que eran objeto las asociaciones obreras para defender los intereses de los trabajadores, los ateneos obreros aunque eran centros culturales también defendían las reivindicaciones de los diferentes oficios.

Ballester destacó como vicepresidente del Ateneo Obrero, secretario del sindicato de la Construcción Urbana y miembro del grupo Alba Roja. En junio de 1923 Vicente Ballester habló en un acto convocado por el Ateneo Obrero contra el terrorismo en el que denunció la aptitud hostil del Estado contra las organizaciones obreras utilizando métodos de violencia terrorista como arma de represión. El grupo Alba Roja publicó en 1924, en la *Revista Blanca* editada en Barcelona, un aviso de la publicación de un folleto titulado *A ti, mujer*, cuyo objetivo era "educar a las madres para que sepan educar a sus hijos que son los que han de constituir la sociedad del mañana". Según Gutiérrez Molina, bajo el pseudónimo de Soñador Bohemio podía esconderse la autoría de José Bonat.

En 1928 aparece el grupo anarquista Germinal al que pertenecerá Ballester junto a José Bonat, José Lucero, Clemente Galé y Elías García y, que hace publico al año siguiente en Acción Social Obrera la inminente aparición de la *Revista Germinal*.

Al igual que en la década de 1920 el anarquismo gaditano se apoyó en la fundación de entidades culturales para aglutinar y recomponer las asociaciones obreras que reaparecían. De esta forma en 1930, abre sus puertas el Ateneo Enciclopédico Popular de ideología ácrata aunque a su junta pertenecieran un socialista, Mariano Cancelo y un masón, Bernardino Jiménez Moral. Los demás miembros de la dirección eran Ballester, vicepresidente, José Lucero, secretario, y Bonat y López Vera como vocales. Como consecuencia de acoger a dos sindicalistas huidos de Sevilla la policía cerró el Ateneo al localizarles con información del centro obrero.

Las actividades del Ateneo Enciclopédico Popular fueron muy reducidas en el tiempo. Tenía su sede en la calle Santiago, número 1, en un local donde estaban ubicadas las sociedades obreras de ideología socialista. Inició sus actividades el 31 de julio con la celebración de una conferencia a cargo de Santiago Rodríguez Piñero. En el mes de agosto colaboró en la organización de un acto pro-amnistía. Dos meses más tarde sus actividades fueron suspendidas definitivamente hasta su cierre gubernamental el 17 de noviembre.

Ballester perteneció al *Grupo Esperantista Gaditano* y como tal dio una conferencia en 1928, pocos meses después de su creación, en la sociedad de Cigarreras. Ese mismo año participó en la fundación del grupo anarquista *Germinal* cuyos integrantes tendían un papel decisivo en la reorganización de la CNT de Cádiz.

En la etapa de la II República fue crítico con los gobernantes y junto a sus compañeros anarquistas intentaron, a través de la creación de un nuevo centro cultural, el Ateneo de Estudios Sociales, continuar la lucha por los derechos y la instrucción de la clase obrera. Desgraciadamente los acontecimientos políticos jugaron en contra y la represión que siguió al golpe de estado acabó con la vida de miles de personas, entre las que encontraban José Bonat y Vicente Ballester.

#### Sociabilidad y Cultura Obrera en Chiclana de la Frontera

A comienzos de la década de 1880 ya existían cinco sociedades obreras adheridas a la sección española de la I Internacional. Aunque algunas se disolvieron pronto otras continuaron su andadura entre 1884 y principios del siglo XX como ocurrió con una sección perteneciente a *Los Desheredados* cuya existencia es constatable entre 1884 y 1885. La presión de las autoridades hacía que se vieses obligados a vivir en la clandestinidad.

En los últimos años del siglo XIX el asociacionismo experimentó una considerable reactivación, creándose varios grupos de tendencia anarquista y cuyos nombres son bien significativos (*Los que no retroceden*, *Los que no se rinden*...). Su situación era tan complicada que los anarquistas de Cádiz se solidarizaron, acudiendo en su ayuda el *Círculo Obrero Gaditano* fundado por Fermín Salvochea que acudió a Chiclana<sup>(17)</sup> y también a Medina Sidonia.

A principios del siglo XX, Manuel Moreno Mendoza creó una Sociedad de Viticultores, de tendencia republicana que celebró el 9 de enero de 1900 una asamblea para aprobar el regla-

mento de su constitución y nombrar una junta directiva que iba a presidir Francisco Luis Pérez. Unas semanas después organizaron una conferencia impartida por Manuel Gutiérrez Pérez con la finalidad de alejar a los trabajadores de las ideas anarquistas.

La sociedad tuvo una vida corta, decayendo poco a poco a partir de 1901 debido sobre todo a la pugna entre republicanos y anarquistas. Éstos fueron ganando terreno poco a poco dentro de la sociedad. En 1906 nombraron presidente honorario al republicano gaditano Manuel Rodríguez Piñero, y es en estos momentos cuando pudo pertenecer a este centro Diego Rodríguez Barbosa.

La presencia de Teresa Claramunt y Leopoldo Bonafulla en Chiclana durante una gira por Andalucía pudo contribuir de manera decisiva al apoyo de Rodríguez Barbosa a las ideas anarquistas. En 1906, Barbosa y otros compañeros crearon una sociedad obrera ácrata que también tuvo una existencia corta por el boicot de la patronal a los grupos anarquistas.

A comienzos de la década de 1910 Rodríguez Barbosa impulsó la creación de la sociedad obrera *Sociedad de Oficios Varios "La Lucha"*. Junto a él estaban Manuel Aragón, Tomás Torrejón, Lorenzo Correa, Pedro Saucedo, entre otros, que a su vez fundaron un grupo denominado *Juventud*.

Desde 1915 fue en aumento el control político de las autoridades debido a la importancia que había ido adquiriendo el asociacionismo obrero de carácter anarquista en la región. La situación se volvió tan difícil que Rodríguez Barbosa se vio obligado a huir, desplazándose por un tiempo a París. Diego Rodríguez Barbosa escribió gran número de artículos de carácter social en la prensa anarquista de la época (*Bandera Libre, Rebelión...*).

La sociedad obrera continuó funcionando pese a la casi desaparición de la CNT, desde hacía varios, años a nivel nacional. Tenemos noticias de la participación de Rodríguez Barbosa en 1916 en un acto organizado por el Centro Instructivo Obrero Cultura en Paterna de Rivera. La actitud represiva de las autoridades trajo consigo la clausura de los centros obreros de Casas Viejas, Medina Sidonia y Paterna y, sus militantes detenidos y encarcelados. Esta complicada situación obligó a Rodríguez Barbosa a abandonar Chiclana en 1917 y marcharse a París, donde siguió desarrollando una importante actividad en favor del movimiento libertario.

En 1920 se trasladó a Cádiz donde entró en contacto con otros responsables del anarquismo de la ciudad como José Bonat y Vicente Ballester. Fue primero redactor del periódico ácrata *Rebelión*, portavoz de la Federación Anarquista Andaluza y posteriormente director del semanario *Bandera Libre*, que sustituyó al anterior como representante de los anarquistas andaluces.

Fueron meses de una intensa actividad sindical y política, con reuniones y conferencias para la difusión del ideario anarquista. Es esta época, conocida como el Trienio Bolchevique que se tradujo en una fuerte conflictividad social y una respuesta de mano dura de las autoridades. La explosión de un artefacto en la nochevieja de 1920 motivó, a comienzos de 1921, la obligación de presentar al gobierno civil la lista de afiliados, miembros de sus direcciones y socios

de los sindicatos y organizaciones obreras, lo que no podían cumplir los de la CNT al estar suspendidas por lo que sus actividades, eran ilegales. Hubo detenidos entre los que se encontraban Rodríguez Barbosa, José Bonat y el secretario del Ateneo Racionalista, José Alcázar Blanco.

Se intentaba aprovechar la situación para acabar con el movimiento anarcosindicalista como denunció el periódico socialista *El Pueblo*. Después de estar tres meses en la cárcel se pierde su pista hasta que en 1922 es uno de los fundadores en Chiclana del *Sindicato de Oficios Varios de la CNT*. Su labor fue no solo sindical sino que también impartía clases. Al producirse el golpe de Primo de Rivera en 1923, Rodríguez Barbosa era un naturista convencido, vegetariano y alternaba el trabajo en el campo con la labor intelectual.

Siguió colaborando a partir de 1930, en diversas publicaciones, como *Solidaridad Obrera* y *El Luchador*, dos de los periódicos más influyentes del momento. Propuso la creación de un Ateneo Popular para que la juventud conociera los ejemplos de hombres como Fermín Salvochea y donde pudieran reunirse todos los amantes de la cultura. Entre los objetivos de la recién creada Sociedad de Oficios Varios en 1930, e inscrita en el Gobierno Civil estaba el "mejoramiento cultural". El acceso de la clase obrera a la instrucción y el aumento del nivel cultural fue una constante en sus artículos e intervenciones.

En el Registro de Asociaciones del Gobierno Civil de Cádiz, se registró en octubre de 1930, la Sociedad de Oficios Varios, con la finalidad de conseguir mejores condiciones de vida de la clase obrera y la acción cultural. Estos estatutos fueron presentados por Cristóbal Gómez Vera recayendo la presidencia en Pedro Leal Hidalgo. Tras su adhesión a la CNT, en 1931, presentaron unos nuevos estatutos firmados por Pedro Saucedo.

El 3 de mayo de 1931 Vicente Ballester pronunció una conferencia en la Sociedad y poco después el 15 de julio se celebró un mitin en el Cine Moderno de Chiclana como paso previo al Primer Congreso de la CNT de Andalucía.

Tras la proclamación de la II República la CNT de Chiclana tuvo que luchar contra los patrones, las nuevas autoridades y la implantación paulatina del Partido Socialista y de la UGT. A finales de 1932 el anarcosindicalismo tenía mucha fuerza como quedó demostrado en mayo durante el mitin que tuvo lugar en el abarrotado Cine Moderno interviniendo destacados líderes de la provincia.

En el mismo local del sindicato fue creado en 1932 el Ateneo de Divulgación Social y un grupo anarquista *Germen Libertario* continuación de otro anterior llamado Sembrador, de igual nombre que el periódico que editaban Rodríguez Barbosa y el portavoz del Ateneo, González Rocamonde.

Tras la matanza de Casas Viejas vinieron tiempos muy difíciles con el encarcelamiento, entre otros, de Rodríguez Barbosa. Desde enero de 1933 a principios de 1936 la sede del sindicato estuvo clausurada. Con el triunfo del Frente Popular hubo nuevas esperanzas que quedarían

an pronto frustradas por el golpe de estado de julio de 1936 y la persecución y asesinato de muchos anarquistas entre los que se encontraban José Bonat, Diego Rodríguez Barbosa y Vicente Ballester.

Del Ateneo Obrero Cultural (1930-1932)  
al Ateneo de Divulgación Social de La Línea (1932-1936)

A principios del siglo XX, se produjo en La Línea (Cádiz) un gran incremento de población, atraído por las demandas laborales de Gibraltar. Esta situación se tradujo en la carencia de aulas para niñas y motivó entre otras razones su segregación del municipio de San Roque. Estas importantes necesidades educativas intentaron paliarse gracias a la labor de algunas personas e instituciones entre los que se encontraban un grupo de anarcosindicalistas que fundaron el Ateneo Obrero Cultural<sup>(18)</sup> en 1930.

El movimiento anarquista andaluz puso un gran interés en todo lo concerniente a la instrucción siguiendo la senda emprendida por Ferrer Guardia con la Escuela Moderna y la puesta en marcha de bibliotecas ambulantes. Según corrobora Víctor Alba: "...donde quiera que se formara un grupo anarquista y sindicato dirigido por anarquistas surgieron inmediatamente escuelas..., ateneos para la educación social de los trabajadores, coros, teatros de aficionados, etc., para su esparcimiento educativo.

La llegada masiva de personas y familias en busca de trabajo en Gibraltar agudizó enormemente los problemas de vivienda y educación en La Línea, donde fueron apareciendo zonas de pobreza y marginación con altos porcentajes de analfabetismo (La Atunara, el Castillo...). Esta situación movilizó a colectivos y asociaciones a buscar soluciones para mejorar las condiciones de vida y el acceso a la educación y la cultura. Todo esto se tradujo en la fundación en 1930 del Ateneo Obrero Cultural en cuyas dependencias se abrió una escuela para adultos que funcionaría hasta 1936.

El Ateneo Cultural Obrero surgió gracias al esfuerzo de un grupo de militantes anarcosindicalistas entre los que se encontraban Antonio Torrealba, José Vázquez Rojas, Antonio Romero Zambrana, etc. En los estatutos de su constitución dejaban claro que el objetivo que perseguían era acercar a través de cursos, conferencias, charlas, etc., la cultura a la clase trabajadora. El 16 de mayo en asamblea aprobaron el reglamento de constitución y sus fines educativos y culturales.

Desde el principio, junto a las actividades culturales comenzó a funcionar una escuela de adultos en los locales de la calle Isabel la Católica en horario nocturno a la que asistían trabajadores de Gibraltar y del Sindicato de Camareros. El ateneo también se interesó por la situación de los presos por motivos sociales y políticos cuando, el 7 de junio de 1930 dirigió una carta a los poderes públicos pidiendo su libertad.

Los conferenciantes que daban las charlas procedían de la vecina San Roque y de otras provincias siendo en muchas ocasiones impartidas por especialistas en derecho, medicina, litera-

tura que tenían lugar en la sede social o bien en el Teatro del Parque que tenía mayor aforo.

El ateneo fue consolidándose a lo largo de 1931 con la celebración de mayor número de actos culturales. El 8 de octubre se llevó a cabo un mitin anticlerical en el cine Trino Cruz para hacer llegar al gobierno desde el proletariado linense de la conveniencia de la pronta separación Iglesia-Estado.

En enero de 1932, el Ateneo Obrero de Barcelona propuso la celebración de varios mítines, uno de los cuales se dedicaría a hablar sobre Fabián Faura, pero dificultades económicas lo impidieron.

El Ateneo Obrero Cultural solicitó a la Sociedad de Maestros el local de la Escuela de Luis Bello para la celebración de conferencias culturales siendo la primera pronunciada por Ramón Puyol el 16 de enero. La siguiente tuvo lugar el 23 de enero sobre "La Evolución" a cargo del doctor Rovira, ante una numerosa concurrencia.

La clausura del Ateneo Obrero Cultural tuvo lugar en abril de 1932, por orden gubernativa, a acusa de las actividades realizadas. Esta situación movió a los socios, el 25 de julio, a disolver el Ateneo Obrero Cultural y refundarlo bajo la denominación de Ateneo de Divulgación Social, nombrando a José García, presidente y a Romero Zambrana, secretario.

El 4 de mayo de 1932 comenzó a caminar el Ateneo de Divulgación Social con el objetivo de poner al alcance de los obreros y los jóvenes la cultura, con el propósito de contribuir al desarrollo del intelecto humano y hacerlo libre. Las clases nocturnas continuaron, se abrió una biblioteca y las actividades culturales en forma de conferencias, charlas, veladas artísticas y musicales siguieron celebrándose. El conjunto de sus socios pertenecían al anarquismo y como tales se solidarizaban con la problemática de otros compañeros, como fue el caso del conflicto en Felguera (Asturias) contribuyendo económicamente, en la medida de sus posibilidades, a paliar la difícil situación por la que atravesaban.

El ateneo retomó las actividades con fuerza a partir de septiembre con una conferencia, celebrada en el Teatro del Parque que reunió a 2000 asistentes que impartió Juan Rueda, titulada "Desarrollo histórico de las ideas en el pasado y en presente". Al fundador de la Escuela Racionalista, Francisco Ferrer Guardia se le dedicó el 14 de octubre de 1932 un homenaje al que asistieron numerosas personas.

La escuela de adultos con sus clases nocturnas continuó su labor sumándose a ella desde el 18 de octubre la apertura de una escuela racionalista. Pero a partir de 1933 la coyuntura política se volvió en contra de la clase obrera tras el triunfo de la derecha en las elecciones generales, que se tradujo en medidas represivas que culminaron, en mayo, con el primer cierre del ateneo por orden gubernamental y la detención de varios miembros de su dirección. A pesar de esto durante el mes de junio se celebró una gran velada artística organizada por el Grupo Artístico Infantil del Ateneo continuando de esta forma el trabajo de instrucción de la escuela.

El 17 de octubre es reabierto el ateneo que amplió su sede a partir del 16 de enero de 1934 permitiendo el Ayuntamiento que con ello se hiciese la ampliación de la biblioteca y las actividades culturales. El compromiso político de los miembros del ateneo les llevó al enfrentamiento con las autoridades que de nuevo procedieron a su clausura en septiembre de 1934. Después de varios meses de cierre obligado el Ateneo de Divulgación Social abrió de nuevo sus instalaciones el 14 de agosto de 1935, casi un año después. Pero, poco tiempo después, el 4 de septiembre es otra vez clausurado sin motivo alguno aunque es reabierto de nuevo el 17 de octubre.

A partir de noviembre se retoman las actividades culturales iniciándolas Juan Rueda y Rafael Peña con una conferencia titulada "Afirmación Sindical" que trataba de la creación de la CNT, denunciando los continuos ataques y la represión de que era objeto. Otra conferencia interesante versó sobre la educación sexual de los jóvenes pronunciada por Manuel Ferraz.

Al año siguiente continuaron las actividades con charlas dirigidas a las familias siendo la primera sobre educación y evolución a cargo de José Candeas. La situación política en 1936 fue agravándose aunque el ateneo continuó su trabajo en favor de la cultura y la educación. El golpe de estado del 18 de julio trajo consigo la clausura del ateneo y una dura represión para sus integrantes que también supuso la destrucción de documentos y actividades realizadas.

Entre 1930 y 1936 el Ateneo Obrero Cultural refundado luego en 1932 como Ateneo de Divulgación Social, fue un claro ejemplo del trabajo desarrollado por el movimiento obrero de La Línea en favor de la elevación del nivel educativo y cultural de la población más desfavorecida.

### Las Casas del Pueblo

En los últimos años del siglo XIX confluyeron una serie de circunstancias (establecimiento del sufragio universal, creación de la UGT...), que junto a la celebración de la II Internacional significaron una mayor preocupación por la extensión de la educación y la cultura en la clase obrera que contribuyera a impulsar la revolución social.

Por tanto, para que el socialismo triunfara era necesario poner en marcha una infraestructura que promoviese la formación intelectual, moral y política de los trabajadores. El socialismo se fue impregnando de un espíritu pedagógico que iría desarrollándose en los primeros años del siglo XX.

El propósito firme de elevar el nivel cultural de la clase obrera iba a ser una constante y estuvo encabezada por la personalidad de Pablo Iglesias, arropado por otros dirigentes como Juan José Morato, Emilio Beni, Tomás Meabe, Antonio García Quejido, etc.

La consigna a seguir, según Morato era: "¡Educar y educar. He ahí la obra revolucionaria, la única obra revolucionaria!". En este contexto, los centros obreros y casas del pueblo iban a

convertirse no sólo en núcleos de ideologización y militancia sino también en espacios de sociabilidad cultural. Un papel de suma importancia iba a ser protagonizado a partir de este momento por la prensa obrera.

Las casas del pueblo socialistas<sup>(19)</sup> constituyeron un modelo de centro obrero, que se consolidaría en las primeras décadas del siglo XX, y que aglutinaban sociedades de trabajadores próximos a la UGT, agrupaciones del PSOE, mutualidades, cooperativas, etc. Junto al componente sindical, político y asistencial prestaron especial atención al ámbito instructivo y cultural desde sus inicios.

En un primer momento fueron lugares de reunión para la formación y concienciación política. Pero junto a esta función de reunión y debate en la que se difundían ideas y se reforzaba la conciencia obrera fue abriéndose paso la labor educativa y cultural que cobraría una importancia fundamental.

Desde los primeros años del siglo XX, algunas casas del pueblo abrieron escuelas para niños y adultos, rondallas y orfeones, grupos excursionistas, cuadros artísticos, etc. Por tanto, estos centros pusieron en marcha un amplio catálogo de actividades educativas y culturales que los convirtió en focos de difusión cultural

La aparición de bibliotecas fue muy temprana llegando incluso con el tiempo a funcionar una sección de carácter circulante, es decir un servicio de lectura que acercaba el libro a la población. Se trataba de elevar los niveles de lectura en una época donde existían muy pocas bibliotecas públicas. Junto a títulos de pensadores socialistas, españoles y extranjeros también formaban parte del catálogo obras de carácter científico, divulgativas, literarias en sus diversos géneros, etc.

Junto a las bibliotecas se pusieron en marcha grupos de lectura en algunas casas del pueblo donde los llamados "recitadores" leían en voz alta pasajes de un libro que luego eran comentados por los asistentes. En otras ocasiones se celebraron clases de comentario de lecturas llegando incluso a constituirse en algunas ocasiones clubs o grupos de lectura.

Siguiendo el camino emprendido en los años anteriores la II República llevó a cabo una ingente política educativa y cultural (apertura de librerías, literatura de avanzada, gran desarrollo de la literatura popular) del que quedó excluido el mundo libertario debido sobre todo a su manera de actuar al margen del estado. Esta labor educativa se reflejó en la creación de bibliotecas populares en las escuelas (1931) y la celebración de las ferias del libro. La primera feria del libro se realizó en 1933 en Madrid, reforzándose con giras en 1934 por 40 poblaciones de Málaga y Badajoz. Las editoriales libertarias quedaron excluidas pero se dio la posibilidad a las bibliotecas de más de 5000 habitantes de crear o renovar sus fondos con las desideratas de particulares dándose casos como en Bujalance (Córdoba) donde se solicitaron obras de Kropotkin, Anselmo Lorenzo, Antonio Mella, etc.

Uno de los mayores esfuerzos se concentró en la creación de escuelas para adultos y para los

hijos de los obreros que intentaban cubrir el grave déficit de escuelas públicas, contribuyendo en parte a paliar los altos índices de analfabetismo existentes<sup>(20)</sup>. Los contenidos que impartían iban desde la instrucción primaria pasando por clases de perfeccionamiento, en materias como aritmética, geometría, geografía o gramática y, completándose con prácticas de dibujo lineal, cálculo mercantil, caligrafía, mecanografía, corte y confección, etc. Desde principios del siglo XX, se abrieron también centros de formación técnica como la Escuela de Aprendices Tipógrafos, de la Asociación del Arte de Imprimir, siendo su impulsor García Quejido. También se pusieron en marcha escuelas de oficios, cursos de formación profesional organizados por la Escuela Nueva de Nuñez Arenas, sin poder dejar de mencionar, la Escuela de Aprendices Metalúrgicos del sindicato "El Baluarte".

La acción educativa y cultural socialista alcanzó también al ámbito literario. Este considerable esfuerzo abarcó cuatro áreas: la poesía, el cuento, el teatro y el ensayo. Esta poco conocida pero gran labor cultural incluyó la formación y puesta en marcha de grupos de teatro, coros y orfeones, que alcanzaron una calidad digna de mención, lo que en ocasiones provocó que se tuviesen que adaptar los espacios de reuniones en salones de actos e incluso teatros.

Las actividades que recibieron mejor acogida fueron las relacionadas con la música. Los coros, orfeones y masas corales deleitaban con sus músicas y cánticos las veladas interpretando canciones populares junto a himnos de carácter social y llamamientos revolucionarios. Igualmente se impartieron conferencias y charlas sobre aspectos musicales relacionados con la música popular y la música clásica. Se crearon en la prensa secciones periodísticas de crítica musical y se difundieron repertorios musicales para ser interpretados en espacios socialistas y casas del pueblo.

La aparición del cinematógrafo iba, de igual manera, a ser un vehículo importante de divulgación y ocio. No puede dejar de mencionarse la constitución de grupos deportivos y esportantistas. Se concedió especial importancia al excursionismo, el atletismo y la natación como complemento importante de la formación personal.

Los primeros centros obreros antecedentes de las casas del pueblo aparecen a finales del siglo XIX de forma paralela a la extensión del socialismo por las regiones de España. El Arte de Imprimir creado en 1874 en Madrid fue la primera piedra. Previa a la constitución de la UGT en Barcelona en 1888, fueron abiertos centros obreros en diversas localidades de Cataluña (Barcelona, Vic, Mataró...). A partir de 1886 se abrieron otros en el País Vasco (Bilbao, Sestao, Erandio...)

En noviembre de 1887, pocos meses después de que quedaran constituidos los núcleos de Málaga, Cádiz y Linares, se fundó el de Alcalá de los Gazules, que contará con la primera escuela socialista abierta en la región: la Escuela Regeneración, situada en el número 13 de la calle de los Pozos.

Según Calero, entre 1888 y 1923 el número de localidades donde existieron sociedades afiliadas al PSOE fue de 14, lo que representa el 34,1 % del total de municipios de la provincia

de Cádiz. Todavía entre 1913 y 1914 la presencia socialista era mucho menor que en otras provincias andaluzas. Con respecto a la UGT su extensión era todavía escasa en 1918, destacando en Cádiz, Jerez y La Línea. Las razones de la debilidad socialista pueden explicarse por la escasa propaganda que se realizó en la provincia. La primera presencia importante de un líder socialista no la encontramos hasta mayo de 1913, en un mitin en el Teatro Cómico de Cádiz al que acudió Pablo Iglesias.

A partir de 1918, se produce un mayor interés en el PSOE y la UGT para hacer llegar sus postulados a la clase obrera andaluza y gaditana. Merece destacarse el trabajo desempeñado por el Centro Obrero del Campo Instructivo de Trebujena, fundado en 1908, uno de cuyos responsables fue José Cabral Beato.

La Agrupación Socialista de Cádiz fue constituida en marzo de 1893. En 1913 se propuso crear un grupo artístico obrero para la promoción de la música y la representación de obras de teatro.

El primer núcleo organizado socialista que se creó en la provincia de Cádiz fue el de Alcalá de los Gazules, en diciembre de 1886, siendo además una de las primeras zonas rurales donde se asentó el partido. Poco después, en 1891, se constituyó en el Puerto de Santa María, viniendo luego la agrupación de Jerez que sería la más potente de toda la provincia. Esto se debió fundamentalmente al trabajo infatigable de personas como Antonio Roma Rubies, abogado y catedrático que, procedente del republicanismo, se integró de lleno en el PSOE a partir de 1920.

Después de Jerez la zona donde mayor importancia tuvo el socialismo fue el Campo de Gibraltar, sobre todo en La Línea donde ya existía una agrupación socialista en 1905 creándose en Algeciras en 1910. Más tarde se constituyeron agrupaciones en San Fernando (1919), Benaocaz (1920), Espera y Setenil.

La Colonia Escolar Obrera de Jerez de la Frontera: Primera experiencia veraniega

La preocupación de los socialistas por todo lo relacionado con la enseñanza pública se extendió también a otros aspectos como las cantinas y colonias escolares, la inspección médica, la orientación profesional, etc. Este interés se reflejó en la organización de viajes, excursiones y salidas al campo, existiendo un precedente en la participación de hijos de afiliados a la Casa del Pueblo de Madrid, que acudieron desde principios del siglo XX a colonias organizadas por la Institución Libre de Enseñanza. Pero hubo que esperar a los últimos años de la década de 1920 para la creación de la primera colonia escolar socialista.

Las sociedades obreras de Jerez de la Frontera organizaron y financiaron una experiencia de colonia de verano en 1928<sup>(21)</sup>. La Federación de Sociedades Obreras de Jerez de la Frontera se propuso en los primeros meses de 1928 poner en marcha una colonia para que durante las vacaciones de verano los hijos e hijas de los trabajadores asociados pudiesen pasar unos días disfrutando del sol y del mar.

Con el apoyo del Ayuntamiento de El Puerto de Santa María y de la cesión de un hospedaje para los niños, el verano de 1928 acogió los primeros 100 escolares, niños y niñas, siendo un acontecimiento tanto su salida de Jerez como la llegada al lugar de veraneo, tal y como lo narra Antonio Romá Rubiés.

La experiencia resultó tan positiva que se repitió en los veranos siguientes de 1929, 1930 y 1931, acudiendo al mismo lugar cien escolares cada año. Las actividades de los niños en la colonia combinaban los baños en la playa, los paseos y el juego con el descanso y una alimentación adecuada. El éxito de la experiencia llevó a la Junta Directiva a la adquisición de un edificio que se utilizó ya en 1931. Antonio Romá planteaba la necesidad de que en todas las poblaciones se creasen colonias escolares para los hijos de los trabajadores, incluso proponía la creación de una federación de colonias.

Conclusión: Tras el golpe de estado y la derrota en la Guerra Civil, vinieron la represión, las ejecuciones y el exilio, junto a la destrucción y la política de enterrar todo lo conseguido, haciendo todo lo posible para que nadie en el futuro conociese las iniciativas y la labor que habían llevado a cabo los centros obreros por la educación y la cultura. Sin embargo, tras años de oscuridad y censura, poco a poco, se ha ido recuperando una gran parte de estos logros. Este camino emprendido debe continuar en memoria de todos aquellos hombres y mujeres que dieron lo mejor de sus vidas por mejorar la educación<sup>(22)</sup> y la cultura de los más desfavorecidos. Una pequeña muestra de la "política cultural" emprendida por los vencedores la tenemos en los siguientes documentos:

"Circular

Clausurados todos los Centros obreros por consecuencia del Bando militar de 22 de Julio último, los Delegados civiles me darán cuenta de cuantos lo hayan sido dentro de su jurisdicción, y si, como resultado del registro que se habrá verificado, han sido denunciados a las Autoridades competentes.

En la denominación de "Centros Obreros" se considerarán incluidos toda clase de Sindicatos y Asociaciones, que, abierta o encubiertamente, signifiquen representación del socialismo, comunismo, sindicalismo, anarquismo y en general cuantas agrupaciones de este orden formaban el Frente Popular, o simpatizaban con él, alcanzando también a los Casinos y Centros de recreo, así como a los denominados Ateneos, de las significaciones mencionadas. Todos los demás Centros de ideología contraria a las referidas y adheridos al glorioso movimiento de defensa de la Patria, serán respetados y atendidos.

Las bibliotecas de todos los centros clausurados serán examinadas, procediéndose a la quema de toda la prensa, libros y folletos de propaganda de ideas extremistas, así como la de temas sociales y pornográficos, y en general todos aquellos que de un modo más o menos claro encierren propaganda reñida con los principios de la buena moral, así como los que combatan la religión cristiana y católica, base del sentimiento religioso español.

Lo que se hace público, debiendo los Delegados civiles darme cuenta exacta de haber cumplido cuanto se dispone en esta circular.

Un bando del gobernador.

Cádiz

/.../

Los dueños de las librerías y puestos de periódicos entregarán en este Gobierno de provincia todos los libros, folletos y en general todos los impresos de propaganda marxista, que tanto perjudican y tanto daño causan en inteligencias poco o nada cultivadas y que tantas lágrimas y sangre están costando a España. Los que oculten estas propagandas serán castigados con el máximo rigor, que puede llegar a ser irreparable.

Los libros pornográficos serán igualmente entregados para empezar una nueva era de saneamiento moral.

Los agentes de mi autoridad velarán por el exacto cumplimiento de cuanto se ordena, procediendo a la inmediata detención de los infractores.

ABC (Sevilla), 14 de Agosto de 1936".

## NOTAS

(1) LÓPEZ CASTELLANO, F.: *Una sociedad de cambio y no de beneficencia. El asociacionismo en la España liberal (1808-1936)*. Universidad de Granada. CIRIEC-España Revista de Economía pública, social y cooperativa, nº 44 2003.

(2) MORALES MUÑOZ, M.: *Formas de sociabilidad obrera en la Andalucía Contemporánea*. En VVAA: *La utopía racional. Estudios sobre el movimiento obrero andaluz*. González de Molina, M y Caro cancela, D. (coord.) Universidad de Granada 2001.

(3) Grupo de Estudios de Asociacionismo y Sociabilidad (GEAS): *España en sociedad. Las Asociaciones a finales del siglo XIX*. Colección Humanidades. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha Cuenca 1998.

(4) GARCÍA FRAILE, J. A.: *El Fomento de las Artes durante la Restauración (1883-1912)*.

(5) MORALES MUÑOZ, M.: *Los espacios de la sociabilidad radical democrática. Casinos, Círculos y Ateneos*. Ediciones Universidad de Salamanca Stud. Hist. Hº Cont. 2001-2002.

(6) DE PUELLES, F.: *Fermín Salvochea República y Anarquismo*, 1984.

(7) VARIOS AUTORES: *La utopía racional. Estudios sobre el movimiento obrero andaluz*. González de Molina, M y Caro Cancela, D (coord.) Universidad de Granada 2001.

(8) [www.centroobrero.es](http://www.centroobrero.es).

(9) MORALES MUÑOZ, M.: *La subcultura anarquista en España: el primer certamen socialista (1885)*. Perseé Mélanges de la Casa de Velásquez. Época Contemp. 1991.

(10) NAVARRO NAVARRO, J.: *Mundo obrero, cultura y asociacionismo. Algunas reflexiones sobre modelos y pervivencias formales*. CSIC Hispania nº 63 2003.

(11) SORIANO, I. C. y MADRID, F.: *Antología Documental del Anarquismo Español. Bibliografía e historiografía (1869-1939)*.

(12) DE PUELLES, F.: *Fermín Salvochea República y Anarquismo*, 1984.

- (13) DE PUELLES, F.: *Fermín Salvochea República y Anarquismo*, 1984.
- (14) MINTZ, J.: *Los anarquistas de Casas Viejas*. Servicio de Publicaciones de la Diputación de Cádiz 2006.
- (15) FIERRO CUBIELLA, J. A.: *Aproximaciones orales en torno a la figura del cenetista gaditano José Bonaf*. En VVAA: *Gades nº 22 Homenaje al profesor José Luis Millán Chivite*. Diputación de Cádiz 1997.
- (16) GUTIÉRREZ MOLINA, J. L.: *Se nace hombre libre, La obra literaria de Vicente Ballester*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial de Cádiz, 1997.
- (17) GUTIÉRREZ MOLINA, J. L.: *El anarquismo en Chiclana. Diego Rodríguez Barbosa, obrero y escritor (1885-1936)*. Biblioteca de Temas Chiclaneros. Delegación de Cultura del Ayuntamiento de Chiclana de la Frontera 2001.
- (18) DOMÍNGUEZ PALMA, J.: *Movimientos Sociales y Educación en La Línea de la Concepción*. Ateneo Obrero Cultural-Ateneo de Divulgación Social (1930-1936) Euphoros UNED CA Algeciras.
- (19) DE LUIS MARTÍN, F.: *La Cultura Socialista en España (1923-1930)*. Ediciones Universidad de Salamanca 1993.
- (20) DE LUIS MARTÍN, F.: *La educación del obrero en las Casas del Pueblo socialistas*.
- (21) DE LUIS MARTÍN, F.: *La Cultura Socialista en España (1923-1930)*. Ediciones Universidad de Salamanca 1993.
- (22) PETTENGHI LACHAMBRE, J. A.: *La escuela derrotada. Depuración y represión del Magisterio en la Provincia de Cádiz (1936-1945)*.

## FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

*Bandera Libre*  
*Diario de Cádiz*  
*El Correo de Cádiz*  
*El Guadalete*  
*El Noticiero Gaditano*  
*El Pueblo*  
*La Información*  
*Rebelión*  
*Revista Cuadernos de pedagogía*

- ÁLVAREZ JUNCO, J.: *El anarquismo en la España Contemporánea*. En VVAA: *El movimiento obrero en la historia de Cádiz*. Diputación Provincial de Cádiz 1988.

- BAENA SÁNCHEZ, F.: *La formación de la clase obrera en las minas de Riotinto, Huelva (1913-1920)*. Una aproximación desde la cultura y la comunicación social. *Redes.com* nº 5.

- BERNECKER, W. L.: *El anarquismo en la Guerra Civil Española. Estado de la cuestión*. Universidad de Berna (Suiza).
- BREY, G. : *Socialistas, anarcosindicalistas y anarquistas en la provincia de Cádiz en 1932-33*. En *Sociedad, política y cultura en la España de los siglos XIX y XX*. Edicasa. Madrid, 1973.
- CARO CANCELA, D. : *La construcción del Partido Obrero en Andalucía (1900-1936)*. Tomo 1 En *Los socialistas en la historia de Andalucía*, Fundación Pablo Iglesias, 2006.
- CASANOVA, J.: *Anarquismo y violencia política en la España del siglo XX*. Instituto Fernando El Católico Colección de Letras nº 2.
- DE LUIS MARTÍN, F.: *La educación del obrero en las Casas del Pueblo socialistas*.
- DE LUIS MARTÍN, F.: *Las Casas del Pueblo y sus implicaciones geográficas*. Biblio3W Revista de Geografía y Ciencias Sociales. Universidad de Barcelona Vol. XV nº 884 2010.
- DE PUELLES, F.: *Fermín Salvochea República y Anarquismo*, 1984.
- DOMÍNGUEZ PALMA, J.: *Movimientos Sociales y Educación en La Línea de la Concepción*. Ateneo Obrero Cultural-Ateneo de Divulgación Social (1930-1936). Euphoros UNED CA Algeciras
- FIERRO CUBIELLA, J. A.: *Aproximaciones orales en torno a la figura del cenetista gaditano José Bonat*. En VVAA: Gades nº 22 Homenaje al profesor José Luis Millán Chivite. Diputación de Cádiz 1997.
- FUENTES, J. F: *De la sociabilidad censitaria a la sociabilidad popular en la España liberal*. En VVAA: *Sociabilidad y liberalismo en la España del siglo XIX. Homenaje a Alberto Gil Novales*. Ed. Milenio Lleida 2001.
- GARCÍA FRAILE, J. A.: *El Fomento de las Artes durante la Restauración (1883-1912)*.
- Grupo de Estudios de Asociacionismo y Sociabilidad (GEAS): *España en sociedad. Las Asociaciones a finales del siglo XIX*. Colección Humanidades. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha Cuenca 1998.
- GUTIÉRREZ MOLINA, J. L.: *El anarquismo en Chiclana. Diego Rodríguez Barbosa, obrero y escritor (1885-1936)*. Biblioteca de Temas Chiclaneros. Delegación de Cultura del Ayuntamiento de Chiclana de la Frontera 2001.
- GUTIÉRREZ MOLINA, J. L.: *La idea revolucionaria: El anarquismo español en Andalucía y Cádiz durante los años 30*. Ed. Madre Tierra. Madrid 1993.
- GUTIÉRREZ MOLINA, J. L.: *La tiza, la tinta y la palabra. José Sánchez Rosa, maestro y anarquista andaluz (1864-1936)*. Tréveris, 2005.
- GUTIÉRREZ MOLINA, J. L.: *Se nace hombre libre, La obra literaria de Vicente Ballester*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial de Cádiz, 1997.
- KROPOTKIN, P.: *La conquista del pan*. Ed. Utopía Libertaria.

- LIDA, C. E. : *Anarquismo y revolución en la España del XIX*. Ed. Siglo XXI. Madrid, 1972.
- LIDA, C. E.: *El movimiento obrero español*. Ed. Siglo XXI 1973.
- LÓPEZ CASTELLANO, F.: *Una sociedad de cambio y no de beneficencia. El asociacionismo en la España liberal (1808-1936)*. Universidad de Granada. CIRIEC-España Revista de Economía pública, social y cooperativa, n° 44 2003.
- MADRID, F.: *La prensa anarcosindicalista en España desde la I Internacional hasta el final de la Guerra Civil (1869-1939)*. Tesis doctoral, año académico 1988-1989.
- MASIUAN BRACONS, E.: *La cultura de la naturaleza en el anarquismo ibérico y cubano. Signos Históricos* n° 15. Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, México 2006.
- MAYORDOMO PÉREZ, A.: *Educación y cuestión obrera en la España Contemporánea*. Ed. Nau Llibres 1981.
- MAZA ZORRILLA, E.: *Sociabilidad e historiografía en la España Contemporánea*. Universidad de Valladolid.
- MILLÁN CHIVITE, J. L.: *Cádiz Siglo XX. Del Cádiz hundido al Cádiz que resurge (1898-1979)*. En *Historia de Cádiz*. Vol. IV Ed. Sílex 1993.
- MINTZ, J.: *Los anarquistas de Casas Viejas*. Servicio de Publicaciones de la Diputación de Cádiz 2006
- MORALES MUÑOZ, M.: *Formas de sociabilidad obrera en la Andalucía Contemporánea*. En VAA: *La utopía racional. Estudios sobre el movimiento obrero andaluz*. González de Molina, M y Caro cancela, D. (coord.) Universidad de Granada 2001.
- MORALES MUÑOZ, M.: *La sociabilidad andaluza: un estado de la cuestión*. En VAA: *Sociabilidad en la España Contemporánea. Historiografía y problemas metodológicos*. Elena Maza Zorrilla (coord.). Instituto Univ. de Historia Universidad de Valladolid Simancas.
- MORALES MUÑOZ, M.: *Los espacios de la sociabilidad radical democrática. Casinos, Círculos y Ateneos*. Ediciones Universidad de Salamanca Stud. Hist. Hª Cont. 2001-2002.
- MORALES MUÑOZ, M.: *La subcultura anarquista en España: el primer certamen socialista (1885)*. Perseé Mélanges de la Casa de Velásquez. Época Contemp. 1991.
- MORENO TELLO, S.: *Periodistas represaliados en Cádiz*.
- NAVARRO NAVARRO, J.: *Mundo obrero, cultura y asociacionismo. Algunas reflexiones sobre modelos y pervivencias formales*. CSIC, *Hispania* n° 63 2003
- OVEJERO BERNAL, A.: *Anarquismo español y educación*. *Athenea Digital* n° 8 Otoño 2005.
- PALOMERO FERNÁNDEZ, P.: *Cultura y educación en el anarquismo: España (1868-1939)*.
- PANIAGUA, J.: *Las interpretaciones sobre el arraigo del anarquismo en España ¿sigue la polémica?* Ponencia del Congreso 75 aniversario de la FAI, Guadalajara 2002.

- PETTENGHI LACHAMBRE, J. A.: *La escuela derrotada. Depuración y represión del Magisterio en la Provincia de Cádiz (1936-1945)*.
- PIQUERAS ARENAS, J. A.: *Cultura radical y socialismo en España (1868-1914)*. Signos Históricos nº 9. Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa (México) 2003
- RAMOS SANTANA, A.: *Cádiz en el Siglo XIX. De ciudad soberana a capital de provincia*. En *Historia de Cádiz*. Vol. III, Ed. Sílex, 1992.
- RALLE, M.: "La sociabilidad obrera en la sociedad de la Restauración (1875-1910)". *Estudios de Historia Social*, 50-51 (1989), pp. 161-199.
- RUIZ MAYA, M.: *Los libertadores del campo*. Publicaciones de la Universidad de Córdoba 2004.
- SOLA, P.: *Los ateneos obreros y su función educadora. De la Restauración a la II República*", *Cuadernos de Pedagogía*, nº 16, 1976.
- SORIANO, I. C. y MADRID, F.: *Antología Documental del Anarquismo Español*. Bibliografía e historiografía (1869-1939).
- TIANA FERRER, A.: *Educación, cultura y clase obrera. Jornadas homenaje a Pablo Iglesias*. Madrid, 2000.
- TRINIDAD PÉREZ, F.: *Los trabajadores gaditanos en la coyuntura de la 1ª Guerra Mundial (1914-1923)* Servicio de Publicaciones Universidad de Cádiz 2001.
- TUÑÓN DE LARA, M.: *La España del siglo XX. La quiebra de una forma de Estado (1898-1931)*. Ed. Laia. Barcelona, 1981.
- VARIOS AUTORES: *El movimiento obrero en la historia de Cádiz*. Diputación Provincial de Cádiz. Cádiz, 1988.
- VARIOS AUTORES: *La utopía racional. Estudios sobre el movimiento obrero andaluz*. González de Molina, M. y Caro Cancela, D. (coord.). Universidad de Granada 2001.
- VARIOS AUTORES: *Sociabilidad fin de siglo: espacios asociativos en torno a 1898*. Coordinadores: Isidro Sánchez Sánchez, Rafael Villena Espinosa, GEAS ; Jean-Louis Guereña...[et al].



# **LAS CARTAS ESTÁN ECHADAS EL FUTURO DEL TEATRO ANDALUZ SOBRE LA MESA**

*Nines Carrascal*

**AUTOR/AUTHOR:**

Nines Carrascal

**ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL/PROFESSIONAL AFFILIATION:**

Productora y distribuidora de espectáculos en las empresas Histrión Teatro y Escena Distribución Granada.  
*Entertainment producer and distributor for the Histrión Teatro and Escena Distribución Granada firms.*

**TÍTULO/TITLE:**

Las cartas están echadas. El futuro del teatro andaluz sobre la mesa.

*The die is cast. The future of Andalusian theatre on the table.*

**CORREO-E/E-MAIL:**

histrion@moebius.es

**RESUMEN/ABSTRACT:**

Se repasa la evolución del teatro en Andalucía, muy unido a la política en materia de teatro seguida por la Junta de Andalucía: la creación del CAT, el nacimiento de las redes de espacios escénicos públicos, las primeras salas alternativas, la constitución de la Asociación Andaluza de Empresas de Artes Escénicas. Se analiza la política teatral actual, tanto del sector público como del privado, exponiéndose los errores cometidos y sus consecuencias.

*This text is a review of the evolution of theatre in Andalusia, closely linked to the Andalusian government's theatre policy: the creation of the CAT, birth of networks of public performance spaces, first alternative venues and constitution of the Andalusian Association of Performing Arts Enterprises. Current public and private theatre policy is analysed and the errors made and their consequences are described.*

**PALABRAS CLAVE/KEYWORDS:**

Artes escénicas, industrial cultural, organización cultural, producción teatral.

*Performing arts, cultural industry, cultural organisation, theatre production.*

Si tuviéramos que señalar cuáles han sido los factores que más han influido en el sector teatral en los últimos treinta años, con toda probabilidad hablaríamos al menos de los siguientes:

1. La irrupción de los poderes públicos en la vida cultural y el papel protagonista que a partir de ese momento van a asumir: la creación del Centro Dramático Nacional como unidad de producción del Ministerio de Cultura, la creación del Centro de Nuevas Tendencias y la Compañía Nacional de Teatro Clásico y sobre todo en los primeros años ochenta, la creación del INAEM (Instituto Nacional de las Artes Escénicas y Musicales), como organismo autónomo y la consiguiente formulación de una política teatral.
2. El desarrollo de la audiencia con la descentralización de la actividad teatral por todo el estado y la consolidación de un nutrido grupo de empresas-compañías, herederas de los antiguos grupos de teatro independientes que contribuirán a asegurar una importante oferta en todo el territorio del estado, estéticamente más diversificada y segmentada.
3. La aparición de un mapa escénico que en unos años ha multiplicado los espacios de representación en todo el país.

En Andalucía, la creación de la Junta de Andalucía y su activismo en la vida cultural de la comunidad provocó un cambio de rumbo en la actividad teatral de la Comunidad allá por los años ochenta. Una de las primeras fichas que se colocó en el damero fue la creación del CAT en 1987 como un ente autónomo de la Dirección General de Fomento y Promoción de la Cultura, con personalidad jurídica propia (S. A.), y como cabeza pensante de la política teatral de la Junta. A finales de los ochenta y principios de los noventa nacen las primeras redes de espacios escénicos públicos (REDAN Y REDAC) y las primeras salas alternativas andaluzas que dibujaron un nuevo mapa en la exhibición al servir de plataforma para muchas compañías que buscaban una nueva expresividad más próxima a lo independiente que a lo comercial o institucional. En 1991 se crea ACTA (Asociación andaluza de empresas de artes escénicas), la primera asociación andaluza de carácter empresarial que se convertirá en el interlocutor del sector con las distintas Administraciones. En 1995 se publica la primera normativa de ayudas al sector (que con algunas modificaciones sigue vigente). En 1993 nace Palma del Río primero como Festival y luego como Feria andaluza de teatro. Y aunque han pasado algunos años, las bases de la política teatral andaluza siguen sujetas a estos pilares. La Junta de Andalucía a través de su recién nombrado Instituto Andaluz de las artes escénicas y musicales (heredero de la EPGPC) sigue ejerciendo su incontestable autoridad influyendo en la producción escénica (subvenciones) y sobre todo en la exhibición (a través de sus circuitos escénicos).

La política teatral actual de la Junta de Andalucía en materia de teatro se basa principalmente en:

- Normativa de Ayudas al sector. La normativa ha sido y sigue siendo marco de referencia para regular el dinero público que la Junta concede al sector privado, principalmente para pro-

ducción y gira. Desde el primer texto publicado (1995) hasta el actual se han introducido algunos cambios con la intención de adaptar la norma a la realidad del mercado y de las empresas. Hoy la normativa sigue siendo un escollo difícil, entre otras razones porque su publicación siempre ha estado al abrigo de los cambios políticos y no de los procesos lógicos de producción y gira de las compañías (de hecho en 2010 se ha publicado en el mes de agosto). En la última normativa ya se anuncian algunos cambios importantes para 2011. Entre ellos la revisión del concepto de bianualidad que desde hace años está a debate sin encontrar un camino de consenso entre la Administración y el propio sector. Independientemente de la norma y su letra pequeña, las ayudas han sido un estimulante para las empresas que les ha permitido durante muchos años co-financiar sus proyectos artísticos. Ahora bien, en todos estos años se han generado relaciones claras de dependencia de lo privado respecto de lo público, tanto que los procesos de producción de las compañías se han ido modificando y adaptando a la norma, alterándose incluso los procesos naturales de creación.

2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009
614.889,40 €	1.032.495,36 €	643.898,61 €	1.216.240,05 €	1.095739,72 €	1.447329,26 €	1.194147,11 €

Histórico<sup>(1)</sup> de la inversión de la Junta de Andalucía en teatro

En 2009 se apoyaron 47 proyectos que se estrenarán a lo largo de 2010. En todos estos años la Junta de Andalucía ha seguido una política de "café para todos" en un afán de contentar a todos, aunque las cantidades concedidas supusieran un porcentaje muy bajo (en algún caso ridículas) respecto a la totalidad del coste del proyecto. Esto ha provocado dos cosas, la primera es que se sigue fomentando la producción sin estimular la demanda (provocando una saturación de propuestas frente a una demanda no elástica) y por otro lado, se impulsan proyectos con ayudas pequeñas (por debajo de los 10.000 €) que repercuten en la baja calidad de los mismos. Lo que está claro es que la relación de dependencia de lo privado respecto de lo público es manifiesta, y que mientras este planteamiento se mantenga, no cambiará sustancialmente nada en el negocio del teatro andaluz.

- Programas de difusión del teatro y la danza, lo que conocemos por circuito andaluz de teatro-danza y Circuito Abecedaria. En el año 1998 la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía creó el Circuito Andaluz de Teatro. Evidentemente su planteamiento no tenía nada que ver con los circuitos ZETA y REDAN y REDAC de los años 80 y 90 pero sí respondía una vez más a las múltiples peticiones del sector a la Junta de Andalucía porque intermediara y ofreciera un circuito de exhibición ordenado que diera salida a sus espectáculos. Respondía también a las muchas necesidades de los municipios que inauguraban teatros sin haber previsto ningún plan de gestión de contenidos. En estos doce años que han transcurrido, el circuito ha funcionado a muchas velocidades, siempre con la rémora de tener detrás una Administración inoperativa cuyos intereses políticos pesan más que las necesidades o prioridades del sector y de los municipios. En este fango el circuito en muchas ocasiones ha encallado. La lentitud en los procedimientos y sobre todo las variopintas y a veces ridículas normas de funcionamiento han hecho que en muchos momentos el circuito sea más un mero logotipo que un servicio profesional y de calidad tanto a compañías como a municipios. En el último año se han introdu-

cido algunos cambios, todos ellos negociados con ACTA<sup>(2)</sup>, y siempre con la intención de racionalizar más los procesos y procedimientos, pero siguen apareciendo grietas, algunas muy profundas entre lo que es y lo que muchos creen que debiera ser, entre lo que conviene a una parte y no interesa a la otra. Ahora bien, nunca llueve a gusto de todos y eso también hay que asumirlo. Siempre hay listos que resuelven todo a golpe de decreto, propuestas de cambio en el funcionamiento que responden a intereses exclusivamente particulares... en fin, muchos caminos de diálogo posibles pero también muchos de desencuentro. Con toda probabilidad, entre la falta de coherencia de las políticas culturales andaluzas en materia de teatro y la propia inmadurez de un sector que ha llegado ahogado al concepto de gestión empresarial, hemos derrapado todos. La Administración tiene que dejar de ejercer su papel de madrastra que tanto le gusta y abrir otras vías y modelos de relación entre los municipios y las compañías, principalmente en aquellos casos en los que haya una gestión responsable de los recursos por parte de los municipios y un compromiso de calidad de las compañías respecto a sus productos. Los cambios tienen que realizarse en las bases del sistema establecido, no se trata de maquillar una vez más la realidad y pasar por encima de los problemas. El problema está en la demanda y en consecuencia en el consumo: cada vez se invierte menos, por tanto, cada vez se contrata y se consume menos. A corto plazo no hay ninguna solución encima de la mesa, y en ninguna agenda de ningún político andaluz el teatro es una prioridad. Desde hace años es un sector de la cultura andaluza muy olvidado por todos los gobiernos (y han sido todos del mismo color) que han dirigido la política cultural de la Comunidad. Si en algún momento se hubiera apostado seriamente por el teatro andaluz, hoy habría una cantera inmensa de actores, compañías, autores, escenógrafos, productores, etc. Pero digan lo que digan, no ha sido así y lo peor es que no hay nada nuevo que contar.

Volvamos a la dura realidad, actualmente el circuito andaluz de teatro-danza lo componen<sup>(3)</sup>:

C. TEATRO-DANZA COMPLETO	19
C. TEATRO-DANZA REDUCIDO	39
<b>TOTAL</b>	<b>58</b>
CIRCUITO ABECEDARIA <sup>(4)</sup>	35

Concretamente estos son los datos correspondientes a teatro:

CIRCUITO DE TEATRO 2010				
	Espectáculos presentados	Espectáculos seleccionados	Núm. Cías. que se presentan	Núm. Cías. que actúan
1º semestre	148	44	111	41
2º semestre	208	108	124	46
3º semestre	208	108	124	46

Sólo actúa el 37% de las compañías que se presentan y un 48% de los espectáculos que son presentados. La crisis de los últimos años ha convertido al circuito en la única alternativa para tener programación en muchos municipios. Si en su inicio el circuito nacía con la intención de ser un complemento a las programaciones municipales, su objetivo inicial se ha visto más que truncado al convertirse en la opción única. El recorte presupuestario en cultura de los dos

últimos años se ha notado y son muchos los municipios que fuera del circuito no contratan absolutamente nada. ¿Qué hacen el resto de municipios andaluces que tienen espacio escénico y no están en el CAT? En muchísimos casos, nada. Cada vez son más los teatros que están sin actividad o que se programan con cualquier propuesta, sea cultural o no. ¿Podríamos considerar este hecho un fracaso en la política cultural de los últimos años? Desde mi punto de vista, sí rotundo. Es una consecuencia directa de la política del ladrillo y del chupinazo inaugural, nada más que rascar.

En general todos los circuitos han funcionado a duras penas, en muchos casos porque no se plantearon bien, a la vez que se han pervertido los usos. La cuestión está en decidir si aquellos circuitos que se crearon para favorecer la circulación de espectáculos, crear programaciones estables y ofrecer a los ciudadanos una oferta de calidad han cumplido su tiempo y es momento de replantear no solo su funcionamiento sino también su función.

- Gestión de los teatros Central en Sevilla, Alhambra en Granada y Cánovas en Málaga (además de la Sala Gades). Probablemente una de las apuestas más interesantes y consolidadas de la Junta de Andalucía ha sido la gestión y programación de tres espacios escénicos andaluces, los teatros Central en Sevilla (dos salas), Teatro Alhambra en Granada y El teatro Cánovas y Sala Gades en Málaga. Siempre con un principio de calidad y de continuidad en la oferta, con una buena política de difusión y gestión de públicos y con una oferta nada local sino muy abierta a propuestas internacionales y nacionales. Los tres teatros se han consolidado en cada una de sus ciudades y sin ninguna duda son referentes en la programación cultural de todo el país.

- Organización de la Muestra de Teatro de El Puerto de Santa María. Ante las dificultades que las compañías atravesaban para que sus espectáculos fueran vistos por el mayor número de programadores, (sólo existía en Andalucía la opción de Palma del Río) las compañías reclamaban más oportunidades para exhibir sus producciones. En ese ambiente surge la muestra de El Puerto de Santa María liderada por la Junta de Andalucía para ampliar las opciones de exhibición a los productos andaluces. Es una muestra exclusivamente andaluza, y los principales invitados son los programadores del circuito andaluz. Desde su primera edición los números confirman el elevado número de espectáculos que anualmente se producen en la comunidad y que optan a un lugar en la parrilla de programación de la muestra:

EDICIÓN	COMPANÍAS	ESPECTÁCULOS	SELECCIONADOS
2007	83	92	21
2008	79	81	27
2009	80	85	22
2010	92	97	18 Estimado

De tal manera que en 2007 tuvieron cabida solo el 22,8% de los proyectos presentados. En 2008 el 33,3%, en 2009 un 25,8% y en 2010 según los proyectos estimados que se programarán (la muestra se realiza en noviembre y aún está en vías de selección) será de un 18,5%.

Probablemente los números serán similares en el caso de la Feria de Palma del Río, de tal manera que aproximadamente unos 40 proyectos andaluces/ anuales se ve en los dos escaparates teatrales de los que dispone la comunidad para teatro. Por tanto, hay un porcentaje alto (aproximadamente de un 60%) de la producción teatral andaluza que el grueso de programadores andaluces no llegan a ver, con lo que eso implica a la hora de plantear la distribución del proyecto.

- Centro Andaluz de Teatro. Nace en 1988 creado por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía e impulsado por un destacado grupo de artistas. Después de 22 años el CAT sigue buscando un camino por el que transitar con cierta holgura aunque en su ajustado periplo se ha visto y probablemente se verá siempre sujeto a crítica. En el último folleto divulgador de su actividad la dirección del Centro consideraba el objetivo principal "desarrollar un teatro público con identidad propia, contemporáneo y, al mismo tiempo, transmisor de la herencia cultural de la comunidad, desde la creación, la difusión y la investigación teatral". Menciona también objetivos específicos, por ejemplo: crear y difundir producciones teatral de calidad social y artística, investigar, desarrollar e innovar las artes escénicas, impulsar una dramaturgia andaluza, tanto de textos dramáticos como de lenguajes escénicos propios...

Hoy el Centro produce y coproduce con otros centros de titularidad pública (CDN por ejemplo) o con la iniciativa privada (Rafael Álvarez "El brujo" o Galiardo Producciones, entre otros). En los últimos años se han realizado también coproducciones con compañías andaluzas (Atalaya, Imperdibles, Axioma...). Muy alejado como siempre del sector andaluz, el CAT sigue insistiendo en justificar un programa de actividades (producciones, escuela de espectadores, foros...) que desde hace muchos años parece cubrir más el expediente que cumplir objetivos.

## 2. El sector privado andaluz<sup>(5)</sup>

Aunque en una primera impresión pueda parecer paradójico, el sector cultural es un gran desconocido en todo lo que se refiere a su actividad empresarial. Uno de los pocos organismos a nivel nacional que dispone de datos es el Centro de Documentación Teatral perteneciente al INAEM. Según el Centro existen en España 3.370 compañías teatrales de las cuales en Andalucía se registran 396 (11,7%), 356 empresas de servicios (vestuario, iluminación, prensa, decorados...) de las cuales 28 están ubicadas en Andalucía (7,8%), 796 festivales de teatro y de esos 138 tienen lugar en Andalucía (17,3%), 1.435 espacios teatrales de entre los cuales 171 están en la Comunidad (11,9%) y 283 centros de enseñanza estando 53 en Andalucía (18,7%). Y aunque los datos ilustran y ayudan mucho a entender la realidad del sector, es cierto que hay que interpretarlos con sumo cuidado pues estamos ante un sector tremendamente escurridizo.

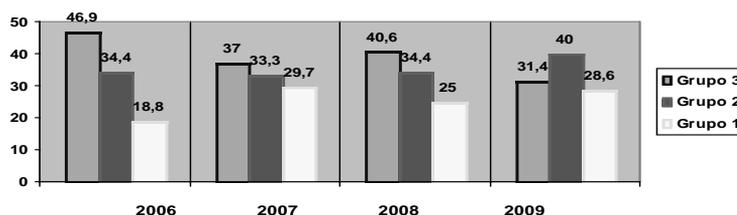
En Andalucía, una de las pocas organizaciones que dispone de datos es ACTA que realiza cada año un informe descriptivo de la actividad que generan sus socios y que nos da algunas claves de la situación en la que se encuentra el sector. Pues bien, sirviéndonos de estos datos pasaré a describir algunas de las características más significativas que el estudio aporta en 2009. ACTA reúne actualmente a 53 empresas andaluzas productoras de teatro (sólo un par

de ellas produce danza). El estudio 2009 está realizado con un 66% de participación.

Con toda seguridad Andalucía es una de las comunidades que más productos culturales produce y más activa en cuanto a proyectos culturales se refiere. En general el sector está constituido por empresas jóvenes (la media según los últimos datos del informe ACTA es de 12,57 años) con escaso recorrido y poca implantación en el mercado. En muchos casos se crean para dar luz verde a un proyecto en concreto y luego desaparecen. En muchas ocasiones las empresas ven mermadas sus expectativas iniciales y su permanencia en activo es corta, tanto en tiempo como en rendimiento. Son frecuentes los cambios de nombre, de socios e incluso de estilo. Tres son los principales centros de producción andaluces por tradición: Sevilla, Granada y Málaga. En las tres ciudades se concentra el 75% de las empresas productoras de teatro de la Comunidad. La primera parte del estudio establece tres grupos en función del volumen de facturación. Dicha clasificación por grupos, que por supuesto no atiende a ningún criterio artístico pretende advertir comportamientos similares en cada grupo. En los últimos años, la división por grupos es la siguiente:

Grupos	2006	2007	2008	2009
3 Facturación inferior a 100.000 €	18,8%	29,7%	25%	28,6%
2 Facturación comprendida entre los 100.000 € y los 200.000 €	34,4%	33,3%	34,4%	40%
1 Facturación superior a 200.000 €	46,9%	37%	40,6%	31,4%

Salta a la vista que los porcentajes se distribuyen de manera bastante equitativa en todos los niveles. En años anteriores la división por grupos era bien distinta, el grupo 3 siempre superaba a los grupos 2 y 1 y la gráfica resultante era piramidal, un número alto de empresas se concentraban en el nivel que menos facturaba (base de la pirámide) mientras que las empresas que superaban el umbral de los 200.000€ eran el grupo menos numeroso (cúspide de la pirámide). En el gráfico que sigue se observa la evolución que se ha producido desde 2006 hasta 2009:

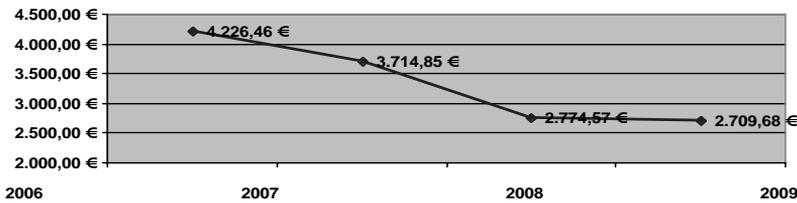


La empresa teatral "tipo" suele tener una estructura empresarial muy básica. Principalmente son autónomos o sociedades limitadas. En los últimos años se ha observado una ligera bajada respecto a los años anteriores en la media de trabajadores contratados a jornada completa (2,8), a media jornada (1,17) y por actuación (6,5). En realidad el sector mueve mucho personal pero la inestabilidad en el trabajo y las precarias condiciones en las que se desarrolla hace que aún nos encontremos con muchas deficiencias en materia de seguridad en el trabajo (largas jornadas de viaje, condiciones de riesgo, horarios nocturnos...).

Todas las empresas se dedican como actividad principal a producir espectáculos y a su posterior distribución. La media de producción está en 1,45 espectáculos anuales. Es muy común en los foros y tertulias, así como en los pocos artículos que se pueden leer sobre teatro en general, escuchar hablar del término SOBREPDUCCIÓN. Realmente, el mercado presenta síntomas claros de saturación, es decir, circulan muchos más espectáculos de los que se tratan. Y aunque hay muchos más espacios para representar y son cada vez más las Instituciones que están desarrollando programas culturales, en general, la demanda de teatro es inferior a la oferta. En otras palabras, en el mercado hay de todo, a todos los precios y de todos los sabores. La situación es compleja, las empresas aun habiendo una grave crisis en la demanda, no dejan de producir. Se reducen las giras y los ciclos de vida de los espectáculos, se acortan los tiempos entre una producción y otra y ante la falta de recursos, se reducen los elencos al máximo. Todo ello en detrimento del elemento artístico que es el principal afectado de todo el recorte. Es evidente que la solución pasaría por estimular la demanda, consumir más teatro y promover una cultura teatral de base que permitiera que el público teatral no sólo aumentara sino que también se renovara. Pero esto sólo suena a buenas intenciones y a discurso vacío porque aunque probablemente no hay otro camino, está muy lejos de lo que las Instituciones han promovido en los últimos quince años y muy lejos de poder cambiar la realidad teatral de la noche a la mañana.

Hay otro dato relevante en el estudio que pone en tela de juicio la política teatral de las instituciones públicas en los últimos años. Me refiero a la tremenda dependencia de lo privado respecto de lo público. Es evidente que las Administraciones son las principales mecenas del teatro en su papel de co-productoras y las principales (casi únicas) compradoras de dichos proyectos (puesto que casi la totalidad de los espacios de representación son públicos). El sector, quiera o no quiera, se ve atrapado en este juego diabólico que establece una relación clientelar entre lo privado y lo público. El 77% de las empresas de ACTA solicitó ayudas a distintas Instituciones públicas, principalmente a la Junta de Andalucía y al INAEM (la media de ayudas concedidas supone el 60% de coste total de producción). En muy pocos casos se advierten patrocinios o sponsor privados, batalla aún por librar.

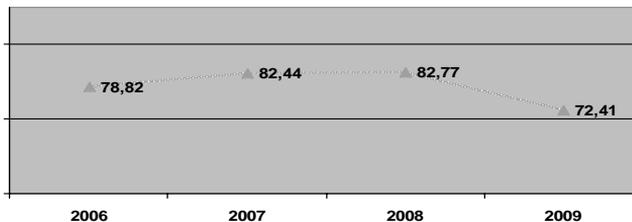
La caída de la demanda y la bajada de los cachés es consecuencia directa de una crisis que ha dejado a las Administraciones endeudadas hasta el tuétano y enfangadas en su propia naturaleza funcional.



Histórico de la bajada de la media de los cachés en Andalucía

Es cierto que el momento actual podría servir para purgar y eliminar del sistema todo aquello que no funciona. Sin embargo, da la impresión de que la crisis está sirviendo a la Administración para reducir al mínimo sus actividades y en vez de accionar con valentía y redefinir un modelo nuevo de funcionamiento más acorde a las necesidades del momento, parecen optar por dejar pasar el chaparrón y no mover ficha. Mientras, algunas compañías buscan soluciones a sus problemas. Ya son varias las empresas que han reestrenado viejos espectáculos. En algunos casos se están fraguando proyectos de colaboración entre compañías y municipios (residencias artísticas, proyectos de gestión de programas concretos, etc.). Lo que es evidente es que ninguna pieza del puzle se moverá mientras las Administraciones no cambien su política teatral. Es tan poderosa la maquinaria de lo público que todos los demás elementos del sistema irán detrás en un efecto dominó. La pelota está en su tejado y no porque no haya sector privado para provocar un giro de ciento ochenta grados, sino porque lo público se ha preocupado mucho en estos años de silenciar cualquier rebeldía y acallar las opiniones en contra. Triste futuro para un sector que se considera avanzadilla de los cambios sociales y culturales y ha sido devorado por el papá estado.

La precariedad en las condiciones de trabajo (sueldos, dietas, ensayos...) y la tremenda morosidad que se viene produciendo por norma desde hace años está estrangulando a muchas empresas que gestionaban bien sus recursos y se ven en dificultades ante la inoperatividad de las Administraciones y el impune funcionamiento de sus tesorerías. Y si no, observen la gráfica siguiente que refleja la bajada en la media del número de funciones, dato estrechamente ligado a la también bajada de los cachés:



En definitiva, menos trabajo, peor pagado y cobrado cada vez más tarde. Es un momento lo

suficientemente complejo como para trazar inteligentemente las estrategias a seguir, gestionar bien los recursos y ajustar bien los costos a las oportunidades que el negocio requiera.

En Andalucía, en los últimos años, se ha avanzado bastante en el concepto del asociacionismo y en trabajar sobre una idea corporativa de sector. De hecho ACTA y GECA cada vez suman más socios y funcionan como interlocutores ante las Administraciones que muy a pesar suyo cada vez se ven más obligadas a contar con ellos. Después de muchos años en los que el concepto de gestión estaba reñido con lo artístico, los empresarios culturales han entendido bien la necesidad de la formación y la especialización en cada tarea. Fruto de ese camino hacia una mayor normalización en los procesos han aparecido revistas especializadas que difunden la actividad de las empresas y las programaciones culturales andaluzas. El mejor ejemplo es la revista *La Teatral*, que nació en diciembre de 2003 como revista de análisis e información; y en marzo de 2009 apareció *La Express*, con carácter mensual y con un planteamiento más de agenda, información reciente y muchas nociones sobre qué hacer con el tiempo libre.

En medio de todo este desorden merecen mención especial todas aquellas compañías andaluzas que trabajan con profesionalidad buscando la calidad como principio básico de funcionamiento. Y de la misma manera todos aquellos gestores culturales e Instituciones que desarrollan programas culturales con responsabilidad al tratarse de un servicio público al ciudadano y promueven una cultura plural y libre de contaminaciones políticas.

Para concluir, dos ideas:

La primera es que el futuro del teatro en la Comunidad pasa porque la Administración deje de intervenir como lo lleva haciendo los últimos 20 años y actúe sólo en calidad de garante de los procedimientos que le correspondan, permitiendo que el propio sector se desarrolle empresarialmente, eliminando con ello cualquier relación clientelar. No se trata de quemar las naves, ni siquiera de redactar una nueva norma, se trata de cambiar los usos y unificar criterios.

La segunda es que el sector tiene que mover ficha, con prisa pero sin pausa. Somos los más interesados en mantener y mejorar nuestra actividad. Pensar que los demás vendrán a salvarnos es dar la espalda a la realidad. Podemos seguir agonizando algunos años más, pero las cartas están echadas.

Octubre 2010

## NOTAS

- (1) Datos proporcionados por el Instituto Andaluz de las Artes y las Letras.
- (2) Asociación andaluzas de empresas de teatro y danza
- (3) Datos proporcionados y actualizados por el Instituto Andaluz de las Artes y las letras a fecha: 5 de abril de 2010
- (4) Hay municipios que están adscritos al completo o reducido de teatro y además a Abecedaria. De la misma manera hay municipios que solo están en el Circuito Abecedaria.
- (5) Todos los datos porcentuales y medias que se aportan están extraídos del informe anual que ACTA realiza con los datos que le ceden sus socios sobre la actividad que generan. El estudio del año 2009 está en proceso de maquetación (aunque los datos ya están explotados y descritos) y se presentará en noviembre 2010 en la Muestra de Teatro de El Puerto de Santa María (Cádiz) y posteriormente se podrá consultar en la web de la Asociación [www.teatroandaluz.com](http://www.teatroandaluz.com).



# CONSEJOS DE CULTURA EN LAS COMUNIDADES AUTÓNOMAS

*Mikel Etxebarria Etxeita*

**AUTOR/AUTHOR:**

Mikel Etxebarria Etxeita

**ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL/PROFESSIONAL AFFILIATION:**

Servicio de Acción Cultural. Departamento de Cultura. Diputación Foral de Bizkaia.  
*Cultural Action Service. Department of Culture. Biscay Regional Council.*

**TÍTULO/TITLE:**

Consejos de Cultura en las Comunidades Autónomas  
*Regional Cultural Councils.*

**CORREO-E/E-MAIL:**

mikel.gotzon.etxebarria@bizkaia.net

**RESUMEN/ABSTRACT:**

En España, los gobiernos autonómicos, una vez asumidas las competencias en Cultura, comenzaron a crear las estructuras administrativas correspondientes para su gestión. En el campo de las políticas culturales, la participación de la ciudadanía es, junto con el fomento de la creación, uno de los retos más importantes en la actualidad.

*After assuming competences in culture, regional governments in Spain began to create the administrative structures to manage them. Together with the promotion of creation, citizen participation is one of the thorniest challenges today in the field of cultural policy.*

**PALABRAS CLAVE/KEYWORDS:**

Acción cultural, administración cultural, gestión cultural, organización cultural.  
*Cultural action, cultural administration, cultural management, cultural organisation.*

Desde la implantación del Estado de las autonomías y la correspondiente política de transferencias, la cultura ha sido una de las competencias que más tempranamente fue transferida por el Gobierno Central a las diferentes Comunidades Autónomas. En consecuencia, todos los gobiernos autónomos asumieron dichas competencias y comenzaron a crear las estructuras administrativas correspondientes para su gestión.

El fomento de la participación de la sociedad civil en la gestión de las políticas públicas es una de las tareas a desarrollar por la Administración. El derecho a la participación es un derecho reconocido, no discutido pero escasamente fomentado y desarrollado.

En el campo de las políticas culturales, la participación de la ciudadanía es, junto con el fomento de la creación, uno de los retos más importantes en la actualidad. Nuestras políticas culturales abogan por fomentar la participación de la ciudadanía. También la Agenda 21 de la Cultura, importante documento de ámbito internacional de orientación de las políticas culturales, en su compromiso número 19 plantea *Implementar los instrumentos apropiados, para garantizar la participación democrática de los ciudadanos en la formulación, el ejercicio y la evaluación de las políticas públicas de cultura.*

## I. ALGUNOS APUNTES SOBRE LA PARTICIPACIÓN EN CULTURA

La participación en cultura se puede plantear en tres niveles diferentes:

### 1. Participación en el consumo cultural

El objetivo es aumentar los públicos en base a una adecuada relación entre la oferta que se realiza y las demandas que existen en la sociedad. Para ello, hay que generar instrumentos y acciones para ser capaces de percibir las verdaderas demandas que la sociedad plantea, asumiendo que no toda la sociedad plantea demandas y que muchas veces los grupos más activos de la sociedad hacen parecer que una serie de demandas sea mayoritarias cuando en realidad solo interesan a unos pequeños grupos organizados y activos.

Además, hay que tener en cuenta que las demandas de la ciudadanía solo se expresan parcialmente a través del consumo. Los individuos presentan un comportamiento social un tanto esquizofrénico, ya que si bien ante el mercado actúan con unos determinados hábitos y pautas de consumo, como ciudadanos pueden plantear otras demandas en base a sus valores y proyectos sociales

### 2. Participación en la gestión

Esta participación en la gestión se suele realizar a veces mediante las acciones de dejar en manos de la sociedad civil la gestión de equipamientos y de programas culturales, dando lugar a una externalización/privatización de la gestión de los equipamientos y programas culturales públicos, que pasan a ser gestionados por empresas y asociaciones.

### 3. Participación en el diseño de la política cultural

Es la que menos se ha desarrollado en la práctica. La potenciación de este nivel de participación se enfrenta, entre otros, con problemas como los siguientes:

- La falta de interés real por parte de la propia administración de querer compartir los diseños de las políticas culturales con los representantes de la sociedad civil.
- La sociedad actual está inmersa en una ola de individualismo poco proclive al surgimiento de movimientos asociativos que generen verdaderas plataformas de interlocución frente a la Administración.
- La inercia de la Administración que le conduce a una repetición permanente de sus políticas sin dar mucha opción a su cuestionamiento y por lo tanto, a la participación de nuevos agentes en el diseño de las mismas.
- La falta de margen de maniobra para la innovación en las políticas culturales debido al elevado porcentaje de gasto comprometido en cada ejercicio presupuestario, situación más complicada en la actualidad al verse reducidos los presupuestos de cultura.
- La dificultad de definición de interlocutores válidos por parte de la sociedad civil. Interlocutores que sean verdaderamente representativos.
- La tendencia a elevar a la categoría de interlocutores y asesores permanentes de las políticas culturales a una serie de entidades y asociaciones culturales de elevado prestigio social y económicamente bastante dependientes de la ayuda pública, que se consideran elementos indispensables e incuestionables a la hora de constituir cualquier entidad o consejo de asesoramiento cultural a la Administración.

Este artículo se va a centrar sobre una fórmula concreta de participación como es la de los Consejos de Cultura a nivel de Comunidades Autónomas que sean de carácter global, no específico como son los consejos asesores de Patrimonio Histórico, del Libro y la Lectura etc.

## II. CONSEJOS DE CULTURA: REALIDAD ACTUAL EN EL ESTADO

A fecha de septiembre de 2010, de las 17 Comunidades Autónomas y las dos Ciudades Autónomas, solo ocho cuentan con instituciones del tipo de Consejos de Cultura.

En el cuadro adjunto se presentan las comunidades autónomas que cuentan con un Consejo de Cultura, así como su base legal y su dirección URL.

Respecto al ámbito de actuación de los consejos, se ha optado únicamente, tal y como se ha comentado anteriormente, por aquellos de ámbito global en detrimento de los consejos específicos o sectoriales (patrimonio, arte, música, etc.). Sin embargo, es necesario constatar que en algunos casos también aparece como ámbito de actuación lo relacionado con la Ciencia y Tecnología, por lo que en el mencionado cuadro se ha optado por mostrar dicha especificidad.

Asimismo, algunos de los Consejos aparecen mencionados en los estatutos de autonomía correspondientes, situación de la que también se hace mención en el cuadro.

COMUNIDADES AUTÓNOMAS QUE CUENTAN CON UN CONSEJO ASESOR DE CULTURA

COMUNIDAD	DENOMINACION	CREACION	PAGINA WEB	OBSERVACIONES
Cataluña	Consell Nacional de la Cultura i de les Arts	Ley 6/2008 de 13 de mayo DOGC 21/5/2008	<a href="http://www20.gencat.cat/portals/ie/Cultura/Departament/menutiem.ac698cbe5a26e56e65a2a63a750c0e1a07?gnextid=0a12c366b86e110f.gn/cv/1000008d0c1e0aRCRD&amp;gnextchannel=0a12c366b86e110f.gn/vcm/1000008d0c1e0aRCRD&amp;gnextifmt=default">http://www20.gencat.cat/portals/ie/Cultura/Departament/menutiem.ac698cbe5a26e56e65a2a63a750c0e1a07?gnextid=0a12c366b86e110f.gn/cv/1000008d0c1e0aRCRD&amp;gnextchannel=0a12c366b86e110f.gn/vcm/1000008d0c1e0aRCRD&amp;gnextifmt=default</a>	Ultima modificación Ley 17/2008, de 23 de diciembre
Euskadi	Consejo Vasco de la Cultura Kulturaren Euskal Kontseilua	Decreto 27/2008 de 5 de febrero BOPV 15/2/2008	<a href="http://www.kultura.ejgv.euskadi.net/46-6513/es/">http://www.kultura.ejgv.euskadi.net/46-6513/es/</a>	Creado en el 2000 y renovado en el 2004 y 2008
Madrid	Consejo de Cultura de la Comunidad de Madrid	Ley 6/1992, de 15 de julio BOCM 29/7/92	<a href="http://www.madrid.org/cs/Satellite?cid=110916884684&amp;idConsejeria=110926616721&amp;idOrganismo=110926622849&amp;language=es&amp;pagina=ComunidadMadrid%2FCM_Presentacion_FA%2FFichaConsejeria_Organismo&amp;sm=1109265844018">http://www.madrid.org/cs/Satellite?cid=110916884684&amp;idConsejeria=110926616721&amp;idOrganismo=110926622849&amp;language=es&amp;pagina=ComunidadMadrid%2FCM_Presentacion_FA%2FFichaConsejeria_Organismo&amp;sm=1109265844018</a>	
Galicia	Consello da Cultura Galega	Ley 8/1983 de 8 de julio DOG 9/8/1983	<a href="http://consellodacultura.org/">http://consellodacultura.org/</a>	Previsto en el Art. 32 del Estatuto de Autonomía de Galicia
Valencia	Consell Valencià de la Cultura	Ley 12/1985, de 30 de octubre DOGV 7/11/1985	<a href="http://cvc.gva.es/">http://cvc.gva.es/</a>	Previsto en el Art. 25 del Estatuto de Autonomía de la Comunidad Valenciana
Navarra	Consejo Navarro de la Cultura	Decreto Foral 241/1984, de 21 de noviembre BON 3/12/1984	<a href="http://www.lexnavarra.navarra.es/detalle.asp?r=28727">http://www.lexnavarra.navarra.es/detalle.asp?r=28727</a>	Ultima modificación Decreto Foral 35/2004, de 9 de febrero (BON 10 marzo 2004)
Asturias	Consejo Asturiano de las Artes y de las Ciencias	Decreto 59/2000, de 3 de agosto BOPA 25/8/2000	<a href="http://www.educastur.es/index.php?option=com_dbquery&amp;task=ExecuteQuery&amp;qid=41&amp;Itemid=189&amp;cat_id=58&amp;limit=20&amp;limitstart=0">http://www.educastur.es/index.php?option=com_dbquery&amp;task=ExecuteQuery&amp;qid=41&amp;Itemid=189&amp;cat_id=58&amp;limit=20&amp;limitstart=0</a>	Incluye Ciencia y Tecnología Existe otro Consejo Asesor del Patrimonio Cultural
Canarias	Consejo Canario de las Artes y la Cultura	1069 DECRETO 113/2006, de 26 de julio, por el que se aprueba el Reglamento Orgánico de la Consejería de Educación, Cultura y Deportes (Capítulo III) BOC 1/8/2006	<a href="http://www.gobcan.es/educacion/General/Legislacion/scrpis/Resolucion.asp?id=3947&amp;categoria=324">http://www.gobcan.es/educacion/General/Legislacion/scrpis/Resolucion.asp?id=3947&amp;categoria=324</a>	La Orden de la Consejería por la que se regula la organización y el funcionamiento del Consejo es todavía un borrador sin aprobar

La Comunidad Autónoma de las Islas Baleares tiene previsto la creación del Consejo de las Artes y la Cultura

### III. BREVE ANALISIS DE CADA CONSEJO

En este apartado se van analizar de forma resumida las características de cada uno de los consejos existentes, incidiendo básicamente en sus funciones, así como en su composición, estructura y funcionamiento.

#### COMUNIDAD AUTÓNOMA DE CATALUÑA Consell Nacional de la Cultura i de les Arts

Creado por la Ley 8/1983 de 8 de julio, modificada por la Ley 17/2008, de 23 de diciembre. Desde el momento de su creación, tal y como apunta el preámbulo de la Ley por el que se crea, hay una voluntad de tender hacia un modelo de consejo con capacidad operativa ya que se hace referencia al modelo de los Arts council. En este sentido, en dicho preámbulo se dice [...] *en todo caso, la sociedad, único titular de los activos culturales del país, debe participar en las decisiones que inciden a partir del modelo que representan los consejos de las artes, arts councils, que desde 1946 han proliferado, sobre todo, en países de órbita anglosajona.*

Asimismo, en el mismo preámbulo se adelanta lo que se plantea como una novedad importante en la razón de ser del propio Consejo, como es su carácter operativo [...] *la novedad radica en el hecho de que el Consejo Nacional de la Cultura y de las Artes deberá decidir sobre el destino del Fondo de promoción y fomento a la creación artística y cultural, dentro del marco previsto por el Programa marco de cultura y con los recursos económicos que le asignen los presupuestos de la Generalitat.* Como ejemplo de esa labor se puede mencionar la Resolución 511/2010, de 22 de febrero, por la que se convocan las subvenciones para proyectos artísticos del ámbito de la danza para el 2010, por un importe total de 2.800.000 € (DOGC 4 de marzo de 2010).

El Consejo cuenta con personalidad jurídica propia, asumiendo el modelo de empresa pública catalana y está adscrito al departamento competente en materia de cultura. Su funcionamiento está regulado por el Decreto 40/2009, de 10 de marzo, de los Estatutos del Consejo Nacional de la Cultura y de las Artes.

#### Funciones

A nivel general sus funciones se resumen en asesorar al *Gobierno en el conjunto de la política cultural y organizar la política de apoyo y promoción de la creación artística.*

A la hora de analizar el desarrollo del objetivo general, son de reseñar las siguientes funciones, tal y como aparecen en el artículo 4 de la ley de creación del Consejo:

- *Elaborar el informe anual sobre el estado de la cultura y de las artes de Cataluña.*
- *Informar al Gobierno y al Parlamento sobre el estado de la educación en la cultura y, especialmente, de la enseñanza de las profesiones vinculadas a la cultura.*
- *Participar en la elaboración del Programa marco de cultura, a fin de definir las líneas*

- estratégicas y los objetivos nacionales.*
- *Emitir informes preceptivos sobre los anteproyectos de ley que incidan en temas de política cultural, especialmente en la vertiente de la creación artística.*
  - *Elaborar dictámenes y formular recomendaciones en materia de cultura y política cultural [...]. En todos los casos, la creación de nuevos organismos o equipamientos culturales de carácter nacional del ámbito de la creación artística debe ser objeto de un informe preceptivo.*
  - *Emitir informes preceptivos sobre el nombramiento de los responsables de los equipamientos culturales dedicados específicamente a la creación artística que corresponda al Gobierno.*
  - *Decidir sobre el apoyo a creadores y a entidades con respecto a la promoción, fomento, difusión y proyección de la creación artística [...].*
  - *Conceder los premios nacionales de cultura de la Generalitat de Cataluña.*
  - *Fomentar la colaboración y las actuaciones conjuntas en el ámbito cultural con instituciones y entidades de los distintos territorios de habla y cultura catalanas.*
  - *Favorecer la igualdad de oportunidades entre hombres y mujeres en el ámbito de la creación artística y cultural.*

### **Composición, estructura y funcionamiento**

El Consejo se compone de once miembros que constituyen el Plenario del Consejo.

Son nombrados por el Parlamento de Cataluña entre personas con experiencia y prestigio en el ámbito cultural. A la hora de la elección se han de tener en cuenta criterios de género y de representación de la pluralidad de las disciplinas artísticas.

La presidencia de la Generalitat propone la lista completa de miembros y el Parlamento la aprueba o la rechaza en su totalidad. Los miembros del Consejo son elegidos por cinco años, pudiendo ser reelegidos por un nuevo mandato de cinco años como máximo.

Se eligen un presidente y dos vicepresidentes. El presidente es elegido por el presidente de la Generalitat, tras escuchar al Plenario. Los dos vicepresidentes son elegidos por el Plenario.

El Consejo se tiene que reunir como mínimo seis veces al año.

Los miembros del Consejo están sujetos a un régimen de incompatibilidades, que tiene por finalidad reforzar la autonomía del Consejo. En consecuencia, el ser miembro del Consejo es incompatible con:

- La condición de miembro del Parlamento o del Gobierno.
- El ejercicio de cualquier cargo de elección o designación políticas.
- El ejercicio de funciones de dirección o ejecutivas en partidos políticos o en organizaciones sindicales o empresariales.

Asimismo, las personas que en un plazo inferior a dos años hayan sido altos cargos de cualquier Administración o miembros electos de cualquier cámara legislativa o corporación local, son inelegibles.

El presidente y los dos vicepresidentes tienen dedicación exclusiva, mientras que el resto de los miembros tiene dedicación parcial. Los consejeros con dedicación exclusiva, además están sujetos al régimen de incompatibilidades de los altos cargos al servicio de la Generalitat.

El Consejo cuenta con personal propio, destacando la figura de la dirección, que tiene las mismas incompatibilidades que los miembros con dedicación exclusiva del Consejo.

La dirección es nombrada por el Gobierno de la Generalitat, a propuesta del departamento competente en materia de cultura, con la conformidad previa de la presidencia del Consejo. En la propia ley de creación del Consejo se prevé la existencia de la Comisión de Ayudas, que es el órgano colegiado encargado de decidir la concesión de las ayudas del Consejo. Está integrado por el presidente, los dos vicepresidentes y un representante del departamento competente en cultura, con voz pero sin voto.

Las decisiones se toman en base a informes preceptivos que elaboran una comisión de expertos nombrada por el plenario del Consejo. Si el Consejo no sigue las indicaciones de la comisión tiene que motivar la discrepancia.

El Consejo colabora con el departamento competente en cultura en la elaboración del Programa marco de cultura, con una duración de al menos tres años. Dentro de ese Programa marco se sitúa el contrato programa que elabora el Consejo con el departamento.

El Consejo está sometido a auditoría anual y asimismo debe de aprobar una memoria anual de actividades que se envía al Gobierno y al Parlamento.

La presidencia del Consejo ha de comparecer como mínimo dos veces al año ante la comisión de cultura del Parlamento.

## **Valoración**

El Consejo Nacional de la Cultura y de las Artes, tiene una clara vocación de ser más que exclusivamente un consejo asesor y por ello presenta una serie de competencias y funciones de carácter ejecutivo que le acercan al modelo de *Arts Council*.

En este sentido, manifiesta una voluntad de independencia de la Administración y por ello se dota de un sistema de incompatibilidades e ilegitimidad, por lo que al contrario de otros Consejos, sus miembros no están vinculados a la administración ni a la clase política en activo.

El Consejo cuenta con personalidad jurídica propia, personal propio y recursos económicos importantes de cara a cumplir su labor de apoyo a los creadores y el fomento a la difusión artística.

Además, de entre sus funciones destaca la obligación de evaluar anualmente la situación de la cultura, la concesión de los premios nacionales de cultura y la realización de informes preceptivos, no vinculantes, ante los anteproyectos del ley que afecten al ámbito de la cultura, a la hora de la creación de nuevos organismos públicos en al ámbito cultural y a la hora de los nombramientos de los responsables de los equipamientos culturales dependientes de la Generalitat.

En resumen, se trata de un ejemplo tendente a un Consejo operativo, no exclusivamente asesor, con definidas actuaciones de informe preceptivos, con estructura y recursos para gestionar, con voluntad de ser un órgano no vinculado a la administración ni a la clase política, sino ser un órgano representativo de la sociedad civil al que se le encomienda la gestión de fondos públicos de cara a apoyar la creación y fomentar la difusión cultural.

En este modelo de consejo se ve una clara voluntad de sacar del ámbito estricto de la administración parcelas vinculadas a la gestión de las políticas culturales, así como el reconocerle como un interlocutor de la sociedad civil en el ámbito de la cultura. Con todo, y en opinión de Padrós, Fernández y Piau, teniendo en cuenta el sistema de nombramiento de los miembros del Consejo mediante lista cerrada propuesta por el Gobierno y el hecho de que el presidente del Consejo sea elegido por el Presidente de la Generalitat, así como la casi exclusiva dependencia de los presupuestos públicos, *si en un principio se manifestó la clara intención de apartar la Cultura de la ingerencia política y de la dependencia económica, articulando una innovación administrativa como el CONAC, que permitiría igualmente favorecer la implicación de la sociedad civil y los actores culturales, la realidad es que la materialización de texto final dista mucho de todo ello.*<sup>(1)</sup>

## COMUNIDAD AUTÓNOMA DE EUSKADI

### Kulturaren Euskal Kontseilua - Consejo Vasco de la Cultura

Fue creado mediante el Decreto 219/2000, de 7 de noviembre y posteriormente es modificado en febrero del 2008, como consecuencia de la necesidad de adecuar su funcionamiento al Plan Vasco de la Cultura, que se aprobó en el 2004.

El Consejo Vasco de la Cultura se define en su artículo 1 como el *órgano colegiado superior de participación, cooperación y asesoramiento en el ámbito de la Cultura.*

#### Funciones

La modificación con motivo de la puesta en marcha del Plan Vasco de la Cultura marca las funciones del propio Consejo. De esta manera, el propio Decreto plantea como cometido esencial *adecuar, desarrollar y evaluar el Plan Vasco de la Cultura.*

Está adscrito al Departamento de Cultura pero sin ninguna integración jerárquica en el mismo.

En la relación de funciones del Consejo, se vuelve a recalcar la especial ligazón con el Plan Vasco de la Cultura, ya que se plantea *adecuar y desarrollar el Plan Vasco de la Cultura* ela-

borado por la Viceconsejería de Cultura, Juventud y Deporte, con carácter previo a su presentación al Consejo del Gobierno Vasco así como evaluar los niveles de desarrollo y ejecución del Plan Vasco de la Cultura.

También es de destacar su intención de favorecer la coordinación interinstitucional en cultura y por ello entre sus funciones aparece la de *proponer medidas que favorezcan la actuación coordinada en materia de cultura* y en consecuencia se procedió a la creación de la Comisión Interinstitucional.

Sin embargo, no hay ninguna mención a la tarea de elaborar dictámenes preceptivos o vinculantes a la hora de la elaboración de las leyes sectoriales. En todo caso, si esas forman parte del desarrollo del Plan Vasco de la Cultura, habrá un seguimiento por parte del Consejo.

### Composición, estructura y funcionamiento

El Consejo se compone de un máximo de 55 personas, que se distribuyen de la siguiente manera:

- 11 personas del Gobierno Vasco (6 del Departamento de Cultura y 5 del resto de los Departamentos), lo que implica una cierta visión interdepartamental/transversal.
- 7 personas del resto de los niveles administrativos, en aras a fomentar la coordinación interinstitucional (una persona por cada diputación Foral y ayuntamiento de capital y otra por la Asociación de Municipios Vascos).
- 32 personas como máximo, nombradas por el titular del Departamento de Cultura en representación de distintos sectores y organismos y entre personas de reconocido prestigio.
- 5 personas nombradas a propuesta del Parlamento Vasco.

La presidencia del Consejo recae en la persona titular del Departamento de Cultura del Gobierno Vasco.

Los mandatos son para 4 años renovables y los acuerdos se adoptan por mayoría.

El Consejo se estructura en los siguientes órganos:

- El Pleno
- La Comisión Interinstitucional
- Las Comisiones Especiales

El Pleno se reunirá al menos dos veces al año y ostenta la mayor parte de las funciones.

La Comisión Interinstitucional tiene entre sus funciones:

- *La tramitación ordinaria de los asuntos del Consejo Vasco de la Cultura cuando no*

*esté reunido el Pleno.*

- *Proponer al Pleno el calendario y prioridades del actuación del Consejo Vasco de la Cultura.*
- *Coordinar las políticas, líneas estratégicas y proyectos entre las instituciones implicadas en el desarrollo y la aplicación del Plan Vasco de la Cultura.*

La Comisión Interinstitucional está formada por el Consejero, Viceconsejero de Cultura del Gobierno Vasco, un representante por cada una de las Diputaciones Forales y los ayuntamientos de capital y por el representante de la Asociación de Municipio Vascos.

La Comisión Interinstitucional se reunirá al menos cuatro veces al año y adoptará los acuerdos por mayoría.

Las Comisiones Especiales han de ser de carácter técnico y serán creadas por el Pleno o la Comisión Interinstitucional. Su objeto será auxiliar al Pleno y a la Comisión Interinstitucional mediante la realización de trabajos, estudios, informes y propuestas sobre materias concretas. Estarán formadas por miembros de las Administraciones Públicas Vascas y por profesionales de los diferentes sectores de la cultura. Su labor se asemeja mucho a la de los grupos sectoriales.

## **Valoración**

El Consejo Vasco de la Cultura es un organismo estrechamente vinculado al Plan Vasco de la Cultura. Después de años de inactividad, resurge tras la puesta en marcha del Plan Vasco de la Cultura, encargándole una labor de pilotaje, validación y evaluación del mismo.

Es un Consejo con escasa o nula capacidad de decisión. No se menciona ninguna labor preceptiva ni vinculante por parte del Consejo.

Es de destacar su voluntad de fomento de la coordinación interinstitucional y prueba de ello es la creación de la Comisión Interinstitucional que se convierte en un lugar de encuentro de los diferentes niveles administrativos y competenciales en materia de cultura de la Comunidad Autónoma de Euskadi. Además, esta Comisión Interinstitucional realiza una labor similar a la de una Comisión Ejecutiva del Pleno. De todas maneras, en esa Comisión Interinstitucional no hay representación de la sociedad civil ni de los diferentes sectores de la cultura, sino solamente de los diferentes niveles administrativos.

## **COMUNIDAD AUTÓNOMA DE MADRID** **Consejo de Cultura de la Comunidad de Madrid**

Fue creado por la Ley 6/1992 de 15 de julio y el Reglamento se aprobó por Orden 529/2000 de 2 de agosto.

En la propia ley se define al consejo como *órgano consultivo y de carácter participativo en materia cultural* y se adscribe a la Consejería que ejerza las competencias en materia cultural.

## Funciones

En el caso del Consejo de Cultura de la Comunidad de Madrid, es un tanto sorprendente analizar el cambio de funciones del Consejo, cambio de carácter limitativo, que se produce con la aprobación del Reglamento, ocho años más tarde de la promulgación de la Ley.

Entre las funciones asignadas al Consejo son de destacar las siguientes:

- *Asistir y asesorar a la Comunidad de Madrid en cuestiones relacionadas con la cultura, así como emitir su parecer, en el plazo máximo de diez días desde su recepción en relación con aquellos proyectos de disposiciones de carácter general reguladoras de cuestiones culturales que haya de aprobar el Consejo de Gobierno de la Comunidad de Madrid.* Sin embargo, en el Reglamento desaparece la función de *emitir su parecer en el plazo máximo de diez días desde su recepción*, con lo que se vacía al Consejo de una importante labor de opinión preceptiva.
- *Estudiar y analizar a instancia de la Consejería competente en el ámbito cultural cuantas cuestiones se refieran al fomento de la cultura.* En el Reglamento se cambia la función de *analizar* por la de *dictaminar*, tal vez para suavizar el recorte de funciones del punto anterior, pero evidentemente ya no se trata de una función obligatoria de opinión/dictamen ante cada proyecto de carácter cultural, sino exclusivamente en aquellos casos que la Consejería se lo solicite.
- *Participar, del modo que reglamentariamente se determine, en las propuestas de concesión y en el seguimiento de las subvenciones y ayudas que se establezcan para actividades de carácter cultural en el ámbito de la Comunidad de Madrid.* En el Reglamento no se desarrolla esta capacidad, sino que se mantiene como está en la ley, no conociéndose desarrollo posterior alguno, por lo que todo indica que se trata de una función, que le otorga un cierto carácter operativo al Consejo, pero que en la práctica no se ha desarrollado.

## Composición, estructura y funcionamiento

El Consejo tiene una composición no cerrada, ya que en la propia Ley y en el reglamento se prevé la inclusión de nuevos miembros.

En el texto de la ley se prevé un Consejo compuesto por una treintena de miembros de procedencia diversa. La Consejería de Cultura aporta cuatro miembros (entre ellos el Presidente), hay cinco vocales propuestos por el Consejero entre relevantes personalidades del mundo de la cultura, tres vocales de la Federación de Madrileña de Municipios (uno de Madrid capital), un vocal por cada una de las universidades públicas, uno por cada uno de los grupos políticos con representación parlamentaria en la Asamblea de Madrid, dos vocales por los sindicatos más representativos, dos vocales por la Federación Regional de Asociaciones de Vecinos, un vocal por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, etc. También es de referir que el Ministerio de Cultura puede proponer a dos miembros con nivel como mínimo de subdirector general.

Como se puede apreciar es una composición muy heterogénea, de amplia participación de entidades de todo tipo (universitarias, sindicales, vecinales, artísticas...) y con presencia de representantes de partidos políticos y sindicatos.

Dentro de la posibilidad de ampliación de miembros del Consejo a *representante de cada una de aquellas Asociaciones, Corporaciones o Fundaciones de carácter cultural con probada implantación en la Comunidad de Madrid, previa aprobación de la admisión por mayoría simple del Consejo de Cultura de la Comunidad de Madrid*, se han ido produciendo algunas ampliaciones de vocales.

En la actualidad, el Consejo cuenta con un total de 74 miembros, nombrados en sucesivas disposiciones:

- 27 miembros natos (BOCM del 27 de noviembre de 2007).
- 40 miembros, tres natos y 37 del cupo de ampliación posible a asociaciones, corporaciones, etc. (BOCM de 23 de abril de 2008). En esta ampliación se integran numerosas asociaciones profesionales vinculadas al mundo de la cultura (escritores, autores de teatro, compositores, archiveros, etc.) así como instituciones culturales (Círculo de Bellas Artes, Fundación ARCO, etc.).
- Siete miembros del cupo de ampliación posible (BOCM de 22 de octubre de 2008), básicamente del mundo de la cinematografía y de las fundaciones de empresa.

Los miembros del consejo son nombrados para cuatro años con carácter renovable.

Los órganos del Consejo de Cultura son los siguientes:

- El Pleno.
- El Presidente.
- El Secretario.
- Las Comisiones Sectoriales.

El Pleno se reunirá al menos dos veces al año. Es de reseñar que en el Reglamento se prevé que para la celebración del Pleno hace falta un quórum de la mitad de vocales más el presidente y el secretario, o personas que les sustituyan, en primera convocatoria, pero en segunda, que es a los 30 minutos de la primera, es suficiente con la presencia de tres vocales. El presidente, que es el titular de la Consejería de Cultura, tiene asumidas las funciones de representación y dirección del Pleno y también la de nombramiento del Secretario.

El secretario es un funcionario de la Consejería con voz pero sin voto en el Consejo.

Las Comisiones Sectoriales, las crea el Pleno y están compuestas por entre cinco y diez vocales del Consejo y por los especialistas que se consideren oportunos con voz pero sin voto.

El presidente del Consejo nombra al presidente de las Comisiones Sectoriales.

En la actualidad las Comisiones Sectoriales creadas por el Consejo son: Teatro, Música, Danza, Cine, Artes Plásticas y Archivos, Biblioteca y del Libro.

### Valoración

Es de destacar la amplia y heterogénea composición del Consejo (vecinos, grupos políticos, sindicatos, fundaciones de empresa, universidades, instituciones culturales, cargos de la administración etc.), mientras que el número de vocales dignados entre *personas de reconocido prestigio* solamente es de cinco.

Esta composición hace que se trate de un Consejo escasamente operativo, máxime cuando a la hora de redactar el Reglamento, ocho años después de la aprobación de la ley, se rebaja sustancialmente su capacidad operativa, dejando a un lado su obligación de emitir su parecer en los proyectos de carácter cultural que ha de aprobar el Consejo de Gobierno de la Comunidad de Madrid, para pasar a emitir dictámenes pero no de forma automática y preceptiva sino solamente a instancias de la Consejería.

Asimismo, la posibilidad de un Consejo con funciones operativas, concretamente en lo relativo a la gestión de las subvenciones, ha quedado sin desarrollar.

Ello nos lleva a concluir que de una Ley creadora del Consejo, que permitía una cierta capacidad de incidencia y de gestión, se ha pasado vía reglamento a un consejo exclusivamente consultivo.

También es de subrayar, tal y como se ha realizado con antelación, el escaso quórum necesario en la segunda convocatoria para la celebración del pleno, que es casi inmediata a la primera, lo que refleja el relativo valor del Consejo.

## COMUNIDAD AUTÓNOMA DE GALICIA

### Consello da Cultura Galega

Fue creado mediante la Ley 8/1983 de 8 de julio, que en su preámbulo ya hace mención a que *la existencia del Consejo de la Cultura Gallega viene determinada por el artículo 32 del Estatuto de Galicia*.

El Consejo se crea, de acuerdo con el artículo primero de la ley, *con la finalidad de defender y promocionar los valores culturales del pueblo gallego y en el artículo 2 se define como un órgano con personalidad jurídica propia*. En el artículo 1.2 de su actual Reglamento se dice que el Consejo goza de plena autonomía orgánica y funcional, y actúa con independencia y objetividad respecto a los poderes de la Comunidad Autónoma y de su Administración.

Su primer reglamento se aprueba por el Decreto 127/1984 de 19 de julio, y posteriormente es modificado por el Decreto 237/2000 de 29 de agosto. Actualmente se rige por el reglamento resultante del Decreto 162/2008 de 10 de julio.

## Funciones

Las funciones del Consejo son básicamente de análisis, estudio y asesoramiento. Así en la Ley de creación del Consejo se mencionan las siguientes:

- Analizar cuestiones referidas al patrimonio cultural y al fomento de la lengua y la cultura gallega.
- Investigar y valorar las necesidades culturales del pueblo gallego.
- Organizar actuaciones culturales adecuadas a los fines del Consejo dentro y fuera de Galicia.
- Asesorar y consultar a los poderes de la Comunidad Autónoma en lo que juzgue preciso para la defensa y promoción de los valores culturales del pueblo gallego.
- Elevar a los poderes de la Comunidad Autónoma informes y propuestas a favor de la promoción de los valores culturales del pueblo gallego.

## Composición, estructura y funcionamiento

Los órganos del Consejo son:

- El Pleno
- La Comisión Ejecutiva
- La Presidencia
- Las Vicepresidencias
- La Secretaría
- Las Secciones
- Las comisiones técnicas

El Pleno es el máximo órgano de gobierno del Consejo y está compuesto por miembros natos y miembros electos. Miembro nato es el consejero de Cultura de la Xunta de Galicia. Los miembros elegidos son de dos tipos:

- Los nombrado por las entidades que de acuerdo con la ley son miembros del consejo (13 instituciones), que aportan un total de 15 consejeros (la universidad aporta tres consejeros).
- Los elegidos por el Pleno que son diez personas destacadas en los diferentes campos de la cultura gallega.

El mandato de los miembros del Consejo es de cuatro años pudiendo ser reelegidos por una sola vez. El Pleno puede aprobar la incorporación de representantes de nuevas entidades, aunque de momento esa posibilidad no se ha materializado.

El Pleno se reúne con carácter ordinario al menos una vez al trimestre.

Es de destacar que entre las 26 personas que forman el Consejo sólo hay un representante de

la administración que lo creó (el consejero de Cultura de la Xunta de Galicia).

La Comisión Ejecutiva está compuesta por un máximo de siete personas, entre las que están el presidente, los vicepresidentes y el secretario del Consejo.

El resto de los miembros de la Comisión Ejecutiva son elegidos por el Pleno a propuesta del presidente.

A la Comisión Ejecutiva corresponde la elaboración y preparación de las propuestas para su elevación al Pleno y el seguimiento de la actividad del Consejo.

La Presidencia es elegida por el Pleno en votación secreta, y lo nombra por decreto la Xunta de Galicia a propuesta del consejero de Cultura. De acuerdo con el artículo 16 de la Ley 4/2006 de 30 de junio, de transparencia y buenas prácticas en la Administración gallega, con carácter previo al nombramiento se informa al Parlamento de Galicia a fin de que pueda disponer su comparecencia ante la correspondiente comisión de la Cámara. La duración del cargo es de cuatro años pudiendo ser reelegido por una sola vez. El presidente de la Xunta de Galicia ostenta la presidencia de honor del Consejo.

Las Vicepresidencias son elegidas por el Pleno de entre sus miembros, por un periodo de cuatro años con una única posibilidad de reelección. La persona que ostenta la Secretaría del Consejo es elegida por el Pleno de entre sus miembros por el mismo periodo y con una posible reelección.

El Pleno puede acordar la constitución de diferentes Secciones. Las Secciones están compuestas por miembros del Consejo y por especialistas designados por la Comisión Ejecutiva. La coordinación de la Sección debe recaer en un miembro del Consejo, elegido por el Pleno.

En la actualidad existen 13 Secciones, que son las siguientes: Antropología Cultural, Arquitectura, Artes Plásticas, Ciencia, Técnica y Sociedad, Comunicación, Cultura Gallega en el Exterior, Derecho Gallego, Filosofía y Pensamiento, Lengua, Literatura e Industrias de la Edición, Música y Artes Escénicas, Patrimonio Histórico y Patrimonio Natural.

Las comisiones técnicas son creadas por la Comisión Ejecutiva que designa a sus miembros. En la actualidad existen en funcionamiento las de Acción Exterior, Igualdad, Estudios Locales, *Gallaeciae Monumenta Historica*, Publicaciones y Biblioteca y Comunicación en Internet.

El Consejo tiene personalidad jurídica propia y cuenta con personal propio (19 personas). La persona responsable de la Gerencia, el órgano superior de la estructura administrativa del Consejo, encargado de la gestión del mismo bajo la dependencia directa de la Presidencia, es elegida por el pleno del Consejo a propuesta de su presidente. El gerente tiene la condición de personal directivo de las administraciones públicas.

La selección del personal al servicio del Consejo se realizará por convocatoria pública y está

sometido a las incompatibilidades generales del personal de las administraciones públicas.

La financiación del Consejo proviene de una dotación anual que figurará como una unidad orgánica dentro de los presupuestos generales de la comunidad autónoma, además de la generación de ingresos propios que pueda realizar. En el ejercicio de 2010, la partida presupuestaria dedicada al consejo alcanzaba la cifra de tres millones de euros. En el artículo 39 de su Reglamento se establece que son aplicables al Consejo las normas relativas a la contratación del sector público.

Es interesante enfatizar la capacidad del Pleno de acordar la constitución de archivos para la documentación y recuperación de la memoria cultural gallega y que serán dirigidos por un miembro del Pleno. En la actualidad existen cuatro:

- Archivo de la Emigración Gallega
- Archivo de Comunicación
- Archivo Sonoro de Galicia
- Archivo de Planificación y Normalización Lingüística / Centro de Documentación Sociolingüística de Galicia

Brilla, especialmente, su labor editorial y su portal: [www.culturagallega.org](http://www.culturagallega.org)

## Valoración

El Consejo de la Cultura Gallega, es un organismo creado por la Xunta de Galicia, el cual tenía ya prevista su creación en el propio Estatuto de Autonomía de Galicia.

Se trata de una institución con un marcado carácter de investigación, estudio y divulgación de la cultura gallega, con una visión importante de recuperación de la memoria histórico-cultural de Galicia y dedicado a la promoción de *los valores culturales del pueblo gallego*.

Su carácter y función consultiva real y efectiva de la administración autónoma, es un tanto difusa, ya que no aparece en ningún momento la obligación de ser consultado, aunque ello no suponga que no realice dictámenes sobre los temas culturales y lingüísticos (campo de especial interés para el Consejo). Un ejemplo de ello es el dictamen, bastante crítico, realizado en febrero de 2010, sobre el documento propuesto por la Xunta, relativo a las bases para la elaboración del decreto del plurilingüismo en la enseñanza no universitaria de Galicia.

Además de ser un órgano asesor de la Xunta, el Consejo también puede asesorar a otras administraciones públicas como ayuntamientos y diputaciones, así como a instituciones privadas. Despunta su vocación de acción exterior, ya que entre sus funciones explícitamente se nombra la posibilidad de organizar actividades fuera de Galicia, además de contar con una comisión técnica de cultura gallega en el exterior.

El Consejo se presenta como un organismo con personalidad jurídica propia, con plena independencia de actuación, con casi nula presencia de representantes de la Administración entre sus miembros, pero con financiación de la Xunta de forma expresa en sus presupuestos generales y con una estructura de normas de funcionamiento que se asemejan a la administración pública (contabilidad pública, incompatibilidades, selección de personal y contratación).

En los últimos tiempos el Consejo también se está ocupando de aspectos vinculados a la política cultural, como es el hecho de la puesta en marcha este año 2010 de un proceso de reflexión estratégica sobre la cultura gallega.

## COMUNIDAD AUTÓNOMA DE VALENCIA

### Consell Valencià de Cultura

El Consejo se crea mediante la Ley de la Generalitat Valenciana 12/1985, de 30 de octubre, como desarrollo del artículo 25 del Estatuto de Autonomía de la Comunidad de Valencia, que dice que *una ley de las cortes valencianas establecerá las funciones, la composición y la organización del Consejo de Cultura. Sus miembros serán elegidos por mayoría de dos tercios en las Cortes Valencianas.*

Posteriormente, y por Decreto 55/1993, de 20 de abril, se aprueba el Reglamento de Organización y Funcionamiento del Consejo Valenciano de Cultura, que más tarde fue modificado por el Decreto 202/1988, de 15 de diciembre (DOGV núm. 3397, de 21 de diciembre).

### Funciones

En el propio preámbulo de la ley se deja claro que el Consejo es *una Institución Pública consultiva y asesora de los poderes públicos de la Comunidad Valenciana en aquellas materias específicas que afecten a la cultura valenciana.*

La Ley plantea como funciones del Consejo:

- Emitir informes o dictámenes y realizar los estudios solicitados por las instituciones públicas de la Comunidad Valenciana (Cortes Valencianas, Generalitat, ayuntamientos, universidades...).
- Emitir informes de los anteproyectos de ley que por su importancia le sean sometidos a consulta. El informe de Consejo es preceptivo a la hora de declarar bienes de interés cultural. Si en plazo de dos meses desde la petición de informe el Consejo no ha emitido informe alguno, se entenderá que el anteproyecto de ley cuenta con el parecer favorable del Consejo.
- Proponer al Presidente de la Generalitat la distinción de las personas, entidades o instituciones que sean merecedoras de reconocimiento.
- Presentar una memoria anual en la que además de detallar el trabajo realizado, se recojan observaciones y consejos para la defensa o la promoción de la lengua y la cultura valencianas.

## Composición, estructura y funcionamiento

El Consejo está compuesto por 21 miembros, elegidos por mayoría de dos tercios del número de derecho de diputados de las Cortes valencianas y nombrados por el Presidente de la Generalitat. Los candidatos, personas de prestigio relevante o de reconocido mérito intelectual dentro del ámbito cultural valenciano, son elegidos de entre propuestas presentadas por los grupos parlamentarios. A la hora de realizar las propuestas de candidatos a miembros del Consejo, se rechaza el determinar con antelación los campos o sectores de la cultura a los que deban de pertenecer los candidatos. Los miembros del Consejo son nombrados por un período de seis años y pueden ser reelegidos.

Es de destacar que no hay representantes de la Generalitat, institución creadora del Consejo, entre sus miembros. El Presidente de la Generalitat y el Consejero de Cultura podrán acudir con voz pero sin voto a las reuniones del Consejo. Asimismo, los miembros de Consejo son incompatibles con la condición de diputado a Cortes valencianas, al Parlamento español, con la pertenencia al Gobierno de España o de cualquier comunidad autónoma, con ser miembros de las corporaciones locales, o ejercer funciones directivas en partidos políticos, sindicatos o asociaciones empresariales.

Esta amplia relación de incompatibilidades es argumentada en el preámbulo de la ley de creación del Consejo en base a razones de objetividad e independencia y a la conveniencia de propiciar una mayor dedicación sus miembros.

El Presidente de la Generalitat Valenciana nombra, por decreto, al presidente del Consejo Cultura de entre los miembros de la institución y previa audiencia de éstos y también decreta su cese.

Los órganos de gobierno del Consejo son:

- El Pleno
- La Comisión de Gobierno
- El Presidente

El Pleno es el máximo órgano decisorio y se reúne al menos una vez por trimestre. Elige al vicepresidente y al secretario del Consejo a propuesta de presidente.

La Comisión de Gobierno está compuesta por el presidente, el vicepresidente, el secretario del Consejo y cuatro miembros del Consejo elegidos por el Pleno. Sus funciones están vinculadas a la gestión administrativa y económica del Consejo, así como a la elaboración de los anteproyectos de gasto y la memoria anual.

El presidente asume la representación legal del Consejo, la convocatoria y la labor de presidir y moderar los debates del Pleno.

De cara a la organización del trabajo el Consejo funciona en base a comisiones permanentes o temporales para la preparación de los estudios, informes o dictámenes que luego han de ser sometidos a la aprobación por el Pleno. Dichas comisiones se crean por el Pleno, a propuesta del Presidente y de acuerdo con la Comisión de Gobierno, o por iniciativa de la tercera parte de sus miembros. Las Comisiones permanentes en la actualidad son las siguientes:

- Comisión de las Artes
- Comisión de las Ciencias
- Comisión Jurídica y de Interpretación Reglamentaria
- Comisión de Legado Histórico y Artístico
- Comisión de Promoción Cultural

Las Comisiones temporales se crean para fines concretos y se extinguen al finalizar el trabajo encomendado; en la práctica existen dos tipos:

- Las ponencias, que se crean en el seno del Pleno e informan directamente a éste.
- Los grupos de trabajo, que se crean en el ámbito de las comisiones permanentes. Sus informes son aprobados, primero por la comisión matriz, y luego por el Pleno.

Para la realización de sus actividades el Consejo cuenta con una sede propia (el Palacio de Forcalló en Valencia) y con personal propio. Los gastos de funcionamiento del Consejo son cubiertos mediante las dotaciones que a tal finalidad se consignan en los Presupuestos de la Generalitat. En el año 2010 cuenta con 10 personas en plantilla y un presupuesto que supera los dos millones de euros.

En el 2009 el Pleno del Consejo se reunió en 11 ocasiones para aprobar 29 informes, de los cuales 15 han sido por iniciativa propia del Consejo y 14 por iniciativa externa (tanto de entidades públicas como privadas). De los 29 informes 17 correspondieron a temas relacionados con el patrimonio cultural, cinco con la promoción cultural, cuatro con el medio ambiente y tres con cuestiones lingüísticas y de toponimia.

El Consejo también realiza una labor editorial de temática relacionada con la cultura valenciana. En el 2009 editó ocho nuevas publicaciones y una reimpresión.

### Valoración

El Consejo Valenciano de Cultura es una institución cultural creada por las Cortes Valencianas y financiada por la Generalitat de Valencia con un marcado carácter asesor. Su informe solamente es preceptivo a la hora de la declaración de bien de interés cultural y en ningún caso vinculante. De todas maneras, junto con la aprobación de la memoria anual de actividades, que es entregada al Presidente de la Generalitat, presenta un informe de *Observaciones y recomendaciones para la defensa y promoción de la lengua y cultura valencianas* tal y como está previsto en el artículo 5.1 de su ley de creación. Sin embargo su incidencia real en la política cultural de la Generalitat parece que es bastante escasa.

Tiene similitudes con el Consejo de la Cultura Gallega, en tanto en cuanto se tratan de organismos previstos en sus respectivos estatutos de autonomía, de una cierta entidad presupuestaria y de personal, con prácticamente nula presencia de cargos públicos entre sus miembros, lo que las hace más independientes pero a la vez también más "periféricos". Ambos cuentan con una importante actividad cultural propia (organización de actos culturales y una reseñable labor editorial) y entre sus cometidos también abarcan el campo de la política lingüística.

En ambos casos atienden a peticiones de los diferentes niveles institucionales e incluso a asociaciones y entidades de la sociedad civil.

En el caso del Consejo Valenciano de Cultura, sobresale que entre sus ámbitos de actuación entra lo relativo a la ciencia y cuenta con una Comisión permanente dedicada a las Ciencias.

## COMUNIDAD FORAL DE NAVARRA

### Consejo Navarro de Cultura

El Consejo Navarro de Cultura se crea mediante el Decreto Foral 241/1984, de 21 de noviembre (BON de 3 de diciembre de 1984), modificado por última vez mediante el Decreto Foral 35/2004, de 9 de febrero (BON de 10 de marzo de 2004). Es un órgano consultivo y asesor del Departamento de Cultura y Turismo, con un doble objetivo:

- Hacer llegar al Gobierno de Navarra las necesidades e intereses culturales de la población Navarra proponiendo acciones de desarrollo cultural.
- Llevar a cabo un seguimiento de los programas culturales de la Administración foral desde la perspectiva de los campos del intelecto y las Artes a las cuales representa el Consejo.

Mediante el decreto Foral 157/1985, de 24 de julio (BON de 2 de agosto de 1985) se aprobó el reglamento de Funcionamiento del Consejo Navarro de Cultura.

### Funciones

El Consejo Navarro de Cultura se presenta como un órgano meramente consultivo y asesor del Servicio de Cultura "Institución Príncipe de Viana" por lo que ejerce asesoramiento en materias tales como bibliotecas, publicaciones, archivos, museos y patrimonio artístico, arqueológico y etnográfico. Además, evalúa consultas en las materias normativas y de planificación que le son solicitadas por el Consejero de Cultura y Turismo en el ámbito de la promoción, programación y gestión cultural.

En las materias vinculadas al patrimonio cultural es donde el Consejo cobra mayor relevancia, y un ejemplo de ello es que en el artículo 8 de la Ley Foral 10/2009, de 2 de julio, de Museos y Colecciones Museográficas Permanentes de Navarra, se explicita que el Consejo Navarro de Cultura ejercerá las funciones de informar sobre los proyectos de disposiciones generales

en materia de museos y sobre el reconocimiento de museos y de colecciones museográficas permanentes.

También tiene la función de proponer al Servicio de Cultura "Institución Príncipe de Viana" cuantas iniciativas estime oportunas, a favor de las distintas áreas culturales que interesen a la Comunidad Navarra.

Aunque no se prevea expresamente en el decreto foral de creación, otra función del Consejo es la de impulsar iniciativas para estimular y reconocer la labor de aquellas personas e instituciones destacadas por su contribución al desarrollo de las letras, las artes, el pensamiento y la investigación. En este sentido, el Consejo propone anualmente el premio Príncipe de Viana, un importante galardón destinado a reconocer trayectorias personales o colectivas.

### **Composición, estructura y funcionamiento**

El Consejo está formado por un máximo de veinte miembros de prestigio público o conocimiento especializado en el campo cultural, nombrados por el consejero de Cultura y Turismo, que lo preside, y del que también forman parte el Director General de Cultura y el Director General de Turismo, que ocupan el cargo de vicepresidente.

El secretario del Consejo es elegido por los miembros del Consejo de entre sus miembros. El Consejo se renueva totalmente con cada legislatura del Parlamento navarro. El Pleno del Consejo se reúne al menos una vez cada cuatrimestre. Se prevé la creación de Comisiones Técnicas previa aprobación por el Pleno.

### **Valoración**

El Consejo Navarro de Cultura, es un organismo asesor, con escasa presencia de representantes de la Administración, lo que si bien le da una mayor libertad, aunque no podemos olvidar que sus miembros son nombrados por el Consejero de Cultura y Turismo, presidente nato del Consejo, parece que lo convierte en un órgano periférico de escasa relevancia institucional y con reducida capacidad de incidencia en la política cultural navarra. No se puede obviar que para la realización de sus funciones no cuenta con una estructura de personal propio ni con una partida específica en los Presupuestos del Gobierno de Navarra. En la realidad, su labor principal se reduce a determinar la candidatura para el premio Príncipe de Viana y a una labor de asesoramiento, básicamente en el ámbito del patrimonio cultural y la línea editorial, mediante las Comisiones Técnicas.

## **PRINCIPADO DE ASTURIAS**

### **Consejo Asturiano de las Artes y las Ciencias**

El Consejo Asturiano de las Artes y las Ciencias se crea mediante el Decreto 59/2003, de 3 de agosto (BOPA 25 de agosto de 2000), modificado parcialmente por el Decreto 37/2001, de 5 de abril (BOPA de 6 de abril de 2001).

Llama la atención el hecho de que se trate de un Consejo que aúna las Artes y las Ciencias (también lo hace el Consejo Valenciano de Cultura, pero el apartado de Ciencia es bastante secundario). Esta unión se argumenta en el preámbulo del Decreto de creación, en el que se puede leer:

Son mayoría ya los que consideran que sólo un diálogo fecundo entre las diferentes disciplinas humanísticas y sociales, la creación artística y estética en sus diferentes manifestaciones, las diversas ciencias experimentales y las tecnologías, junto a sus múltiples desarrollos y aplicaciones innovadoras, permitirán conseguir que la dirección del progreso sirva para un desarrollo justo de hondos valores humanos. Se produce así la conciencia de un enriquecimiento del propio término "cultura" que alberga ya los procesos intelectuales del hombre, creadores en todas sus facetas y de transformación de la propia realidad, acogiendo, en consecuencia, a la propia ciencia en su ámbito de significación, sin ningún tipo de contradicción.

Es de resaltar que también existe un Consejo de Patrimonio Cultural de Asturias regulado por el Decreto 15/2002, de 8 de febrero (BOPA de 21 de febrero de 2002), que tiene funciones asesoras, pero algunas de ellas con carácter preceptivo, sobre todo en lo relativo a los procesos de incoación para la inclusión de bienes en las diferentes categorías de protección de patrimonio cultural previstas en la Ley 1/2001, de marzo de Patrimonio Cultural y en lo relativo a actuaciones relacionadas con bienes declarados o sobre los que se haya incoado procedimiento de declaración de Bien de Interés cultural.

## Funciones

Las funciones del Consejo son de carácter asesor, consultivo y promotor. En este sentido son de reseñar las siguientes:

- Promover el desarrollo de análisis y debates públicos destinados a estudiar y favorecer el papel de la creación artística y cultural, la investigación científica, el desarrollo tecnológico y la innovación.
- Actuar como organismo de información, consulta y asesoramiento del Principado de Asturias.
- Proponer iniciativas y actuaciones que enriquezcan la vida artística en todos sus niveles, así como todas aquellas otras que favorezcan la adaptación a los cambios que requiere la sociedad del conocimiento.
- Favorecer la comunicación entre los organismos de la administración cultural y los creadores y quienes intervienen de forma relevante en la difusión de la cultura y el arte.
- Asesorar a la Administración del Principado de Asturias en la política de investigación, desarrollo tecnológico e innovación.

## Composición, estructura y funcionamiento

La composición del Consejo fue modificada mediante el Decreto 37/2001, a menos de un año de la creación del Consejo. Inicialmente la Junta del Principado de Asturias (Parlamento regio-

nal), nombraba ocho vocales de un total de 26, pero tras la modificación mencionada, la Junta del Principado deja de nombrar vocales del Consejo. En la actualidad el Consejo cuenta con un número de entre 12 y 18 vocales designados entre personas de excepcional prestigio, competencia profesional en el ámbito artístico, científico e intelectual. De estas 18 personas hasta 10 son nombradas por el Consejo de Gobierno del Principado de Asturias, dos por el Instituto de España, tres por la Universidad de Oviedo y uno por la Federación Asturiana de Consejos. El titular de la dirección del museo de Bellas Artes de Oviedo es vocal nato del Consejo. Los vocales tendrán un mandato no superior al de legislatura en la que hayan sido nombrados, pudiendo ser reelegidos.

El Consejo de Gobierno del Principado de Asturias nombra al presidente del Consejo. El Consejo funcionará en Pleno y Comisiones, que son aprobadas por el Pleno. No se establece una periodicidad mínima de reuniones. El Consejo tiene la obligación de elaborar una memoria anual, referente a sus actividades y a aquellas propuestas e iniciativas que entienda de interés. Esta memoria será remitida al Gobierno y a la Junta del Principado de Asturias.

### Valoración

Es de señalar la existencia de dos Consejos diferenciados: por un lado el relativo al Patrimonio Cultural y por otro a las Artes y las Ciencias. Ello supone romper con la tradición de englobar patrimonio cultural y arte bajo el mismo consejo y a la vez presenta la novedad de agrupar en el mismo consejo las artes, las ciencias y la tecnología.

Analizando las funciones, el de Patrimonio tiene mayor operatividad e incidencia, ya que realiza informes preceptivos, mientras que el de las Artes y las Ciencias es exclusivamente asesor. En su composición no hay presencia de cargos de la administración, pero la mayoría de sus vocales son nombrados por el ejecutivo asturiano. El Consejo no tiene personalidad jurídica propia, ni cuenta con personal propio ni partida presupuestaria específica. No da la impresión de tratarse de un Consejo muy operativo.

## GOBIERNO DE CANARIAS

### Consejo Canario de las Artes y la Cultura

Creado mediante el Decreto 113/2006, de 26 de julio (BOC de 1 de agosto de 2006), por el que se aprueba el Reglamento orgánico de la Consejería de Educación, Universidades, Cultura y Deportes. El artículo 25 del mencionado decreto, está dedicado al Consejo Canario de las Artes y la Cultura y lo define como *el órgano de asesoramiento y consulta de la Consejería en los asuntos relacionados con las artes y la cultura en Canarias* y entre sus fines está el *"ser un espacio de confluencia y diálogo entre la Administración pública y la sociedad en materia cultural*.

En la actualidad existe un borrador de la Orden de la Consejería que va a regular la organización y funcionamiento del Consejo, pero que todavía está pendiente de aprobación, pero que es objeto de análisis en éste trabajo.

## Funciones

El Consejo Canario de las Artes y la Cultura tiene como funciones:

- El asesoramiento, estudio, consulta y elevación de propuestas de las cuestiones que, en asuntos relacionados con las artes y la cultura, le someta a su consideración la Consejería de Educación, Universidades, Cultura y Deportes.
- Velar por el desarrollo de la actividad cultural de Canarias.
- Elevar propuestas y recomendaciones en materia cultural.
- Elaborar un informe anual sobre el Estado de la Cultura en Canarias que se elevará al Presidente del Gobierno para que lo presente al Parlamento de Canarias.

Es de destacar que expresamente se regula que *Los informes a evacuar por el Consejo deberán ser solicitados por el/la titular de la Consejería de Educación, Universidades, Cultura y Deportes*, lo que refuerza aún más su carácter asesor de la administración canaria.

## Composición, estructura y funcionamiento

El decreto por le que se crea el Consejo plantea una composición de 24 miembros, de los que cuatro son cargos de la Consejería y el presidente (el Consejero) nombra hasta un máximo de 20 miembros entre profesionales de reconocido prestigio en materia cultural.

Sin embargo, el borrador de la orden posterior que regula la organización y el funcionamiento cambia la composición del Consejo, reduciendo de 24 a 23 el número de miembros así como su composición. Mantiene a los cuatro cargos de la Consejería, reduce de 20 a 10 el número máximo de personas designadas libremente por la Presidencia del Consejo entre profesionales de reconocido prestigio en materia cultural, e incluye un representante de cada uno de los siete Cabildos Insulares y dos representantes de los Ayuntamientos designados por la Federación Canaria de Municipios (FECAM). En este significativo cambio, se ve un deseo de hacer del Consejo un lugar de encuentro interinstitucional de la Comunidad Autónoma de Canarias.

La Presidencia del Consejo la ostenta la persona titular de la Consejería de Educación, Universidades, Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias.

La Vicepresidencia la ostenta la persona titular de la Viceconsejería de Cultura y Deportes. La Secretaría es designada por la Presidencia de entre los vocales del Consejo. La duración del mandato de los miembros no natos del Consejo es de tres años pudiendo ser reelegidos.

## Valoración

El Consejo Canario de las Artes y la Cultura tiene un claro carácter asesor de la Consejería de Educación, Universidades, Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, máxime cuando se explicita que será el titular de dicha Consejería la única persona autorizada para solicitar in-

formes al Consejo.

Es de resaltar su voluntad de lugar de encuentro interinstitucional, ya que de su composición inicial en la que solamente había representación del Gobierno de Canarias, en la Orden posterior se incluye la representación de los Cabildos Insulares y de los Ayuntamientos.

Es un tanto sorprendente la fórmula de creación, ya que en lugar de generar un decreto u otra disposición administrativa específica para ello, se aprovecha el decreto de aprobación del Reglamento Orgánico de la Consejería para proceder a su creación y mínima definición. No parece que cuenta con entidad jurídica propia, ni con personal ni recursos específicos. Además, hasta la actualidad, y a pesar de su creación en el año 2006, no se ha puesto en marcha realmente. En la actualidad se está pendiente de la aprobación de la Orden que regule su organización y funcionamiento. Además, teniendo en cuenta que el Gobierno Canario está inmerso en el proceso de elaboración del Plan Estratégico del Sector Cultural de Canarias, es más que probable que la aprobación se demore para poder incluir las conclusiones del Plan en relación al Consejo Canario de la Cultura.

#### IV. CONCLUSIONES

1. A la hora de crear un consejo asesor es básico definir qué se quiere. Como se ha podido analizar las realidades son variadas, aunque se centran en las siguientes dos opciones:

A. Consejo Asesor: Es decir que exclusivamente asesora y no tiene funciones ejecutivas. A la hora del asesoramiento hay diferentes grados de "compromiso":

- Asesoramiento cuando el poder ejecutivo o el legislativo lo requieren.
- Asesoramiento preceptivo pero no vinculante en algunos supuestos, por ejemplo la aprobación de legislación relativa al ámbito de la cultura, creación de organismos o entidades públicas vinculadas a este campo o la aprobación de los presupuestos públicos relativos a la cultura.
- Asesoramiento preceptivo y vinculante en los casos antes mencionados.

B. Consejo de Cultura: Además de funciones de asesoramiento tiene funciones ejecutivas. El modelo europeo sería el *Arts Council* inglés en lo referente a la capacidad de gestión de la política cultural y sobre todo en lo referente al reparto de ayudas y subvenciones públicas. Este modelo supone, entre otras cosas, un cierto "adelgazamiento" de la administración correspondiente, ya que supondría la transferencia al Consejo de funciones y cometidos. Ello conlleva la necesidad de dotar a dicho Consejo de medios materiales y humanos para realizar su cometido.

De cara a la potenciación de la participación de la sociedad civil en la política cultural y en su gestión, este tipo de organismos pueden ser considerados como un avance. Para ello, además de dotarles de competencias y medios, es necesario dar cabida a la sociedad civil, a la vez que se limita la presencia de representantes de la administración en los mismos.

Con todo, esta opción también suscita debate y controversia. Según algunas opiniones, lo que se genera es una "administración paralela" con escasos niveles de control y con ciertas dudas sobre su legitimidad, ya que la administración está sujeta al control de los órganos legislativos, mientras que éste tipo de consejos son más "libres". Además, la política cultural, al igual que el resto de las políticas públicas, necesitan de una legitimación que en la actualidad se realiza a través de los procesos electorales.

2. La composición de los consejos es muy variada. En muchos de ellos hay una tendencia a una fuerte presencia de representantes de la administración que los promueve y a una representación de la sociedad civil que tiende a ser sectorial/gremial de los diferentes campos de la cultura. También se tiende a contar con la presencia de las entidades culturales de "solera", a menudo bastante dependientes de la subvención pública, y personalidades de reconocida trayectoria cultural en opinión de la administración designante, lo que no deja de ser un concepto un tanto difuso y discutible.

En relación a la fórmula de elección de los miembros, un procedimiento habitual es el definir, bien en su normativa de creación o bien en la de organización y funcionamiento, los miembros del mismo, que generalmente suelen ser vocales del consejo en base a su cargo institucional, a representar a una institución cultural relevante o ser personas nombradas por la Administración creadora del consejo entre personas relevantes y/o representativas de los diferentes sectores de la cultura.

Otra fórmula, como es el caso catalán y el valenciano, es que sean nombrados por el Parlamento. Es de destacar que en el caso valenciano son elegidos por una mayoría de dos tercios de las Cortes Valencianas. También se dan fórmulas intermedias como en el caso vasco en el que la mayoría de los miembros son nombrados por el Gobierno Vasco, pero hay representantes de las Diputaciones Forales y de la Asociación de Municipios Vascos y hay unos miembros que son nombrados por el Parlamento Vasco.

3. En relación a su composición se puede optar por dos modelos básicos:

- Un modelo operativo, con una composición reducida y coherente y con voluntad de aportar e incidir en la política cultural. Este modelo es más de los consejos operativos y no de los asesores.
- Un modelo más de dar "lustre", con un consejo amplio de entidades y personas de relieve, de composición heterogénea y escasamente operativo. El caso del consejo asesor de la Comunidad de Madrid puede ser un ejemplo de este modelo.

De todas maneras, no es sencillo definir una composición idónea de un consejo asesor, ya que hay que tener en cuenta las siguientes cuestiones:

- Conseguir una representatividad real de la sociedad civil.
- Atender a los legítimos intereses sectoriales/gremiales.
- Tener en cuenta las incompatibilidades (el ejemplo más desarrollado, por su carácter

ter operativo, es el del Consejo Catalán).

- Una adecuada presencia de los representantes de la administración que crea el consejo.
- Ser consciente que a menudo muchas organizaciones que están en el consejo son entidades bastante dependientes de las subvenciones de la administración a la que asesoran.
- La existencia de "notables", personas e instituciones, que de facto están siempre presentes (universidades, asociaciones de renombre o de larga trayectoria histórica).
- Lograr consensos a la hora de los nombramientos de las personas de "reconocido prestigio".
- Definir quién nombra, y quién cesa, a los miembros del consejo, la administración que lo crea o el Parlamento, y prever la duración de los mandatos, que es bueno que no coincidan con los mandatos del gobierno correspondiente para fortalecer su independencia.

#### 4. Del análisis de las realidades existentes se puede deducir:

4.1. Los consejos asesores de carácter global no son un organismo que haya tenido un gran desarrollo en el Estado español. En la actualidad sólo 8 autonomías de 17 lo tienen constituido, aunque en todas las autonomías existe algún tipo de consejo asesor de carácter sectorial. Es de reseñar el caso del Principado de Asturias donde coexisten un Consejo de Patrimonio Cultural y un Consejo de las Artes y las Ciencias (política tecnológica incluida).

4.2. Mayor desarrollo de consejos asesores vinculado a las políticas de patrimonio cultural y edición. A menudo, la propia legislación de patrimonio cultural en su desarrollo crea la figura del consejo asesor.

4.3. La existencia de diferentes modelos con diferentes funciones y competencias. Nos encontramos, por lo tanto, con consejos con diferentes funciones, diferentes ritmos de trabajo y diferente composición (con mayor o menor presencia de la administración y de los sectores). El caso del consejo catalán es un modelo que ha transitado de un consejo consultivo a un consejo más operativo y ejecutivo, pero sin perder su carácter consultivo. En los casos de Galicia y Valencia, los correspondientes estatutos de autonomía prevén la creación de los consejos y se opta por un modelo de consejo con personalidad jurídica propia, con importantes recursos materiales y humanos sufragados por la administración correspondiente, con escasa presencia de representantes de la administración en su seno, pero con reducida incidencia en la política cultural debido a su marcado carácter asesor, con escasas situaciones de informes preceptivos y en ningún caso vinculantes. Dichos consejos se convierten en instituciones culturales que compaginan su labor asesora y consultiva, con la realización de actividades culturales y con una reseñable actividad editorial propia.

4.4. En el caso del Consejo Vasco de la Cultura, es de reseñar que se reactiva en torno a la elaboración y puesta en marcha del Plan Vasco de la Cultura y por lo tanto su función principal es la de seguimiento y evaluación de dicho plan. Asimismo, es de destacar su voluntad de

ser lugar de encuentro y coordinación interinstitucional al contar entre los miembros del Consejo con representantes de la Diputaciones Forales y de la Asociación de Municipios Vascos (EUDEL) y el hecho de que exista una Comisión Interinstitucional entre los órganos vinculados al Consejo. También en el caso del Consejo Canario, a través de su composición, se puede apreciar esa voluntad de servir de lugar de encuentro interinstitucional.

4.5. Los diferentes consejos asesores presentan situaciones operativas muy diferentes, ya que la realidad de sus medios materiales y humanos para realizar sus funciones es muy diversa. Frente a entidades con personal y presupuesto propio como Cataluña, Valencia o Galicia, otros consejos como el vasco, el madrileño o el navarro no cuentan con personal ni personalidad jurídica propia. Ello evidentemente, incide directamente en los ritmos de trabajo y posibilidad de incidencia real de los diferentes consejos.

4.6. A la hora de la creación de los diferentes consejos asesores, se utilizan diferentes instrumentos legales. En dos comunidades autónomas, Galicia y Valencia, su constitución está prevista en el propio estatuto de autonomía. A la hora de la creación, algunas comunidades autónomas, como es el caso de Cataluña, Galicia, Madrid y Valencia la normativa utilizada tiene rango de ley, mientras que en el caso de Euskadi, Navarra y Asturias tiene el rango de decreto. Es de reseñar el caso de Canarias, en el que el Consejo se crea mediante la inclusión de un artículo relativo a la creación y funciones del Consejo dentro del decreto por el que se aprueba el Reglamento Orgánico de la Consejería competente en cultura.

5. Como conclusión y de cara a plantear algunas características de un modelo adecuado de consejo asesor, en mi opinión, se debieran de tener en cuenta las siguientes cuestiones:

- Definir claramente su función asesora y no ejecutiva, ya que ésta última es otra opción interesante y que probablemente a futuro vaya a tener un mayor desarrollo, pero es otra opción diferente que no conviene mezclar.
- Especificar claramente las labores y límites de la función consultiva:
  - Delimitar cuando es preceptiva la función consultiva
  - Definir cuando es vinculante la función consultiva
- Definir su composición y su funcionamiento, dotándole de medios adecuados que le permitan mantener un ritmo de trabajo que lo haga eficaz.
- Que realmente tenga capacidad de incidencia a la hora de definir las políticas culturales de la administración a la que asesora.
- Con un nivel de independencia y capacidad crítica que no haga de la labor del consejo un simple trámite de ratificación.
- Con una composición adecuada que prime la representación de la sociedad civil y de los diferentes sectores culturales.

Los consejos asesores no son organismos que se crean para sustituir al organismo que asesoran. Son organismos que asesoran de cara a la definición y gestión de las políticas culturales. Son en definitiva, un elemento, una herramienta de participación ciudadana en cultura con las funciones, potencialidades y límites que se hayan marcado a la hora de su creación, y que de-

pendiendo de su composición y funciones realizan también una cierta labor legitimadora de las políticas culturales públicas.

Con todo, y a la hora de plantearse acciones a favor de la participación ciudadana siempre queda una pregunta: ¿el organismo que crea un consejo asesor para la definición de su política, está dispuesto realmente a ser asesorado y en consecuencia a replantarse su política?, es decir, volvemos al dilema principal de todo mecanismo participativo, tal y como lo plantean los profesores Blas e Ibarra *¿Ha tenido un impacto real en el diseño e implementación de las políticas públicas o por el contrario, ha tenido un carácter solamente simbólico?*<sup>(2)</sup>

Septiembre 2010

#### NOTAS

(1) C. Padrós Reig, A. Fernández y K. Piau: *Los consejos de cultura y artes: entre innovación administrativa y democracia participativa*. Centro de Estudios de Humanidades. Documento de trabajo (número 1). Barcelona 2009. Universidad Autónoma de Barcelona.

(2) A. Blas; P. Ibarra: *La participación: estado de la cuestión*. Hegoa. Cuadernos de trabajo. Número 39. UPV-EHU. Bilbao 2006



## ¿QUÉ HAY MÁS ALLÁ DE LA CIUDAD CREATIVA?

### APUNTES Y HECHOS SOBRE EL ÚLTIMO AÑO CULTURAL EN BARCELONA.

Ángel Mestres Vila

#### AUTOR/AUTHOR:

Ángel Mestres Vila

#### ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL/PROFESSIONAL AFFILIATION:

Director of the cultural management company Trànsit Projectes.

*Director of Trànsit Projecte, a cultural management company.*

#### TÍTULO/TITLE:

¿Qué hay más allá de la ciudad creativa? Apuntes y hechos sobre el último año cultural en Barcelona.

*What lies beyond the creative city? Cultural events and notes on the past year in Barcelona.*

#### CORREO-E/E-MAIL:

gestiocultural@ub.edu

#### RESUMEN/ABSTRACT:

Tomando como pretexto el concepto "ciudad creativa" de Richard Florida, el presente artículo emprende un repaso general sobre siete puntos particulares de lo acontecido culturalmente en la ciudad de Barcelona durante el último año. La referencia inicial es una manera de cuestionar, mediante el sondeo mencionado, si Barcelona se encuentra realmente en el nivel de otras grandes plazas culturales y, en su caso, qué es lo que se necesita para estarlo. ¿Qué lugar ocupa Barcelona como ciudad activamente creativa y cultural y qué es necesario para conseguir situarse en un mejor estadio al respecto?

*Using Richard Florida's "creative city" concept as a pretext, this article undertakes an overview of seven specific points in connection to cultural events held in Barcelona during the past year. Through the survey mentioned, the initial reference is a way of questioning whether Barcelona is truly at the level of other major cultural sites and, if appropriate, what would be needed for it to join them. What place does Barcelona occupy as an actively creative and cultural city and what is needed to improve it in this area?*

#### PALABRAS CLAVE/KEYWORDS:

Cultura, Barcelona, Ciudad Creativa, Crisis, Necesidades, Nuevos modelos, Sostenibilidad, Red.

*Culture, Barcelona, creative city, crisis, needs, new models, sustainability, network.*

Desde la aparición de *The rise of the Creative Class* (2002) de Richard Florida, resulta común encontrar abundantes referencias a la expresión "ciudad creativa" en las reflexiones que tratan de esbozar estados de la cuestión sobre territorios culturalmente activos. El término describe un posicionamiento del ámbito urbano frente a los cambios económicos y sociales de nuestro contexto. Ante la sociedad del conocimiento, la globalización y la economía avanzada la respuesta que se antepone como posibilidad para enfrentarse a los retos del presente es la creatividad. La ciudad entonces como cristalización de la actividad creativa.

*En la actualidad los factores económicos principales (talento, innovación y creatividad) no están distribuidos de manera uniforme en la economía global, sino que se concentran en lugares específicos, afirma Florida. Pero, y con esto comienzo apenas, ¿por qué elegir esta referencia, ya criticada desde su aparición, para abordar el último año de la cultura en un territorio como Barcelona? Ser una ciudad creativa es, en mayor medida, una estrategia en el terreno económico: la apuesta por una economía avanzada del conocimiento. Un camino que han elegido muchas metrópolis buscando garantizar su sostenibilidad y de la que Barcelona es, sin duda, uno de los ejemplos más citados. Pero no hace falta aquí hacer acopio de la historia reciente de la Ciudad Condal: los grandes eventos transformadores y las estrategias de creación de marca. Elegir la referencia es sólo una manera de partir preguntándonos ¿qué ha pasado en Barcelona culturalmente hablando luego de la nube de humo que supone su afirmación como área con amplia concentración creativa?*

Aquí siete puntos que repasan, a mi entender, los principales vértices culturales de Barcelona durante el último año, dando evidencia de los avances y mostrando aquello que aún echamos a faltar para consolidarnos como una plaza cultural a la altura de las grandes -las comillas más que acotar tratan de poner en duda- "ciudades creativas".

## 1. Cultura contra la crisis

Si hay una palabra que ha adquirido protagonismo en el último año esa es la palabra crisis. Económica, institucional, sistémica, laboral, social. Desde los ayuntamientos se ha divulgado la idea de que la cultura ha plantado cara a la crisis, todo y las intenciones que puedan subyacer debajo de esta afirmación, lo cierto es que 2009 en Barcelona ha visto destinado a este sector el presupuesto más alto de toda su historia, mismo que se ha mantenido para 2010. ¿Una estrategia que apuesta por la mencionada economía del conocimiento y la información? Tal vez este apartado haga pertinente por sí solo la referencia de Florida. Lo cierto es que la sentencia, o en su defecto el slogan, dicta: *Estamos convencidos de que la cultura es central en el concepto de ciudad de Barcelona y un sector clave para la recuperación económica.*

De la mano de este interés un número importante de obras, recintos culturales en su mayoría, se han puesto en marcha o han sido renovados en la ciudad. Aquí una lista somera: inauguración del Centro de Arte de Barcelona en el Canóndromo de Sant Andreu; apertura del Centro Diseño Hub Barcelona en las Glorias; el Teatro Lliure de Gràcia; ampliación del Museo Picasso y del Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona; remodelación de la Fundación Tàpies; apertura de la cuarta sala del Auditori; además de los proyectos de recuperación de

la avenida Paral.lel como El Molino o la Sala Paral.lel.

## 2. El nuevo MACBA

El Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona ha vivido momentos difíciles desde su apertura en 1995. En muchas ocasiones se ha echado en falta un proyecto sólido que mejore su oferta permanente y construya una identidad definida para el centro que le convierta en un referente para la creación artística internacional en la ciudad. El año 2009 ha significado la consolidación de un nuevo equipo, encabezado por Bartomeu Marí. Los nuevos aires para el MACBA han supuesto una nueva fase con la apertura del Centro de Estudios y Documentación a pleno rendimiento, en un momento en el que el trabajo de archivo de los centros de arte ha alcanzado un protagonismo decisivo. Así mismo, cabe destacar la entrada de Chus Martínez como un cambio positivo en la programación. Sin perder seriedad ni ambición en sus planteamientos, el MACBA parece haber ganado mucho en el aspecto divulgativo: ya no resulta en extremo difícil para el público general acudir al centro y sentirse interesado por lo que allí se exhibe. A pesar de ello, el museo sigue concentrándose en artistas poco conocidos para engrosar sus programas.

## 3. Esperando el Medialab BCN

Si por un lado al MACBA se le ha demandado como un espacio que se concentre en la exhibición y análisis de la creación artística más innovadora y contemporánea, su papel se destina mayoritariamente a las disciplinas artísticas que, a pesar de su carácter vanguardista, pasan necesariamente por la galería tradicional. El papel destinado a mostrar proyectos más alternativos, relacionados en su mayoría con los nuevos medios, se ha repartido por la ciudad en diferentes espacios. La iniciativa XarxaProd es sin duda muy recomendable y ha creado plazas de producción artística digital importantes. No sólo en el aspecto de la citada producción si no en el terreno de la reflexión, centros como el CCCB han contribuido a dar presencia al debate sobre estos temas. Sin embargo, seguimos echando de menos un medialab importante en Barcelona. No hace falta que sea el ZKM o el MediaLab del MIT -aunque tampoco molestaría- pero claramente necesitamos un espacio de referencia para todos los creadores digitales que sirva para dar a conocer nuevos proyectos, crear sinergias entre artistas y establecer contactos y contratos con empresas. Uno se podría atrever a afirmar que su lugar natural es Barcelona, simplemente por una cuestión de redes físicas, transportes y demografía. Cualquier ciudad importante del estado español tiene un espacio de creación multimedia de prestigio ¿Para cuándo el nuestro?

## 4. Libros y bitios

Hablar de la industria cultural en Barcelona lleva pronto a hablar del sector editorial. Por costumbre, por historia o por cifras. Actualmente hay en la ciudad más de 200 empresas editoriales y el número, a pesar de los nuevos retos que se plantean para su modelo de negocio, va en aumento. Barcelona edita una media de 20.000 títulos de libros al año; da cobijo a los principales grupos editoriales del mundo en lengua castellana y es sin duda la capital de la edición en catalán. Hablar de libros e industria editorial en la actualidad obliga a hablar tam-

bién de la inminencia de un cambio que comienza ya a vivirse. El surgimiento del libro digital y el camino hacia su futura consolidación generan una serie de preguntas y movimientos estratégicos de la industria editorial. ¿Qué pasará con algunos eslabones de la cadena de producción y distribución? ¿Cómo se modificará el modelo de negocio? ¿Beneficiará esto a los autores? ¿Qué actores surgen en este nuevo escenario? Desde muchos sectores se ha insistido en lo tardío de la reacción en el gremio editorial nacional y en concreto el barcelonés. La mayoría de los movimientos se han hecho lentamente y con desconfianza. Han sido ya lanzadas un par de plataformas de distribución de e-books como Leqtor o Libranda. Pero, de la mano de este debate el dato que deseo destacar, a pesar o gracias a la incertidumbre surgida en el sector, es el incremento de las pequeñas editoriales. Sellos independientes que ofrecen nuevos autores o títulos revisitados apostando por el cuidado casi artesanal de sus ediciones, colecciones dirigidas a públicos cada vez más concretos, activas enloquecidas de las redes sociales y empeñadas abanderadas de la revaloración del libro como objeto sin que eso signifique una disputa con todo avance tecnológico que se presente.

Basta sólo enunciar una pequeña lista de algunas de las editoriales que han nacido este 2009 en Barcelona para dar cuenta del fenómeno: Blackiebooks; Barril&Barral; Libros del silencio; Editorial Novana; Alrevés; Riuraeditors, entre otras. O la actual consolidación de sellos nacidos en años recientes también en Barcelona como Alpha Decay; Libros del asteroide o Global Rhythm.

## 5. Barcelona o la tierra de los masters en cultura

¿A ser editor se enseña? ¿A trabajar como gestor se aprende? ¿Qué se necesita saber para forjarse un futuro profesional en la cultura? Desde hace algunos años en diversos ámbitos del mundo universitario y profesional se ha emprendido la creación de programas de formación en un sector cada vez más integrado en la economía: la cultura y su susceptibilidad de ser gestionada como empresa. La cultura está de moda y existe una clara ambición por profesionalizarla. Barcelona ofrece un catálogo amplio de formaciones de tercer grado referentes al análisis, crítica, producción y gestión de cultura. Desde el diseño y el arte, pasando por la edición, la comunicación y la gestión, hasta la producción y nuevos medios. Está claro que muchos alumnos que llegan a las aulas de estos programas lo hacen como una interesante opción formativa que les permite ya sea reciclarse profesionalmente, ya sea especializarse en una labor que ya realizan. Sin embargo, hay también una demanda creciente por parte de alumnos que apenas han terminado sus carreras profesionales, sin especialización y sin experiencia. Esto no es una querrela en contra de estos programas, yo mismo participo en algunos de ellos como profesor o coordinador, es más bien la necesidad de hacer hincapié sobre un fenómeno y lanzar una pregunta: Barcelona se ha convertido en una sede importante en cuanto a ofertas formativas a nivel mundial dirigida, principalmente, a jóvenes que desean obtener una experiencia en otro país más que una especialización. La razón quizá debido a la corta duración de los programas y la facilidad para acceder a ellos si se ha cursado una licenciatura medianamente relacionada. La pregunta aquí sería: ¿Hacia dónde se dirigen estas formaciones? ¿Qué profesionales están arrojando al mercado laboral dichos programas?

## 6. Dejad que los niños se acerquen a mí

Cambiando un poco el punto de vista pasemos a hablar de algunos eventos concretos. Parece que finalmente los programadores culturales han decidido que hay que tomarse a los niños en serio y crear actividades para ellos que vayan más allá del "animador" disfrazado cantando las canciones infantiles de turno. Los resultados en general han sido muy prometedores y apuntan a todo un nuevo género: el festival infantil con elegancia, originalidad y nuevos contenidos. Hay buenos ejemplos, seguramente la mejor iniciativa hasta la fecha ha sido el festival Nano, que organiza el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona. Una programación que aborda a los niños -y sus padres- de forma inteligente, ofertando propuestas que si bien se acercan a la óptica infantil provocan reflexión y tiene una calidad suficiente para que muchos adultos se sientan complacidos también en sus expectativas. Otro ejemplo muy destacable es el Sonar Kids, una programación alternativa al Festival Internacional de Música Avanzada y Arte Multimedia Sonar que se oferta desde 2009 para público menor incluyendo incluso a músicos que participan en la vertiente adulta del festival o han participado en esa categoría en ediciones anteriores. A estos festivales los padres ya no van obligados, resignados a horas de aburrimiento, sino predispuestos a disfrutar y pasarlo bien.

## 7. Guitarras versus ordenadores

Intentar hacer un recuento de lo que ha acontecido en el año, en cualquier rubro, implica hablar también de tendencias y, por qué no, de modas. En pocos ámbitos observa uno tan rápidamente el efecto péndulo de las tendencias como en la música popular. Todo viene, todo pasa, y todo se va. Si hace años las Chicks on speed (residentes habituales de Barcelona) cantaban orgullosas su *We don't play guitars*, la propensión actual parece volver a los orígenes en que tocar guitarra y tener un sonido sucio y acústico estaba a la orden del día. Y si a esta fórmula le agregamos los ecos de un catálogo de sonidos electrónicos de tipo neo-folk eléctrico tenemos el paquete de tendencias de este año. La modernidad ha basculado del Sonar al Primavera Sound y viceversa. Mientras al primero se acercan cada vez más los sonidos acústicos, éste último junto con otros festivales de "Guitarras" incluye notoriamente más grupos de electrónica. La programación desde las instituciones no es ajena al movimiento. El escenario de la Plaza del Rey, junto al Museo de Historia de la ciudad de Barcelona, que en ediciones anteriores de la Fiesta de la Mercè incluía una programación de conciertos más bien ecléctica, incluso tendiente a los sonidos del mundo, se ha consolidado desde hace algunos años como el escenario de las chicas con guitarra. Desde Russian Red hasta Mélissa Laveaux han pasado en los últimos años por este particular escenario.

Se podrían repasar muchos otros puntos, pero hacer un balance implica elegir sólo unos cuantos. Aún así prevalece el esfuerzo por trazar entre ellos algunas conexiones. Esos cruces generarán finalmente la reflexión que rescata algunas ideas propias: Podemos o no estar de acuerdo con Florida, es cada vez más creciente la cantidad de territorios que gracias a su capacidad de interconexión se han vuelto referentes en el mundo cultural, artístico y creativo sin necesidad de encontrarse en un circuito o zona de aparente fuerza de concentración. Barcelona misma está todavía al amparo de muchas otras sedes culturales significativamente superiores a

ella. Tal vez lo que importa es seguirnos preguntando en dónde estamos y en dónde queremos situarnos realmente como ciudad. Esto, sin olvidar, o al menos sin olvidarme yo, que nos gusta Barcelona, pero sobre todo, que si no se empieza a ser una ciudad más ambiciosa, más conectada y que tome mayores riesgos, no conseguirá acercarse siquiera a lo que todos creemos que Barcelona ya es, y tratándose de un lugar como éste, eso no es poco.

#### BIBLIOGRAFÍA

FLORIDA, R. (2002). *Las ciudades creativas*. Barcelona: Paidós

MANITO, F. (2010). *Ciudades Creativas. Creatividad, innovación, cultura y agenda local*. Textos de las jornadas sobre ciudades creativas. Barcelona: Fundación Kreanta.

AA.VV. *Barcelona cultura 09*. Instituto de Cultura de Barcelona. Barcelona: 2010  
Barcelona 2010

## **REDES DISTRIBUIDAS, NUEVOS MAPAS PARA UNA CULTURA ATÓPICA**

*José Ramón Insa Alba*

**AUTOR/AUTHOR:**

José Ramón Insa Alba

**ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL/PROFESSIONAL AFFILIATION:**

Red Interlocal.

*Interlocal network.*

**TÍTULO/TITLE:**

Redes distribuidas, nuevos mapas para una cultura atópica

*Distributed networks, new maps for a non-stereotypical culture.*

**CORREO-E/E-MAIL:**

areacultura@zaragoza.es

**RESUMEN/ABSTRACT:**

El autor reflexiona sobre las redes de cultura -espacios para la generación de conocimientos- que se habilitan entre los poderes locales y que se mueven en un espacio o contexto apoyado en cuatro vértices: cultura, globalidad, simbiosis e hibridación tecnológica. En el mundo actual se requiere de un modelo de cultura que pasa por la creación colectiva de identidades y valores. La contextualización de la cultura en estas realidades emergentes supone analizar las particularidades del espacio y el tiempo desde parámetros diferentes.

*The author reflects on cultural networks - spaces for generating knowledge - that are enabled among local authorities and move in a space or context supported by four vertices: culture, globalism, symbiosis and technological hybridisation. Today's world requires a cultural model that includes the collective creation of identities and values. The contextualisation of culture within these emerging realities involves analysing the particularities of space and time on the basis of different parameters.*

**PALABRAS CLAVE/KEYWORDS:**

Sociología cultural, información cultural, difusión de la información, modelo cultural.

*Cultural sociology, cultural information, dissemination of information, cultural model.*

*Todo lo que sabemos lo sabemos entre todos*  
Antonio Machado

*La cultura es la estación de servicio del sistema social*  
Zygmund Bauman

*El futuro ya está aquí, aunque mal distribuido*  
William Gibson

Últimamente tiendo a preguntarme (cada vez tengo más preguntas y menos certezas) de qué queremos hablar cuando abordamos un tema. De qué queremos hablar cuando decimos cultura, de qué queremos hablar cuando decimos desarrollo, o transversalidad o sostenibilidad... O, en el caso que nos ocupa, redes. Y lo hago por varias razones, una, porque la idea de tales conceptos difiere según ideologías e intenciones y, otra, porque veo que estos términos están sufriendo unas cuantas patologías de sobreexplotación que se reproducen muy cómodamente en el paraíso dialéctico de la retórica posmoderna<sup>(1)</sup>. Incluso preguntarse de qué queremos hablar resulta incómodo en algunos foros. Será que, como nos recuerda Touraine<sup>(2)</sup>, hablamos desde un "discurso ideológico dominante" que dificulta un razonamiento más allá del posibilismo político y de las lógicas neoliberales. En todo caso habilitamos proclamas que se repiten, que repetimos con la tranquilidad que produce permanecer dentro de lo correcto, dentro del clan. Y así vamos dando vueltas y vueltas a un pregón que traspasa más bien poco, será para mi gusto, la distancia entre la administración y los ciudadanos. Por ello, de pregunta en pregunta voy a ir sobrehilando este gabán algo usado para ver si me lo puedo poner la temporada que viene. Para ver si, a fuerza de composturas, puedo salir con él también a la calle. Por eso y porque existe un verdadero esfuerzo por parte de no pocos profesionales para reformular desde las redes la importancia que tiene la cultura en el desarrollo completo de las sociedades.

Voy a plantear pues el texto como una especie de regateo intelectual (yo te pido, tú me ofreces) en el que, desde un cierto exceso crítico premeditado (a veces pienso que es una especie de pesimismo intelectual combativo) podamos llegar a un acuerdo de conceptos que nos permita continuar dialogando. Y, como también vengo haciendo en otros espacios/textos, utilizaré esta fórmula interrogativa como impulsos para formular dudas más que garantizar respuestas. Activar la reflexión, provocar alguna inquietud. Ofrecer una de cal y otra de arena, los componentes para componer una argamasa que pueda rejuntar las piedras conceptuales de una fachada acorde con la arquitectura cultural contemporánea.

Bien, superado lo anterior, el compendio reflexivo que ahora abro se centrará en aquellas redes de cultura que se habilitan entre los poderes locales y las incluiré en el espacio híbrido presencial/distancial (analógico/digital) como ecosistema en el que evolucionan (o deben evolucionar).

Cuatro vértices pues: cultura, globalidad, simbiosis e hibridación. Iremos, en cualquier caso, mezclándolos y resolviendo este embrollo conceptual que nos provocan esas estructuras llamadas redes.

Vayamos con el primero: cultura. Tomada ella [#1] como la interferencia y la influencia en el campo intelectual del ser humano, [#2] como uno de los principales fundamentos para crear proyectos de pensamiento que [#3] no se limita al suministro cauteloso de espectáculos, y que, por supuesto, [#4] no es neutra ni incompetente en la conformación de las sociedades. En todo caso me interesa también que no confundamos cultura con *habitus* en el sentido que Bourdieu<sup>(3)</sup> describió, y que señaló como aquel mecanismo de control que reduce de forma permanente los símbolos, muchas veces mal digeridos, y los neutraliza dentro de los "comportamientos tradicionales".

Por ello voy a interpretar la cultura como código fuente en el siguiente sentido:

La cultura es una trama de símbolos y mapas mentales que son las instrucciones que sigue la sociedad para interpretar y dirigir su comportamiento. Por tanto, en la cultura de una sociedad está sintetizada su articulación<sup>(4)</sup>.

Y ¿cuál es el contexto en el que se mueven hoy las redes? Segundo vértice. Globalidad: La razón transfronteriza.

No podemos seguir pensando en las redes sin hacer una inclusión mínima en lo que podríamos llamar geopolítica de la cultura. No se trata de hacer un análisis exhaustivo de la llamada globalización sino de comprender que las redes de cultura están participando en un juego del que debemos ser conscientes. Ciudadanía, cultura<sup>(5)</sup> y mundo globalizado son conceptos que hoy se entremezclan para crear un nuevo fenómeno que no se limita a un territorio geográfico sino que se conjuga con una inevitable orientación hacia lo externo como significado y como filosofía.

Todo ello implica comprender las ciudades como un mosaico multicultural que las hace más ricas, que las convierte en un recurso inagotable para representaciones cívicas y que las orienta hacia propuestas que tienen como modelo el combate activo hacia la diversidad. Una situación que conlleva el reto de enfrentarse a una sociedad dinámica y entender la cultura como un auténtico agente de cambio: lo local y lo global como retos de la acción cultural transformadora.

Sin embargo soy muy crítico con este asunto. Estamos hablando de globalización como si de una palabra fetiche se tratase y tiendo a creer que la globalización es en realidad una aplicación de estrategias macroeconómicas para los intereses del mercado (siempre ha sido así y por eso se han conquistado territorios<sup>(6)</sup>). Y la cultura hoy más que nunca también entra en ese mercado. ¿No estamos dejando que las industrias culturales canalicen ese proceso de transmisión de valores y símbolos? ¿No lo estamos haciendo desde una especie de abandono del deber? ¿De qué hablamos pues cuando hablamos de mundialización cultural? En principio de la canalización de esos valores a través de unas empresas que con tecnología y medios sobrados alcanzan el planeta. En un símil ecológico podemos decir que también aquí existe una sobreexplotación de unos pocos sobre los recursos de todos.

¿Estamos creando universales culturales? Porque cuando nos movemos en estos terrenos financieros se supone que hay que homogeneizar las necesidades para crear una base uniforme que facilite el consumo. Y, cómo no, es necesario conseguir medios de distribución que abaraten los procesos: concentración de industrias culturales en grandes corporaciones. Si la cultura es una parte del mercado global podemos estar seguros de que nada que no sea rentable va a salir de sus factorías, de que nada que no entre en sus objetivos de rentabilidad se va a visibilizar. Este lenguaje perverso que hace de la cultura la esperanza económica de los pueblos nos conduce a que cualquier discurso que lo ponga en duda se tache, como poco, de estar fuera de la realidad, de "progresía" trasnochada (esto último viste mucho hoy entre los alegatos reaccionarios). Y lo malo es que este ideario tan "oficial" anula la investigación y la crítica porque pone a este paradigma en una posición incuestionable. Los riesgos de la globalización ceñida al mercado son evidentes aunque controvertidos (desequilibrio de la distribución de la riqueza, sobreendeudamiento, cambio climático...) pero hay un peligro que no se contempla y es el desequilibrio de los ecosistemas culturales.

Por ello la articulación de las acciones en favor de recuperar el espacio social de la cultura tiene un aliado fundamental y ahí enlazaríamos con el tercer vértice: La simbiosis como espacio para la generación de pensamiento. Porque quizá el nuevo ecosistema cultural que está emergiendo sea incompatible con la rigidez institucional y social conocidas y las redes sean los espacios mejor dotados para facilitar la generación de nuevos organismos<sup>(7)</sup> con verdadera capacidad para contagiar y redistribuir, para mezclar, para intercambiar, para fusionar, en definitiva: para generar espacios reactivos. En este sentido las redes no son sino el ecosistema que permite la emergencia de nuevos microorganismos quizá al modo en el que nos propone Lynn Margulis en su "pensamiento bacteriano"<sup>(8)</sup>.

Digamos pues que esta referencia simbiótica (bacteriana) puede ser extremadamente útil para dos empeños de las redes: [#1] la cooperación para el intercambio de productos culturales a través de la movilidad de artistas, de experiencias, de programas, de obras... y [#2] la cooperación para el intercambio de pensamiento a través de la apertura de canales de reflexión. Y con dos fines principales: [#1] interferir en los procesos de implantación normativa y concentración ideológica de las grandes estructuras mediáticas y mercantiles y [#2] promover iniciativas en las que los públicos y los ciudadanos pasen a ampliar los sistemas de representación unidireccionales y se conviertan en agentes activos de la cultura.

Las redes deben convertirse en espacios para la generación de conocimiento. No debemos conformarnos con almacenar sino que tenemos la obligación de producir y reproducir. Debemos convertirnos en espacios abiertos a la experimentación y al contagio. Pasa de observatorios a "provocatorios". En todo caso me temo que se da un extraordinario caso de tendencia (los modelos de gestión también se mueven por impulsos y moda): la pasión por las redes<sup>(9)</sup>. Y en este intento estamos multiplicando esa necesidad de pertenecer a alguna red, de participar (si es que participar es ser miembro) para observar una paradoja sorprendente: La impermeabilidad a la hora de que los análisis se hagan realidad e impregnen los comportamientos políticos. Utilicemos para ello sus capacidades:

- La capacidad para compartir información y experiencias.
- La capacidad para generar respuestas adecuadas a las demandas ciudadanas.
- La capacidad para representar a los protagonistas de la vida creativa ante las diferentes instituciones.
- La capacidad de cogestión en defensa de la diversidad.
- La capacidad de influencia ante estamentos internacionales.
- La capacidad para fomentar la movilidad de personas y grupos.
- La capacidad para sortear estructuras pesadas ancladas en el centralismo y la burocracia.
- La capacidad para aportar referencias conceptuales e intelectuales más amplias y diversas.
- La capacidad para responder a las necesidades de la complejidad social del momento.
- La capacidad de aportar nuevas cohesiones territoriales reforzando los valores de la comunicación intercultural.
- La capacidad de actuar como espacio de investigación y de producción crítica.
- La capacidad de provocar una decisión de participación libre sin anclajes a una dirección central.

Las redes deberían ser un espacio para abandonar esa especie de endogamia que nos encierra en nosotros mismos. En todo caso para avanzar en una labor comunitarista que sirva de verdad como espacios de mediación entre lo que la ciudadanía crea/piensa/siente y lo que las instituciones, como mucho, intuyen<sup>(10)</sup>. Sin embargo muchas de las veces más bien parece que las redes se ciñan a las "significaciones imaginarias sociales" como nos diría Castoriadis<sup>(11)</sup>. En todo caso espacios muy poco adaptados para la cirílica. ¿Por qué? En buena medida porque son espacios "oficiales" arropados y promovidos por las instituciones al mando. ¿Puede ser una red institucional útil y eficaz? ¿Es posible una red oficial de cultura? A medida que pasa el tiempo vengo observando que existe una fuerte tendencia a la oficialización de los proyectos, a tratar los temas desde una ausencia peligrosa de crítica y de autocritica que nos hace participar de una especie de paraíso.

Cuarto y último vértice (en el que más voy a incidir): hibridación tecnológica. Veamos, en primer lugar será necesario considerar que no es que estemos construyendo redes sino que, como bien expresó Taylor<sup>(12)</sup>, vivimos en una cultura de red y que la estructura (también la mental) de la cuadrícula modernista ha evolucionado hacia la complejidad. Es pues necesario un nuevo enfoque que vaya más allá de considerar a las redes estructuras aisladas y contemplarlas como un hipermedio anclado en el terreno. En este sentido, mantener que las redes son necesarias es como invocar la redondez del círculo. No es que sean necesarias, es que, *sensu stricto*, son. Unas formales, otras informales y las más de las veces, extrañas a los intereses de la autoridad ya que, no lo olvidemos, la cultura, en muchas de sus manifestaciones, se ha utilizado para garantizar el control, para consolidar el poder.

Para continuar sería muy bueno que pudiésemos quitarle algo de ese exceso de glamour que envuelve a estas cuestiones técnicas<sup>(13)</sup> o tecnológicas y pensemos, por resumir mucho, en tres argumentos:

- Ninguna cultura ha vivido ni se ha desarrollado al margen de sus sistemas tecnológicos. Al contrario, estos han supuesto un punto de inflexión radical y básico para la evolución de los comportamientos, códigos y normas de las civilizaciones, para su simbología y para la socialización. Y por supuesto para sus productos. La utopía tecnológica como mecanismo de salvación es una falacia que sólo pueden creer a pies juntillas los cibercretinos.
- La información (otro concepto íntimamente ligado a la tecnología) ha sido siempre el fundamento de la innovación, la creatividad y el progreso. La información ha viajado a pie, en burro, en barcos, trenes y automóviles. Y esta formación ha ido cambiando el mundo. La diferencia actual es el medio y la velocidad.
- No es del todo cierto que el llamado "capitalismo cognitivo" (o tardío) centre su estrategia en la producción de conocimiento, eso lo ha hecho desde siempre. El conocimiento, en su multiplicidad de facetas, se ha puesto siempre al servicio de la producción y a la organización del trabajo. Lo que se hace ahora es la generación de campos simbólicos que aumentan la necesidad de consumo inmaterial (o no tanto si pensamos en la maquinaria que requiere el sustento de la tecnología). La diferencia es que hoy los canales son otros y el medio también es el producto.

El auténtico conflicto ante esta situación es que además de protagonistas somos observadores y esta doble condición, en muchas ocasiones, causa verdaderos aprietos. Por ello, avanzando a partir de continuas preguntas y metódicas dudas, vamos a continuar con las redes de cultura desde una óptica, digamos, multidimensional. Voy a situar pues a las redes de cultura en ese espacio híbrido que surge de unir el espacio analógico con el digital. Sobre todo por algo obvio: la cultura ya no circula en paquetes cerrados ofrecidos desde la presencialidad, ya no podemos hablar de lo digital como si fuese algo al margen de la realidad, es la realidad misma, forma parte de nuestros comportamientos.

En todo caso es evidente que desde las redes debemos administrar un proceder abierto, integrar las estructuras de pensamiento que se dan en estos espacios de innovación<sup>(14)</sup>. No podemos reproducir en la red (en el ecosistema digital) los comportamientos férreos de una cultura presencial. Si para algo deben servir las redes es para modificar comportamientos. Porque la filosofía del mundo digital va más allá de la tecnología. Ya hemos accedido a ella, ahora es necesario modificar las mentalidades dentro de los despachos (fuera ya lo están)<sup>(15)</sup>. Por ello es necesario recordar que la tecnología es un refuerzo no un sistema en sí mismo, más bien, y en todo caso, esa tecnología es un periférico de nuestro cerebro. En este sentido, aunque las instituciones siempre llegamos un poco tarde (no es del todo grave ya que como bien sabemos en cualquier cambio de paradigma tenemos una parálisis subyacente que hace que los cambios estructurales sean lentos), es necesario mantener una actitud abierta que permita reformular las actitudes, incorporar nuevas mentalidades a los procesos habituales<sup>(16)</sup>. Es difícil, reconozco, ampliar la óptica de estas organizaciones (sería necesario modificar, además de las mentalidades, muchas de sus estructuras) pero es absolutamente necesario comprender que cuanto estamos haciendo se queda radicalmente reducido si no contemplamos los nuevos paradigmas de producción simbólica. Si la sociedad completa, a través de estos sistemas híbridos, puede participar más que nunca en todos los procesos de generación de cultura ¿cómo

es que no ponemos los medios? ¿Cómo es que no entendemos el proceso? ¿Sabemos hacerlo? ¿Queremos hacerlo? Pensar las redes en este momento es abrir nuestras mentes a procesos de participación que modifican sustancialmente los anteriores. Porque el paradigma digital no es un complemento: es una realidad absoluta.

En definitiva: ¿pueden ser las redes un espacio de distribución simbiótica del conocimiento? Categóricamente sí, siempre que lo planteemos desde estas tres perspectivas: la memética<sup>(17)</sup>, el conocimiento compartido<sup>(18)</sup> y el crecimiento viral<sup>(19)</sup>. O también, desde este principio: abandonar la cultura administrada y vincularla a factores de dinámicas sociales abiertas.

El fundamento de las redes, desde esta perspectiva, es plantear alternativas, recuperar lo que podría llamarse resistencia cultural y ofrecer modelos que recuperen y armonicen la cultura como motor social completo. Y, permítanme, superar la entropía en la que muchas veces se cae desde las administraciones y que nos lleva a organizar redes como auténticos actos de estética institucional. Sumando argumentos, debemos concluir que esta íntima relación entre presencialidad y distancialidad nos asegura que los "espacios públicos híbridos de la sociedad red configuran un nuevo procomún que se constituye como el escenario de creación social e individual que depende cada vez más del diseño de intangibles, de modelos de conocimiento abierto y del emponderamiento del ciudadano"<sup>(20)</sup>.

Veamos a continuación la propiedad de las redes desde esta realidad híbrida. ¿Para qué sirven las redes? ¿Cómo llevamos a cabo todo esto fuera de la retórica? O sea, ¿cómo dejamos las palabras y pasamos de una vez a "cambiar el mundo"?

- Las redes deben ser organizaciones de ruptura y transformación, espacios de libertad, de creatividad social que superen las iniciativas individuales, que reorienten la sociedad como espacios de crecimiento común.
- Las redes de cultura pueden alcanzar todo su sentido cuando se convierten en laboratorios para experimentar nuevos prototipos de pensamiento.
- Las redes de cultura tienen la misión de transformar nuestras organizaciones en verdaderas máquinas expansivas. Una cuestión de actitud más que de tecnología. Una mutación múltiple.
- El objetivo de las redes desde esta perspectiva es crear ámbitos de colectividad. Lo que interesa no es reproducir lo que existe sino crear posibilidades nuevas. Añadir no sustituir.
- Las redes de cultura cobran su sentido si son y posibilitan nuevas formas de creación, nuevas formas de pensamiento. La fuerza de la identidad contra las consignas de uniformización.
- Deben desarrollar una crítica de las identidades impuestas y de los códigos que dan visibilidad sólo a ciertas tendencias, que estructuran el espacio a voluntad de los poderes económicos. En definitiva ofrecer nuevos caminos de resistencia e intervención a través de la creación, muchas veces anónima de la esencia invisible de las sociedades.
- La cultura tiene en las redes un camino para generar una nueva configuración del

pensamiento en el que ya no se trata de teorías totalizantes sino de la constitución de pequeños espacios a modo de los movimientos altermundistas. Agrupar las diferencias culturales locales en oposición a la estandarización impuesta por la globalización: Insurrección local.

- Las redes de cultura deben tomar forma de movimientos activistas si lo que se quiere es activar conciencias y buscar modelos que superen las lógicas institucionales, la oficialidad pasiva. Las redes como espacios para la controversia.
- Esta relación supone una interacción simbiótica que no busca la reproducción de estructuras secuestradas que conforman pensamientos nuevos sumando capacidades.

Se puede hablar de las redes como una nueva competencia organizativa que en estos momentos adquiere una trascendencia inimaginable no sólo para el desarrollo de la cooperación en sí, sino también para el de las organizaciones que las impulsan. En este sentido, no hablamos de las redes únicamente como una herramienta indispensable sino como un elemento que va a contribuir a concebir la gestión para el desarrollo desde ópticas muy diferentes a las dominadas por las lógicas de la jerarquía y la verticalidad. Unos procesos que nos van a introducir en la llamada "globalización ascendente" que no es sino aquella que se ejecuta desde lo local.

Ni que decir tiene que la implementación de las "políticas de red" supone un auténtico cambio en las concepciones administrativas tradicionales y requiere de una gran aceptación del conocimiento compartido. Cambio que, a su vez, abre nuevos caminos para fortalecer a las organizaciones a través de modelos de trabajo relacionales ausentes del ejercicio de poder en su forma tradicional. Nos encontramos pues con un reto: cómo implementar el modelo de red y adecuarlo a las estructuras vigentes de la gestión de la cultura. Porque "no hay revoluciones tecnológicas sin transformación cultural [...] es la piedra angular de nuestra comprensión de la génesis de la sociedad red."<sup>(21)</sup>

Vamos a valorar dos situaciones claras, una, el modelo presencial tradicional representado por la reunión física de los agentes culturales y, otra, la estructuración de los procedimientos a través de los recursos tecnológicos. Aunque, en la actualidad, la una sin la otra no tienen sentido, personalmente, soy claro partidario de abogar y consolidar estructuras apoyadas por las tecnologías digitales, sobre todo teniendo en cuenta la enorme distancia física que nos separa a unas realidades de otras. Luego abundaremos en los conceptos tecnológicos aunque para comenzar debemos ser conscientes de los cambios de comportamiento, actitud, estructura, mentalidad y métodos que tenemos que emprender.

Así, bajo una perspectiva de auténtica ecología cultural y social, nos encontramos con que los sistemas tradicionales de gestión, pierden su eficacia si los observamos desde la complejidad que suponen los actuales sistemas en red. Esta dimensión comunicativa compleja y dinámica, posibilita un margen más amplio de libertad, autonomía e interacción. Los nuevos escenarios de relación internacional y las estructuras abiertas de colaboración interlocal requieren de entornos que vayan más allá de los estrictamente presenciales, que traspasen la limitación de lo físico. La superación del espacio, la trasgresión del tiempo, la ampliación del territorio. Entonces, ¿cómo las implementamos?, ¿cuál es su estructura organizativa?

En primer lugar (como ya he dicho en múltiples ocasiones y no me canso de ello) debemos desprendernos de cualquier modelo que nos impulse a valorarlas desde el punto de vista de una gestión taylorista<sup>(22)</sup>. Aunque nuestras estructuras administrativas no estén muy preparadas para ello debemos obligatoriamente abandonar los esquemas jerárquicos, burocráticos y monolíticos, pesados en acción y reacción para observarlos desde lo que en el campo científico se denominan sistemas complejos<sup>(23)</sup>. Acerquémonos mínimamente a sus características y hagamos un esfuerzo de "metástasis conceptual" hacia las redes.

#### No linealidad

Las redes constituyen un sistema no lineal<sup>(24)</sup> es decir, los resultados no son proporcionales a lo planificado debido a que se construyen fruto de la interacción irregular y distanciada de todos sus componentes.

#### Autoorganización

La auto-organización como proceso que se activa por sí mismo sin necesidad de que ninguna fuerza externa tenga que imponerlo. Garantizan una mayor coordinación y coherencia entre los componentes del sistema. Cuando el sistema se autoorganiza<sup>(25)</sup> no hay necesidad de imponer ni la dirección ni la motivación ya que el sistema se auto-motiva y se auto-dirige. La capacidad de auto-organizarse es innata en todas las estructuras (biológicas o no) pero requiere de eliminar restricciones, (control excesivo por parte de los líderes, reserva de la información, aislamiento de departamentos...) e inercias (si hay alguien que dirige yo puedo relajarme, incluso desentenderme).

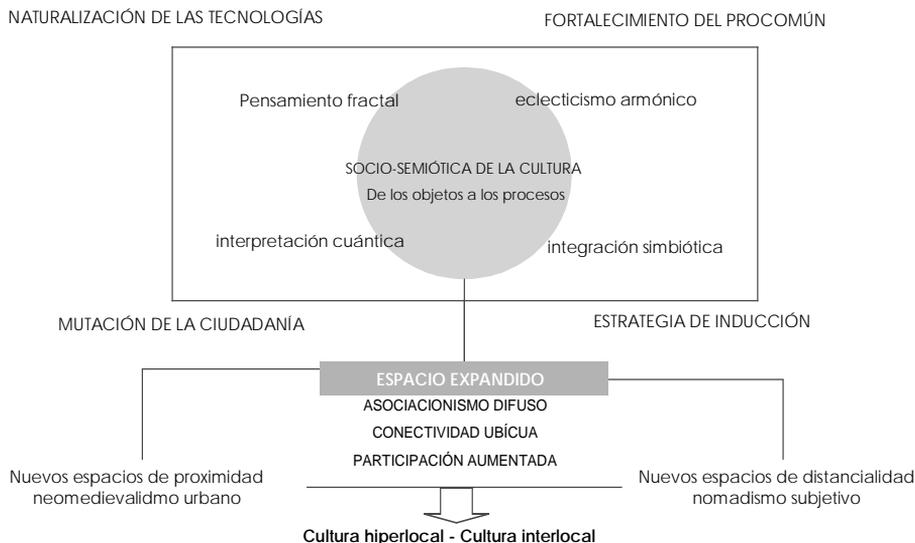
#### Incertidumbre

Las organizaciones en red constituyen un "cuerpo" marcado por la imprevisibilidad de comportamientos debido precisamente a los efectos de interactividad entre sus miembros<sup>(26)</sup>. Cualquier inmersión en alguno de sus puntos puede ofrecer un cambio sustancial en la organización. La interpelación abierta entre todos los componentes supone un principio de modificación de las relaciones en el mismo momento que suceden.

Podemos alcanzar desde estos principios unas determinadas conclusiones de organización:

- En primer lugar y teniendo en cuenta las características mencionadas habrá que repensar la noción de planificación entendida como herramienta para predecir el futuro.
- En segundo lugar, dado que los sistemas complejos tienen la capacidad para auto-organizarse la idea de organización entendida como la imposición de tareas deberá complementarse con la posibilidad de que emerjan nuevas estructuras.
- En tercer lugar, el hecho de que la incertidumbre nos recomienda un cierto alejamiento para la observación significa que la función controladora de la gestión tiene que relajarse de cara a facilitar la acción.
- En cuarto lugar, la visión de la organización sólo puede llegar a motivar si es producto del conjunto de la organización, en ningún caso si es impuesta por el líder de la misma.

Veamos un cuadro que nos puede enmarcar la filosofía de las redes desde este concepto de hibridación compleja y desde las referencias que nos ofrecen los nuevos modelos de distancialidad-presencialidad.



### Socio-semiótica de la cultura: De los objetos a los procesos

Sin una intelectualización razonada de la cultura centrada en sus procesos semióticos lo único que hacemos es distribuir cautelarmente productos y servicios sin otro fin que el de servir de cadena de transmisión para los intereses de las "industrias culturales". Digamos que desde esta perspectiva nos encontramos en un momento de generación de espectáculos culturales, de producción cultural de consumo, de reproducción de públicos pasivos. Asistimos todavía a un paradigma funcionalista olvidándonos de una cultura, en términos de García Canclini, como elemento de producción, circulación y consumo de significados. Porque la cultura tiene la misión de encauzar el espíritu crítico de la ciudadanía, la misión de hacerle pensar, de apoyarle en el ejercicio de la reflexión, de reforzar su papel catalizador y de minimizar en lo posible su tendencia a servir de amplificador de las tendencias uniformizadoras y domesticadoras. Es necesario recuperar el carácter social de la cultura y fomentar ciudadanos que se enfrenten a cuestiones políticas, éticas y sociales desde la responsabilidad común.

### Pensamiento fractal

Irregularidad, caos o desorden. El pensamiento fractal rompe con el sistema de pensamiento euclidiano y con la idea del hombre universal (Marcuse). El pensamiento fractal nos lleva a comprender la complejidad de los fenómenos socioculturales y aplicar leyes elásticas que se

puedan aplicar a las estructuras complejas del pensamiento contemporáneo. La turbulencia del pensamiento fractal choca con el sedentarismo de los Estados. La nueva cultura es una cultura fractal. Cada individuo, cada colectivo, cada sociedad<sup>(27)</sup>, en función de la consistencia de su cultura representa un germen de la totalidad y está conectado hasta el infinito.

#### Eclecticismo armónico

En este sentido la historia unitaria desaparece y es sustituida por una multiplicación infinita de los sistemas de valores. Pero a la vez esta multiplicidad es puesta en peligro por el carácter uniformizador de los mass-media y de los medios de participación digital (qué son las redes sociales, qué tipo de cultura imponen, cuáles son los valores que referencian...). El eclecticismo armónico<sup>(28)</sup> supone un tipo de conciliación de realidades aparentemente contrarias, una revalorización de las culturas minoritarias en un sistema de coexistencia intelectualizada. Es imposible pensar en unas producciones culturales actuales que no estén sujetas a la reconstrucción de múltiples fragmentos inspeccionados desde lo heterogéneo, lo fragmentario, y lo aleatorio.

#### Interpretación cuántica

Tal y como la materia puede comportarse como partícula o como onda, la cultura no tiene una forma de expresarse exacta ni puede vislumbrarse con certeza total un comportamiento futuro. No estamos hablando de exactitudes sino que actuamos en el mundo de las posibilidades. Toda cultura puede descomponerse en "culturas mínimas" sobre las que actuar teniendo en cuenta que una insignificante acción sobre ellas, incluso la observación, modifica su comportamiento. La antigua percepción mecanicista de un modelo cultural regulado por el Estado y las instituciones pierde todo su sentido en un espacio híbrido como el nuestro. El mecanicismo acentúa lo absoluto y lo verdadero. La percepción cuántica de la cultura<sup>(29)</sup> abraza la paradoja, los matices, la multiplicidad, la diferencia, lo complejo...

#### Integración simbiótica

Simbiosis. "Asociación de individuos animales o vegetales de diferentes especies, sobre todo si los simbioses sacan provecho de la vida en común."<sup>(30)</sup> La intención de estos procesos no es en si globalizar la experiencia para unificarla sino revisar formas de cooperar donde cada proceso tenga su propio lenguaje que aportar. Esta hibridación de las sociedades favorece la integración de las diferencias, respetando las diversidades e integrando los valores de la simbiosis. La biología y la ecología aportan buenas bases estructurales para este concepto: niveles de organización, retroacciones, regulaciones, adaptación, ciclos. La necesidad de una cultura sistémica y más generalmente simbiótica es cada vez más patente. Por ello los paradigmas de la cultura ya no son únicamente libros, arte, espectáculos... sino las redes y las memorias virtuales como "prótesis de nuestro cerebro".

#### Naturalización de la tecnología

El paradigma digital debe contemplarse como un elemento primordial para la promoción de las redes humanas, para la construcción de un universo colaborativo sustentado sobre las filosofías que trascienden la paranoia de la competitividad y el individualismo, que trabajan desde criterios de globalización más igualitarios, sin imposiciones. La "tecnología de participación

expandida" (TPE) como paradigma orientado hacia la interacción. Sobre ella el universo ciber se configura como un territorio desde el que establecer nuevos escenarios de creación, de participación, de interacción. La naturaleza social de las tecnologías se hace cada vez más patente y la estrategia de evolución cultural pasa por la interpretación de éstas como un modelo imprescindible para el cruce reproductivo entre las redes sociales y las telemáticas.

Asistimos a una etapa que bien podríamos considerar como "bisagra sociocultural" que requiere de nuevos modelos relacionales, de nuevos modelos de entender, producir y practicar la cultura. Un modelo de cultura que pasa por la creación colectiva de identidades y valores, un paradigma ético alrededor de amplias comunidades cohesionadas. Porque, en realidad, la cultura siempre ha sido un proceso colaborativo para una construcción social dinámica. La contextualización de la cultura en estas realidades emergentes supone analizar las particularidades del espacio y el tiempo desde parámetros diferentes: no-linealidad, no-cronología, no-presencialidad.

#### Mutación de la ciudadanía

Mutación hacia dónde. Y mutación de quién. Porque cuando hablamos de ciudadanos tendemos a apartarnos nosotros mismo de ese conjunto. Hablamos de los otros, de los que están fuera de nuestras organizaciones, de nuestros administrados. Pero nosotros también somos, en primer lugar, ciudadanos. ¿En qué consiste esa mutación? ¿Podemos hablar de ciudadanía sin matizar la nueva centralidad del espacio social? ¿Sin comprender que la interacción cara a cara en la esfera pública se ha transmutado a una realidad provista de inmaterialidad? ¿Podemos hablar de nueva ciudadanía sin acostumbrarnos a hablar desde la esquizofrenia que provoca la presencialidad/distancialidad? Las nuevas realidades requieren de nuevos modelos y debemos hablar de un "poder colaborativo"<sup>(31)</sup> de unos modelos en los que los ciudadanos pasan de ser clientes (en su concepción más reciente y optimista) a creadores con un compromiso activo. Se puede decir que la ciudadanía muta en un sentido logístico, las ciudades desaparecen como centros en los que se desarrollan los procesos sociales en favor de los espacios virtuales para la relación y la creación de dependencias. Por ello la redefinición de la ciudadanía viene pareja con la redefinición del espacio público. Y el diseño de estos espacios, hoy, trasciende a unas reglas definidas por los poderes públicos. El ciudadano protagoniza esa redefinición. Es una ciudadanía que reemplaza los modelos anteriores<sup>(32)</sup> porque ya no cuadrarán en su forma de expresarse, en su forma de relacionarse, en su forma de crear.

Hablemos definitivamente de un post-culturalismo identitario en el que demos cabida a la conformación de "multitudes modulares"<sup>(33)</sup> que canalicen una creación colectiva transcultural. Y hagámoslo desde las estructuras de red en las que se actúa como en las "zonas temporalmente autónomas" de Bey<sup>(34)</sup> constituyendo una ciudadanía de autoorganización.<sup>(35)</sup>

#### Fortalecimiento del procomún

Y cuando hablo de liberación del conocimiento no me refiero únicamente a los procesos enmarcados en las filosofías del copyleft<sup>(36)</sup> y la distribución libre aunque sean ellos los que abonan las teorías. Evidentemente me sumo al *omnia sunt communia*. Con liberación del conocimiento me refiero también a ese "conocimiento" que se supone en los despachos. Esta gestión

expansiva, ciber, de la cultura es la que sale de los despachos como santuarios de peregrinaje y devoción lanzándose hacia la red como modelos de no-lugar, de no-tiempo, de no-comunidad. Un modelo que se despersonaliza y prescindir del gurú, que se multiplica en una reacción continua de conocimiento. Que se distribuye desde prototipos víricos (memes) y se clona en un continuo crecimiento exponencial. *"El paradigma del procomún (commons) reconoce que la creación de valor no es una transacción económica esporádica -como mantiene la teoría del mercado- sino un proceso continuo de vida social y cultura política."*<sup>(37)</sup> Entender que el fundamento de la cultura digital, en gran parte, son las "propiedades compartidas" nos va a garantizar un acercamiento real a los métodos de trabajo en red. El discurso maniqueo entre protección de la propiedad y desarrollo de la cultura no tiene ningún sentido. La cultura, la creación de cultura no es privilegio de unos pocos. La cultura es un proyecto de sueños comunes. Si queremos hablar de propiedad hablemos de otra cosa, no de cultura. Si queremos avanzar en generación de universos culturales hablemos de procomún.

#### Estrategia de inducción

Las redes de cultura en las sociedades híbridas se arman para construir desde la multiplicidad, desde la incitación, desde el estímulo. No existen los criterios uniformes, férreos, no existe la certeza firme. Son en sí mismas lo que podríamos llamar redes habilitadoras. Deben ser un claro referente para el enriquecimiento desde la diversidad, un espacio desde el que se pueda reforzar la característica propia de cada una de las comunidades representadas, un espacio en el que se pueda actuar a partir del respaldo de los comunes, desde las realidades vivas de cada uno de sus miembros. Incitación a la desobediencia, si es necesario. En realidad, como he dicho en otras ocasiones, no deberían servir las redes para reproducir comportamientos caducos. Sólo así resolveremos uno de los problemas más acuciantes que se nos van a generar en los próximos tiempos: la tiranía del pensamiento único, el atropello de la uniformidad.

Entonces ¿dónde habitan las redes? Nos encontramos según este paradigma con un nuevo espacio público en el que las redes de cultura tienen lo que podríamos denominar su particular ecosistema: el espacio expandido. Veamos algunos conceptos, algunas características de este nuevo habitat para las redes.

El espacio público ya no es solo proximal, se compone de una amalgama de capas a modo de hojaldre<sup>(38)</sup> en la que se intercalan las realidades físicas o analógicas y las digitales o virtuales -y señalo la diferencia porque creo que no es lo mismo, si virtual nos lleva a una relación no real aunque se produzca bajo sensaciones corpóreas simuladas, lo digital nos lleva a una relación efectuada desde y bajo parámetros no proximales pero reales. Asistimos a la contextualización de un espacio híbrido y multidimensional, hiper-realista<sup>(39)</sup>.

La dinámica de las redes supone un mecanismo de desterritorialización de flujos interculturales amplios. En este entorno las identidades fluyen junto a los bienes y los significados conectando e intercambiando elementos simbólicos de libre circulación. La translocalización de las identidades transforma los contextos, desestabiliza las fronteras nítidas y lo hace en una especie de bruma entre lo propio y lo ajeno. En este sentido la identidad contemporánea se construye entre la pertenencia territorial y la simbólica. La identidad global y la local interactúan.

Durante el movimiento centrífugo, hacia fuera (lo interlocal), la energía desarrollada se convierte en cooperación, en simbiosis, en la filosofía del procomún como elemento cohesivo, en la generación de conocimiento compartido, una especie de "hackerismo cultural" (no confundir, por favor, hacker<sup>(40)</sup> con cracker) en el que cada uno devuelve a la red lo que la red le ha dado. Una especie de "tecnología de la cooperación". Durante el movimiento centrípeto, hacia dentro (lo hiperlocal), la energía se convierte en acciones internas en las que nuestro objetivo fundamental es el de convertir nuestro territorio urbano en campo de acción.

Y ¿cuál es la composición de este espacio?

Espacio expandido = Asociacionismo difuso + Conectividad ubicua + Participación aumentada

Acerquémonos de modo breve a los términos

#### Asociacionismo difuso

Los espacios públicos, como digo, se están convirtiendo necesariamente en espacios híbridos. De la idiosincrasia concurrente como única referencia de relación estamos pasando, y así lo debemos considerar, a la creación de nuevos espacios en los que la interacción social precisa de una nueva responsabilidad política y colectiva. Una responsabilidad que requiere de mecanismos de autoorganización no jerarquizada fundamentados sobre las redes no presenciales y que requieren ser analizados de modos totalmente distintos a los estructurados hasta ahora. Asociacionismo difuso: cooperación no presencial. Inducción metanarrativa, diseño de intangibles, conocimiento abierto, emponderamiento del procomún...

#### Conectividad ubicua

Esta inevitable relación entre la presencialidad y la distancialidad convoca las relaciones entre el espacio público analógico y el virtual. Se crea un territorio abstracto que se añade a la realidad experimentable en el que evoluciona una conectividad ubicua que no requiere de las ataduras físicas. Un nuevo escenario en el que no interesa reproducir los modelos conocidos sino experimentar nuevas posibilidades, un modelo que añade sin sustituir. Las multitudes inteligentes.<sup>(41)</sup>

#### Participación aumentada

Si está claro que esta evolución de los espacios públicos es algo irrefrenable y conduce a resultados absolutamente insospechados, debemos asumir que las lógicas de estos nuevos escenarios, aun partiendo de premisas de desarrollo social y cultural similares, nada tienen que ver con las lógicas de los espacios presenciales. Quizá lo que debemos hacer es abandonar esa especie de pereza que (¿por desconocimiento?) nos empuja a los gestores culturales a mantener una actitud de distancia ante estos nuevos formatos. Estamos ante un espacio social ampliado hasta extremos que todavía ni siquiera intelectualmente abarcamos y desde el que podemos lograr una auténtica participación aumentada.

Y, andando, andando, llegamos a la doble paradoja del espacio expandido: de lo interlocal a lo hiperlocal.<sup>(42)</sup>

#### Nuevos espacios de distancialidad. Nomadismo subjetivo

La dinámica de las sociedades híbridas supone un mecanismo de desterritorialización de los flujos interculturales. En este entorno las identidades fluyen junto a los bienes y los significados conectando e intercambiando elementos simbólicos (mutándose el individuo también con ellos) de libre circulación. El nomadismo subjetivo supone también una translocalización de las identidades transformando no solo las subjetividades sino también los contextos, desestabilizando las fronteras nítidas entre lo propio y lo ajeno, entre lo cierto y lo mutable.

En este sentido la identidad contemporánea se constituye entre la pertenencia territorial y la preferencia simbólica. La identidad global y la local interactúan produciendo efectos de nomadismo subjetivo ampliado. La cultura ya no está determinada por una autoridad omnisciente y fija sino que se abre para ser absorbida por un individuo que ha roto la estática y que se mueve en espacios polisensoriales. O como nos señala Rafael Vidal: "Evitemos que nuestro mundo-cultural reduzca su lenguaje-acción, sus prácticas discursivas, a la generación de identidades culturales basadas en la desigualdad y la discriminación, para atender la mirada hacia un nuevo horizonte nómada-transcultural".<sup>(43)</sup>

#### Nuevos espacios de proximidad. Neomedievalismo urbano

En este marco las ciudades toman un protagonismo extraordinario ya que se puede decir que estamos asistiendo a un cierto "neomedievalismo" donde las culturas se funden, se complementan, se regeneran. Donde los ciudadanos se yuxtaponen y se enriquecen. Los flujos dinámicos recalcan en las ciudades que absorben la fascinación migratoria de los humanos. Una migración que supone la transculturación a través de las necesidades de progreso. Y aquí es donde se producen las tensiones analógicas: se crea una atomización insolidaria surgida de una política geoestratégica global en la que los países menos desarrollados sufren de la "euforia" productiva de las potencias (prepotencias).

Se crea una situación provisional de individuos y culturas y se forma una estructura microfísica de poder que afecta a la estructura general de las ciudades. Son espacios disciplinarios de encerramiento que se contraponen a las tendencias flexibles de la sociedad digital. La nueva ciudad multicultural de gueto representado por una multiculturalidad de falsa tolerancia. ¿Se puede hablar de una cultura informacionalista<sup>(44)</sup> anclada en el lugar? La ciudad reacciona ante las minorías mayoritarias mediante una especie de segregación simbólica en la que las diferentes culturas van agrupándose por barrios produciéndose a su vez una especie de efecto de micro-segregación en la que se produce un proceso en el que las minorías también se segregan entre ellas.

Como reflexión final sobre mi postura tengo que decir que estoy fuera de lo que podríamos llamar un positivismo optimista que ve en las redes y la tecnología una oportunidad mayúscula para cambiar el mundo. Entre otras cosas porque está demostrado que estos mecanismos están perfectamente controlados. En realidad abogo por una prudencia crítica en la que el trabajo intelectual y reflexivo no nos haga sucumbir al canto de sirenas. La actitud crítica no es una actitud pesimista, ni tecnofóbica, ni globalófoba, ni redescéptica. Más bien supone una postura abierta al conocimiento de una realidad múltiple e inestable como mecanismo para implementar procesos y estructuras de red acordes.

Ni la globalización ni la tecnología ni las redes son la panacea si no se construyen desde los valores humanos. Desde lo que podríamos llamar una actitud 2.0. Una actitud que, sobre todo para el mundo de las redes debe contemplar, ya para ir finalizando, como mínimo estos principios:

- La conciencia sistémica como esencia para una evolución a partir de la interdependencia y la colaboración.
- El convencimiento, para no frustrarse o ahogarse en falsas expectativas, de que las redes son siempre prototipos en construcción permanente, no cerradas, no definitivas.
- La consideración de que el ancho de banda de las redes son las personas por mucha tecnología que les apliquemos.
- La contemplación de éstas como proyectos de innovación orientados al riesgo
- La funcionalización como centros de intercambio para el conocimiento
- La certeza de que deben estar co-dirigidas por sus usuarios (o los miembros en nuestro caso).
- La evidencia de que sus contenidos, proyectos y logros son los que las empujan a evolucionar y no al revés.
- La constancia de que son absolutamente necesarios los dinamizadores de red como lo son los dinamizadores sociales.

En definitiva: evolucionar hacia una auténtica recontextualización de las redes. Porque las redes de cultura deben posicionarse como un espacio relacional e inductivo, expansivo y difuso que influyan de forma decisiva en el ámbito de los gobiernos locales, un espacio que trabaja para que la cultura alcance una posición relevante como el "cuarto pilar de la sostenibilidad"<sup>(45)</sup>. Estructuras para la canalización del conocimiento, para la integración de experiencias. Estructuras de participación aumentada, de referencia conceptual. Estructuras que permitan avanzar hacia modelos abiertos sustentados por una dualidad presencialidad/no presencialidad. Este es, hoy por hoy, el ecosistema social en el que viven las redes. Un ecosistema que, como todos, ejerce una tremenda presión ante aquellos organismos que no se adaptan, no en un sentido determinista, sino en aquel que les hace evolucionar a través de las referencias bacterianas, es decir como "minúsculas nanomáquinas poderosamente adaptadas para formar redes de proceso masivamente paralelo (realmente masivo) y descentralizado".

Por recapitular y finalizar: deberemos considerar a las redes de cultura

En beta permanente  
Construidas a partir de la inteligencia colectiva  
Como una plataforma conjuntista  
Fundamentada sobre el comunitarismo tecnológico  
Desde la filosofía del procomún  
Hacia la intervención transfronteriza  
Ubicadas en el no-lugar en el no-tiempo

Por ello yo resumiría, parafraseando a Armand Mattelart , que la misión de las redes reside en la serie de las 3R: Reflexionar/ Resistir/ Realizar.

Una propuesta: al terminar la lectura (premio para los que habéis logrado llegar hasta aquí) clicar en este video que puede ser una metáfora de gran parte de lo que más arriba hemos desarrollado. <http://www.youtube.com/watch?v=D7o7BrlbaDs&NR=1>.

*El texto está disponible bajo la Licencia Creative Commons Reconocimiento-No comercial-Compartir Igual 3.0*

## NOTAS

- (1) Cuando, según Augé, ya podríamos sentirnos instalados en la *sobremodernidad*. [http://isaiasgarde.myfil.es/get\\_file/aug-marc-sobremodernidad-del-mu.pdf](http://isaiasgarde.myfil.es/get_file/aug-marc-sobremodernidad-del-mu.pdf)
- (2) Touraine, A. *"La mirada social: un marco de pensamiento distinto para el siglo XXI"*. Paidós Ibérica. Barcelona 2009.
- (3) Bourdieu, P. *El Sentido Práctico*. Siglo XXI. Madrid. 2007
- (4) Remezclado de [http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=C%C3%B3digo\\_fuente](http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=C%C3%B3digo_fuente) e inspirado en Código fuente: la remezcla ["www.zemos98.org/IMG/pdf\\_codigo\\_fuente-la\\_remezcla.pdf"](http://www.zemos98.org/IMG/pdf_codigo_fuente-la_remezcla.pdf)
- (5) Recordemos que el concepto de cultura que estamos utilizando es aquel que nos indica el mapa mental y la guía de comportamiento de cada individuo en el sentido que nos propone José Herrero en <http://pnglanguages.org/training/capacitar/antro/cultura.pdf>
- (6) ¿No son acaso los lamentables episodios de traslado forzoso que nos llegan, no sólo desde Francia como inductora sino también y quizá más lastimoso y elocuente desde los escaños de numerosísimos parlamentarios europeos, un auténtico ejemplo de subyugación del mundo globalizado? Esto también, ustedes comprenderán, es una cuestión de cultura. De esa que no se ciñe al espectáculo.
- (7) Quizá en un sentido biológico que se aproxime a los Radicales Libres de gran poder reactivo. James C. Scott *"Seeing like a State"*. Ver referencia en [http://books.google.com/books?id=PqPCgsr2u0C&dq=seeing+like+a+state&hl=en&ei=sBNOTPc-xi\\_azA7wjM8P&sa=X&oi=book\\_result&ct=result&resnum=1&ved=0CCoQ6AEwAA](http://books.google.com/books?id=PqPCgsr2u0C&dq=seeing+like+a+state&hl=en&ei=sBNOTPc-xi_azA7wjM8P&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CCoQ6AEwAA)
- (8) Aunque no creo que haya nada más incompatible con el código bacteriano que el código institucional, podemos acercarnos al concepto en [http://es.wikipedia.org/wiki/Lynn\\_Margulis](http://es.wikipedia.org/wiki/Lynn_Margulis)
- (9) En un intento de "estetización" como lo llamaría el triste y recientemente desaparecido José Luis Brea. <http://aleph-arts.org/pens/estetiz.html>
- (10) Como nos dice Antoni Gutiérrez-Rubí: "...intuimos la realidad a través de fragmentos [...] interpretar las tendencias que ya podemos ver en el presente para diseñar itinerarios que nos permitan prepararnos a lo que viene" <http://www.gutierrez-rubi.es/>
- (11) Castoriadis, C. *"La Institución imaginaria de la Sociedad"*. Tusquets, Buenos Aires, 2010

- (12) Mark C. Taylor. "The moment of complexity. Emerging network cultura". (2001)
- (13) "La técnica es siempre un proyecto histórico-social y en él se proyecta lo que una sociedad y los intereses en ella dominantes tienen el propósito de hacer con los hombres y con las cosas". Habermas, Jürgen. *Ciencia y técnica como ideología*. Disponible en <http://www.librosgratisweb.com/libros/ciencia-y-tecnica-como-ideologia.html>
- (14) Una buena síntesis nos la ofrece Oscar Ciurol en esta presentación <http://prezi.com/b72jq5xicode/xarxes/>
- (15) Más que de cultura digital deberíamos hablar de actitudes 2.0
- (16) ¿No sería conveniente incorporar a nuestras plantillas -tanto de redes como de instituciones- la figura del dinamizador digital (o algo así) y darle la importancia que en su día se le concedió al dinamizador sociocultural? Al fin y al cabo se trata de una función que requiere de conocimientos y habilidades muy concretos. No basta con saber montar un blog o diseñar una página de contenidos.
- (17) Sobre la teoría de los memes véase Dawkins (1989), Blackmore (1999) y Aunger (2000). Cortés Morató, J.: *¿Qué son los memes? Introducción a la teoría general de memes*. <http://www.sindominio.net/biblioweb/memetica/memes.html>
- (18) Hernández Cabrera, J.J.: *La sociedad del conocimiento compartido*. [http://osl.ulpgc.es/files/docs/%5BOSL%5D%5BJoseJuanHernandez%5DLa\\_sociedad\\_del\\_conocimiento\\_compartido.pdf](http://osl.ulpgc.es/files/docs/%5BOSL%5D%5BJoseJuanHernandez%5DLa_sociedad_del_conocimiento_compartido.pdf)
- (19) El reto ya no es tanto contar con el conocimiento tecno-científico, sino la capacidad de movilizar a un colectivo, más o menos grande y coordinado, para desarrollar un proyecto y acción colectiva para lograr unos objetivos específicos. El reto ya no es tanto la innovación tecnológica y en productos como la innovación organizativa y, finalmente, la innovación social. Juan Freire en <http://nomada.blogs.com/jfreire/2009/06/acci%C3%B3n-viral-e-innovaci%C3%B3n-social-c%C3%B3mo-peatonalizar-un-espacio-p%C3%BAblico-desde-facebook-.html>
- (20) Freire, J. *Cultura digital en la ciudad contemporánea: nuevas identidades, nuevos espacios públicos* en <http://nomada.blogs.com/jfreire/2009/04/cultura-digital-en-la-ciudad-contempornea-nuevas-identidades-nuevos-espacios-pblicos-piensa-madrid.html>
- (21) *La ética del hacker y el espíritu de la era de la información*. Pekka Himanen, Linus Torvalds y Manuel Castells. <http://www.edicionessimbioticas.info/La-etica-del-hacker-y-el-espíritu>
- (22) "Los gobiernos actuales son reliquias de una era" William D. Eggers. "Government 2.0" Rowman & Littlefield, 2007
- (23) Morin, E. "Introducción al pensamiento complejo". Gedisa. Barcelona 1995.
- (24) Graciela Chaparro Guevara. *No linealidad, complejidad y sistemas sociales*. [http://virajes.ucaldas.edu.co/downloads/virajes10\\_8.pdf](http://virajes.ucaldas.edu.co/downloads/virajes10_8.pdf)
- (25) Ingrid Rodríguez Guerra: *La organización social desde un enfoque complejo*. <http://www.monografias.com/trabajos73/organizacion-social-enfoque-complejo/organizacion-social-enfoque-complejo.shtml>

- (26) Laszlo, E. "El cambio cuántico: como el nuevo paradigma científico puede transformar la sociedad". Kairos. Barcelona 2009
- (27) Albert-László Barabási. "Bursts: The Hidden Pattern Behind Everything We Do".
- (28) Concepto acuñado por G. Tiberghien. Ver Sánchez Cuervo, A.C. "El pensamiento krausista de G. Tiberghien" Univ Pontificia de Comillas, 2004.
- (29) Insa Alba, J.R. "Notas para una teoría armonizada de la cultura".  
<http://espaciorizoma.wordpress.com/about/>
- (30) Talvet, J. "Un enfoque simbiótico de la cultura postmoderna". Comares, Granada 2009.
- (31) La característica de la ciudadanía reside en modelos basados en la apropiación creativa, en el intercambio translocal, en la información y la contrainformación inmediata, en la otorgación de nuevos sentidos a los imaginarios dominantes.
- (32) No es la sociedad del futuro, nosotros somos la organización del pasado.
- (33) Hardt, M. Y Negri, A. "Imperio". Paidós. Barcelona 2002. Disponible en línea en <http://www.quede-libros.com/libro/42899/Antonio-Negri-+-Imperio.html>
- (34) [http://es.wikipedia.org/wiki/Hakim\\_Bey](http://es.wikipedia.org/wiki/Hakim_Bey)
- (35) En realidad podría decirse con gran acierto que, en este momento, las instituciones no somos necesarias para que los ciudadanos afronten proyectos creativos y los lleven a la práctica. Otra cosa es que el ciudadano también tiene que mudar su conducta y comprender que al abrigo de la administración no es tan necesario. O simplemente, entender que en la madurez está la independencia...
- (36) Richard Stallman, Wu Ming. César Rendueles, Kembrew McLeod. "Contra el copyright".  
<http://www.tumbonaediciones.com>
- (37) Bollier D. "El redescubrimiento del procomún" <http://biblioweb.sindominio.net/telematica/bollier.html>
- (38) Concepto tomado de Carlos García Vázquez "Ciudad hojaldre. Visiones urbanas del siglo XXI". Gustavo Gili. Barcelona 2006
- (39) El nexo sin nodo.
- (40) [http://es.wikipedia.org/wiki/%C3%89tica\\_hacker](http://es.wikipedia.org/wiki/%C3%89tica_hacker)
- (41) Rheingold, H. "Multitudes inteligentes. La próxima revolución social". Barcelona: Gedisa, 2004
- (42) La cultura comunitaria combinada con las TIC. Supone la posibilidad de alcanzar nuevas fronteras para las propuestas microlocales a través de la combinación de las redes físicas con las digitales. Espacios y modelos para que la cultura vecinal, a través de plataformas tecnológicas, tomen el protagonismo necesario dentro de una arquitectura cultural participativa. Crear espacios públicos híbridos anclados en las estructuras de barrio. Se trata de generar un tejido social sólido y crítico en torno a la cultura local.

(43) Rafael Vidal Jiménez. "Multiculturalismo(s), miedo y capitalismo disciplinario (en red). Análisis para una nueva ciudadanía."  
<http://sociedadinformacion.fundacion.telefonica.com/telos/articuloperspectiva.asp?idarticulo=2&rev=80.htm>

(44) Castells, M. "Local y global. La gestión de las ciudades en la era de la información". Madrid: Taurus. 1997. (en colaboración con J. Borja).

(45) <http://www.fourthpillar.biz/>

# EXPERIENCIAS



**AUTOR/AUTHOR:** Pablo Navarro

**ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL/PROFESSIONAL AFFILIATION:**

Compañía Danza Mobile.

**TÍTULO/TITLE:**

Arte y discapacidad. Una realidad oculta, un descubrimiento emergente.

*Art and disability. A hidden reality, an emerging discovery.*

**CORREO-E/E-MAIL:** info@danzamobile.es

**RESUMEN/ABSTRACT:**

Experiencia que recorre la trayectoria de Danza Mobile. Danza Mobile es una iniciativa que además de integrar una compañía de danza -la más conocida-, incluye una asociación, un centro ocupacional y una escuela de danza con el leit motiv de promocionar a personas con discapacidad intelectual.

*An experience that covers the history of Danza Mobile, an initiative that, in addition to encompassing the better-known dance company, includes an association, job centre and dance school with the leitmotif of promoting people with intellectual disabilities.*

**PALABRAS CLAVE/KEYWORDS:**

Discapacidad intelectual, Danza, Artes Escénicas.

*Intellectual disabilities, dance, performing arts.*

---

## Arte y discapacidad **Una realidad oculta, un descubrimiento emergente**

*Pablo Navarro*

**D**anza Mobile es un nombre que encontraríamos fácilmente en las carteleras de teatros españoles y europeos si buscásemos festivales de danza contemporánea. Este nombre no sólo designa a una compañía de danza con personas con discapacidad intelectual entre sus bailarines, a una asociación, a un centro ocupacional o a una escuela de danza. Designa también toda una filosofía de trabajo y una manera de entender la discapacidad y el arte radicalmente nueva.

Danza Mobile ha planteado un "giro copernicano" respecto a la situación de las personas con discapacidad en los escenarios, quienes ya no son simples espectadores, sino protagonistas y artífices de creaciones artísticas profesionales. Prueba de ello son las creaciones de la compañía Danza Mobile y las de las diferentes compañías y artistas que acuden a Escena Mobile, festival internacional de arte y discapacidad, que se celebra anualmente promovido por el director del teatro Lope de Vega de Sevilla y que Danza Mobile organiza.

La filosofía que subyace al proyecto Danza Mobile es tan sencilla como eficaz: el arte es un derecho inalienable y toda persona, con independencia de su situación, tiene derecho a expresarse en un escenario si tiene algo que decir y la preparación necesaria para hacerlo. Por ello, es necesario crear espacios que actúen como lugar de encuentro entre profesionales del mundo de la discapacidad, de las artes escénicas y personas con discapacidad.

Visionando este objetivo en el horizonte, Danza Mobile nace en Sevilla en el 1995 con la creación de una asociación donde se imparten cla-



ses de danza a personas con discapacidad intelectual. Desde un primer momento, ese punto de intersección entre discapacidad y arte dan resultados coreográficos más que satisfactorios y confirman que el arte es una puerta adecuada para que colectivos como el de la discapacidad intelectual entren a ser protagonistas en la vida pública.

Multitud de experiencias vividas por formadores, artistas y alumnos revelan que el espacio propuesto por la asociación es una fuente de recursos y de resultados efectivos, tanto en su dimensión terapéutica y social, como en su vertiente artística y profesional. Esto obligó a Danza Mobile a crecer en recursos y servicios, tales como una Escuela de Danza; un Centro de Artes Escénicas y una Compañía de Danza.



Pocos años después, ya funcionan bajo un mismo nombre y un mismo techo:

- Escuela de Danza (1995), abarca diversas especialidades como danza española, ballet o danza contemporánea y forma bailarines desde la más temprana infancia. La danza se revela en estas clases como un gran instrumento para la mejora de la psi-

comotricidad y para la incursión en la vida de las personas con discapacidad intelectual de valores como la disciplina, el esfuerzo y la convivencia. Estos resultados terapéuticos unidos a las cuotas de autoestima y motivación que rodean el mundo de la danza suele ser el principal motivo por el que los padres de estas personas se deciden a apuntarlos a este tipo de educación. No obstante, algunos de estos alumnos con el tiempo se han revelado como auténticos bailarines, destacando la calidad y el esfuerzo por encima de los beneficios terapéuticos. Esta realidad motivó la creación de la compañía de danza, que pretendía así servir de escaparate de estos artistas y de dar salida profesional al alumnado de la escuela de Danza y del Centro de Arte que presentara las cualidades adecuadas.

- Un Centro de Artes Escénicas (1999) concertado con la Consejería para la Igualdad y Bienestar Social de la Junta de Andalucía, donde se trabaja en la creación colectiva de espectáculos de danza, pero donde también se acerca al colectivo de personas con discapacidad intelectual a otros tipos de expresión artística, tales como el teatro, la pintura, la fotografía, la música, el cine, etc.

Diversos proyectos de distinta índole nacen y crecen en este espacio: cortometrajes como "Cuando la Luna Llena se pierda" (2004) dirigido por Julio Fraga; También existe un c.d. con su música: "Intraneó". Algunos espectáculos de danza creados en este Centro de Artes han incluido música en vivo a cargo de los integrantes del centro como en *Algunas Veces* (2006). Las creaciones de los integrantes de Centro de Artes Escénicas también han protagonizado exposiciones de pintura y de fotografía.

Las propuestas artísticas e inquietudes creadoras que se mueven en este espacio son difíciles de enumerar y encasillar, pero todas han sabido encontrar un camino de expresión y visualización del colectivo de personas con discapacidad intelectual que protagoniza todo el trabajo.

- Una Compañía de Danza Contemporánea (2001), de ya dilatada trayectoria por los circuitos profesionales de danza en España y en el extranjero. Bailarines, coreógrafos y directores teatrales de reconocida trayectoria, tales como Julio Fraga, Javier Ossorio, Javier Leyton, Manuel Cañadas y Anna Rothisberger, por citar algunos, han sido parte de creaciones colectivas que han llevado a esta compañía a ocupar un lugar destacado dentro de los circuitos normalizados de danza de nuestro país.



Entre las creaciones de la compañía Danza Mobile, que superan ya la decena, cabe destacar trabajos como: *Lenguas Congeladas* (2003), *Jaquelado* (2005) y la actualmente en gira *Descompasados* (2008). Obras que conocen muchas ciudades españolas y europeas gracias a su calidad y energía, y que han formado parte de circuitos como "Madrid Sur", "Circuito andaluz de danza", "abecedaria", etc. Danza Mobile

es la única compañía de danza española que trabaja con personas con discapacidad intelectual, en los circuitos normalizados, ganándose a la crítica y al mercado.

En frente de todas estas creaciones destacan una serie variada de protagonistas, pero siempre cumplen el mismo perfil: artistas que han recibido la formación adecuada y que han demostrado la capacidad de trabajo y la constancia suficientes para expresar en lenguaje artístico sus inquietudes y deseos.

El cuerpo es su instrumento y la música su hábitat, los bailarines de Danza Mobile logran durante sus espectáculos que el público se emocione ante la presencia siempre inquietante del talento y la belleza unida al esfuerzo y a la voluntad. Nadie suele recordar durante la función que en la compañía bailan "discapacitados".



De esta manera Danza Mobile ha elegido luchar contra la miope manera que todavía tenemos de entender la discapacidad, anteponiendo lucidez y arte a la ignorancia y el "cliché".

Y si defendiendo las coreografías encontramos siempre a los mismos protagonistas, detrás encontraremos siempre a los artífices y padres fundadores del proyecto Danza Mobile. Esmeralda Valderrama, coreógrafa, profesora y directora de la compañía Danza Mobile y Fernando Coronado, psicólogo y director del centro ocupacional del mismo nombre. Desde la fundación de Danza Mobile su línea de trabajo y su filosofía ha sido siempre la misma: hacer del arte un lugar de expresión, formación y

encuentro entre personas con discapacidad intelectual y profesionales de las artes escénicas, en especial de la danza.

Desde la perspectiva de que todo cuerpo es capaz de belleza y de que toda persona tiene el derecho a subirse a un escenario, si tiene algo que decir y posee la preparación necesaria para hacerlo con calidad, estos profesionales han logrado, cada uno desde sus respectivos ámbitos, crear las condiciones necesarias para facilitar la participación y expresión normalizada de personas diferentes en los circuitos profesionales de danza españoles y europeos. Ellos y su equipo lo han logrado de la única manera que puede hacerse: creando un espacio de encuentro entre profesionales de las artes escénicas y personas con discapacidad psí-

quica, dando la oportunidad así de formación y expresión artística a un colectivo históricamente relegado de éste ámbito.

La dilatada experiencia en la formación de bailarines y la creación de espectáculos del equipo de Danza Mobile ha ido alumbrando lenta pero irreversiblemente una nueva verdad en el imaginario actual. El arte puede trascender su dimensión estética y convertirse en una vía adecuada y bella para romper arquetipos falsos que rodean a la figura de la persona con discapacidad, brindándole la oportunidad de desarrollar sus capacidades y facilitar su desarrollo integral. Pero por encima de todo beneficio terapéutico, lo que ha caracterizado la labor de la compañía ha sido su alta calidad artística y su ausencia de complejos a la hora de defender una coreografía en todo tipo de teatros y festivales.

Uno de los proyectos de mayor alcance de Danza Mobile, es el Festival Internacional de Arte y Discapacidad Escena Mobile. Este festival nace como una concreción necesaria de toda la filosofía que sostiene el trabajo de Danza Mobile, pues llegó un momento en el que el trabajo en el Centro de Artes Escénicas, en la Escuela y en la Compañía de danza se quedaron pequeños ante la energía de las fuerzas creadoras operantes en su interior. Era necesario abrir el trabajo de Danza Mobile a otras compañías europeas que tuviesen proyectos análogos y de mostrar al público que el arte de firma discapacitada tenía suficiente fuelle como para sostener un festival de distintas expresiones artísticas en teatros de primer nivel.

Ante apuestas tan valientes como las que plantea un festival de estas características, se necesitan personas decididas a asumir el riesgo. Antonio Álamo, director del teatro Lope de Vega, supo cumplir los requisitos de audacia y aceptó el reto de presentar un festival de arte y discapacidad en un circuito normalizado, ofreciendo el marco de ese importante teatro sevillano. La ciudad de Sevilla ha podido ser testigo durante tres años consecutivos de los trabajos más importantes de compañías y artistas en situación de discapacidad, gracias a este festival organizado conjuntamente por el teatro Lope de Vega y por Danza Mobile.

**AUTOR/AUTHOR:** Santiago Moreno Tello

**ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL/PROFESSIONAL AFFILIATION:**

Agente cultural.

*Cultural agent.*

**TÍTULO/TITLE:**

El agente cultural y social La Marabunta.

*La Marabunta - a socio-cultural agent.*

**CORREO-E/E-MAIL:** santiago.moreno78@gmail.com

**RESUMEN/ABSTRACT:**

Se ha creado en el barrio de La Viña en Cádiz una nueva asociación cultural que pretende servir como agente dinamizador en dicha zona de la capital. Daremos un breve repaso a sus primeros eventos, así como vislumbraremos sus pasos a seguir en el futuro.

*A new cultural association has been created in the neighborhood of La Viña, in Cadiz, which aims to serve as a catalyst in that area of the capital. We want to show a quick look at their first events, and devise their next steps in the future.*

**PALABRAS CLAVE/KEYWORDS:**

Asociación cultural, actividades sociales, Cádiz.

*Cultural Association, Social Activities, Cadiz.*

---

## El agente cultural y social La Marabunta

Santiago Moreno Tello

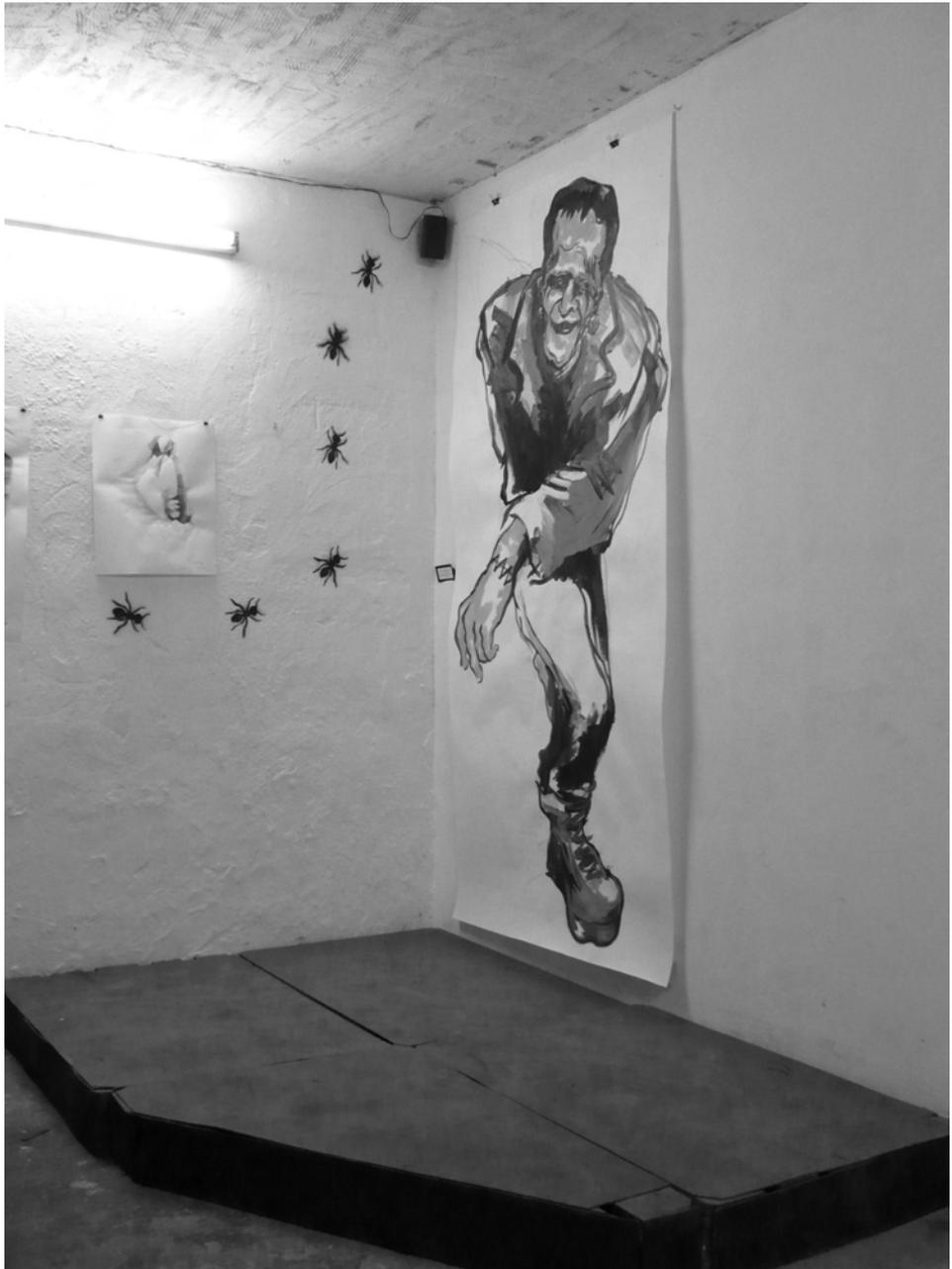
Somos una asociación sociocultural autogestionada que nace con el propósito de ayudar a difundir la cultura en el entorno de la ciudad de Cádiz y sus barrios, principalmente con la creación de un espacio para el desarrollo de todo tipo de actividades culturales.<sup>(1)</sup>

Se encuentra en la calle Belén, en el barrio La Viña de Cádiz. Dato curioso el que uno de los barrios más populosos de la ciudad, sea contenedor de algunas de las experiencias culturales más novedosas y frescas. ¿Tendrá esto relación con aquello que hace veinte años escribía Millán Chivite? Decía el profesor: *La Viña era conocido como el barrio rojo* (2). Y es que no debemos olvidar que mientras dicho barrio es uno de los peores tratados por la administración -en términos varios-, no deja de ser referente en la ciudad al hablar de agentes culturales. Por poner un ejemplo, desde hace algún tiempo, en el Campo del Sur, se ha instalado, proveniente de la plaza de la Cruz Verde, La Fábrica<sup>(3)</sup>.



Despacho desde donde se gestiona La Marabunta

Y aunque uno de los representantes de esta Marabunta, Joa-



*Parte del salón de exposiciones*

quín Martínez, nos indica que su modelo de dinamización cultural no es exactamente igual que el de La Fábrica, ¿cómo no fijarnos en la similitud de algunos de sus planteamientos, a la par que la coincidencia geográfica de ambas sedes?

Aun a regañadientes, La Marabunta se ha convertido, tras pocos meses de idea etérea en las mentes de sus creadores, en asociación cultural. Pues si bien, como ellos dicen, no quieren vivir de la subvención, podrían plantearse la solicitud para políticas culturales puntuales. Sin embargo, a día de hoy, para poco más que estar al corriente ante la administración, han usado dicha denominación. Como ocurre con otros colectivos, aunque de cara a la galería tienen sus cargos, La Marabunta funciona de manera horizontal, teniendo cada socio o miembro voz y voto en las asambleas. ¿Cómo se costean los gastos?, pues a través de la cuota de cada individuo -que en cada caso varía, existiendo una cantidad mínima-.

La juventud es una parte importante en el corazón de La Marabunta. Aunque está abierta a todas las edades -y siendo una de las finalidades de la asociación llegar a un público más adulto-, el germen de la misma<sup>(4)</sup> lo encontramos en jóvenes de entre 25 y 35 años aproximadamente.

Esto decididamente va a marcar sus objetivos y primeros planteamientos. De esta manera, no podemos dejar de comentar algunos de los talleres o ciclos que se han venido realizando en los últimos meses: idiomas, teatro, gastronomía, cine,... aun así, no queremos convertir este primer acercamiento en un listado de actividades. Tan sólo nos detendremos en las que nos parecen más novedosas.

Por ejemplo, las exposiciones de Arte. ¿Sabían ustedes que en los últimos cinco años en la ciudad de Cádiz hemos pasado de cinco galerías de Arte a tan sólo una? <sup>(5)</sup> Pues bien, con la creación de La Marabunta, nace también un nuevo espacio expositivo en la ciudad. Por allí han pasado ya José Antonio Bengoechea y Carolina Torres. Ambos comienzan ahora a exponer sus obras y como indica Bengoechea es de agradecer el ofrecimiento de La Marabunta, ya que *de otra forma sería imposible exponer por primera vez en un lugar de pago, por los altos costes* <sup>(6)</sup>. Con este planteamiento ganamos todos; por un lado, autores noveles tienen la facilidad de presentar sus obras en un espacio más que decente, por otro el propio público. ¿A cuántas personas les da reparo entrar en una galería de Arte o similar? La Marabunta ofrece dar ese primer paso no siempre fácil para todos, a la vez que crea un nuevo espacio expositivo de promoción de jóvenes promesas.

Citaremos también uno de los talleres más originales: el de horticultura <sup>(7)</sup>. En una ciudad peculiar como Cádiz, donde no existen extensio-

nes de terreno de cara a realizar dichas actividades <sup>(8)</sup>, el taller es de lo más llamativo.

El local hace posible, como vemos, ofertas culturales poco desarrolladas actualmente en la ciudad. Incluso, desde aquí, animamos a La Marabunta a crear su propia biblioteca, a sabiendas de que dicha tarea ya la han comenzado. Y es que no debemos olvidar que La Viña es, junto al cercano barrio de San Juan, uno de los barrios más densamente poblados en Cádiz. Ante dicho panorama nos encontramos que, si bien a diferencia de otros muchos barrios de la ciudad, éste cuenta con una biblioteca, no debemos pasar por alto el hecho que la Biblioteca Infantil y Juvenil La Viña, tan sólo ofrece 44 puestos de lectura <sup>(9)</sup>, a la par que no es para todos los públicos, como su nombre bien indica. Por lo que, nuevamente iniciativas privadas, pero públicas a la par, se hacen más necesarias que nunca.

Por último, no debemos dejar de lado un deseo o aspiración de los miembros de La Marabunta. Siendo conscientes de que no viven de espaldas a un barrio y que en cierta medida su éxito dependerá de la interrelación que haya entre ambos, quieren volcarse hacia la calle. Dicho de otra manera, saben que no pueden vivir de espaldas al barrio ni a la calle donde se ubican. Su intención es, en lo próximos meses, realizar variados proyectos que sirvan para que la gente del barrio se acerquen y viceversa. Como nos indicaba Joaquín Martínez, "la propia calle Belén está muy abandonada y si es en fechas como carnaval, para que seguir hablando. Vamos a intentar con nuestras propuestas y la de los vecinos lograr que esta calle deje de ser un estercolero en esas y otras fechas".

La Marabunta ha comenzado a movilizarse, ¿te unes?

## NOTAS

(1) Autodefinición de La Marabunta en <http://asclamarabunta.blogspot.com>

(2) En LOMAS SALMONTE, Javier et al. *Historia de Cádiz*. Sílex, Madrid.2005. Pág. 867.

(3) Para más información ver "La Fábrica: Cultura autogestionada" en *Periférica: Revista para el análisis de la cultura y el territorio*, Nº 7, 2006, págs. 256-261.

(4) Los padres de la idea son Joaquín Martínez, José O' Farell, Ana Cruz y Adolfo Moreno. Basándonos en el texto de ARACAMA, Marco. "La Marabunta" en *Diario de Cádiz*, 1 de agosto de 2010. Pág. 52.

(5) Hoy por hoy, tan sólo sigue en pleno funcionamiento la galería Benot. Así, se han quedado en el camino las galerías Milagros Delicado, Islahabitada, Viva la Pepa y Minimarte.

(6) En ARACAMA. Ob. Cit.

(7) Aunque no tiene relación, no nos resistimos a incluir en éste pequeño texto una experiencia que se viene desarrollando en algunas ciudades de nuestra geografía, como es la Patrulla Verde. Ciudadanos anónimos que cansados de ver parques, jardines o simples parterres abandonados por las administraciones locales, deciden actuar por su cuenta plantando y extendiendo la naturaleza en sus calles y plazas. Se trata de una experiencia casi espontánea, suele ser de una duración efímera, pero que ayuda a concienciar a la población.

(8) Además debemos de tener en cuenta, que el barrio donde se encuentra ubicada la asociación ni siquiera existe una plaza pública, ni zonas verdes. Antes de la guerra civil, ese espacio existía, se denominaba Plaza de la Reina. Con la llegada de la dictadura, dicho sitio fue arrancado a los vecinos para la construcción de una audiencia y posteriormente un instituto. A día de hoy la Junta de Andalucía ha cedido el terreno al Ayuntamiento de Cádiz. Éste ha anunciado la demolición del viejo edificio para la construcción de la Casa-Museo del Carnaval. La cuestión es ¿saben los vecinos del barrio de La Viña que dicho solar les corresponde? ¿No sería más útil, económico y beneficioso para todos crear el equipamiento museístico en otra finca del barrio para que éste y sus gentes pudieran recuperar su plaza pública y zona verde?

(9) Ver en <http://www.cadiz.es>

**AUTORA/AUTHOR:** Mar Hidalgo

**ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL/PROFESSIONAL AFFILIATION:**

Periodista. Máster en Gestión Cultural.

*Journalist. Master's in Cultural Management.*

**TÍTULO/TITLE:**

El arte en la educación de los menores de Tánger:

Un camino para el desarrollo personal de los niños en Marruecos.

*Art in the education of minors in Tangiers. A pathway to the personal development of Moroccan children.*

**CORREO-E/E-MAIL:** mmarhidalgo@gmail.com

**RESUMEN/ABSTRACT:**

Tras una experiencia de cuatro meses de beca de investigación con la Asociación Darna, que atiende a los niños de la calle de la ciudad de Tánger (Marruecos), la autora describe la actividad de terapeutas y educadores sociales que enseñan, desde el juego, la música, el teatro y las artes plásticas todo lo que se ignora y obvia en las escuelas del Estado marroquí: la sexualidad, la autoconfianza, la construcción de realidades amables, equitativas y justas y la creatividad.

*After four months' experience on a research grant with the Darna association, which cares for street children in the city of Tangier (Morocco), the author describes work by therapists and social workers who use games, music, theatre and the visual arts to teach a raft of topics that are ignored and overlooked in Moroccan state schools: sexuality, self-confidence, the construction of friendly, equitable and fair realities and creativity.*

**PALABRAS CLAVE/KEYWORDS:**

Niños de la calle, violencia doméstica, problema social, educación artística. derechos del niño.

*Street children, domestic violence, social problems, art education, children's rights.*

---

## Un camino para el desarrollo personal de los niños en Marruecos

# El arte en la educación de los menores de Tánger

*Mar Hidalgo*

**C**antar, reír y bailar. Hacerlo al compás o a descompás de la música que suena por el radiocassette de la sala. Aprender a escribir, sumar y multiplicar; y sobre todo, ser capaz de sonreírle a un adulto sin miedo a que te haga daño.

Para un niño marroquí que ha vivido en la calle tal vez éste sea su mayor logro y a su vez se trata también de uno de los objetivos de trabajo que tiene tanto la Asociación Darna como los cientos de educadores sociales y arteterapeutas que desarrollan programas de atención a la infancia en la Región de Tánger-Tetuán.

Entre finales de 2009 y principios de 2010, gracias a una beca de la Fundación Dos Orillas de la Diputación de Cádiz, tuve la oportunidad de acercarme a la realidad de la infancia y la educación en Marruecos, con la idea de conocer la influencia positiva de la cultura y la artes en el desarrollo personal de jóvenes con problemas de adaptación social.

La ciudad elegida fue Tánger, Tinjá. Esa ciudad con mala suerte, parafraseando al poeta Juan José Téllez, mil veces cortejada y abandonada; tierra de ensoñación para escritores y artistas. Puerta de entrada y de salida de continentes.

Tánger supone, para muchas familias marroquíes, el último destino antes de lanzarse a las fauces de Occidente y tras haber abandonado toda esperanza de desarrollo en sus aldeas y pueblos de origen. A esta ciudad emigran miles de familias en busca de presente y futuro mejor.

### Último destino: Tánger

La ciudad está creciendo a un ritmo galopante, ciertamente caótico y en continuo contraste; donde podemos ver desde acomodadas urbanizaciones que se levantan para el deleite de muchos españoles y europeos que-

nes fijan aquí su segunda residencia con vistas al Estrecho, hasta profundas barriadas que miran al cerro, sin planeamiento urbanístico alguno, con ausencia de colegios, zonas de esparcimiento para los niños, centros de atención sanitaria y alcantarillado decente.

Han pasado ya varios meses de aquellas últimas semanas de febrero vividas en Tinjá y, aun así, no me desprendo de esas imágenes tumultuosas de familias caminando por calles llenas de escombros, con una incesante actividad circulatoria de taxis, motocarros y carretas y con el recuerdo de las miradas desconfiadas de las madres y la de muchos niños y niñas que van camino de sus casas después de haber cruzado la ciudad tras un día de colegio.

En esas miradas había preocupación y aburrimiento. Mucho aburrimiento en los ojos de los niños. Una desidia, que en el peor de los casos, puede acabar en abandono escolar, al igual que pasa en España, pero que en Marruecos y, sobre todo en Tánger, suele ir acompañado de violencia familiar, escolar y, finalmente, abandono del hogar y exilio de los menores a las calles.

A Tánger llegan muchos de esos niños que un día decidieron no volver a sus casas. Menores provenientes del interior, víctimas de maltrato físico y psíquico, que van haciendo de la calle su hogar, porque lo consideran un espacio de libertad y sosiego hasta que un día se instalan en ellas definitivamente, sin recursos y con miedo a regresar a sus hogares. A este fenómeno el estado alhailita le ha dado siempre la espalda y tan sólo desde hace unos años el gobierno atiende a los estudios que las Asociaciones y ONG realizan sobre el fenómeno de los niños de la calle.

Fue hace diez años, en 2000, cuando una mujer marroquí fundó en pleno centro de Tánger, junto a la Kashba, la Asociación Darna. Hoy está considerada de utilidad pública pero sigue ejerciendo, con independencia del poder, lo que considera sus principales métodos de atención infantil: protección y educación a los menores desde una perspectiva pedagógica, lúdica y artística. Muy al contrario de las políticas educativas de Marruecos, en Darna se educa a los niños desde la creatividad, usando métodos de desarrollo interdisciplinar donde hay cabida para el teatro, la música, la danza, las artes plásticas y el contacto con la naturaleza.

Afortunadamente, los niños que acaban accediendo a estos programas educativos, recuperan la confianza perdida en sus posibilidades y en el entorno. Con una media de 170 niños atendidos por curso, algunos de estos menores vuelven a establecer contacto con sus familias y otros se acaban insertando en la sociedad: bien en el ritmo habitual del colegio, bien a través de un empleo que les permita vivir independientes y con responsabilidad. Puede decirse que la Asociación Darna es pionera en aplicar técnicas arteterapeutas en la atención de los niños con problemas emocionales y de conducta.

No hay que olvidar que cuando estos niños llegan a Darna, muchos de ellos han sido víctimas de brutales abusos físicos e incluso sexuales, también han ejercido la prostitución a cambio de protección de un mayor; algunos o han pegado a otros niños o han sido brutalmente golpeados por la policía. Gran número de ellos no creen en nada ni en nadie, a veces, ni siquiera en ellos mismos, y otros, despliegan una actitud avasalladora hacia sus semejantes más débiles. Todos ellos requieren de un programa de atención individualizada que logre modificar esos comportamientos hacia una actitud en armonía y amor por la vida y el ser humano.

La causa del abandono familiar y escolar de los menores de Marruecos está fundamentalmente en los muchos casos de violencia que se da en el seno de las escuelas y hogares. Según un informe inédito de la Agencia Española de Cooperación Internacional, realizado en 2009, más del 87 por ciento de los profesores de escuela reconocen que pegan habitualmente a los alumnos en clase.

Medir el grado de violencia en los hogares resulta más complicado y no hay datos fiables al respecto, salvo las de-

claraciones de niños que aseguran haber sido despreciados en múltiples ocasiones por sus familiares directos o indirectos. Lo cierto es que estos castigos siembran en la infancia sentimientos de miedo y finalmente rechazo a la autoridad familiar y a la sociedad en su conjunto.

Por otro lado hay que sumar el escaso aporte pedagógico y crítico que tienen los planes educativos oficiales de Marruecos. La enseñanza pública, aunque mixta, promueve la separación entre los chicos y las chicas, obvia las lenguas maternas de los niños, cuyo árabe dialectal o *darija* dista mucho del árabe clásico y del francés; lenguas oficiales del país. Hay muy poca participación del alumnado en el desarrollo de las clases; sin contar la masificación de las aulas y los pocos recursos materiales y económicos con los que cuentan los profesores y centros educativos.



## Una educación triste, gris y sin risas

La educación en Marruecos es un derecho de la infancia y por tanto obligatoria desde los 6 hasta los 15 años. El actual sistema de enseñanza es fruto de la última reforma acometida con la llegada al trono de Mohamed VI. Este programa, que vive en la actualidad el desarrollo de un Plan de Emergencia 2009-2012, pretende acabar con el alto índice de analfabetismo que sufre Marruecos, donde un 43 por ciento de la población mayor de 15 años no sabe leer ni escribir. Según las cifras aportadas por el Ministerio de Educación en 2007, más de un millón de niños con edades comprendidas entre los 9 y los 15 años han abandonado la escuela, lo que supone el 22 por ciento de la población en esa franja de edad. La apreciación general que tienen los especialistas residentes en el país es que la enseñanza no es buena ni atiende del todo las necesidades de la infancia. No contempla períodos de recreo e interrelación infantil, está obsoleta y poco adecuada a las transformaciones que se viven tanto social como económicamente hablando con la llegada de la globalización.

Son muchos los cooperantes que se quejan de una falta de conciencia crítica ante la realidad de la juventud y del país; es como si la escuela estuviera dando la espalda a los problemas reales. Tan sólo parecen que se salvan, y no del todo, aquellos niños que estudian en centros privados tutelados y financiados por el estado francés, el español o el norteamericano, fuertemente implantados en la ciudad de Tánger y en Tetuán. Pero, independientemente del sistema educativo al que se acoja el menor, son altamente necesarias, por insuficientes, la creación de programas didácticos y lúdicos para los niños marroquíes. El país y la sociedad ha cambiado mucho, la sombra de la emigración clandestina asola a las familias del país, la ausencia de espacios de recreo y de una cultura del tiempo libre que fortalezca y enriquezca la personalidad del menor, son escollos que hay que salvar si se quiere el desarrollo de personas libres e implicadas socialmente.

Es en este área donde actualmente están trabajando experimentados educadores sociales y profesionales de la cooperación al desarrollo, que con ayuda de artistas, pedagogos y profesionales libres, intentan construir un tejido social vinculado a lo que aquí llamaríamos "actividades extraescolares". Se trata pues, a juicio de muchos de los expertos consultados, del espacio en el que se sientan las bases de una conciencia cívica.

No saber leer ni escribir siempre ha sido una fuente de pobreza y exclusión social, pero si el analfabetismo se da en sociedades altamente urbanizadas como las que se levantan rápidamente en los países en desarrollo, esta carencia es capaz de generar ingentes bolsas de marginalidad y delincuencia.

## Las artes: Los colores de la vida

La labor de los arteterapeutas, pedagogos y voluntarios en estas áreas va encaminada a la implantación de programas de conciencia y dominio del cuerpo, emociones y facultades mentales. En barriadas de Tánger, como Birchifa, donde según el agente social gaditano, Jose Manuel Cabrera, proviene el 86 por ciento de los emigrantes clandestinos, la carencia de espacios abiertos para el desarrollo físico del menor son palpables al menor paseo que des por sus calles. El sentimiento de inseguridad y pobreza puede llegar a palparse a cualquier hora del día y de la noche. Los niños que están en la calle parece que son los "niños malos" y los que van con sus madres, "los buenos y con futuro". Lo cierto es que ambos adolecen de falta de programas de recreo, de juego, de baile o de creación de manualidades. Los beneficios del trabajo voluntario en éstas áreas ya está demostrado, sobre todo, gracias a la experiencia de Darna con niños de la calle, puesto que se trata de proyectos que aportan al menor la seguridad y confianza suficientes para su crecimiento, sobre todo en ambientes urbanos hostiles o poco amables.

Desde aquí y una vez trascurridos los cuatros meses de beca de investigación sobre éstas prácticas, creo que es fundamental el apoyo económico y logístico al trabajo de estos jóvenes terapeutas y educadores sociales que, enseñan, desde el juego, la música, el teatro y las artes plásticas, todo lo que se ignora y obvia en las escuelas del Estado marroquí: la sexualidad, la autoconfianza, la construcción de realidades amables, equitativas y justas, la creatividad, la reflexión y el entendimiento y también, como no, las letras y las ciencias, las matemáticas y la orfebrería, con el objetivo común de que cada uno desarrolle por sí mismo todas aquellas facultades propias que les permitan llegar a ser aquello que desean, y poder trabajar para lo que están mejor dotados.

**AUTOR/AUTHOR:** Javier Flores.

**ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL/PROFESSIONAL AFFILIATION:**

Artista visual y comisario del proyecto.

*Visual artist and curator of the project.*

**TÍTULO/TITLE:**

Periféricos. Arte contemporáneo en la Provincia de Córdoba.

*Peripheral. Contemporary art in the Province of Cordova.*

**RESUMEN/ABSTRACT:**

Análisis somero y personal sobre la importancia del Centro y la Periferia en los proyectos de arte contemporáneo. Posteriormente pasa a desglosar algunas iniciativas que son un modelo de buenas prácticas culturales desde la periferia en el ámbito geográfico de la provincia de Córdoba.

*Shallow and personal analysis on the importance of the Center and the Periphery in the projects of contemporary art. Later it happens to remove some initiatives that are a model of good cultural practices from the periphery in the geographical area of the province of Cordova.*

**PALABRAS CLAVE/KEYWORDS:**

Arte contemporáneo, periferias culturales, buenas prácticas.

*Contemporary art, cultural peripheries, good practical.*

---

## Arte contemporáneo en la provincia de Córdoba

# Periféricos

Javier Flores

El antagonismo entre centro y periferia es uno de los temas de reflexión en el debate artístico actual. Algunas instituciones desde una ubicación neurálgica y una infinidad de proyectos desde un ámbito periférico, así como publicaciones de distinta índole, están trabajando en una concepción del territorio como un conjunto de vectores interdependientes, como un espacio lleno de discontinuidades, de multiplicidad y diversidad, configurando en su totalidad, una cartografía creativa cambiante. El término griego "periphēria" que significa "cerco", "circunferencia", escenifica a la perfección lo que han sido a lo largo del tiempo las relaciones desequilibradas, la direccionalidad de los vectores de interés hacia un único foco de atención, las tensiones que siempre han existido entre un centro hegemónico y su circundante periferia.



Si comparamos las definiciones de ambas palabras en el Diccionario de la Real Academia Española encontramos como acepciones:

Centro :

Lo que está en medio o más alejado de los límites, orillas, fronteras, extremos, etc. Lugar de donde parten o a donde convergen acciones particulares coordinadas. Punto donde habitualmente se reúnen los miembros de una sociedad o corporación. Punto o calles más concurridas de una población o en las cuales hay más actividad comercial o burocrática. Lugar o situación donde alguien o algo tiene su natu-

ral asiento o acomodo// de población: Agrupación de viviendas, en la que existen los elementos necesarios para la vida común de los habitantes.// urbano: parte de una ciudad donde se agrupan monumentos históricos, órganos de la administración, del comercio y de la vida pública en general.



Taller de Manolo Garcés. Aptitudes 08.

Periferia:

Contorno de un círculo, circunferencia. Término o contorno de una figura curvilínea. Espacio que rodea a un núcleo.

Claramente, estas acepciones nos ponen de manifiesto que la palabra centro tiene significados relacionados con aspectos como vectores de interés (expresados en las palabras "de donde parten" o "a donde convergen"), a nivel de hábitos sociales (con las palabras "habitualmente se reúnen" o "tienen su natural asiento o acomodo" o "elementos necesarios para la vida") o a nivel urbanístico (con las palabras "calles más concurridas", o "parte de una ciudad"). Hay toda una serie de cargas cualitativas en la palabra "centro" que no aparecen en la palabra "periferia", la cual se limita a un parco carácter geométrico.

Lo céntrico frente a lo periférico, lo neurálgico frente a lo territorial, lo intenso frente a lo extenso, la capital frente a lo situado en los márgenes, lo urbano frente a lo rural,... esta dicotomía es un hecho constatable, más que en ningún otro aspecto, en las distribuciones territoriales del hábitat humano y sus modelos de agrupamiento. Propongo analizar el concepto de periferia desde dos niveles: uno primero como expansión urbana (que atañe más a los aspectos de construcción y evolución de las ciudades), y en un segundo nivel,

como distribución geográfica (que es una extensión del primero y se orienta hacia las cartografías mentales que se dan en los territorios).

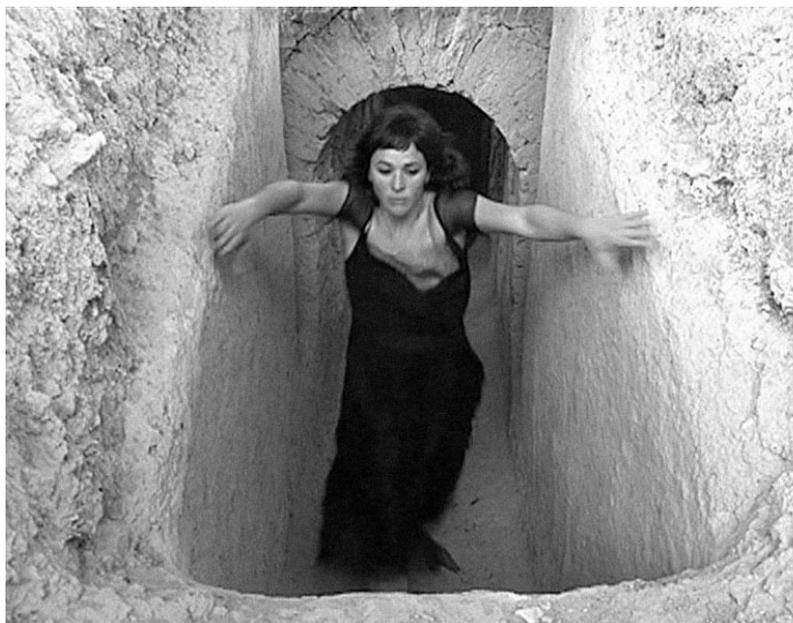
### **Periferia como expansión urbana**

A lo largo de prácticamente toda la historia antigua, es impresionante constatar cómo en la definición de ciudad predominaba el sentido de recinto amurallado (cerrado, protegido, inaccesible) que marcaba una línea divisoria clara entre lo que queda dentro y debe ser prote-

gido (como el poder político y religioso, acopio de alimentos para hacer frente a los asedios, el pueblo,...) y lo que queda fuera (el paisaje natural y transformado que produce los alimentos, y por donde eventualmente se puede presentar el enemigo). Se podría decir que comienza a existir una periferia urbana cuando llega la Edad Media y aparecen los primeros asentamientos "extramuros" y los "arrabales" como espacios que se sitúan más allá de las murallas, de modo que las personas, para protegerse ante una invasión, debían correr a estar dentro del recinto fortificado, dejando sus casas, sus pertenencias, y sus bienes materiales a merced del invasor. Es muy curioso apreciar que este que podía ser considerado como un primer modelo de periferia, ya conlleva la consideración hacia unos ciudadanos de segunda como son los que viven extramuros, los más expuestos al peligro, los que aspiran a poder entrar a guarescerse, situados en una condición de tránsito entre lo de dentro y lo de fuera.

Los arrabales son sinónimos de las actuales proximidades, afueras, suburbios, cercanías, aledaños,..., palabras todas que se aproximan a un concepto de límite de la ciudad, que oscila entre lo concreto y lo difuso. En los procesos de construcción y evolución de las ciudades, las expansiones urbanas han creado cercos de espacios alternativos. Donde desaparece el campo para comenzar la periferia,

aparecen batiburrillos de construcciones a medio terminar, esbozos de manzanas apenas señalizadas sobre la tierra, proyectos de carreteras y de calles con casas inexistentes, un mundo al ras del límite marcado por el nunca, nada, nadie. Se trata de un paisaje desgajado del orden natural que le daba al campo en su belleza previa, y que ahora pasa a ser un paisaje híbrido, artificialmente transformado y todavía no definido. Los desmontes y terraplenes, parcelaciones, distribuciones de luz, agua y alcantarillado, demarcaciones de infraestructuras, son labores todas ellas ejecutadas por maquinarias que sugieren la presen-



*Maribel García. Vuelo de Hypnos.*

cia de un ser humano aparentemente más destructor de paisajes que constructor de ciudades. Rosa Olivares, en el texto del catálogo de la exposición "Periferias" (realizada en el Centro 2 de Mayo de Móstoles) nos escribe sobre estas zonas del paisaje que cambia cada día, que

pasa de ser campo a ser ciudad, perdiendo en esta transformación todo signo de identidad. "Es algo parecido -prosigue la comisaria- a la pubertad, esa corta época de la vida en la que el cuerpo deja de ser el de un niño pero todavía no es el de un hombre o una mujer". Este entorno de la construcción de las periferias, de eliminación del paisaje natural como lugar que tenía unos rasgos diferenciadores, que poseía una relacionabilidad con el pasado, deviene en "no lugar", en territorio transformado del que se elimina cualquier dato de diferencia, en que desaparece la memoria y se vuelve algo anónimo. Madrid o Glasgow, Ceuta o Milán, las periferias urbanas se parecen. Según el arquitecto Rem Koolhaas, toda periferia es un "no lugar" que espera transformarse en lugar, pero no sabe en qué se va a convertir".

Desde un punto de vista psicológico, los conjuntos de viviendas que forman las periferias urbanas conllevan muchos aspectos de segregación y desigualdades económicas, sociales y culturales. La falta de identidad, así como la invisibilidad de los ciudadanos que aquí habitan, son sus constantes frente al centro urbano, donde confluyen los actores económicos, se ubican muchos de los principales servicios e infraestructuras, y reside el patrimonio histórico, con toda su carga simbólica. La periferia es el espacio psicológico por ejemplo, donde se encuentra el inmigrante, a donde primero se llega desde el exterior, y en el que se vive con un continuo deseo de cambio. Es también el espacio de la oportunidad, don-

de todo es posible, pero también espacio del desarraigo, al contrario del centro conservador e inmovilista donde preferentemente reside la población nativa. Con el tiempo, las periferias se van convirtiendo en espacios "nativos", como es el ejemplo de la "banlieue" parisina, donde habitan ciudadanos franceses de ascendencia extranjera. Sobre es-



Scarpia 08.

te asunto me gustaría citar las recientes palabras de uno de los principales escritores sobre las periferias, como es Juan Goytisolo, que recuerda que no habían tantos problemas con los inmigrantes cuando éstos habitaban en el centro de París y que "ser ciudadano francés de 2º o 3º generación es ser ciudadano francés y ya está. La palabra identidad en este campo me pone nervioso, nadie tiene una identidad única, todos estamos en continuo cambio y vivimos en los lugares sin identidad fija".

Desde una perspectiva más sociológica se trata de un lugar de amplia diversidad de modos de vida que oscila entre los asentamientos marginales de chabolas, a las también periféricas ciudades dormitorio, ciudades de ocio, polígonos industriales, etc. En muchas ocasiones aparecen alternadas unas al lado de las otras, yuxtaponiendo grandes contrastes: chabolas junto a zonas residenciales, chamizos y huertos en parcelas de polígonos industriales, barracas bordeando las vías del tren,...constituyen un verdadero paisaje de la diversidad de intereses de la población. En ocasiones se aprecian procesos paradójicos, como que hay zonas periféricas que asumen sectores muy activos socialmente, mientras que el centro deriva en parque temático monumental y cultural, sin vida en su interior, o con grandes solares desalojados por industrias que se trasladaron a polígonos exteriores , lo que a veces contribuye a crear bolsas de marginalidad en pleno centro. La urbe es un ser orgánico, que evoluciona continuamente, donde lo que ayer era periferia hoy es ciudad; la mayoría de las ciudades modernas son expansiones de un centro que se ha quedado pequeño, obsoleto, poco práctico, inaccesible y pasa a concebirse en reducto de la historia.



*Dmencia 09.*

### **Periferia como distribución geográfica**

Una segunda concepción de las periferias, como extensión del campo semántico de la anterior, es la que se refiere a la ubicación en lo to-

pográfico, de modo que hay un centro neurálgico que adquiere la condición de capital, y el resto es una vasta extensión que se aleja hacia los márgenes y es identificada como periferia. Habitar en las regiones apartadas, escasamente comunicadas, en ciudades de provincias, en los pueblos, en el mundo rural,... es algo que genera un vector de interés siempre en la dirección del centro neurálgico, como habitual lugar de confluencia, de hegemonía y de resolución. Como muestra se pueden apreciar el significado que se desprende de la palabra "ciudadano", como habitante de la ciudad y "provinciano" como habitante en la provincia. Como en tantas otras ocasiones hay palabras que nos conducen sin apenas darnos cuenta, conllevan una signi-

nificación que por ser muy utilizada la damos por buena, sin entrever la carga peyorativa que introducen. El lenguaje tiene sus trampas y en el término "provinciano" deberíamos denotar lo relativo o perteneciente a la provincia, pero desprende muchos significados negativos como pueblerino, atrasado, ordinario, ... Las cartografías mentales asociadas a la periferia suelen llevar una connotación negativa: como algo imperfecto, que aspira a no permanecer como tal, y que tiende a desplazarse hacia el centro.

Este desplazamiento se ha materializado en España, especialmente en la segunda mitad del siglo XX en el éxodo rural, como la más importante migración por la que adoles-

centes y adultos jóvenes abandonaron sus pueblos, sus campos, sus animales, para irse en busca de las oportunidades que ofrecía la ciudad. El mundo rural quedó desde entonces sometido a un proceso de envejecimiento de la población y a una falta de autoestima de los que se quedaron. Así surge otro fenómeno, el "rurbanismo" que da a entender cómo lo rural depende de lo urbano, en aquellas zonas del mundo rural que quedan como reservas preservadas para el turismo y el folklore, como fuentes económicas y de memoria, siempre para disfrute de los habitantes urbanos. Son los pueblos-museo sostenidos por una conservación premeditada, son las "arcadias deseables" construidas desde arquetipos simplistas e idealismos tardíos, que quieren co-



*Fernando Baena. Vuelo Hypnos 1.*

nocer el campo para que los niños sepan de dónde procede el contenido del tetrabrick o de la lata de conserva. No podemos dejar de acordarnos de aquello que decía Baudelaire, "el campo es ese lugar tan extraño donde los pollos corren crudos".

Otra concepción geográfica de las periferias, la más generalizada, es la que viven las regiones apartadas, aquellas de más difícil acceso, las situadas en los ámbitos más marginales, las de menor poder adquisitivo, las que describen relaciones económicas desiguales, las que sufren los desequilibrios del liberalismo económico y la globalización, las que están al otro lado del Estrecho, las que están en la otra orilla de occidente, las que están en el Sur frente a un Norte...es decir, la mayor parte de la superficie terrestre. Las periferias son en resumen unas estructuras fractales donde por ejemplo una ciudad, pongamos por caso Córdoba, tiene su periferia urbana, y todavía más alejados (o periféricos) sus pueblos; pero a su vez, todo ese contexto es periferia en su situación en el Sur de España, que en muchos ámbitos sigue siendo periferia de Europa.

Una vez expuestos los niveles de apreciación de las periferias urbanas y geográficas, tendríamos que hacernos

una pregunta: si las personas que habitan por ejemplo en un ámbito rural (o en cualquier otro tipo de periferia) contribuyen con sus impuestos a sostener el sistema social, en la misma medida que los que habitan en las urbes (o en cualquier otro ámbito neurálgico) ¿por qué la cultura contemporánea ha sido a lo largo del tiempo accesible en proximidad a los urbanitas y no a todos? Es el problema de la accesibilidad, es decir de las asimetrías en el acceso a la cultura de nuestro tiempo, lo cual no es asumible en términos de democracia cultural, o de la consideración de la cultura como un derecho.



*Nuria y Eltonos. Aptitudes 08.*

En este sentido, algunas instituciones y una infinidad de proyectos, han ido aportando discursos periféricos, modos de actuar que se caracterizan entre otras cosas por: Concebir el territorio como un conjunto de vectores de interés interdependientes, horizontales, no hegemónicos; la pérdida de interés en el panorama de los esquemas de foco discursivo (centralizado, predominante, sustantivo); considerar la gestión de una cultura contemporánea "con" el ciudadano y no sólo "para" el ciudadano (como agente y sujeto político); no aspirar a ocupar ningún centro, ni tampoco esquivar los preexistentes, simplemente responder a la idiosincrasia de los lugares ; tener capacidad de generar unos proyectos, capaces de insertarnos por igual en nuestro tiempo...



Miguel Soler. *Vuelo Hypnos 3.*

El panorama actual tiende más a ser un archipiélago de ideas que un gran continente, relativizando los anteriores papeles de las periferias. Lo periférico, lo alejado del mundanal ruido, lo que se ubica en los márgenes de los modelos establecidos, lo que mira hacia fuera... todo ello va adquiriendo hoy una nueva consideración. Han contribuido a ello factores como la rapidez en los desplazamientos gracias a las mejoras viarias (alta velocidad, tren, carretera...), o la proyección de lo rural como patrimonio natural y cultural, así como el acceso a la información a través de las nuevas tecnologías. Internet ha intervenido decisivamente en la creación de redes sociales, invirtiendo en ocasiones los vectores que

dirigen los movimientos de interés del público, interesado desde la ventana de su ordenador en una mirada hacia lo foráneo más que hacia lo cercano. Existe un amplio conjunto de los proyectos susceptibles de formar una red de encuentro, diálogo y conexión, que no corresponde a un modelo preestablecido, sino que se ha ido conformando a sí mismo a lo largo del tiempo, como un nuevo tipo de proximidad en la experiencia artística, atento a la emergencia de nuevas formas culturales. Como resultado, aparece la consideración de que el arte contemporáneo no tiene por qué ser sólo un producto para los habitantes de las grandes urbes, sino que muy al contrario, los pueblos

pueden poseer muchos de los ingredientes beneficiosos para la creación, para la reflexión sosegada y para la gestión de eventos de arte contemporáneo. Lo rural, no debiera ser sinónimo de costumbrismo y tradición, sino de una nueva mirada hacia los problemas de este tiempo.

Este fenómeno se da con especial énfasis en la provincia de Córdoba, donde han germinado y se han consolidado durante los últimos quince años, seis propuestas notorias en el panorama artístico español, asumiendo posturas de riesgo, diversas e innovadoras. Al conjunto de las mismas es a lo que llamamos el programa "Periféricos. Arte contemporáneo en la Provincia de Córdoba". A lo largo de cada año, un rosario de exposiciones, intervenciones en el paisaje natural y urbano, acciones performáticas, experimentaciones sonoras, adquisiciones de obras, actividades didácticas, talleres y conferencias, dan cuenta de una atenta mirada hacia el panorama creativo:

- APTITUDES (La Rambla, desde 1997)

Proyecto dedicado a cultura contemporánea, que se materializa a través de actividades como certámenes de cortometrajes en internet, ciclo de actuaciones musicales, pasacalles, sesiones de radio de autor, intervenciones fotográficas en vallas publicitarias, street-art y talleres de creación digital. Entre los objetivos de Aptitudes destaca la necesidad de convertirse en catalizador de las principales estrategias culturales nacionales e internacionales para impulsar la participación ciudadana a partir del diálogo y la sensibilización hacia la creación contemporánea más innovadora, emergente y multidisciplinar.

- DMENCIA (Doña Mencía, desde 1996)

Se trata de un proyecto dedicado a la experimentación expositiva. Se realiza una programación anual de siete exposiciones, a través de una convocatoria que se hace pública mediante unas bases. Las propuestas son seleccionadas por un jurado exclusivamente técnico compuesto por artistas, galeristas, gestores y críticos de arte, que conceden un



*Sensxperiment.*

trato absolutamente ecuaníme a las propuestas, ya sean provenientes de artistas consagrados o artistas de la escena, teniendo la misma consideración que los artistas emergentes. De aquí se deriva un criterio de selección específico que prima la contemporaneidad, experimentación, originalidad, singularidad, profesionalidad, multidisciplinaridad y multiculturalidad. Las muestras se realizan en una sala concebida como laboratorio de creación y observatorio de tendencias. En cada exposición se adquiere una pieza que pasa a formar parte de la colección de arte contemporáneo de la localidad.



*Scarpia (actuación en un Kiosko).*

- SCARPIA (El Carpio, desde 2002)

Proyecto que se concibe como talleres de creación, conferencias de artistas, intervenciones en el paisaje natural y urbano, en torno a un núcleo conceptual, distinto cada año. Cuando las actuaciones tienen como soporte la naturaleza, el paisaje adquiere una dimensión humanizada, y se percibe con más criterio la realidad medioambiental. El Carpio disfruta de una biodiversidad notable al quedar limitado por las faldas de Sierra Morena al norte y de la campiña al sur, con el discurrir manso del río Guadalquivir que favorece en los márgenes de su cauce una flora u fauna espléndida. Este ha sido el contexto para innumerables intervenciones que han provocado una relectura del

lugar, consecuente en los aspectos éticos respecto a la conservación de la naturaleza. Por otro lado, los proyectos urbanos tienen como escenario las calles, plazas, lugares patrimoniales y lugares recónditos del pueblo. Las intervenciones se han pronunciado por los temas sociales de actualidad y política como la conciencia del espacio público, la memoria histórica, las nuevas relaciones de género o la conservación del patrimonio.

- SENSXPERIMENT (Lucena, desde 1999)

Es un encuentro trianual centrado en la creación de experiencias inmersivas. La inmersión sensorial, especialmente física e inmediata, interdisciplinar, multisensorial y sinestésica son los ejes en los que se mueve este proyecto de arte sonoro. El equipo comisarial (instalado actualmente en La Haya, Holanda) trabaja desde una perspectiva europea y mundial en la documentación de experiencias de este tipo, que son finalmente expuestas tanto en Córdoba como en Lucena.

- EL VUELO DE HYPNOS (Villa Romana del Ruedo en Almedinilla, desde 2005)

Se trata de un proyecto que establece un diálogo entre arte contemporáneo y patrimonio histórico. En este yacimiento se encontró una estatua de bronce del dios Hypnos (Somnus), dios del sueño vinculado iconográficamente a la noche, la muerte, la memoria. El hilo argumental de las exposiciones son los conceptos relacionados con el sueño, la memoria, la arqueología o la mitología. Instalación, video-arte, performance, música, poesía, escultura pretenden establecer un diálogo distinto con los restos romanos, ampliando sus significados, estableciendo nuevas preguntas y provocando en el espectador otras sensaciones, que abren las puertas a reflexiones interdisciplinares y promueven una mirada diferente hacia el propio yacimiento.

- CENTRO DE POESÍA VISUAL (Peñarroya-Pueblonuevo, desde 2005)

A mitad de camino entre las artes plásticas y la literatura, encontramos en esta localidad al noroeste de la provincia un proyecto donde se dan cita conferencias, exposiciones, recitales, proyección de documentales y presentaciones de revistas-objetos. Bianualmente se realiza un encuentro donde se investigan los distintos estilos, géneros, recursos técnicos y retóricos comunes a lo plástico y lo literario. Por otro lado, la existencia del centro de documentación permite la recogida de obras, catalogación y ubicación en un lugar de consulta y exhibición.

Todos estos proyectos han tenido en su génesis un modelo común de gestión, ya que casi siempre ha sido un artista local quien, en colaboración con el ayuntamiento de su pueblo, ha puesto en marcha el proyecto. Detrás de este impulso subyace una nueva generación de creadores y comisarios que reafirman un carácter participativo y horizontal en las propuestas. Bajo la denominación común de Periféricos hemos pretendido (manteniendo la autonomía de gestión de cada uno de los proyectos) aunar esfuerzos, coordinar las experiencias en funcionamiento y logística, difundirse a través de una convocatoria conjunta de los seis proyectos, participar de modo colectivo en exposiciones y encuentros de arte, y establecer una ruta del arte contemporáneo por la provincia de Córdoba.

El proyecto Periféricos quiere ser un ruido de fondo, el zumbido común emitido por los agentes culturales que intervienen en este trabajo en red, a través de una actitud que se aleja de sistemas lineales, de fórmulas preconcebidas, prefiriendo la generación de actividad más espontánea.

**AUTOR/AUTHOR:** Santi Eraso

**TÍTULO/TITLE:**

Paisaje del retroprogreso. Dossier Bahía de Algeciras.  
*Retro-progressive landscape. Algeciras Bay dossier.*

**WEB:** <http://blip.tv/file/4560290/>

**RESUMEN/ABSTRACT:**

Una *ópera documental electroacústica* en la que el decorado se convierte en el protagonista y cuyo libreto nace de un cruce de citas del pensamiento crítico con las políticas neoliberales que originan una sociedad desregulada y sumergida en la espiral sin límites de la producción, el consumo y la acumulación.

*An electro-acoustic documentary opera in which the set takes centre stage, and the libretto derives from a range of quotes taken from discourses critical of the neo-liberal policies that create deregulated societies immersed in the endless spiral of production, consumption and accumulation.*

**PALABRAS CLAVE/KEYWORDS:**

Territorio, urbanismo, economía, medio ambiente, consumo, producción, Bahía de Algeciras.  
*Territory, town planning, economy, environment, consumption, production, Algeciras Bay.*

---

## Dossier Bahía de Algeciras

# Pa[i]saje del retroprogreso<sup>(1)</sup>

Santi Eraso

### De economía y ecología

Expertos economistas y comentaristas políticos nos recuerdan que la actual crisis financiera tiene carácter histórico y que el modelo económico fordista de acumulación está en el origen de la deriva que padecemos. Más allá de las interpretaciones historicistas, no está de más subrayar que las contradicciones de este modelo se muestran hoy con toda crudeza y con todas sus consecuencias: crisis del sistema bancario, intervenciones del Estado progresivamente más costosas para paliar los efectos, aumento de la deuda pública y privada, riesgo de insolvencia y miedo a la quiebra, crecimiento exponencial del desempleo y de la presión social, desarraigo, pobreza, exclusión y aumento de la violencia. En este contexto, la perspectiva que dibuja la actual situación económica parece indicar que este sistema económico, cada vez más atrofiado por sus propias dinámicas especulativas, amontará caos encima de la crisis.<sup>(2)</sup>



David Harvey, que ha enseñado Geografía y Urbanismo en Oxford y Baltimore durante más de treinta años, nos ha señalado reiteradamente que "el problema de la acumulación y reubicación de los excedentes de capital" es un elemento que juega un papel esencial en la configuración del

sistema capitalista en el que vivimos. "Si se quiere ser competitivo" dice Harvey, "una parte considerable de los beneficios que se obtengan de la realización de una actividad, se tienen que reinvertir en expandir la producción".<sup>(3)</sup> Así se garantiza la supervivencia del sistema. No debemos olvidar que este modelo económico sólo puede subsistir si mantiene un crecimiento progresivo de la producción, entrando en una especie de espiral vertiginosa de la que es prácticamente imposible salir sin medidas radicales.

Esta dinámica de acumulación/inversión/consumo/beneficio/acumulación está provocando, entre otros efectos, una gran competencia interurbana global, puesto que la prioridad de la política pasa a ser el crecimiento económico y el desarrollo de nuevas posibilidades de negocio, olvidando que existen otros objetivos sociales que tienen mucho más que ver con el bienestar general y menos con el beneficio particular. En definitiva, estamos inscritos en una carrera hacia un productivismo acelerado, basado en la creencia de que todo progreso económico produce un bienestar inmediato, cuando realmente, un crecimiento incontrolado conduce a graves desequilibrios sociales.

Desde hace años, venimos escuchando voces cualificadas del ecologismo que nos advierten, con argumentos contrastados e información verificada, de que la dinámica económica actual conduce irremediablemente al desastre.

A mediados del siglo XIX, Henry David Thoreau, pionero de la ecología y de la ética ambientalista así como de las prácticas de desobediencia civil, nos indicaba que nueve décimas partes de la sabiduría provienen de ser juicioso a tiempo.<sup>(4)</sup> Desde entonces hasta nuestros días las voces que han reclamado prudencia y moderación en las políticas de desarrollo no han dejado de aumentar. En las segundas jornadas del proyecto *Sobre Capital y Territorio*, organizadas por UNIA arteypensamiento, el poeta y activista político Jorge Riechman nos advertía que en un medio ambiente finito como el nuestro, un crecimiento indefinido es inviable y conduce al colapso. Porque vivimos en una sociedad en la que todo está construido como si ese crecimiento ilimitado fuera posible y además, para agravarlo, se potencia un sobreconsumo de territorio, energía, materiales y agua.<sup>(5)</sup>

El proyecto desarrollista del capital parte de la falsa creencia de que la Tierra es una especie de baúl del que pueden extraerse recursos de manera indefinida. La organización de nuestra sociedad sigue dependiendo de una racionalidad productivista/maximizadora, que parece ignorar la noción de límite. Como comentó la economista Marta Soler en su intervención en las mencionadas jornadas, estamos embarcados en un proceso de destrucción ecológica que ha alcanzado ya tal magnitud que tan sólo se podrá frenar si se toman medidas urgentes y contundentes. Y

recalcó que, por tanto, para alcanzar esos objetivos hace falta un cambio de mentalidad (de valores), que nos permita asumir -tanto a nivel individual como colectivo- que la naturaleza no está a nuestro servicio (no es de nuestra propiedad) y que hay límites biofísicos que no debemos sortear. La defensa de la autocontención y la autolimitación plantea la necesidad de dejar de ver la naturaleza como algo separado de la sociedad humana que hay que dominar y explotar, para conciliar nuestro bienestar con el bienestar de la biosfera.<sup>(6)</sup>

Félix Guattari ya nos recordó que hoy menos que nunca puede separarse la naturaleza de la cultura y también nos indicó que hay que aprender a pensar "transversalmente" las interacciones entre ecosistemas, mecosferas y universos sociales e individuales. La verdadera respuesta a la crisis ecológica, según este autor, sólo podrá hacerse a escala planetaria y a condición de que se realice una auténtica revolución -en el sentido más pacífico de la palabra pero también en el más radical, político, social y cultural- que reoriente los objetivos de la producción y el consumo de los bienes materiales e inmateriales<sup>(7)</sup>.

Sin embargo, a pesar de todas estas reflexiones de sensatez, no parecen buenos tiempos para propuestas realmente transformadoras. Las declaraciones de muchos dirigentes políticos y otros tantos cargos gubernamentales de los distintos niveles de la administración internacional y local así parecen indicarlo. Sorprende la distancia abismal que existe entre sus múltiples declaraciones de principios teóricos y las escasas actuaciones concretas que ponen en práctica en relación al cambio climático y al equilibrio ecológico del que tanto se viene hablando los últimos tiempos. Es asombroso comprobar con que poca seriedad se toman su propia propaganda política y aún es más inaudito verificar que si alguno se lo toma realmente en serio puede ser considerado como una amenaza y clasificado automáticamente como un peligroso disidente o un trasnochado izquierdista. Las políticas de desprestigio del ecologismo político están a la orden del día. Y lo que es peor, la paulatina criminalización de sus acciones está derivando en prácticas gubernamentales antidemocráticas, profundamente autoritarias.

Ante la situación agónica en la que se encuentra la naturaleza y, en consecuencia, los ciudadanos que habitamos el mundo, parece que las fór-



mulas del tradicional y casi unánimemente asumido reformismo político, esencialmente medioambientalista, ya no sirvan para remediar los males que se avecinan, ni siquiera para maquillar el desolador paisaje que predicen los expertos. Por muy paradójico que parezca, cada día más, el sistema se alza como protector de las mismas catástrofes que provoca, y tan sólo justifica su inoperancia desde la retórica de la sostenibilidad que, como señala el mismo Guattari, únicamente atiende a los aspectos menos vitales del deterioro ambiental, impidiendo con esa política posibilista una imprescindible "revolución cultural y sociopolítica".

Así pues, parece que estamos abocados a una práctica política que se paraliza frente a todo aquello que se presupone irrealizable o utópico; que en ningún momento se permite la aventura o el riesgo de promover experiencias y proyectos que posibiliten lo imposible o lo imprescindible para que los cambios necesarios sean viables. Cualquier planteamiento ético-político radicalmente comprometido se pospone en nombre de la conveniencia y la oportunidad del consenso internacional o del equilibrio económico. Nunca es el momento adecuado para abordar medidas contundentes y eficaces.

El fracaso de la reciente cumbre sobre el cambio climático de Copenhague da testimonio fidedigno de esa inoperancia. El acuerdo al que han llegado los principales líderes políticos del mundo, auspiciado por Barack Obama presidente del Estado que más responsabilidad tiene en la degradación del medio ambiente global, no es vinculante y, más allá de una declaración genérica de buenas intenciones, tampoco contiene cifras concretas para la reducción de emisiones. Los intereses económicos privados y las políticas gubernamentales cómplices son tan grandes que las soluciones radicales -absolutamente necesarias para conseguir frenar el desastre- se posponen, una y otra vez, hasta la siguiente reunión internacional. Las sucesivas cumbres del clima se han caracterizado por pactos que no incluyen obligaciones, han sido dos décadas de buenas intenciones pero de escasos compromisos. Es como si el mito de Sísifo, el símbolo de la vana lucha del hombre por alcanzar la sabiduría, se reprodujera en la esfera política internacional.

He aquí, seguramente, el quid de la cuestión. Como señala el economista José Manuel Naredo, es innegable que la naturaleza -el agua, el aire, la tierra y sus recursos- se han convertido, hoy más que nunca, en mercancía y moneda de cambio para las grandes transacciones empresariales y los intereses geoestratégicos de los Estados.<sup>(8)</sup> En este sentido, las implicaciones económicas que supone cualquier modificación en nuestros usos y costumbres, en relación a la producción y consumo de bienes, afecta de lleno al eje de flotación de las grandes corporaciones internacionales de la industria automovilística y alimentaria, de la construcción o de la energía, y a sus relaciones con los intereses de determinadas élites políticas que entienden el desarrollo como una carrera sin

fin hacia el progreso incontrolado.

El filósofo Slavoj Žižek mantiene que la tesis central del Nuevo Orden Mundial es, precisamente, abortar todo movimiento que proponga cualquier iniciativa encaminada a conseguir un mundo más justo -equilibrio ecológico, democracia global basada en derechos universales, participación democrática, erradicación de la pobreza y de la exclusión social-, en consecuencia, consiga neutralizar todo universalismo emancipatorio que se oponga a la corrección política.<sup>(9)</sup>

Es decir, se trata de privilegiar una organización social del mundo que premie a los ciudadanos sumisos a los que se les regale, a cambio de su silencio, la "promesa de felicidad", pero eso sí, en el sofá de su confortable casa. El ejercicio de la política se reduce, de este modo, a una práctica privada, circunscrita estrictamente al ritual electoral y a la representación parlamentaria, dejando de lado cualquier otra manifestación de crítica colectiva o de reformulación de los modos de participación social ciudadana.



## De lo global y lo local

El geógrafo Edward Soja nos indica que "el neoliberalismo se propaga, en su mejor acepción más publicitaria, mediante un serie de familiares eslóganes que nos pretenden convencer de la magia del mercado, la inutilidad e ineficacia del Estado intervencionista, el triunfo indiscutible del capitalismo como único sistema económico posible, y el surgimiento, por tanto, de un mundo sin regulaciones y sin fronteras. Del mismo modo, partiendo de estas simulaciones, promueve con eficacia el proceso de globalización de la producción industrial, el intercambio comercial internacional, la integración financiera mundial y el flujo de información continuo, en beneficio de una economía digital sin límites. De igual manera, y para su mayor eficacia, ubica en primer plano a una clase de empresarios y líderes políticos que operan desde lo local de forma transnacional, con el propósito de promover las condiciones que faciliten las libertades del capitalismo global: una privatización cada vez mayor de la esfera pública, la desregulación económica, la eliminación de barreras para facilitar el libre flujo de capital y los ataques al Estado del bienestar y al desarrollo de su función social, con el fin de fomentar el triunfo del individualismo emprendedor, base de la ideología liberal y funda-

mento del capitalismo".<sup>(10)</sup>

No cabe duda que en este proceso imparable de deslegitimación de las prerrogativas del Estado, la globalización ha erosionado la mayoría de los poderes soberanos de los Estados-Nación, produciendo lo que Ivo D. Duchacek llamó "soberanía perforada", o Saskia Sassen reconoce como "pérdida de exclusividad territorial" o el mismo Jürgen Habermas apunta como "crisis de legitimidad".

Los procesos de globalización y financiación mundiales tienden a redefinir los nuevos órdenes jerárquicos internacionales y sus relaciones con lo local. La capacidad de intervención nacional está cada vez más condicionada por el surgimiento de poderes supranacionales.

El desarrollo capitalista siempre se ve obligado a negociar un precario balance entre la creación y la destrucción de su geografía específica, un camino sobre el filo de una navaja que torna más problemático en tiempos de crisis y de reestructuración. Harvey también señala que un paisaje particular, una geografía urbana específica, es creada por el capitalismo a su propia imagen y semejanza, diseñada fundamentalmente para facilitar el proceso de acumulación.

José Luis Tirado, responsable del ensayo-documental *Paisaje del Retroprogreso*, cuyo catálogo prologa este texto, parafraseando al geógrafo Milton Santos, nos recuerda que cada lugar es, al mismo tiempo, objeto de una razón global y de otra razón local, que conviven dialécticamente. Se trata de reflexionar, por tanto, sobre lo local pero desde una perspectiva global ya que ambos conceptos se han resignificado en la fase actual del capitalismo e interactúan en todos los procesos, tanto socioeconómicos como políticos y culturales.

El "Caso Prestige", paradigma cercano en el tiempo, plantea todos los perfiles de esa dialéctica. El 13 de noviembre del 2002, cuando el Prestige naufragó frente a las costas gallegoportuguesas se mostró con radical contundencia la inoperancia jurídica de las fronteras nacionales para resolver problemas de emergencia internacional. El buque monegasco, que navegaba bajo bandera de Bahamas, procedente de Letonia con rumbo a Gibraltar, con tripulantes de diferentes lugares del mundo, mando griego y financiación internacional, era fiel reflejo de una sociedad empresarial transnacional, cuyo objetivo principal era producir excedente de capital de la manera más rápida y barata posible. En aquella ocasión, nos encontramos con un problema, causado por una empresa deslocalizada -típica del capitalismo globalizado-, al que se respondió con los medios de un derecho territorial local, construido sobre los pilares de una justicia derivada de las prerrogativas del Estado-Nación. Es decir, si las mareas acercaban la mancha negra a Portugal, el problema dejaba de ser de competencia gallego-español, y si lo hacían

hacia el golfo de Vizcaya, se convertía en un conflicto jurisdiccional vasco-español o vasco-francés, según fuese el límite de penetración de la marea negra.

El precio de esta inoperancia puede ser muy alto. De hecho, en este caso lo fue. El desastre provocado por el vertido de petróleo causó uno de las catástrofes medioambientales más grandes de la historia de la navegación, tanto por la cantidad de contaminantes liberados como por la extensión del área afectada.

No cabe la menor duda de que hubiese ocurrido otro tanto si el accidente se hubiera producido en el Estrecho de Gibraltar. En este caso, el conflicto de las aguas jurisdiccionales hubiera implicado también a Gran Bretaña y Marruecos. El anacronismo fronterizo, en su versión más reaccionaria, elevado al paroxismo en esta zona geográfica, se convierte en una parodia trágica sobre la organización del mundo. Las contradicciones entre una globalización económica desregulada y la necesidad de un cosmopolitismo político, necesitado de instituciones internacionales legítimas, capaces de contrarrestar las inercias económicas basadas en intereses privados, nos interpelan sobre las nuevas formas de gobierno que requieren estas novedosas configuraciones territoriales y los nuevos mapas derivados de esas cartografías emergentes.



La Bahía de Algeciras es el paso natural de más de 20 millones de toneladas de productos petrolíferos. Es habitual la presencia diaria de una decena de petroleros en la bahía, tanto por tráfico de las refinerías de CEPSA, como para trasvase de productos petrolíferos o carga de combustible ("bunkering"). Ésta es una situación de riesgo permanente de catástrofe, así como de vertidos casi continuados de hidrocarburos procedentes tanto de las actividades rutinarias como de las operaciones de deslastre.

Más allá de las discusiones sobre la desaparición del Estado-Nación y su pertinencia o inconveniencia, lo realmente importante es subrayar la necesidad de configurar formas de gobierno transnacionales que permitan combatir, desde la legitimidad que dan las instancias públicas, las dinámicas de privatización de las políticas económicas globales. Si todos

los días aparecen nuevos fenómenos económicos y sociales derivados del globalismo, ¿por qué no desarrollamos con eficacia más y mejores estrategias políticas e instrumentos jurídicos de globalización que defiendan los intereses de los ciudadanos del mundo? ¿Por qué no apostamos con mayor decisión por las herramientas internacionales de que disponemos -más allá de la inoperancia de los organismos tradicionales- para enfrentarnos con plenas garantías a fenómenos locales de trascendencia universal?

Los grupos Environmental Safety Group, Ecologistas en Acción, Agaden<sup>(1)</sup> y Green Peace también nos recuerdan que el litigio entre España y Reino Unido por la jurisdicción de las aguas que rodean Gibraltar no hace más que agravar la situación, porque la falta de una política común para cuestiones medioambientales impide una reacción rápida y efectiva cuando se produce algún accidente. Los problemas ambientales no conocen fronteras, por lo tanto es necesario que se apliquen leyes y medidas a todos los proyectos que afectan al entorno de la bahía independientemente de que tengan lugar en España o en Gibraltar. En las demandas y propuestas que estos grupos ecologistas realizaron a las autoridades responsables del Foro de Diálogo Tripartito (España, Gibraltar y Reino Unido), reunido en Junio de 2009, solicitaron adoptar las medidas necesarias para paliar y controlar las altas tasas de contaminación que afectan a la zona, además de impulsar el proceso para convertir la bahía en una zona donde se pongan en práctica unas bases de desarrollo sostenible sin riesgo para su riqueza natural y la salud de las personas. Del mismo modo reclamaron un acuerdo sobre la gestión y administración de los Lugares de Importancia Comunitaria existentes en la bahía que, salvaguardando la posición jurídica de las partes en la controversia sobre las aguas, permita administrar adecuadamente los espacios marinos protegidos.<sup>(12)</sup>

En definitiva, estas preocupaciones de los movimientos sociales más sensibilizados hacia las cuestiones territoriales remiten al centro de las dificultades políticas que entraña la gestión de zonas geográficas de alta complejidad geoestratégica. Se trata de una situación apasionante porque obliga a repensar el papel del Estado y sus relaciones con el pueblo. Es decir, a las formas de gobierno que los ciudadanos nos concedemos y a las prácticas políticas locales que no contradigan las internacionales, mucho más eficaces para combatir la deriva mercantilista de la globalización económica. Se trata de responder a los interrogantes que plantea esta nueva organización del mundo sin la inocencia perdida del rigor nacionalista, ni desde la cómoda teoría universalista que minusvalora la importancia de lo local, puesto que en este mundo donde las fronteras relativizan la necesidad del Estado-Nación, el lugar y sus formas de organización política adquieren trascendental importancia. El contexto, a partir del que se reformulan las relaciones sociales, reclama la capacidad de generar condiciones políticas que permitan el rearme de

la participación ciudadana, más allá del monopolio de los partidos políticos. Otras formas de organización que permitan gestionar el territorio desde los antagonismos y contradicciones que se generan en la dialéctica local-global.

Saskia Sassen plantea fórmulas que superen los límites tradicionales para afrontar dichas contradicciones desde "zonas analíticas fronterizas" que se configuran como espacios discontinuos dentro de un ámbito y que no estén reducidos a una línea divisoria.<sup>(13)</sup>

La educación sentimental nacional, vehiculada a través de intencionados mecanismos pedagógicos patrióticos, produce imaginarios identitarios que configuran mapas mentales predeterminados. La compleja comunidad que vive en el perímetro geográfico del Campo de Gibraltar, siempre ha pensado que habita el último rincón de una España cuyo centro geográfico está en Madrid y sus flujos económicos circulan hacia el norte, siguiendo una inercia europeísta. Javier Mohedano, que denomina a esta zona "el patio trasero del sur de Europa", reafirma esa incapacidad



de generar una conciencia ciudadana colectiva, mientras los intereses del capital contemplan la zona del Estrecho como una unidad de actuación de alto rendimiento económico. En este sentido, la desestructuración social favorece el establecimiento de todo tipo de dinámicas empresariales que someten el conjunto del territorio a sucesivas tensiones urbanísticas, energéticas y especulativas. La contestación política queda mitigada por el efecto devastador de la propaganda desarrollista.<sup>(14)</sup>

Además, la confrontación nacional contra el enemigo marroquí, el "morro" advenedizo, contribuye a territorializar, más si cabe, la experiencia identitaria en esta frontera natural con África. La compleja realidad sociológica de este extremo sur de la península ibérica, desde su polifonía de voces y diversidad cultural, reclama una nueva configuración de los mapas humanos. Las viejas lógicas de pertenencia que identifican identidad con lugar de nacimiento, raza, nacionalidad, lengua materna o pasaporte -es decir, adscripción jurídica- ya no tienen validez. El espacio social, encerrado en sí mismo, configurado en torno a grupos sociales, más o menos homogéneos, que conviven políticamente, se administran

bajo fórmulas tradicionales y son capaces de organizarse militarmente para combatir el enemigo exterior en defensa de sus fronteras, se resquebraja.

Contra esa configuración de los mapas nacionales emerge, cada vez con más fuerza, una nueva cartografía fronteriza, sin límites ensimismados, que nos obliga a negociar nuestra pertenencia con más generosidad y con otros dispositivos políticos de representación.

Ulrich Beck habla de un espacio convivencial de la interdependencia que sea a la vez un lugar de responsabilidad y de acción común que, de manera parecida al espacio natural nacional, pero superando sus anacronismos, pueda fundar el quehacer político entre extraños.<sup>(15)</sup>

Giorgio Agamben afirma que, en el proceso paulatino de corrosión general de las categorías jurídico-políticas tradicionales, "el refugiado" es quizás la única que nos permite entrever las formas y los límites de la comunidad política por venir.<sup>(16)</sup>

Si el refugiado representa un elemento tan inquietante es, sobre todo, porque rompe la identidad entre persona y ciudadano, entre origen y nacionalidad; pone en crisis la ficción originaria de soberanía. Una de las grandes novedades de nuestro tiempo es que cada vez son más las partes de humanidad que ya no se sienten representadas por un modelo de Estado que pone en cuestión la pertinencia de estos nuevos sujetos de derecho.

Hanna Arendt habló de los "apátridas", que adoptan el estatuto de los "proscritos" medievales en el mundo moderno.<sup>(17)</sup> Pero como nos recuerda el mismo U. Beck lo que ella no pudo prever es que el capitalismo y la jerarquía global de la división del trabajo entre países ricos y pobres iba a restaurar un "mercado de trabajo de los desterrados" (la ilegalidad como explotación), incluso dentro de los Estados de derecho occidentales, y a institucionalizar este mercado por encima de las fronteras nacionales.<sup>(18)</sup>

Agamben insiste en que hay que considerar al refugiado como un concepto-límite que pone en crisis radical la Europa de las naciones. Y añade, con preocupación, que si se quiere impedir que se reabran los campos de exterminio (lo que ya está empezando a suceder), es necesario que los Estados-nación encuentren el coraje de poner en tela de juicio el propio principio de inscripción del nacimiento y la trinidad Estado-nación-territorio en que se fundan.

No es fácil, por el momento, establecer las modalidades en que todo esto podría llevarse a efecto concretamente, pero apunta que podríamos considerar Europa como un espacio extraterritorial o aterritorial, en el

que todos los residentes estarían en situación de éxodo o tendrían la condición de refugiados. Se establecería así una separación irreductible entre el nacimiento y la nación, y el viejo concepto de pueblo podría volver a encontrar un sentido político, contraponiéndose decididamente al de nación. Este espacio, por supuesto, no coincidiría con ningún territorio homogéneo, ni con su suma topográfica, sino que actuaría sobre todos ellos, horadándolos y articulándolos como en una botella de Leyden -dispositivo que permite almacenar cargas eléctricas comportándose como un condensador o capacitador- o una cinta de Moebius, donde interior y exterior se hacen indeterminados.

En esta nueva organización del territorio europeo las ciudades, al entrar en unas relaciones de extraterritorialidad recíproca, volverían a encontrar su antigua vocación de ciudades del mundo y se convertirían en el elemento geográfico estructural que darían sentido al nuevo mapa.

#### NOTAS

(1) Publicado con motivo de la exposición “Paisaje del retroprogreso. Dossier Bahía de Algeciras”, en el ciclo “Procesos del Paisaje” de Cajasol Obra Social, con los materiales del vídeo “[Paisaje del retroprogreso]” de José Luis Tirado, que se puede ver en: <http://blip.tv/file/4560290/>  
Texto cedido por gentileza de Cajasol Obra Social.

(2) Neil Smith, Observatorio Metropolitano, Raquel Rolnik, Andrews Ross, Mike Davis: *Después del neoliberalismo: ciudades y caos sistémico*, Ed. MACBA, Barcelona, 2009.

(3) David Harvey: *Espacios de esperanza*, Ed. Akal, Madrid, 2003 y *Espacios del capital. Hacia una geografía crítica*, Ed. Akal, Madrid, 2007.

(4) Henry David Thoreau: *Walden*, Ed. Cátedra, Madrid, 2005.

(5) Jorge Riechman: *Elementos para una teoría de la racionalidad ecológica*. <http://ayp.unia.es>, Sevilla, 2009.

(6) *Ibíd.*

(7) Felix Guattari: *Las tres ecologías*, Ed. Pre-textos, Valencia, 1996.

(8) José Manuel Naredo y Federico Aguilera: *Economía, poder y megaproyectos*, Ed. Fundación César Manrique, Lanzarote, 2009.

(9) Slavoj Žižek, Judith Butler, Ernesto Laclau: *Contingencia, hegemonía, universalidad. Diálogos contemporáneos en la izquierda*, Ed. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2000.

(10) Edward W. Soja: *Postmetrópolis. Estudios críticos sobre las ciudades y las regiones*, Ed. Traficantes de sueños, Madrid, 2008.

(11) AGADEN, acrónimo de Asociación Gaditana para la Defensa y Estudio de la Naturaleza, es un colectivo ecologista pionero en el Estado español, creado en 1976. En sus más de treinta años de trayectoria, esta asociación ha estado relacionada con las luchas ecologistas más emblemáticas que se han llevado a cabo en la provincia de Cádiz, desde las movilizaciones contra el trasvase Guadiaro-Majaceite (un trasvase entre dos cuencas vecinas que se ha demostrado que no sirve para nada) a las protestas por la instalación en aguas del Estrecho de un cable de alta tensión de 400.000 voltios para el transporte de energía eléctrica entre España y Marruecos, pasando por las movilizaciones contra el complejo deportivo y turístico de Montenmedio ("donde algo, aunque sea poco, se ha conseguido"). En la actualidad, el principal ámbito de actuación de Agaden es la Bahía de Algeciras y la comarca del Campo de Gibraltar, un espacio singular que concentra en pocos kilómetros el puerto de Algeciras (uno de los más importantes del mundo, tanto por el volumen de mercancías que mueve como por su tráfico de pasajeros), un complejo industrial (refinerías, centrales térmicas...) sumamente contaminante, varias localidades densamente pobladas (Algeciras, La Línea, San Roque y Los Barrios) y una península de 6 km de largo y 1,2 km de ancho -Gibraltar- que pertenece al Reino Unido y que tiene su propio puerto (al que a veces llegan submarinos nucleares). Junto al área metropolitana de Huelva, la Bahía de Algeciras tiene el mayor índice de mortalidad por cáncer en España, algo que a juicio de Agaden demuestra que las agresiones medioambientales que sufre este territorio también afectan a las personas que viven en él.

(12) *Crisis ambiental y de salud en la bahía de Algeciras/bahía de Gibraltar. Demandas y propuestas para el Foro de Diálogo Tripartito*, Junio, 2009.

(13) Saskia Sassen: *¿Perdiendo el control? La soberanía en la era de la globalización*, Ed. Bellaterra, Barcelona, 2001.

(14) Javier Mohedano: *Sobre el Estrecho de Gibraltar*, Ed. CAAC, Sevilla, 2006.

(15) Ulrich Beck: *La mirada cosmopolita o la guerra es la paz*, Ed. Paidós, Barcelona, 2005.

(16) Giorgio Agamben: *Medios sin fin. Notas sobre la política*, Ed. Pre-textos, Valencia, 2001.

(17) Hanna Arendt: *Los orígenes del totalitarismo*, Ed. Alianza, Madrid, 2002.

(18) Ulrich Beck: "¿Qué hay detrás de los 'sin papeles'?", *El País*, Lunes 4 de Enero de 2010.

# ANTENAS





## La cultura como acto de esperanza

"La historia de este pequeño país es la historia de una fe a prueba de todo. Una fe que siempre sobrevive."

*Manuel José Arce<sup>(1)</sup>*

### En contexto

Guatemala, "lugar de muchos árboles" en vocablo náhuatl, es un país profundamente contradictorio. Este hecho se refleja desde su impresionante geografía hasta la forma en que viven sus 13 millones de habitantes. Iniciando con su territorio, Guatemala está ubicada en el centro de América, tiene una superficie de solo 108,889 kilómetros cuadrados y el 60% de dicha superficie es montañosa. Esta orografía da lugar a una variedad de climas y ecosistemas que conviven unos muy cerca de otros. Posee 32 volcanes, tres de ellos activos, hermosos ríos, lagos y lagunas y sus costas están bañadas por dos océanos: Atlántico y Pacífico.<sup>(2)</sup> Esta combinación de elementos naturales hace a Guatemala un país de extraordinaria belleza y seducción, pero al mismo tiempo la convierte en una zona proclive a desastres naturales.

Guatemala presenta una alta actividad sísmica debido a las tres fallas geológicas que la atraviesan, resultado de las diferentes placas tectónicas sobre las que se asienta. De igual forma, su ubicación geográfica la sitúa en el paso de huracanes y tormentas tropicales, aumentando las posibilidades de inundaciones, deslizamientos y otros desastres naturales exacerbados por el Fenómeno del Niño y el cambio climático<sup>(3)</sup>.

Vibrante y colorida, pluricultural, multiétnica y multilingüe, Guatemala es un territorio enormemente rico por su diversidad cultural, arqueológica, natural y colonial. Por el contrario, su riqueza cultural contrasta con el 51% de habitantes que viven en la pobreza y el 15% en extrema pobreza. La población indígena, descendientes directos de la cultura maya, es la más afectada. Portadores de una cultura milenaria de extraordinarios avances científicos, astronómicos, matemáticos, arquitectónicos y artísticos, la población indígena, ha sido sistemáticamente excluida y discriminada. Esta situación se extiende ade-

más a otros sectores de la sociedad, predominando altos índices de violencia, desnutrición, analfabetismo e inequidad y bajos índices de desarrollo humano.<sup>(4)</sup>

Por la conjunción de los aspectos anteriores, Guatemala es un país sumamente vulnerable pero es precisamente en esta inquietante realidad donde la creatividad y la lucha de hombres y mujeres se destacan, alcanzando altos, pero también contradictorios logros como el Premio Nobel de Literatura, a Miguel Ángel Asturias (1967), en un país analfabeto o el Premio Nobel de la Paz, a Rigoberta Menchú (1992), en un país que vivió una guerra interna por más de 35 años y que todavía vive las consecuencias de su historia reciente de represión y silencio. Es aquí donde la cultura y el desarrollo de las expresiones culturales adquieren otra dimensión y se transforman además, en un acto de esperanza.

A continuación presento un breve panorama de lo acontecido en el campo de la gestión cultural en Guatemala, especialmente en el campo del Arte, durante el año 2010. Desde mi perspectiva, estas acciones conllevan dos significados. Por un lado, la búsqueda de nuevos lenguajes y formas de expresión. Por el otro, la oportunidad para experimentar espacios de convivencia y encuentro entre guatemaltecos, que nos permitan compartir y sentirnos seres humanos dignos, con futuro y esperanza.

### **Marco jurídico: Base para impulsar los sueños**

La Constitución Política de la República de Guatemala, en su artículo 52, garantiza el derecho a la Cultura<sup>(5)</sup>. Asimismo, designa al Ministerio de Cultura y Deportes el papel de "rector de la cultura" en el país. Desde el año 2000, este ministerio cuenta con una serie de políticas culturales y deportivas que orientan su trabajo. Su mandato está dirigido a la investigación, formación, conservación, promoción y difusión de la cultura y las expresiones culturales del país y su orientación se desprende de la política rectora: Cultura de Paz y Desarrollo Humano Sostenible.<sup>(6)</sup> A esta política se suma el Plan Nacional de Desarrollo Cultural a Largo Plazo que presenta a la Cultura como elemento esencial para el desarrollo sostenible del país y sus habitantes.<sup>(7)</sup>

Acorde a la política rectora, la Dirección General de las Artes, según indica su director general, Lic. William Or-

baugh<sup>(8)</sup>, ha implementado la estrategia de visibilizar a la cultura como motor de desarrollo, enfatizando el impacto de la cultura en la economía del país, buscando establecer vínculos con actores estratégicos como el Ministerio de Economía y abriendo un espacio en el Gabinete económico del Ministerio de Finanzas Públicas.

Otras políticas culturales a las que responde el Ministerio de Cultura y Deportes (MCD) son:

- *Apoyo a la Creatividad y la Comunicación Social* que ha fortalecido la vinculación y en algunos casos, el apoyo a festivales, seminarios, concursos, exposiciones, ferias culturales y otros eventos.
- *Protección y Conservación del Patrimonio Cultural y Natural* para la salvaguardia del vasto patrimonio tangible e intangible que tiene Guatemala.
- *Fortalecimiento y Desarrollo Institucional* para la consolidación del trabajo que realiza el MCD y sus dependencias. Este año se destaca la creación de el Viceministerio de Patrimonio Cultural y Natural, el Consejo de Investigación Ministerial y el Ecosistema de Información Cultural, entre otros.
- *Actualización de la Legislación* que ha requerido una exhaustiva revisión, modificación y/o creación de las normativas que rigen la gestión cultural pública.
- *Formación y Capacitación* que durante el presente año se ha visto reflejada en el apoyo a los programas de Escuela Abiertas y "Todos listos, ya!" para la formación de coros, bandas y orquestas a nivel nacional. Estos programas responden a directrices de políticas del gobierno central.
- *Fomento de la Investigación* que ha llevado a formar el Consejo de Investigación de las Artes y realizar las primeras Jornadas de Investigación de la Artes en el país en el año 2010.

Las políticas culturales han impulsado acciones que benefician a la población guatemalteca aunque su impacto es reducido y en su mayoría, circunscrito a los centros urbanos del país. La multiplicidad de expresiones culturales en un país tan diverso como Guatemala, desborda

las posibilidades de atención y apoyo desde el sector público pero los artistas y gestores culturales continúan su trabajo, estableciendo alianzas con otros sectores que les permitan desarrollar sus propuestas.

### Pasos adelante

La gestión cultural desarrollada en el año 2010 se ha visto cristalizada en festivales que han abierto oportunidades de participación, tanto a los artistas como al público en general. La mayoría de estos festivales se realizan con un mínimo costo de admisión. Entre estos festivales tenemos:

- Festival de Junio, coproducido por los artistas profesionales guatemaltecos y el Centro Cultural "Miguel Angel Asturias".
- Festival ICARO de Cine y Video en Centroamérica, organizado por Casa Comal y realizado en Guatemala, destacando para el año 2010, la inscripción de 400 trabajos, 11 largometrajes guatemaltecos y la reunión de la CAACI en Guatemala.
- Festival Internacional de Teatro y Festival Centroamericano de Teatro (primera edición en 2010), ambos organizados por la Red Nacional de Teatro.
- Festival del Centro Histórico, Ciudad de Guatemala, organizado por la Municipalidad, USAC, INGUAT y Ministerio de Cultura y Deportes.
- Feria Internacional del Libro en Guatemala - FILGUA, organizado por la Gremial de Editores y el Consejo Nacional del Libro.
- Festival Nacional de Danza (primera edición en 2010).
- MORFO - Muestra audiovisual de arte contemporáneo emergente.
- Festival Ixchel, plataforma para mujeres artistas, organizado por Na'ik Madera.
- Festival de Poesía en Quetzaltenango, entre otros.

Considero importante resaltar que, como puede observarse en los ejemplos anteriores, la organización de festivales así como la mayoría de actividades culturales son promovidas principalmente desde organizaciones culturales civiles con participación del sector público y priva-

do y responden a las necesidades de los artistas y el público en general.

Un apoyo importante para el sector artístico del país lo constituye el trabajo realizado por los institutos binacionales y la cooperación internacional. Entre estos institutos tenemos al Instituto Guatemalteco Americano, el Centro Cultural de España y el Instituto Italiano de Cultura que realizan una serie de programas y actividades que fortalecen la formación, participación e intercambio de artistas nacionales y extranjeros de las diferentes ramas del arte.

También importantes son los espacios creados para la formación y promoción de las artes dentro de las universidades, la pública y las privadas, que estimulan la profesionalización del sector y permiten una mayor proyección a la población en general. Por ejemplo: La Escuela Superior de Arte (ESA) de la Universidad de San Carlos de Guatemala ha concluido con la profesionalización de 250 artistas de las diferentes ramas y continúa implementado las licenciaturas en Arte Dramático, Artes Visuales y Música. En Música también existen licenciaturas en la Universidad del Valle y la Universidad Internacionales.

En el campo de la gestión cultural, la ESA ha finalizando un primer diplomado en Animación y Gestión Cultural en coordinación con Caja Lúdica y la Universidad Galileo ha iniciado un diplomado en Gestión y Administración Cultural para trabajadores del Ministerio de Cultura y Deportes.<sup>(9)</sup> Caso emblemático es la Universidad Rafael Landívar que a través de Artes Landívar implementa un programa de residencias artísticas para la creación artística contemporánea, único en Guatemala. Asimismo, promueve el acercamiento del público al arte contemporáneo a través de diferentes actividades como charlas, encuentros, presentaciones, exposiciones y talleres, entre otros.

Este año, el programa de cultura de la Municipalidad de Guatemala se ha unido al trabajo que la institución, a través de URBANÍSTCA, realiza en rescate del Centro Histórico y la revitalización de la ciudad. Ha sido restaurada la avenida principal de dicho Centro Histórico y otras áreas aledañas y continuamente se realizan actividades artísticas con la participación de la Orquesta Mu-

nicipal de Jóvenes, presentaciones de los estudiantes de danza y exposiciones de Artes Visuales también por sus estudiantes. Estos espacios creados han venido a ser un gran aporte para la ciudadanía que puede converger en espacios abiertos, agradables y seguros, sonreír amablemente y sentirse nuevamente parte de su ciudad.

En menor medida se encuentran las actividades promovidas por instituciones públicas debido, principalmente, al reducido presupuesto que el Estado designa al sector Cultura a través del Ministerio de Cultura y Deportes (menos del 0.5% del presupuesto nacional). Se suman a este esfuerzo instituciones como Adesca-Aporte para la Descentralización Cultural, Fodigua-Fondo de Desarrollo Indígena Guatemalteco, Registro de la Propiedad Intelectual, Secretaría de la Paz y otras. Al respecto, debe resaltarse que aunque el presupuesto estatal para Cultura sea limitado, este año 2010 ha representado un reto para el sector público ya que los patrocinios del sector privado y las grandes empresas se han visto sensiblemente reducidos.

### **Obstáculos en el camino**

Sin duda alguna, el mayor obstáculo para el desarrollo del sector Cultura durante el año 2010 ha sido el factor económico. Tradicionalmente, la Cultura ha contado con escaso presupuesto asignado por el Estado. Este hecho se ha agudizado debido a la crisis económica que afecta al mundo entero, la baja recaudación tributaria durante este año, la escalada de violencia y los desastres naturales que han golpeado al país provocados por la erupción del Volcán de Pacaya, la tormenta Agatha y las incesantes lluvias que han generado derrumbes, inundaciones y las mayores precipitaciones de lluvia en el país desde hace más de 50 años.

Dentro del Ministerio de Cultura y Deporte, las instituciones artísticas del Estado tales como la Orquesta Sinfónica Nacional, Ballet Guatemala, Ballet Moderno y Folklórico, la reciente Compañía Nacional de Teatro y las tres compañías de Marimba de concierto oficiales, así como las Escuelas Nacionales de Arte han sido las más afectadas, sufriendo un preocupante recorte presupuestario que ha limitado su funcionamiento, llevándolas incluso, al cierre anticipado de sus labores.<sup>(10)</sup>

Esta situación ha generado, según palabras de William Orbaugh, Director General de las Artes en entrevista electrónica, "un enorme desgaste, por la frustración y el desconcierto de muchos artistas, proveedores y público en general, que empezaban a contar con un fortalecimiento por parte del Estado, de repente perciben un retroceso nuevamente".<sup>(11)</sup> Los artistas que laboran para este sector se han visto obligados a realizar manifestaciones en las calles y sus protestas han sido ampliamente cubiertas por los medios de comunicación, logrando un incremento presupuestario que les permita, por lo menos, cubrir los compromisos de honorarios.

Un hecho abominable para el sector artístico y la sociedad en general ha sido el secuestro y asesinato del líder comunitario, artista y coordinador del grupo y Centro Cultural Soz'il Jay<sup>(12)</sup>, Lisandro Guarcax, el 25 de agosto 2010, por considerarse un acto de represión al trabajo por la reivindicación del pueblo maya a través de la investigación, re-creación y promoción de la música y la danza prehispánica.

### **La mirada hacia adelante**

A pesar de la difícil situación económica, social y política del país (año electoral), el año 2011 se vislumbra con optimismo. Las circunstancias que han envuelto las acciones del sector Cultura durante el año 2010 han obtenido resultados.

El trabajo realizado y las dificultades enfrentadas han elevado la conciencia sobre la importancia de la Cultura como motor de desarrollo de un país como Guatemala, tanto en relación a su aporte económico como en relación a los procesos de fortalecimiento de la identidad, de reconstrucción del tejido social y la cohesión necesarias para convivir en paz y armonía. El esfuerzo ahora, se dirige al fortalecimiento de modelos de gestión público-privado. Como dice Ana Rosa Orozco, Subdirectora de Difusión, el hecho que ambos sectores, tanto público como privado, se hayan visto afectados por la crisis económica, urge la combinación de esfuerzos y recursos para dar mayor viabilidad a los proyectos culturales.<sup>(13)</sup>

La crisis en Guatemala no es nueva. El sector cultural, especialmente el artístico, ha debido enfrentar siempre una situación crítica. Sin embargo, el hecho que los me-

dios de comunicación y la opinión pública lo hayan asumido como tema prioritario si es un avance. Nos queda profundizar en la importancia de la educación artística para una sociedad que necesita sanar muchas heridas, retomar la confianza y construir puentes de comunicación entre iguales. Se va reconociendo que en Guatemala existen, han existido y seguirán existiendo grandes creadores que necesitan apoyo para desarrollar su labor. Pareciera ser que la diversidad cultural del país por fin está siendo valorada como una riqueza y no como un lastre. El camino es largo, pero seguimos transitándolo con la convicción de alcanzar tiempos mejores, más justos y dignos para todos y todas. Vivir desde cada una de nuestras culturas, compartir las expresiones culturales y artísticas no es para tiempo de ocio, es una necesidad, es nuestra esperanza.

Texto por: Ana Luz Castillo Barrios

Bailarina, gestora y administradora cultural, investigadora y profesora de danza. Posee licenciatura en Química Biológica y en Danza y una maestría en Educación de la Danza por la Universidad de Columbia, Nueva York. Actualmente es investigadora y coordinadora de proyectos de promoción de la danza en el Instituto de Danza e Investigación del Movimiento de Artes Landívar, Universidad Rafael Landívar de Guatemala.

*Ana Luz Castillo Barrios*

*Bailarina, gestora y administradora cultural, investigadora y profesora de danza. Posee licenciatura en Química Biológica y en Danza y una maestría en Educación de la Danza por la Universidad de Columbia, Nueva York. Actualmente es investigadora y coordinadora de proyectos de promoción de la danza en el Instituto de Danza e Investigación del Movimiento de Artes Landívar, Universidad Rafael Landívar de Guatemala.*

## NOTAS

(1) Facio, Sara. et. al. (1999). *Actos de Fe en Guatemala*. Argentina: La Azotea. pp. contraportada.

(2) *Guatemala, corazón del mundo maya*. En: [www.visitguatemala.com](http://www.visitguatemala.com).

(3) *Estado de la diversidad biológica de los árboles y bosques de Guatemala*. En: [www.fao.org/docrep/007/i0605s/i0605s02.htm](http://www.fao.org/docrep/007/i0605s/i0605s02.htm).

(4) Barreda, Carlos. (2007). *Guatemala: crecimiento económico, pobreza y redistribución*. En: [www.albedrio.org/html/documentos/Carlos Barreda-001.pdf](http://www.albedrio.org/html/documentos/Carlos%20Barreda-001.pdf).

(5) Araujo, M. (2009). *Del estímulo a las artes en Guatemala. Su legislación cultural: Inventario jurídico*. Guatemala: Adesca-Ministerio de Cultura y Deportes.

(6) *Políticas Culturales y Deportivas*. En: [www.mcd.gob.gt/el-ministerio/politicas/](http://www.mcd.gob.gt/el-ministerio/politicas/)

(7) Ministerio de Cultura y Deportes. (2007). *La cultura, motor del desarrollo. Plan Nacional de Desarrollo Cultural a Largo Plazo*. Guatemala: MCD.

(8) Entrevista electrónica concedida por William Orbaugh, Director General de las Artes del Ministerio de Cultura y Deportes, el 04/10/2010.

(9) Entrevista electrónica concedida por Max Araujo, Asesor del Ministerio de Cultura y Deportes el 27/9/2010.

(10) Entrevista electrónica concedida por Lester Godínez, director de la Marimba de Concierto del Palacio Nacional de la Cultura el 28/09/2010.

(11) Ibidem.

(12) El Centro Cultural Sotz'il Jay, ubicado en la aldea El Tablón, departamento de Sololá, se dedica a la investigación y promoción de la música y la danza maya kaqchiquel. Ver [www.gruposotzil.org](http://www.gruposotzil.org).

(13) Entrevista electrónica concedida por Ana Rosa Orozco, Subdirectora de Difusión del Ministerio de Cultura y Deportes el 08/10/2010.

## Sueño truncado, cultura en stand by

Es inconcuso que el análisis de la Cultura más reciente en la Comunidad Autónoma de Cantabria pasa por su capital y, de forma específica, por lo que en los últimos meses ha supuesto de cambio, de estímulo (intentaremos establecer en las líneas siguientes hasta qué punto ha habido cambios y estímulos reales y a partir de qué) la contienda con el resto de ciudades aspirantes a la Capitalidad Cultural Europea en 2016. Hace exactamente un año desembarcó en la ciudad un equipo encabezado por Rafael Doctor (exdirector del Musac de León) y cuatro personas a su cargo, procedentes en líneas generales del mismo entorno. Su función consistía, esencialmente, en hacer una cata del estado cultural de la ciudad a su llegada, subrayar y fomentar los elementos preexistentes válidos en relación con la candidatura, promover nuevas iniciativas para fortalecer el tejido cultural de Santander y, en suma, elaborar un proyecto conducente a la obtención de la ansiada denominación (o al menos a la superación del primer "corte", fechado en el 30 de septiembre de 2010).

El balance, un año más tarde, no es precisamente halagüeño. El 30 de septiembre de 2010 un jurado compuesto por trece miembros notificó a la representación de Santander su eliminación del proceso de concurso. El proyecto de la ciudad, que se tituló "El sueño de Europa" no superó siquiera el primer tramo selectivo. ¿Qué es lo que ocurrió?

Deteniéndonos a realizar un análisis pormenorizado de la actividad cultural en el periodo inmediatamente precedente, puede concluirse en general que Santander tenía "de suyo" carencias graves en la materia. Obviamente, no era ni es la única ciudad en semejante estado en España. Pero lo cierto es que, si bien Santander es una urbe con un tamaño no desdeñable (rondando los 200.000 habitantes), se detectan una serie de deficiencias impropias de ese rango, muchas de ellas localizadas en algunas de las instituciones públicas más representativas de la ciudad; repasemos brevemente algunas de ellas.

El Museo de Bellas Artes de Santander cuenta con una colección pictórica variopinta, dispersa y desestructura-

Santander

da, sin un criterio selectivo riguroso, a lo que se suma un horario de atención al público que ignora desafiantemente al turista (en una localidad que alardea de que el turismo es su principal fuente de ingresos) o incluso al visitante lugareño que intenta rentabilizar culturalmente sus posibilidades de ocio (se cierra los sábados tarde, los domingos y los festivos, y en las mañanas laborables la apertura es de tan sólo tres horas, de 10 a 13). El extinto Museo de Prehistoria, situado antaño en los exiguos bajos de la ya derruida Diputación de Santander, no ha logrado por el momento hallar nueva ubicación, con lo que sus fondos (a nadie se le escapa que verdaderamente relevantes para la disciplina prehistórica en España), se encuentran parcialmente alojados en cajas, aguardando mejor suerte y una mente preclara que les devuelva su auténtica importancia, parcialmente expuestos en dos acondicionamientos provisionales a la espera de la construcción de un contenedor definitivo.

Si así estamos en materia museística, lo musical deja también que desear. Del Festival Internacional de Santander, supuesto bastión irreductible de la cultura de Cantabria y faro estival de visitantes de los cinco continentes, con un recorrido de casi sesenta años de existencia y una nómina histórica de artistas en verdad de primer orden (en especial durante su localización en su primera sede, la Plaza Porticada), no cabe decir hoy sino que lleva arrastrándose desde hace al menos seis o siete ediciones hacia una muerte lenta y segura, con una caída alarmante de la asistencia a los espectáculos y con una programación deslavazada y en ocasiones vergonzante, encabezada por un director que va ya para treinta y dos años al frente de la cosa. Dos conservatorios existen en la ciudad, con los consiguientes solapamientos y en ocasiones incongruencias académicas, y sin embargo en ninguno de ellos puede cursarse el ciclo superior.

De la magullada red de bibliotecas santanderinas no puede esbozarse sino el mismo desolador panorama que reina en la mayoría de ciudades españolas al respecto, dado que la literatura es una de las hermanas más desdénadas del ámbito cultural: instalaciones obsoletas, horarios diseñados para el despiste (como en el caso de la recientemente renovada y absolutamente desaprovechada Biblioteca Central de Cantabria), fondos que de la renovación conocen poco más que el nombre. La Biblioteca de Menéndez Pelayo, una de las más importantes del

país en calidad y cantidad de fondos, permanece sin director desde hace cerca de diez años. En materia de publicaciones, con dinero público únicamente se financia la *Revista de Cultura QVORVM* y una colección de libros impulsada desde la Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Santander, que edita títulos conforme a las directrices de un Consejo de Redacción. La creación está bien atendida en lo que a premios se refiere en los géneros poético, teatral y novelístico, lo mismo en el Ayuntamiento que en la Consejería de Cultura.

En lo que se refiere a la materialización de otras artes (teatro, danza, también conciertos), existe un auditorio con dos salas, el Palacio de Festivales, que canaliza este tipo de iniciativas con fortuna desigual, en función de las distintas programaciones anuales, caracterizadas esencialmente por intentar dar gusto a un amplio espectro de asistentes. El cine, por su parte, encuentra acomodo en la Filmoteca de Cantabria, sala que ocasionalmente admite otros usos (teatro, conciertos), y que en un principio emprendió una programación de tal (de filmoteca) con público muy selecto, para ir abandonándose poco a poco en el éxito seguro de "reestrenos" que proyectan cintas de forma casi simultáneos a su estreno en los cines comerciales.

Por otra parte, en los últimos años se ha invertido en la construcción de una serie de "contenedores" públicos (Palacio de Exposiciones, Palacio de Deportes) o en la recuperación de otros (Faro de Cabo Mayor) que, siendo tal vez necesarios, no están siendo rentabilizados de forma óptima, en tanto que a otros lugares ya existentes (como el Centro Cultural Doctor Madrazo) se les niega una renovación realmente urgente. En todo caso, la renovación arquitectónica de la ciudad no ha llegado aún por estos cauces, sino que permanece todavía sobre el papel, en los proyectos de Rafael Moneo para el edificio del Gobierno de Cantabria y de Renzo Piano para el centro cultural ideado por Marcelino Botín para ser ubicado en la bahía de Santander (este último con un peso en la cultura de la ciudad que se promete trascendental pero que aún está por determinar).

Si la visión de la cultura institucional pública (autonómica, municipal) no parece muy estimulante, a nivel privado o independiente el panorama se torna más positivo. La programación cultural de la Fundación Botín, espe-

cialmente en lo artístico, en menor medida en lo musical, es espléndida, con una o dos exposiciones anuales en verdad memorables. La Obra Cultural de Caja Cantabria mantiene una programación muy diversificada, con contenidos por lo habitual frescos y arriesgados, y suele albergar además la Muestra de Teatro Contemporáneo, excitante propuesta otoñal del Aula de Teatro de la Universidad de Cantabria. La Autoridad Portuaria de Santander, con su propio presupuesto, suele apostar también por artes y músicas no convencionales. Por su parte, las diferentes Aulas de Extensión de la Universidad de Cantabria (Letras, Música, Teatro, Cine, Ciencia, Imagen y Sonido, Teología y Patrimonio) realizan una programación continuada durante todo el curso académico y cuentan con una asistencia notable que hace albergar expectativas positivas sobre el clima cultural de la ciudad.

Por lo demás, es preciso señalar una tendencia muy acusada, más cada vez en los últimos años: la de la cultura alternativa. Una cultura alternativa que comenzó a tomar cuerpo en festivales de arte, literatura y música: Artesles, Tanned-Tin. Estas dos propuestas suelen citarse como el ejemplo más palpable de la desidia política, por cuanto, dependientes en gran parte de sostén con fondos públicos, fueron eliminadas de un plumazo a pesar de su enorme éxito de público. A estas defenestraciones, muy criticadas en la prensa pero sin embargo inamovibles, sucedieron otros movimientos, muy cercanos, de índole cívica. En este sentido, resulta evidente que hay una sed de cultura que, con variantes en su canalización, se manifiesta por doquier en movimientos de raíz topológica (barrios) que van creciendo poco a poco (SolCultural, El Río Suená), o de mero entusiasmo participativo (Desvelarte). Sed de cultura a pie de calle que reclama espacios nuevos, perspectivas diferentes. En la misma línea, debe citarse la eclosión editorial que se está viviendo en la ciudad. Pequeñas editoriales privadas, pequeñas, que publican a un ritmo inverosímil libros poco o nada comerciales, han aparecido como una floración rabiosa: Munda-nalruido, Valnera, Kattigara, La Mirada Creadora, El Desvelo... La literatura en Cantabria está muy viva y quien no lo sepa lo va a saber muy pronto.

Esto es lo que encontró el equipo de Doctor en su desembarco santanderino y... poco fue lo que hizo por reparar las debilidades y potenciar las fortalezas. El equipo de la Fundación 2016 incidió sobre todo en el aspecto

más lúdico e informal de la participación ciudadana, aplicando moldes que ya había aplicado en otros espacios (por ejemplo, la Noche en Blanco de Madrid, idea que había sido a su vez importada de Francia) dejando a un lado el análisis del tejido (en ocasiones destejido) cultural de la ciudad. La labor que podría haber realizado un Observatorio de la Cultura que no existía antes ni llegó a existir después, nunca se realizó ni hubo interés en realizarlo, y el proyecto se asentó sobre cuatro pilares ajenos por completo a la ciudad y que, al menos al jurado calificador, no se le antojaron suficientemente sólidos. El resultado: el sueño europeo de Santander quedó truncado y la cultura de la ciudad en *stand by*. Ahora hay que sobreponerse y desbrozar un camino complejo en el que hay mucho por hacer. Tanto o más que en 2009.

El extenso e intenso concepto de cultura se está reconstruyendo, y eso a quienes nos hallamos de uno u otro modo interesados en la cuestión no se nos puede pasar por alto. Ello significa que quizá debemos ponernos las pilas en ciertos asuntos, desarraigarnos de otros y, sobre todo, tomar conciencia de nuestra levedad como agentes y de la importancia del cambio en las demandas culturales no ya de un público de masas (término aterrador para una acepción indeseable), sino de un público diverso que cada vez adquiere una configuración menos previsible, menos anclada en paradigmas ya gastados. Todo un reto. Para ese público, también, debemos intentar rescatar otros conceptos, otros métodos, tender un puente entre los actuales 'apocalípticos e integrados' (en extinción en realidad unos y otros en su modelo original) apelando a fórmulas que den cumplimiento al adagio *new bottle, old wine*; y hasta a su inverso, según los casos. Se trata tal vez de reinventar lo ya inventado, de reciclar viejos materiales para convertirlos en un producto nuevo que ofrezca también nuevas recompensas. Ahí es nada.

Ana Rodríguez de la Robla

Escritora

Directora del Aula de Letras de la Universidad de Cantabria

Directora de la Revista de Cultura QVORVM

## Marejada en el Cantábrico

A la hora de hacer la crónica anual de la cultura en Euskadi de septiembre de 2009 a septiembre de 2010, si utilizáramos el lenguaje de los partes meteorológicos relativos al estado de la mar, en mi opinión debiéramos hablar de "marejada en el Cantábrico".

Esta situación, un tanto convulsa, es consecuencia de la interacción básica de dos elementos: el cambio político y la crisis económica. Con todo, también se aprecian vientos favorables para la travesía de la embarcación de la cultura. Pasemos a analizar cada uno de los tres elementos:

### A. CAMBIO POLÍTICO

Ha pasado más de un año de la formación del nuevo gobierno monocolor socialista con apoyo parlamentario del PP surgido tras las elecciones autonómicas del 1 de marzo de 2009. La llegada del nuevo equipo socialista a la Consejería de Cultura del Gobierno Vasco ha supuesto una serie de desencuentros con las Diputaciones Forales, gobernadas por el PNV, que básicamente se han centrado en dos cuestiones:

- La ampliación del Museo Guggenheim Bilbao con la nueva sede en Urdaibai que ha sido motivo de enfrentamiento con la Diputación Foral de Bizkaia.
- La reformulación del Plan Vasco de la Cultura.

En el 2008 la Diputación Foral de Bizkaia anunció su intención de impulsar la ampliación discontinua del Museo Guggenheim Bilbao ([www.guggenheim-bilbao.es](http://www.guggenheim-bilbao.es)) mediante la apertura de una nueva sede en Urdaibai. Esta necesidad de expansión, que ya se contemplaba en el Plan Estratégico 2009-2012 del Museo no fue visto con interés por el Gobierno Vasco, socio al 50% con la Diputación Foral de Bizkaia en el Museo, ni en la época final del lehendakari Ibarretxe y menos por el actual gobierno del lehendakari Patxi López, que aunque con un mensaje dubitativo y poco claro al comienzo, ha terminado por oponerse frontalmente al mismo, con el argumento de su elevado coste y su desacuerdo con la necesidad del mismo.

El proyecto del Guggenheim de Urdaibai, que cuenta con el apoyo de la fundación Guggenheim de Nueva York, tiene por objetivo principal por un lado la revitalización económica de la comarca del Urdaibai, bastante limitada industrialmente por su catalogación como reserva de la biosfera, y por otro la ampliación de la media de pernoctación de los turistas en Bizkaia pasando de 1,8 noches a 2. Como se puede apreciar se trata de dos objetivos de desarrollo económico y territorial, con lo que otra vez se opta por la cultura como factor de desarrollo. Las magnitudes básicas del proyecto suponen 133 millones de inversión para la construcción, y de acuerdo con los estudios realizados, una vez en funcionamiento, con un presupuesto operativo anual de 6,8 millones de euros, de los que un 37% serían de autofinanciación, conllevaría la generación de 847 puestos de trabajo (directos e inducidos), un valor añadido anual al PIB de 40,3 millones de euros. El museo contaría con un edificio de 7.768 metros cuadrados con una superficie expositiva útil de 5.500 metros cuadrados. En lo que respecta a su contenido, el objetivo es tratar de aunar el arte y la naturaleza y dar primacía a los procesos creativos.

En la actualidad este proyecto se ha convertido en una importante frente de batalla entre el Gobierno Vasco y la Diputación Foral de Bizkaia, que ha derivado en un enfrentamiento global sobre el museo actual, la figura de su Directo General Juan Ignacio Vidarte y la estrategia de renovación del acuerdo respecto al museo actual con la Fundación Guggenheim de Nueva York que finaliza en el 2014. El nivel de enfrentamiento entre los dos socios, que suponen cada uno el 50 %, está llegando a paralizar la toma de decisiones y como es lógico esta situación genera una situación de gran incomodidad a los patronos privados que representan a las entidades patrocinadoras del museo. Lo que es evidente es que este desacuerdo, y sobre todo la forma de gestionarlo es negativo para el proyecto Guggenheim Urdaibai, en el caso de que prospere, así como para el propio Museo Guggenheim Bilbao.

Tras la llegada de los socialistas a la Consejería de Cultura, era previsible que el Plan Vasco de la Cultura fuera a ser reformulado. Lo cierto es que el proceso de reformulación se ha alargado en exceso, más de un año, y no se ha presentado la nueva propuesta hasta mayo de 2010. El nuevo documento, que de entrada cambia la

denominación del Plan Vasco de la Cultura, pasándose a llamarse Contrato Ciudadano por las Culturas, ha generado otro frente de batalla entre el Gobierno Vasco y las Diputaciones Forales.

Frente al discurso del Gobierno Vasco de revisar el excesivo carácter identitario del Plan y de poner el acento en la ciudadanía, las Diputaciones critican el menosprecio al trabajo realizado, la minusvaloración de la lengua vasca como elemento transversal de la cultura y la necesidad de una discriminación positiva hacia la cultura desarrollada en lengua vasca, y el escaso respeto hacia la estructura institucional del Euskadi, sobre todo en lo relativo a las competencias de las Diputaciones Forales y de los Ayuntamientos en materia cultural. Respecto a esta última cuestión, hay que constatar que todavía sigue sin presentarse al Parlamento Vasco un proyecto de Ley Municipal de Euskadi, que debiera de definir los ámbitos competenciales de los ayuntamientos vascos en materia cultural, así como su correspondiente financiación.

Como resultado de la situación, la reunión de la Comisión Interinstitucional del Consejo Vasco de Cultura del pasado 8 de julio, que debía de validar la nueva propuesta del Gobierno Vasco finalizó sin acuerdo.

Con todo, son de destacar tres acciones novedosas del Departamento de Cultura del Gobierno Vasco:

**Programa Antzerkia Bultzatuz** (Apoyando al Teatro), consistente en financiar parcialmente la contratación de espectáculos escénicos por parte de los teatros públicos. El programa surge a petición de las compañías de teatro, para dar una respuesta puntual (ya existe un circuito de teatro vasco) a la caída de contratación en el otoño-invierno del 2009.

En principio la idea es positiva, pero su resultado ha sido un tanto cuestionado y ha dado la impresión de la existencia de una tendencia del Departamento de Cultura a acciones puntuales y un tanto de "parqueo", más que a planteamientos estructurales.

**Bono Cultura.** De cara a potenciar el consumo de productos culturales en la navidad del 2009, el Departamento de Cultura lanzó el programa Bono Cultura que consistía en poner a la venta bonos con un costo para el

comprador de 25 € que permitían un gasto de 40 € en productos culturales.

El resultado fue la adquisición de 55.625 bonos (el 73% de los bonos disponibles), lo que supuso un gasto ciudadano de aproximadamente 2.225.000 €, de los que cerca de 840.000 € fueron subvencionados por el Gobierno Vasco. El sector más beneficiado fue el de las librerías que supuso el consumo del 84% de los bonos. El sector del espectáculo en vivo se vio menos beneficiado por el consumo de bonos aunque la campaña supuso un apoyo interesante para el sector.

Si bien es cierto que éste tipo de medidas incentivan el consumo cultural, también es cierto que entre los aspectos discutibles está la nula discriminación positiva hacia los productos culturales propios, ya que el bono estaba abierto a cualquier tipo de producto cultural. En principio la intención del Gobierno Vasco es repetir una acción similar en navidades del 2010, pero de momento no hay nada confirmado.

**Ley Vasca de Acceso a la Cultura.** En el documento de revisión del Plan Vasco de la Cultura realizado por el Gobierno Vasco, dentro de su propuesta de Contrato Ciudadano por las Culturas, se plantea la redacción de una Ley Vasca de Acceso a la Cultura que fije un marco mínimo de compromisos por parte de las administraciones para dar respuesta desde lo público y en todas las áreas culturales a los requisitos mínimos que éstas deben tener para favorecer un marco cultural inclusivo, plural, creativo y sostenible.

Aunque esta iniciativa no está incluida en el "Calendario de Planes y actuaciones Significativas para la IX legislatura 2009-2013" presentado por el Gobierno Vasco en abril, supone una iniciativa interesante por lo que la misma pueda suponer de poner en marcha un debate sobre los derechos culturales de la ciudadanía

## B. CRISIS ECONÓMICA

Evidentemente la crisis económica, y más concretamente la reducción de los presupuestos públicos se ha hecho notar en el sector cultural, y como ejemplo de ello vamos a comentar cuatro proyectos que se han visto afectados: **Tabakalera**, Centro Internacional de Cultura Contempo-

ránea ([www.tabakalera.eu](http://www.tabakalera.eu)) ha visto como a pocos días del comienzo de las obras de remodelación arquitectónica del edificio, se ha paralizado el proyecto de cara a un redimensionamiento a la baja del proyecto de remodelación arquitectónica del edificio y del funcionamiento del centro. El coste inicial del proyecto de remodelación estaba cifrado en 75 millones de euros y el de funcionamiento en 15 millones de euros al año.

Lo cierto es que cuando parecía que por fin el proyecto de Tabakalera después de casi 10 años de indefinición iba a ponerse en marcha, el anuncio por parte del ayuntamiento de San Sebastián de redimensionar el proyecto, que ha contado con el visto bueno de los otros dos socios (Gobierno Vasco y Diputación Foral de Gipuzkoa) ha supuesto un duro mazazo para los gestores del proyecto y prueba de ello ha sido la dimisión de su director general Joxean Muñoz.

También en el **Zinemaldia**, Festival Internacional de Cine de San Sebastián, ([www.sansebastianfestival.com](http://www.sansebastianfestival.com)) la crisis por un lado y por otro el dubitativo o escaso apoyo por parte del Ministerio de Cultura que prefiere apostar por el Festival de Málaga ha hecho que su director Mikel Olaciregui haya optado por anunciar su retirada.

Por otro lado, **Musikene**, el Conservatorio Superior de Música del País Vasco ([www.musikene.net](http://www.musikene.net)) se ha visto sumido en una polémica por el elevado costo de su funcionamiento, sobre todo por los costos de contratación del profesorado. La práctica habitual de contar con profesorado de alto nivel, que además de sus horarios suponían unos gastos de desplazamiento importantes, ha hecho renacer la polémica entre los costos y la excelencia. El Departamento de Educación del Gobierno Vasco, del que depende el centro, ha decidió recortar esos gastos lo que ha supuesto un enfrentamiento importante con la dirección, claustro de profesores y alumnado, que se ha saldado con un relevo en la dirección del centro.

Para finalizar, el previsto **Instituto Vasco de Artes e Industrias Culturales**, del que incluso se presentó un proyecto de ley de creación a finales de la pasada legislatura, parece que va a ser retrasado sine die por problemas de financiación.

## C. VIENTOS FAVORABLES

A lo largo del último año también hemos contado con vientos favorable, con acciones positivas para la cultura vasca. Entre ellas son de destacar las siguientes:

**La reapertura del Teatro Campos Elíseos de Bilbao** ([www.arteria.com/bilbao/](http://www.arteria.com/bilbao/)) Después de un largo periodo de restauración, Bilbao cuenta de nuevo con este tradicional teatro inaugurado en 1902. Lo novedoso del equipamiento, además de sus prestaciones técnicas, es su forma de gestión ya que se ha llegado a un acuerdo con la SGAE, mediante el cual a cambio de una aportación económica para su restauración, el ayuntamiento de Bilbao le ha cedido la gestión del mismo por un periodo de 30 años. Una primera consecuencia del acuerdo ha sido el cambio de nombre al introducir la palabra Arteria, como elemento de marca de los teatros de la SGAE. Además, una parte importante de su gestión se lleva de forma centralizada desde las oficinas de la SGAE de Madrid, lo que ya ha generado algunas desavenencias con los creadores locales.

La apertura del **Centro de Ocio y Cultura Alhóndiga** en Bilbao ([www.alhondigabilbao.com](http://www.alhondigabilbao.com)) ha supuesto dotar de un uso cultural y deportivo a la antigua alhóndiga de Bilbao, tras el correspondiente proceso de rehabilitación. Con ello, Bilbao cuenta con un equipamiento cultural de referencia, que de acuerdo con la estrategia de potenciación de la imagen de Bilbao en base a la participación de grandes firmas de la arquitectura y el diseño, ha contado con el trabajo de Philippe Starck en su diseño y reforma.

**El Centro Superior de Artes Escénicas**, que se va a denominar Eszenika, parece que al final, tras años de debates, demoras y cambios de posibles ubicaciones va a ser una realidad. Se prevé que estará en funcionamiento para el curso 2012-2013 y ofertará 3 especialidades de Arte Dramático y 2 de Danza. El edificio contara con 5.800 metros cuadrados de los que 4.000 serán útiles. El coste de las obras de acondicionamiento se cifra entre 5 y 6 millones de euros.

En febrero de 2010 se celebró en el Palacio Euskalduna de Bilbao **Escenium 2010**, Foro Internacional de las Artes Escénicas ([www.escenium.net](http://www.escenium.net)) que en su cuarta edi-

ción abordó como tema principal "los públicos de las artes escénicas". El evento ha sido valorado positivamente tanto por el interés de sus contenidos como por el número de participantes.

**La candidatura de Donostia-San Sebastián** a capital europea de la cultura en el 2016 ([www.sansebastian2016.eu](http://www.sansebastian2016.eu)), es una apuesta interesante dentro de esa especie de "frenesi" de candidaturas que se presentan en el Estado (un total de 16). La candidatura de Donostia, liderada por el ayuntamiento y con apoyo económico del Gobierno Vasco y de la Diputación Foral de Gipuzkoa, lleva como lema "*Olas de energía ciudadana. Cultura para la convivencia*". El proyecto presentado, pilotado por Eva Salaberria y Santi Eraso, en el que la idea de la participación ciudadana es un elemento crucial, plantea una travesía cultural en la que implica a agentes culturales de un territorio más amplio que el propio Donostia (Gipuzkoa, Euskadi y ciudades fronterizas de Francia), basándose en tres ideas clave: convivir, conversar y confluir. Se trata de un proyecto innovador e interesante, que trasciende del marco geográfico de Donostia y del temporal del 2016, y que en el caso de que llegue a conseguir la nominación tendrá una gran tarea a la hora de conseguir sus objetivos de mejora de las conductas, hábitos y valores de la ciudadanía mediante la utilización de estrategias culturales y de participación ciudadana.

La segunda edición de **Ikas Art**, Muestra Internacional de Arte Universitario ([www.ikas-art.com](http://www.ikas-art.com)), ha supuesto una importante apuesta de mejora organizativa y comunicativa del evento, trasladándose su sede del municipio vizcaíno de Güeñes al Bilbao Exhibition Center. El reto consiste en consolidar esta feria bienal, tanto en los aspectos artísticos y de feria, como en situarse dentro del panorama de ferias de arte y garantizar su sostenibilidad financiera.

En Bilbao, y desde la iniciativa privada, se ha puesto en marcha una campaña de cara a conseguir que Bilbao sea designada **Capital Mundial del Diseño 2014** ([www.bilbaoworlddesigncapital.com](http://www.bilbaoworlddesigncapital.com)). La iniciativa parte de la entidad Creativity Zentrum ([www.creativityzentrum.com](http://www.creativityzentrum.com)), que desde hace unos años está liderando las acciones a favor de las industrias creativas y el desarrollo de la creatividad.

Para finalizar, un motivo de alegría y esperanza ha sido la

celebración de **los conciertos de Ziortza**. Estos conciertos de música antigua se han venido desarrollando ininterrumpidamente desde 1987 en la colegiata cisterciense de Ziortza, importante enclave del Camino de Santiago a su paso por Bizkaia.

El comienzo de los conciertos fue paralelo a la finalización de las obras de restauración de la colegiata y a la creación de una comunidad cisterciense dependiente de la abadía benedictina de La Oliva en Navarra.

La Diputación Foral de Bizkaia ha sido la organizadora de dichos conciertos desde su primera edición, pero por razones presupuestarias decidió no realizarlos en el 2010. Sin embargo, y gracias a la iniciativa y esfuerzo organizativo de una serie de personas y patrocinadores privados, aficionados/devotos de los conciertos de Ziortza, se han celebrado dichos conciertos este año. Es reconfortante ver como la sociedad civil aprecia las iniciativas culturales públicas y es capaz en momentos difíciles de realizar el esfuerzo de mantener dichas iniciativas.

La travesía del barco de la cultura en Euskadi continúa. Esperemos que el próximo año nos ofrezca aguas más tranquilas y vientos más propicios para una buena travesía hacia Ítaca, ese destino que deseamos y que necesitamos que cada vez sea mas compartido por toda la ciudadanía vasca.

*Mikel Etxebarria Etxeita*  
*Septiembre 2010*

# RESEÑAS



Reseñas del CERC

Sección desarrollada por  
Diputació de Barcelona.  
Oficina d'Estudis i Recursos Culturals

## Diversidad y política cultural

La ciudad como escenario de innovación y de oportunidades

ZAPATA-BARRERO, Ricard  
Barcelona: Icaria, 2010. 143 p.  
ISBN 978-84-9888-235-3

Este libro propone un marco de reflexión sobre cómo las ciudades pueden orientar sus políticas culturales en contextos de diversidad, dimensionando su función social.

La perspectiva que el autor defiende es el resultado de dos reflexiones básicas. En primer lugar, como objeto de la política pública, la diversidad es un recurso y un bien públicos que debe gestionarse para contribuir al desarrollo de una ciudad, y promover la innovación. En segundo lugar, se plantea también el papel de la democracia en el desarrollo de la cultura de una ciudad, y la importancia de que siga un enfoque de estructura de oportunidades que fomente las capacidades culturales de su población. La ciudad como escenario de innovación y reoportunidades, como indica el subtítulo. Barcelona se toma como caso de estudio. Pero el autor aspira a que los resultados sirvan de inspiración para otras ciudades, que tomen sus dinámicas de diversidad en serio, o incluso otras administraciones públicas que



tengan competencias en políticas culturales.

Ricard Zapata-Barrero es profesor de Teoría Política y director del Grupo de Investigación Interdisciplinario sobre Inmigración (GRITIM-UPF) de la Universidad Pompeu Fabra.

Sumario. Prólogo; Introducción: compromiso con la diversidad a través de políticas culturales; I. La "diversidad": un concepto-debate; II. Marco teórico; III. Estudio de caso: descripción de la política cultural de Barcelona; IV. Propuestas para Barcelona y para las ciudades comprometidas con la diversidad; Bibliografía.



Prácticas culturales en España desde los años sesenta hasta la actualidad

ARIÑO VILLARROYA, Antonio  
Barcelona: Ariel, 2010. 254 p.  
ISBN 978-84-344-1714-4

El profesor de sociología y antropología de la Universidad de Valencia, Antonio Ariño Villarroya, ha publicado *Prácticas culturales en España: desde los años sesenta hasta la actualidad*, donde a partir de un trabajo exhaustivo con las encuestas y estadísticas culturales elaboradas por instituciones públicas y privadas desde la década de los sesenta hasta la actualidad hace un seguimiento de la evolución de los consumos y prácticas culturales en España, otorgando una atención especial a las trayectorias ligadas a la lectura y la audición musical. En este viaje efectúa un segui-

miento específico especial de los cambios producidos en los hogares domésticos como el locus de apropiación cultural preferente. En aquellos años, en primer lugar se incorporan los televisores, luego se van multiplicando los aparatos electrónicos de recepción y apropiación, y por último se llega al estado actual, en que las TICs son la punta de lanza que vehicula gran parte de los universos simbólicos de los ciudadanos (tanto a nivel de producción, distribución y difusión, como de consumo), dándose el tránsito del paradigma de la tele-hogar a los de la cultura de habitación, donde el consumo se realiza de manera individualizada y más personalizada a través del ordenador personal, y al de la cultura nómada, donde los dispositivos móviles son el vehículo de consumo y práctica cultural individualizado. Como ejemplo para ilustrar el proceso, en 1968 sólo un 38% de los hogares tenía televisor y un 19% teléfono fijo, mientras que en 2010 la inmensa mayoría dispone de diversos receptores, un 92% de teléfono móvil y sobre el 70% algún tipo de ordenador. Este cambio de locus cultural ha ido evolucionando en paralelo con la transición de una cultura fuertemente letrada a nivel conceptual a otra más audiovisual. Estos movimientos afectan también los criterios más amplios de sentido, significado y legitimidad de

las políticas culturales al poner en jaque el nexo histórico que asociaba lectura a alta cultura. Una de las principales conclusiones y recomendaciones del trabajo de Antonio Ariño es que la política cultural más eficaz sería una política educativa potente y moderna que conjagara los paradigmas de acceso (democratización cultural) y reconocimiento (democracia cultural), pero que no fuera miope a las desigualdades y, por lo tanto, su acción se fundamentara sobre la política educativa.

Sumario. Introducción; Primera parte: Cultura mediada, ciberhogares y metacultura. 1. La transición al hogar cibernético: 1. Los hogares y la cultura ; 2. Los equipamientos de los hogares en perspectiva histórica; 3. La centralidad del hogar como espacio de prácticas; 4. El hogar telemático como ventana global y sede de la individualización en-reda; 2. De la sociedad letrada a la metacultura: 1. Una sociedad letrada y escolarizada; 2. La accesibilidad a los materiales impresos; 3. La práctica de la lectura; 4. Los perfiles de los lectores; 5. Transformaciones de la prácticas de la lectura; 6. El problema del acceso a la metacultura. Segunda parte: La organización social de la cultura: desigualdas y diversidad. 3. Extensión del público en las prácticas culturales y democratización cultural: 1. Políticas de democratización cultural en España; 2. El crecimiento de la participación cultural; 3. Cambio o persistencia en los perfiles sociodemográficos; 4. Balance de la democratización

cultural; 5. El estatuto social de las prácticas culturales; 4. Las prácticas musicales: democratización y omnivoridad; 5. Las bases sociales de la participación cultural en España: 1. Cultura legítima y diversidad cultural; 2. La estructura social de las prácticas culturales en España; 3. Más allá de la teoría de la legitimidad; 4. Políticas culturales y políticas educativas ; Conclusiones generales ; Bibliografía; Notas.

### **Making culture accessible access, participation and cultural provision in the context of cultural rights in Europe**

LAAKSONEN, Annamar  
Strasbourg: Council of Europe,  
2010. 188 p.  
ISBN 978-92-871-6729-3.

El estudio *Making culture accessible* encargado por el Consejo de Europa es una visión general de los marcos jurídicos y políticos europeos en materia de acceso y participación cultural. Su autora, Annamari Laaksonen, es investigadora en derechos culturales y coordinadora de diversos proyectos en Interarts. El estudio hace una aproximación al marco legislativo y político en Europa en el tema de la accesibilidad y participación en la vida cultural. Por este motivo estudia aquellos entornos que faciliten este ejercicio de la participación, en el marco institucional y legal internacional, co-



mo un derecho cultural. En este sentido, la autora considera que para participar en cultura es necesario un entorno propicio y un marco legal que ofrezca una base sólida para la protección de los derechos de acceso y participación cultural como elemento fundamental de la democracia. Una vez expuestos estos planteamientos realiza una recopilación de experiencias concretas de diferentes países europeos.

Por último, dedica un capítulo a los impactos culturales; Laaksonen formula una propuesta para elaborar indicadores capaces de medir cómo se abordan los derechos culturales en las políticas culturales. En este sentido la autora reflexiona a escala local o regional sobre la aplicación de los derechos culturales y hace un reconocimiento a las asociaciones culturales y organizaciones de la sociedad civil por su importante papel, al hacer posible el acceso a la cultura.

La autora concluye con un conjunto de recomendacio-

nes para mejorar la política pública en el ámbito de la participación y el acceso cultural. Por un lado, considera que es necesaria una aproximación entre el ámbito de la gestión cultural y el ámbito normativo y legislativo. En segundo lugar, hay que hacer más visibles las experiencias concretas para generar más intercambio. En tercer lugar, elaborar estadísticas más precisas. En cuarto lugar, hay que incluir temas de derechos humanos en el ámbito de la educación cultural. Y finalmente plantea la necesidad de disponer de instrumentos legales para llevar a cabo el seguimiento. Un conjunto de recomendaciones a tener en cuenta para hacer la cultura más accesible.

Sumario. Preface; Introduction; 1. An introduction to the concepts; 2. Building access, promoting participation and securing provision; 3. Participation in culture in the administration and legislation; 4. Diverse cultural participation; Fostering participation of groups with special needs; 5. European experiences; Participation in cultural life; 6. Measuring access, provision and participation in cultural life; 7. Trends and conclusions; 8. Improving policy; References and selected bibliography; Annex: General comment No. 21 on the right of everyone to take part in cultural life (adopted by the United Nations Committee on Economic, Social and Cultural Rights of the Economic and Social Council in November 2009).



### Mercados culturales doce estudios de marketing

CUADRADO GARCÍA,  
Manuel (ed.)  
Barcelona : UOC, 2010. 209 p.  
(Acción cultura: Economía  
y gestión, 6)  
ISBN: 978-84-9788-127-2

Diversos especialistas en investigación de mercados y gestión cultural participan en la redacción de este libro coordinado por Manuel Cuadrado, profesor titular del Departamento de Comercialización e Investigación de Mercados de la Universidad de Valencia y experto en marketing de las artes. La publicación contiene doce investigaciones o estudios centrados en diferentes sectores de la cultura (libro, teatro, cine, música y exposiciones) y donde se analizan distintas dimensiones y cuestiones (posicionamiento, relaciones, intención, satisfacción, promoción, etc.), tanto de forma cualitativa como cuantitativa. Cada capítulo corresponde a

una de las investigaciones y todos siguen una misma estructura: en primer lugar, una breve introducción y un análisis teórico del sector estudiado; a continuación, una descripción de la metodología de la investigación donde se especifica la técnica de recogida de información, el diseño del cuestionario, el método de muestreo y el análisis de la información; finalmente, cada capítulo presenta los principales resultados de la investigación y las conclusiones.

Sumario. I. Posicionamiento en el sector de las librerías/Dulce Campos, Manuel Cuadrado; II. Gestión del comportamiento atípico en una biblioteca/Amparo Cervera, Manuel Cuadrado; III. Impacto social en la audiencia de un festival/Alba Colombo; IV. Gestión de las relaciones en el sector teatral/Marta Frassetto, Manuel Cuadrado; V. Intención de descarga gratuita de música/Desamparados Lluch, Manuel Cuadrado; VI. Valoración de un Festival de Teatro de Calle/Ana Henar, Manuel Cuadrado; VII. Campaña de sensibilización en una biblioteca universitaria/María José Miquel, Manuel Cuadrado; VIII. Promoción y éxito en la industria discográfica/Juan de Dios Montoro, Manuel Cuadrado; IX. Satisfacción de los visitantes a una exposición fotográfica/Carmen Pérez, Manuel Cuadrado; X. Motivos de no asistencia a las salas de cine/M. Eugenia Ruiz, Manuel Cuadrado; XI. Imagen percibida de una entidad cultural/Berta Tubillejas, Manuel Cuadrado; XII. Prácticas de financiación de museos españoles/Rea Vasilaki, Manuel Cuadrado.



## Estudio sobre políticas de apoyo a la creación

[en línea]

Vitoria-Gasteiz: Gobierno Vasco. Departamento de Cultura, 2010. 43 p.  
<<http://www.kulturklik.euskadi.net/wp-content/uploads/2010/05/creacion.pdf>>  
[consulta: 9 diciembre 2010]

Estudio concebido desde un enfoque comparativo y de búsqueda de buenas prácticas y, en general, de referencias de las políticas de apoyo a la creación en diferentes países, con el propósito de que estas referencias ofrezcan un punto de partida para la apertura de un proceso de reflexión y debate sobre el perfeccionamiento de las políticas actualmente existentes en el País Vasco.

En una primera parte se ofrece una mirada internacional, a través de una lectura transversal de las diferentes aproximaciones monográficas

desarrolladas por países (Francia, Gran Bretaña, Suecia, Dinamarca, Noruega y Holanda). La segunda parte se centra en una mirada desde la Comunidad Autónoma, que pretende poner en valor esas informaciones en términos de aprendizajes proyectados hacia su realidad. Para ello, traslada a la Comunidad la estructura de intervenciones presentada a nivel internacional apuntando posibles escenarios de trabajo a corto, medio y largo plazo, a modo de guía de apoyo para un proceso de reflexión institucional para la innovación y perfeccionamiento de su actual marco de apoyo a la creación.

Sumario. Presentación; Parte I. La mirada internacional; 1. Las políticas de apoyo a la creación: a modo de síntesis; 1.1. El apoyo a la oferta creativa; 1.2. El apoyo a la demanda creativa; 1.3. El apoyo a las condiciones sociolaborales de la actividad creadora; Parte II. La mirada desde la CAE: propuesta de posibles escenarios de trabajo; 2. Posibles escenarios a corto, medio, largo plazo; 2.1. Oferta creativa: Elementos para el debate; 2.2. Demanda creativa: Elementos para el debate; 2.3. Condiciones sociolaborales: Elementos para el debate; Anexo; Fuentes de información.

## El Espectador emancipado

RANCIÈRE, JACQUES  
Castellón: Ellago, 2010. 134 p.  
ISBN 978-84-96720-92-3.

// El que ve no sabe ver": esta presuposición atravesaba nuestra historia desde la caverna platónica a la denuncia de la sociedad del espectáculo. Es común al filósofo que quiere que cada uno esté en su lugar y a los revolucionarios que quieren arrancar a los dominados de las ilusiones que los mantienen ahí. Algunos emplean explicaciones sutiles o instalaciones espectaculares para mostrar a los ciegos lo que ellos no ven. Otros quieren cortar el mal en su raíz transformando el espectáculo en acción y al espectador en hombre actuante. Los estudios reunidos aquí oponen a esas dos estrategias una simple hipótesis: el hecho de ver no implica ningún encierro; la transformación en espectadores de aquellos que estaban destinados a las coacciones y a las jerarquías de la acción pudo contribuir a revolucionar las posiciones sociales; y la denuncia del hombre alienado por exceso de imágenes fue, en un principio la respuesta del orden dominante a este desorden. La emancipación del espectador es entonces la afirmación de su capacidad de ver lo que el ve y de saber qué pensar de eso y qué hacer con eso. Examinando algunas formas y debates del arte contemporáneo este libro intenta responder a las cuestio-



nes: ¿Qué entender por arte político o política del arte? ¿Cuál es nuestra posición acerca de la tradición del arte crítico y con el deseo de introducir el arte en la vida? ¿Cómo la crítica militante de la mercancía y de la imagen devino en la afirmación melancólica de su omnipotencia o en la denuncia reaccionaria del hombre democrático? Jacques Rancière (Argelia, 1940) es profesor emérito de Estética y Filosofía en la Universidad de París VII. Desarrolla un trabajo profundamente original y de largo recorrido sobre la idea de emancipación, que pasa por la estética, la política, la educación o la historia.

Sumario. El espectador emancipado; Las desventuras del pensamiento crítico; Las paradojas del arte político; La imagen intolerable; La imagen pensativa; Origen de los textos.

## Culture and class

[en línea]

HOLDEN, John  
London : Counterpoint, 2010.  
92 p.  
ISBN: 978-0-086355-649-4  
< <http://www.counterpoint-online.org/wp-content/uploads/2010/09/CultureAndClassStandard.pdf>>  
[consulta: 9 diciembre 2010]

¿ La cultura permite la movilidad social o fomenta la división de clases? John Holden a *Culture and class* analiza el papel que tiene la cultura en el origen y perpetuación de las desigualdades sociales y al mismo tiempo su función emancipadora.

John Holden es actualmente uno de los investigadores más leídos y escuchados sobre cuestiones relacionadas con la cultura y las políticas culturales. Su influencia internacional es producto tanto de su capacidad de trabajo desde la City University como profesor visitante, como del hecho que entre los años 2000 y 2008 fue el responsable del Área de Cultura de Demos (un think tank independiente), al que inspiró con nuevos debates, ideas y propuestas sobre diversas materias relativas al Nuevo Laborismo Inglés.

En este ensayo presenta la relación entre cultura y clase en Gran Bretaña. Realiza una prospección de la sociedad contemporánea, que en el

caso inglés, se define por un sistema político, social y cultural exclusivo, es decir, por la distinción entre clases. En positivo destaca la centralidad y dinamismo del país en la creación cultural. El estudio insta a ir más allá de la descripción de esta paradoja, y buscar fórmulas que permitan el acceso igualitario a los espacios de creación cultural a toda la ciudadanía.

John Holden a partir de la idea de cultura como capital, pero también como capacidad, considera importante que el acceso a la cultura se plantee como el acceso a la acción, la producción y la participación cultural. Considera que los espacios actuales de creación y producción cultural son espacios de exclusión. Esto se agrava más, según el autor, por el actual contexto de recortes económicos en las políticas sociales y culturales que conllevan al retorno de un modelo conservador que reduce el uso y la creación de la cultura para aquellos que la pueden pagar. Para Holden, ahora más que nunca, es necesario poner en práctica políticas culturales de inclusión, no sólo en el sentido del acceso a gozar de la cultura, sino también del acceso a la definición de qué es y qué no es cultura, por un sentido de justicia social real.



Sumario. Preface; Acknowledgements; 1. Introduction; 2The basic concepts; 3. Culture and class together - 4.Ill-used by culture; 5. A new direction of travel - 6.Culture and social justice; 7. Finding a better; 8. Conclusion; Referentes.

### Cultural expression, creativity and innovation

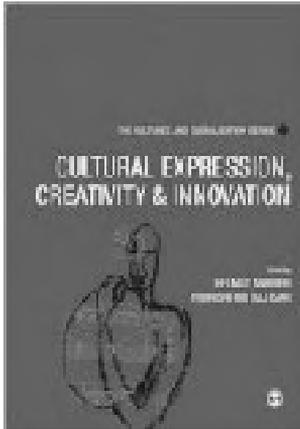
ANHEIER, Helmut;  
ISAR, Yudhishthir Raj (eds.)  
London: Sage, 2010. 460 p.  
ISBN 978-1-4129-2086-5

Como lo demuestran los investigadores Helmut Anheier y Yudhishthir Raj Isar, el contexto globalizador está generando una nueva vía de acción para la creatividad y la innovación de la expresión cultural, proporcionando los inputs básicos de la economía cultural actual y, sobre todo, de las industrias culturales y creativas. El predomi-

nio de estas últimas en las actuales políticas y prácticas culturales está transformando las condiciones para la expresión cultural creativa en sí misma.

Siguiendo el esquema de análisis multidisciplinar que caracteriza las aportaciones teóricas de los volúmenes de la serie *The cultures and globalization series*, en esta ocasión se intenta mostrar la relación simbiótica existente entre expresión cultural, creatividad, innovación y globalización, y la importancia que han adquirido en el discurso cultural actual.

La primera parte del volumen recoge más de una veintena de aportaciones teóricas de investigadores, artistas y críticos de las más variadas disciplinas y de distintas procedencias acerca de cuestiones generales, contextos regionales y géneros específicos tales como: las tensiones entre la homogeneización cultural y la diversificación de la práctica del arte en su circuito globalizado (Gerardo Mosquera); la improvisación como elemento clave para interpretar cómo las fuerzas de la globalización estimulan la producción cultural (Maruska Svasek); el éxito de artistas del continente africano en la creación de una diversidad de formas híbridas en constante evolución (Paul Brickhill); el diseño gráfico con conciencia social en el mun-



do árabe (Huda Smitshuijzen Abifarès); así como la creatividad en la industria de la música (Peter Tschmuck) o las reconfiguraciones de las expresiones culturales emergentes como resultado de la interrelación de la cultura visual y la digital (Ivani Santana).

La última parte del volumen, con un carácter más cuantitativo, integra un sistema de indicadores culturales claves con estadísticas, gráficos y tablas que buscan completar las aportaciones de la primera parte de la obra: rankings de las redes sociales más utilizadas y visitadas, los vídeos más vistos en la red según el género musical, así como una relación de festivales de música tradicional y "de híbridos", entre muchos otros, son algunos de los novedosos indicadores que se señalan.

Sumario. Foreword / Stuart Hall; Introduction / Yudhishtir Raj Isar and Helmut K. Anheier; Part 1.

Issues and patterns in cultural expression: 1. Creativity: alternative paradigms to the "creative economy"/Rustom Bharucha; 2. Recognition and artistic creativity/Joni Maya Cherbo and Harold L. Vogel; 3. Walking with the devil: art, culture and internationalization/ Gerardo Mosquera; 4. ...But what is the question? Art, research and the production of knowledge/Gilane Tawadros; 5. Improvising in a world of movement: transit, transition and transformation/Maruska Svasek; 6. Diasporic spaces: migration, hybridity and the geocultural turn/Keith Nurse; 7. Creativity and intellectual property rights/Jason Toynbee; 8. Exile, culture and identity/Rasoul Nejadmehr; 9. The "creativity" of evil?/Dragan Klaić; 10. The "creator" as entrepreneur: an African perspective/Paul Brickhill; 11. The turn of the native: vernacular creativity in the Caribbean/Annie Paul; 12. Creative contemporary design in the Arab world/Huda Smitshuijzen Abifarès; 13. Cultural policing in South Asia: an anti-globalization backlash against freedom of expression?/Laurent Gayer, Christophe Jaffrelot and Malvika Maheshwari; 14. The struggle to express, create and represent in the Balkans/Zala Volcic; 15. Creative economy, global city: globalizing discourses and the implications for local arts/Lily Kong; 16. The cycles of creativity in the music industry/Peter Tschmuck; 17. Creative communities and emerging networks/Clayton Campbell; 18. Creative Spaces/Nancy Duxbury and Catherine Murray; 19. Literary hybrids and the circuits of translation: the example of Mia Couto/Stefan Helgesson; 20. Emergences in digital culture/Ivani Santana; 21. Fashion and ethics: reinventing models of

consumption; 22. Creativity and innovation: the role of philanthropy/Diana Leat; 23. Digital networks and social innovation: strategies of the imagination/Eugenio Tisselli; 24. Closing reflections/Christopher Waterman; Colour plate section; Part 2. Indicator suites: 2.1. Cultural indicator suites: an introduction/Helmut K. Anheier and Michael Hoelscher; 2.2. Creativity indexes/Enrico Bertacchini and Walter Santagata; 2.3. Measuring creativity and Innovation/Michael Hoelscher; Data suites: Policy; Investment; Diversity; Creativity and Hybridity; 2.4. Creativity, innovation, globalization: what international experts think/Helmut K. Anheier and Michael Hoelscher; References; Index.

### Observatorios culturales creación de mapas de infraestructuras y eventos

ORTEGA NUERE, Cristina  
Barcelona : Ariel, 2010. 283 p.  
ISBN 978-84-344-8290-6

La aparición de Observatorios Culturales es un fenómeno reciente que nace en una sociedad en que la información y el conocimiento se erigen como principal motor del desarrollo social, cultural, económico y político de un país.

Punto de referencia de la industria creativa, entre sus fines prioritarios se encuentra la observación, supervisión y difusión de información para el sector cultural, la profundización del análisis de la rea-



lidad de cada comunidad y la búsqueda y difusión de información que contribuya a visualizar los impactos de los fenómenos culturales y a prever los escenarios futuros. Para poder identificar y analizar la oferta cultural se hace necesaria la creación de mapas que ayuden en el conocimiento y situación de las infraestructuras y eventos culturales.

Esta es la propuesta de Cristina Ortega a través de tres capítulos. En el primero recoge un análisis del estado de la cuestión de los observatorios; en el segundo se analizan los mapas culturales como instrumentos de análisis y diagnóstico de la oferta cultural, y en el tercero se centra en la creación del modelo de mapa para conocer la situación actual de las infraestructuras y eventos culturales en una región. Finalmente, concluye con una reflexión final

en la que se incluyen una serie de potenciales líneas de investigación para el futuro.

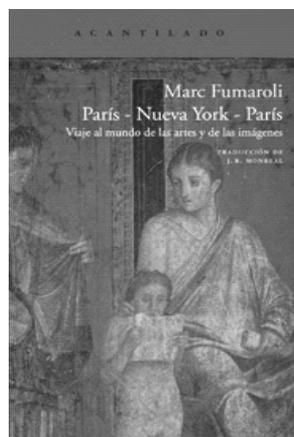
Cristina Ortega Nuere es doctora en Ocio y Potencial Humano, directora de Proyectos de Innovación en Cultura y Ocio del Instituto de Estudios de Ocio de la Universidad de Deusto Actualmente es Presidente de ENCATC-European Network of Cultural Administration and Training Centres y coordinadora del Grupo Europeo de Trabajo de Observatorios Culturales e Información y Conocimiento Cultural de ENCATC.

Sumario. Prólogo/Fernando Viario; Introducción; 1. Los observatorios culturales; 2. Los mapas culturales; 3. Modelo para la realización de mapas de infraestructuras y eventos culturales; Reflexión final; Bibliografía; Otros índices; Anexos: 1. Mapas de observatorios culturales; 2. Descripción de la variable de estudio de las infraestructuras y eventos culturales; 3. Cuestionario de infraestructuras culturales; 4. Cuestionario de eventos culturales.

## París-Nueva York-París Viaje al mundo de las artes y de las imágenes

FUMAROLI, Marc  
Barcelona : Acantilado , 2010.  
921 p.  
ISBN: 978-84-92649-64-8

De la antigüedad greco-romana o el Imperio bizantino a nuestros días, desde París, capital por excelencia de las artes en la Vieja Europa, a Nueva York, capital de las imágenes



contemporáneas, viaje en el tiempo y en el espacio, este libro es, en realidad, una suma de tres: en el primero se habla del papel fundamental de la noción clásica del otium en la cultura como liberador de las energías del corazón; en el segundo se habla del arte contemporáneo y sus extravíos, y en el tercero del arte cristiano. En palabras de su editor, panfleto erudito, inteligentísimo y certero con-

tra el entertainment y el sustituto frívolo que tantas veces han propiciado las "políticas culturales", defensor a ultranza de la belleza y de la más noble y rica tradición civilizadora europea, este libro es fino azote del desierto globalizado al que nos querrían conducir la banalización y la industria de la imagen.

Marc Fumaroli, catedrático de la Sorbona y del Collège de France, ha dedicado gran parte de su carrera al estudio de la retórica y de la literatura francesa. A partir de la publicación de *El Estado Cultural* (1991; Acantilado, 2007), Fumaroli se situó en el centro del debate sobre la política cultural europea.

Sumario. Primera parte. Una temporada en Nueva York: I. Anuncios, pantallas, clones y cuadros de museo; II. El modernismo en Nueva York, de Duchamp a Warhol; III. ¿Una civilización de la imagen?; Segunda parte. Un semestre parisino: I. La primavera en París; II. La iglesia-mecenas y su sistema de las bellas artes; III. Breve perorata; Agradecimientos; Índice de nombres.

## RESEÑAS DE AUTOR

### In-fusiones de jazz

Varios autores  
arte-facto, colectivo cultura  
contemporánea

Las investigaciones y reflexiones sobre los cambios que se están produciendo en los ámbitos culturales locales, ante el influjo de la mundialización de la cultura, el desarrollo de las industrias culturales transnacionales y los medios de comunicación, están aportando elementos críticos y conocimientos que facilitan la adaptación, creatividad e innovación de los profesionales de la cultura ante las transformaciones y demandas sociales que provocan estos cambios. El colectivo "arte-facto, c.c.c." ha publicado ya tres libros desde esta perspectiva y acaba de publicar el cuarto. En esta ocasión se trata de "In-fusiones de jazz", un libro de 300 páginas que en ocho capítulos se ocupa de la trans-



formación de la música de jazz en los últimos 60 años: la relación del jazz con el flamenco, con la música latina, con las vanguardias musicales del siglo XX, la transformación del jazz en manos de músicos europeos, el encuentro del jazz con la electrónica y las tecnologías digitales, y las hibridaciones que estos cruces han producido y que han transformado un género musical

en origen asociado a un lugar, Nueva Orleans, hoy expandido y re-localizado por todo el mundo.

Más que re-localizado, o además, habría que decir re-significado. Al fin y al cabo, como muestra el libro, la transformación del jazz no ha sido otra cosa que su re-significación a través de diferentes generaciones de músicos y audiencias en su difusión por diferentes territorios geográficos y culturales. Muy acertadamente, el principio que sustenta el libro se basa en la exploración y análisis de la música de jazz desde una doble perspectiva: como expresión del espacio cultural que la produce y como elemento de transformación de las culturas musicales que la han recibido -y en las que se inscribe. Desde esta perspectiva el libro pasa revista a la "jazzificación" de las músicas con las que el jazz

se ha cruzado -sin olvidar, naturalmente, a los músicos que lo han hecho posible y los contextos que han favorecido estas operaciones.

El primer capítulo, escrito por Julián Ruesga -que también coordina el libro- sirve de introducción general, focalizando el jazz en tres momentos importantes de su difusión y contacto con otros espacios culturales: la Europa de entreguerras, el Caribe de los años '50 y la década de los '60 en Estados Unidos. El belga Luc Delannoy, con varios libros publicados sobre el tema, se ocupa del jazz latino y su actual diáspora. Luís Clemente escribe sobre el jazz-flamenco. El músico argentino Daniel Varela escribe sobre las interconexiones entre el jazz y las músicas de tradición académica occidental. Norberto Cambiaso (director de la revista *Esculpiendo Milagros*) escribe el capítulo del jazz en Europa y la efervescencia política en la que surgió en los '60-'70. Santiago Tadeo (creador de la revista digital *Acidjazz Hispano*) cuenta en un extenso capítulo el encuentro del jazz con la electrónica y lo digital en las últimas décadas y la aparición de nuevas tendencias y estéticas que ha producido. Continúa con una brillante reflexión general sobre la actualidad del jazz, del periodista y crítico de jazz del

diario *El País*, Chema García Martínez. El libro se cierra con un apéndice escrito por Julián Ruesga donde reseña la bibliografía existente en castellano sobre las distintas escenas locales del jazz en Iberoamérica.

Dos apuntes finales en apoyo de esta publicación. Una, subrayar como el jazz, igual que otras expresiones culturales, es un mirador privilegiado para visualizar y comprender el funcionamiento de la cultura contemporánea y los nuevos modos de difusión y recepción que han creado los medios de comunicación electrónicos y digitales. La segunda, destacar que es el único libro en castellano, y uno de los pocos del mundo, que se ocupa del jazz como fenómeno cultural global en los procesos de mundialización cultural.

*Adolfo Luján*

## **10.000 francos de recompensa (el museo de arte contemporáneo vivo o muerto)**

Entre el 15 y el 18 de diciembre de 2006 se celebró en la sede Antonio Machado de Baeza (Jaén) de la Universidad Internacional de Andalucía el encuentro *10.000 francos de recompensa (el museo de arte contemporáneo vivo o muerto)* cuyo principal objetivo fue reflexionar sobre las tareas y funciones de los museos y los centros de arte contemporáneo en la sociedad actual. Este libro recoge las conferencias e intervenciones de dicho encuentro, incluyendo también la transcripción de la mayor parte de los debates que se generaron a partir de las mismas. Todo ello en una edición muy cuidada y rigurosa que incorpora reseñas biográficas de los participantes y un buen número de ilustraciones y fotografías.

Dirigido por la Asociación de Directores de Arte Contemporáneo de España-ADACE y organizado por el Ministerio de Cultura, la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior-SEACEX y la Universidad Internacional de Andalucía-UNIA *artepensamiento*, *10.000 francos de recompensa (el museo de arte contemporáneo vivo o muerto)* tomó su título de una entre-

vista que Marcel Broodthaers concedió a Irmeline Lebeer en 1974 y en la que el creador belga cuestionaba la premisa moderna de que el museo, como repositorio de las esencias artísticas, tiene que hacer visible de un modo inmanente una realidad universal.

El encuentro contó con cinco mesas de interlocución articuladas en torno a otros tantos ejes temáticos y en las que participaron más de veinte ponentes (artistas, comisarios, historiadores, filósofos, responsables museísticos...). Benjamin Buchloh (profesor de Historia del Arte de la Universidad de Harvard y coeditor de la emblemática revista *October*), Martin Jay (profesor de Historia en la Universidad de California, Berkeley), Mieke Bal (catedrática de Teoría de la Literatura de la Universidad de Ámsterdam), John Beverley (profesor del Departamento de Literatura de la Universidad de Pittsburg) y René Schérer (profesor emérito de Filosofía de la Universidad París-VIII Saint Denis) fueron los encargados de impartir las conferencias con las que se abrieron cada una de estas mesas de interlocución.

En la primera de ellas se analizó la posibilidad de que en un contexto histórico marcado por el agotamiento de los paradigmas culturales y pedagógicos que implantó la

modernidad y por el progresivo enquistamiento de los sistemas democráticos occidentales, el museo pueda constituirse en un "espacio de regeneración" que contribuya a la emergencia y consolidación de nuevas formas de sociabilidad y educación. En esta mesa -que estuvo moderada por Manuel J. Borja-Villal, director actual del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y del que en el libro se incluye un texto que explica los objetivos y los contenidos del encuentro-, además del citado Benjamin Buchloh participaron Simón Marchán, autor de obras como *La "condición postmoderna" de la arquitectura o Fin de Siglo y los primeros ismos del siglo XX*, y Santos Zunzunegui, catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Universidad del País Vasco.

La segunda y la tercera mesa de interlocución estuvieron estrechamente interrelacionadas pues en ambas se planteó la necesidad de concebir el museo como una práctica discursiva y de que, por tanto, hay que analizar qué historia(s) cuenta(n) y cómo la(s) cuenta(n). Para abrir la primera de estas dos mesas se invitó a Martin Jay que en su libro *Downcast Eyes* desarrolla una crítica radical de la centralidad que en el ámbito de la producción artística ha tenido lo visual durante la modernidad. Esta mesa también contó con la

presencia de Suely Rolnik, psicoanalista, ensayista y profesora de Psicología Clínica de la Universidad Católica de São Paulo, Antoni Muntadas, artista catalán al que acaban de conceder el Premio Velázquez de Artes Plásticas, y Jean-François Chevrier, comisario de exposiciones y profesor en la Escuela Nacional Superior de Bellas Artes de París. Los dos primeros señalaron que uno de los principales problemas al que tienen que enfrentarse los espacios museísticos contemporáneos es cómo presentar la obra de artistas que no basan su trabajo en la creación de objetos. Por su parte, Chevrier criticó la "obsesión pedagógica" de museos y centros de arte que tienden a exponer las obras rodeadas de textos informativos y explicativos que impiden que los espectadores tengan una experiencia directa de las mismas.

En la conferencia con la que se inició la tercera mesa de debate -en la que intervinieron el artista y ensayista estadounidense Allan Sekula y la historiadora y crítica de arte Beatriz Herráez- Mieke Bal, autora de libros como *Double Exposures: The Subject of Cultural Analysis* o *Looking In: The Art of Viewing*, señaló que la narración sigue siendo un instrumento metodológico de gran utilidad para conceptualizar exposiciones, siempre y cuando se des-

arrolle de modo creativo y abierto (no autoritario o restrictivo). En este sentido, Bal considera que lo importante no es la voz del comisario, sino los relatos que generen los visitantes a partir de su interacción con lo que se muestra.

La relación entre arte y subalternidad y los "efectos perversos" del multiculturalismo (que como ya advirtió en 1995 el artista mexicano Guillermo Gómez Peña se está convirtiendo en una "panacea institucional para gestionar la diferencia" y neutralizar el potencial conflictivo de la alteridad) fueron los ejes temáticos en torno a los que se articuló la penúltima mesa de interlocución. En ella John Beverley planteó que, en su lucha contra el poder hegemónico, los grupos subalternos no deben asumir la lógica propia de las clases dominantes, sino buscar el modo de transferir la negatividad constitutiva de lo subalterno -cuya potencia reside en el hecho de que se constituye a partir de la desigualdad, no de la diferencia- a los estamentos de la cultura dominante. Por su parte, Paulo Herkenhoff, director de la XXIV Bienal de São Paulo, Ana Longoni, profesora de Teoría de los Medios y la Cultura en la Universidad de Buenos Aires y Gustavo Buntinx, historiador, crítico de arte y comisario de exposiciones, reflexionaron

sobre la compleja y contradictoria relación entre arte y subalternidad en tres espacios distintos de Latinoamérica: Brasil, Argentina y Perú.

El encuentro se cerró con una sesión dedicada a las políticas pedagógicas que deben desarrollar los museos y centros de arte. Instituciones que en la mayor parte de los casos siguen reproduciendo modelos verticales y jerárquicos de distribución y representación del saber que promueven la desigualdad y dificultan el acceso libre y universal a los conocimientos. Esta mesa de interlocución -que se abrió con una conferencia de René Schérer en la que el autor de *La pedagogía pervertida* propuso un cuestionamiento radical de la concepción esencialista de la infancia (y, con ello, de la propia noción de adulto)- contó con la presencia de Manuel Asensi, catedrático de Teoría de la Literatura de la Universidad de Valencia, Martha Rosler (de la que en esta publicación, por expreso deseo de la artista estadounidense, en vez de incluir el texto de su intervención, se ofrece una entrevista que le realizó Stephen Wright) y Ute Meta Bauer, directora del Programa de Artes Visuales del MIT (Cambridge, EE.UU.).

Estamos, por tanto, ante una publicación que nos permite conocer las distintas cuestiones que se están apuntando

en los debates y análisis que en los últimos años se han hecho en torno al papel del museo en una sociedad en la que el conocimiento y la información han adquirido una centralidad hasta ahora desconocida. Debates en los que cada vez con más frecuencia se plantea la necesidad de repensar los actuales modelos de organización y funcionamiento de estas instituciones y de analizar cómo éstas construyen sus narraciones o qué estrategias pueden poner en marcha para generar espacios que permitan el desacuerdo y en los que se dé voz a aquellos que no la tienen.

# ÍNDICES



# PERIFÉRICA

Revista para el análisis de la cultura y el territorio · número 1 · diciembre 2000



# Número 1

diciembre 2000

## Editorial

### Temas

- Crónicas del futuro imperfecto. *Fernando de la Riva*.
- Entrando en el nuevo milenio. *Mikel Etxebarria Etxeita*.
- Empresa y gestión cultural. Una pareja de hecho. *Roberto Gómez de la Iglesia*.
- El paso del academicismo a la cultura de masas. Los museos se van a la calle. *Juan Carlos Rico*.
- La función de los agentes culturales. Nuevos escenarios para la reflexión. *Alfons Martinell Sempere*.

### Experiencias

- Mi experiencia al frente de la Galería del Museo Cruz Herrera. *Manuel Alés Gómez*.
- Contando un sueño. *Juan María García Campal*.
- El Centro Municipal del Patrimonio Histórico de El Puerto de Santa María. *Mercedes García Pazos*.
- El caso de la Comarca de Sierra Morena Occidental. *Antonio F. Tristanchó*.
- La Gestión Cultural a través de un Centro Cívico. *M<sup>o</sup> Isabel Sagrera Pérez*.
- La experiencia discográfica y editorial de Acuarela. *Jesús Llorente Sanjuán*.
- imena de la Frontera, de lo único a lo auténtico. *Ildelfonso S. Gómez Ramos*.
- La segunda época de la revista Caleta. *José Manuel García Gil*.
- La escena alternativa de los editores independientes. *Uberto Stabile*.

### Reseñas de libros

- *Cultura y ciudad*, de Iñaki López de Aguilera.
- *Sueño e Identidades*, de W. AA.
- *Guía Profesional del Jazz en España*, de Fundación Autor y Cuadernos de Jazz.
- *Los Centros Cívicos ante el nuevo milenio*, de Roberto San Salvador y otros.
- *Informe SGAE sobre hábitos de consumo cultural*, de Fundación Autor.
- *Montaje de Exposiciones*, de Juan Carlos Rico.
- *Gestión, producción y marketing teatral*, de Teresa Valentín y Grego Navarro.
- *La industria de la cultura y el ocio en España*, de María Isabel García García y otros.
- *Patrimonio etnológico del Instituto Andaluz*, de Patrimonio Histórico.
- *Nuevos espacios para la cultura en Europa*, de Eric Franch.

### Reseñas de revistas

- Banda Aparte. Clarín.

### Reseñas de webs

- Centro de Documentación Musical de Andalucía. Hangar.

### Reseñas de asociaciones

- CRAC, Centro de Recursos para la Asociaciones de Cádiz y Bahía.
- GECA, Asociación de Gestores Culturales de Andalucía.
- JAMBA, Asociación de Jazz.

# PERIFÉRICA

Revista para el análisis de la cultura y el territorio • número 2 • diciembre 2001



# Número 2

diciembre 2001

## Editorial

### Temas

- Más promesas y menos obras... Por unas políticas culturales preformativas. *Eduard Miralles*.
- Los otros. *David Hernández Montesinos*.
- Planificar y evaluar: dos fases indisolubles de la gestión cultural. *Lluís Bonet*.
- Las Casas de Cultura. Equipamientos Culturales de Proximidad en España en el Siglo XX. *Chus Cantero*.

### Experiencias

- 16 años en la ruta del rock'n'roll. *Ignacio Juliá*.
- 10 años de Extensión Universitaria en la Universitat Jaume I. *Angels López Sierra y Albert López Monfort*.
- Histórico Municipal de Villamartín: un museo comarcal para el siglo XXI. *José María Gutiérrez López*.
- La Universidad Trashumante (Argentina). *Tato Iglesias*.
- La Red de Promotores Culturales de Latinoamérica y el Caribe. *Octavio Arbeláez Tobón*.
- QUAM: Quincena de Arte de Montequieu. *Anna Palomo*.
- Frontera Sur: un proyecto colectivo al filo del milenio. *Alejandro Luque*.

### Reseñas de libros

- *Almanaque. Franquismo Pop*, de Reservoir Books.
- *Los proyectos*, de Carlos Paredes y Fernando de la Riva.
- *Perico "el del Lunar"*, de José Manuel Gamboa.
- *Coerción. Por qué hacemos caso a lo que nos dicen*, de Douglas Rushkoff.
- *Libertad de exposición*, de Francisco Calvo Serraller.
- *Movimientos artísticos desde 1945*, de Edward Lucie-Smith.
- *Gestión de Proyectos Culturales*, de W. AA.
- *Mi vida en el arte*, de Konstantin Stanislavski.
- *¿Nuevas dramaturgias?*, de María José Ragué-Arias.
- *Bendita locura*, de José Ángel González Balsa.
- *Y yo caí... enamorado de la moda juvenil*, de Carlos José Ríos.
- *Apocalipse Show*, de Raúl Rodríguez Ferrándiz.
- *De la Historieta y su uso (1873-2000)*, de Jesús Cuadrado.

### Reseñas de revistas

- Cuadernos de Jazz y Más Jazz. Yellow Kid. PH.

### Reseñas de webs

- Clubcultura.com. Galería Milagros L. Delicado. W3art.

### Reseñas de asociaciones

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

Revista para el análisis de la cultura y el territorio • número 3 • diciembre 2002



# Número 3

diciembre 2002

## Editorial

### Ideas

- Alineación y ensimismamiento. *José María Parreño.*
- Poder cultural. Poder local. *Consejo Científico Revista PERIFÉRICA.*

### Temas

- Se acabó la diversión. La cultura crea y sostiene ciudadanía. *Toni Puig.*
- La gestión del intercambio en las artes. Una revisión de las principales aportaciones. *Manuel Cuadrado.*
- Retos del patrimonio en el siglo XXI: Gestión creativa y desarrollo territorial. *Jordi Padró y Manel Miró.*
- Culture et économie. *Xavier Greffe.*
- Manuel Alés, In memoriam: Mi experiencia al frente de la Galería del Museo Cruz Herrera.

### Experiencias

- La actividad de la FEMP en el campo de la cultura local. *Yolanda Barcina.*
- Una década de extensión cultural. *Pablo Sanpedro.*
- Festival Internacional Espárrago. *Francis Cuberos.*
- Hay otros festivales pero están en éste. *Pepe Colubi.*
- En la encrucijada de dos siglos y milenios. *Lecsy Tejada.*
- El Aula de Literatura José Cadalso. *Juan G. Macías.*
- La aventura de leer. *Elisenda Figueras.*
- Por el camino del Arte hacia el placer de leer. *Mayra Navarro.*
- Une expérience culture et économie: Saint-Malo. *Loïc Fremont.*
- Centro Andaluz de Documentación e Información Cinematográfica. *Federación Andaluza de Cine-Clubs.*
- El nuevo papel de la cultura en la definición de objetivos y estrategias en las ciudades. *Casto Sánchez.*
- La música en el Cádiz de los 60. *José María Santamaría.*

### Reseñas de libros

- *Del amanecer a la decadencia*, de Jacques Barzun.
- *Público y privado en la gestión cultural*, de Roberto Gómez de la Iglesia.
- *The Penguin Guide to Jazz on CD*, de Rochard Cook y Brian Morton.
- *Loops. Una historia de la música electrónica*, de Javier Blánquez y Omar Morera.
- *La regulación de la red*, de Santiago Muñoz Machado.
- *Gestión del patrimonio cultural*, de Josep Ballart y Jordi Juan i Tresseras.
- *Diseño y elaboración de proyectos de cooperación cultural*, de Alfons Martinell Sempere.
- *Visiones del sector cultural en Centroamérica*, de W. AA.
- *El consumo de servicios culturales*, de Manuel Cuadrado García y Gloria Berenguer Contri.
- *André Malraux, una vida*, de Olivier Todd.
- *L'emploi culturel a l'age numérique*, de Xavier Greffe.

### Reseñas de revistas

- Rock de Lux. Letras Libres. Ubi Sunt?

### Reseñas de webs

- Galería Benot. Gestión Cultural.org.

### Reseñas de asociaciones y empresas

- Oikós. Xabide. GESCCAN. AGCEX.

### Documentos

- Pautas para la cooperación institucional en materia de cultura. Comisión de Cultura de la FEMP.

Revista para el análisis de la cultura y el territorio • número 4 • diciembre 2003

# PERIFÉRICA



# Número 4

diciembre 2003

## Editorial

### Ideas

- Cultura y política: algunas leyes (de Murphy). *Lalia González-Santiago*.

### Temas

- Obra Social/Cultural. Historia y desarrollo. Cajas de Ahorro de Andalucía. *Chus Cantero*.
- Museos y Centros de Arte Contemporáneo en España. Paradoja y contenido. *Manuel Caballero*.
- ¿Es posible evaluar la política cultural? *Albert de Gregorio*.
- Marketing y Cultura: dos campos aprendiendo a convivir. *Ximena Varela*.
- Ciudad Bahía, entre la entelequia y la pragmática. *Esteban Ruiz*.
- Avelino Hernández, In memoriam. *Francisco Gómez*.

### Experiencias

- La Guía de estándares de los equipamientos culturales en España. *Pilar Aldanondo*.
- Museo "El Dique". *José María Molina*.
- Que 20 años no es nada... (una experiencia para la promoción del teatro andaluz). *Manolo Pérez*.
- Green Ufos. Una breve historia. *Rafael López*.
- Gijón es una fiesta. *Rafael Marín*.
- La recuperación del legado de la Tía Norica de Cádiz: veinte años después (1984-2004). *Désirée Ortega*.
- Zemos 98: Proyectando desde el suelo (tercera parte). *Pedro Jiménez*.
- Rehabilitación del antiguo Cabildo para Biblioteca Pública de Sanlúcar. *Rafael González*.
- Bibliópolis: el nacimiento de una editorial independiente. *Luis G. Prado*.
- Interpretar patrimonio con teatro. *Pedro J. González*.
- Simplemente Javier. *Alejandro Pérez*.

### Reseñas de libros

- *La financiación de la cultura y de las artes*, de E. Harvey.
- *Comunicación y cultura en la era digital*, de Enrique Bustamante.
- *Hacia un nuevo sistema mundial de comunicación*, de Enrique Bustamante.
- *Creación colectiva*, de David Casacuberta.
- *La distribución de música en Internet*, de A. Rebollo.
- *Industrias culturales*, de H. Schargorodsky.
- *La función social del patrimonio histórico*, de J. García y M. Poyato.
- *Términos críticos de sociología de la cultura*, de C. Altamirano.

### Reseñas de revistas

- Parabólica. Cuadernos de Economía de la Cultura.

### Reseñas de webs

- On the move. Acronim. Arreguias. Ars Virtual. Festivales.

### Portafolio

- Dibujos de José Pérez Olivares.

Revista para el análisis de la cultura y el territorio • número 5 • diciembre 2004

# PERIFÉRICA



# Número 5

diciembre 2004

## Editorial

In memoriam: Eduard Delgado. *José Luis Ben Andrés.*

## Ideas

- *Mens sana in corpore tullido.* *Oriol Rossell.*
- A la búsqueda de un público. *José Manuel Benítez Ariza.*
- Una lectura del Quijote. *Eduard Miralles.*

## Temas

- Unas notas sobre la gestión de la cultura y la innovación cultural. *José Luís González Quirós.*
- La protección del Patrimonio a través del porcentaje cultural. *Luis Miguel Arroyo Yanes.*
- La excepción cultural francesa: estereotipo, confusiones, estrategias. *Ferdinand Richard.*
- Aspectos genéricos y conceptuales sobre Planificación Estratégica y Gestión Cultural. *Ángel Mestres.*

## Experiencias

- Patrimonio Cultural Universitario. *María Marco Such.*
- Le Méthode des nouveaux commanditaires. *Cécile Bourne.*
- Houston Party Records. *Jaime Hernández.*
- La Cámara Oscura de la Torre Tavira. *Equipo Torre Tavira.*
- Centro de Exposiciones y Estudios de las Colonizaciones de Guadalcaçín. *Julián Oslé Muñoz.*
- Neilson Gallery en Grazalema. *Jack Neilson.*
- Primer año académico del Máster en Gestión Cultural de las Universidades de Granada y Sevilla. *Víctor Fernández Salinas y Rafael López Guzmán.*
- Un sistema normalizado de indicadores de gestión aplicable a los Ayuntamientos andaluces. *Antonio M. López Hernández, Andrés Navarro Galera y David Ortiz Rodríguez.*
- La Escuela de Cine de Puerto Real. *José Manuel Tenorio Mariscal.*
- Políticas Culturales Municipales en Carmona. *Carlos Romero Moragas.*
- Cádiz.Doc, Documentales en Red. *Cádiz.Doc.*
- El Museo Taurino de la Diputación de Valencia. *Francesc Cabañés Martínez.*
- Paralelo 36. *Zap producciones.*

## Reseñas de libros

- *Repensar la cultura*, de José Luis González Quirós.
- *Gestión de Salas y espacios escénicos*, de Miguel Ángel Pérez Martín.
- *Cultura y Televisión*, de Francisco Rodríguez Pastoriza.
- *Casos de Turismo Cultural*, de Josep Font Sentias.
- *Gestión del Marketing Social*, de Antonio Leal Jiménez.
- *Diseño y evaluación de Proyectos Culturales*, de David Roselló Cerezuela.
- *Marketing Cultural*, de María José Quero Gervilla.

## Reseñas de revistas

- *Cultura Moderna. La vaca de muchos colores. Ajoblanco.* Reseña. *Revista de Historia de El Puerto.*

## Reseñas de asociaciones

- Centro de Documentación Audiovisual de Jerez.

## Documentos

- Agenda 21 de la Cultura. Vigía: Observatorio Cultural de la Provincia de Cádiz. *José Luis Ben Andrés.*

## Portafolio

- Dibujos de Fritz (Ricardo Olivera).

Revista para el análisis de la cultura y el territorio • número 6 • diciembre 2005

# PERIFÉRICA



# Número 6

diciembre 2005

## Editorial

### Fuera de contexto

- Entrevista a Bertrand Tavernier. *El País Semanal*.
- Roberto Bolaño. *Ed. Anagrama*.

### Ideas

- La gestión de las ruinas. *Antonio Orejudo*.
- Los deberes de la Cultura. *Elena Angulo Aramburu*.

### Temas

- El Ministerio de Cultura y la política cultural en Francia. *Enmanuel Négrier*.
- La gestión cultural en el espacio europeo de educación superior. *Antonio Ariño*.
- Las misiones pedagógicas. *Felipe Barbosa Illescas*.
- Cultura y nuevas tecnologías: ¿Hacia unas políticas e-culturales? *Santi Martínez Illa y Roser Mendoza*.
- Equipamientos culturales de proximidad en España en el siglo xx. *Los Teleclubs. Chus Cantero*.
- La cultura comprometida: los derechos y deberes culturales. *Annamari Laaksonen*.

### Experiencias

- Proyecto UNÍA, arte y pensamiento. *Isabel Ojeda*.
- ¿Quién necesita a Mozart? *Jorge Portillo*.
- Nueva algarabía. *Juan José Sánchez Sandoval*.
- El trabajo del comisario de exposiciones. *Juan Ramón Barbancho*.
- La situación de los intercambios culturales en el Mediterráneo Occidental. *Ferdinand Richard*.
- La costumbre de leer. *Fernando Domínguez Bellido, Josefa Parra Ramos y Ricardo Rodríguez Gómez*.
- Freek. *Tali Carreto*.
- Experiencias educativas a partir de la palabra poética. *Miguel Ángel García Argüez*.
- En un banco del jardín. *Rocío Guijallo Millón*.
- Balance de resultados del proyecto Cultur\*At. *Julián Jiménez López*.
- El Club de lectura de la Biblioteca Pública Provincial de Cádiz. *M<sup>o</sup> José Vaquero Vilas*.
- El caso del Aula Gerión en Sanlúcar de Barrameda. *Ana Gómez Díaz- Franzón*.

### Reseñas de libros

- *La Red es de todo,s* de Víctor Marí Sáez.
- *Funky Business*, de Jonas Ridderstrale y Kjell Nordström.
- *Crónicas*, de Bob Dylan.
- *Free Culture*, de Lawrence Lessig.
- *Manual de Economía*, de Cultura de Ruth Towse.
- *El Proceso Cultural*, de Joaquín Herrera Flores.
- *Se acabó la diversión*, de Ton i Puig.
- *Industrias culturales y desarrollo sustentable*, de W. AA.
- *La cultura en la era de la incertidumbre*, de Ferrán Mascarell.

### Reseñas de revistas

- *Cultura Moderna*.

### Documentos

- Declaración de Madrid. Encuentro Mundial de Ministros de Cultura a favor de la diversidad cultural.

### Portafolio

- Dibujos de Manuel Rey Pilestán.

Revista para el análisis de la cultura y el territorio • número 7 • diciembre 2006

# PERIFÉRICA



# Número 7

diciembre 2006

## Editorial

### Fuera de contexto

- El mercado influye...
- Durante este verano...

### Ideas

- Patrimonio histórico y turismo: un binomio positivo pero insuficiente. *Javier Maldonado Rosso.*
- El Flamenco: un patrimonio patrimonializado. *Enrique Linera.*

### Temas

- Una ley en discordia. *Blas Fernández.*
- Propiedad intelectual y sociedad de la información. *José Justo Megías.*
- Nociones básicas en materia de propiedad intelectual. *M<sup>ra</sup> Paz Sánchez González.*
- Revistas culturales gratuitas. *Pedro M. Geraldía Sánchez.*
- La cultura comprometida: los derechos y deberes culturales. *Annamari Laaksonen.*
- Una introducción a la convención UNESCO sobre la diversidad cultural. *Luis Miguel Arroyo Yanes.*
- Medir la cultura: una tarea inacabada. *Salvador Carrasco Arroyo.*
- Nueva legislación y nuevas formas de organización en los museos de Andalucía. *Victoria Usero Piernas.*

### Experiencias

- ATALAYÁ, Observatorio universitario andaluz de la cultura. *Enrique del Álamo Núñez.*
- El papel cultural de las librerías. *Pere Duch.*
- Breve visión del asociacionismo universitario: el caso de Ubi Sunt? *Santiago Moreno Tello.*
- La cooperación cultural en mi punto de mira. *Ángeles Peña.*
- Cultura participativa: la experiencia del Círculo de Bellas Artes de Ciudad Real como Consejo Sectorial de Asociaciones Culturales. *Alberto Muñoz Arenas.*
- El club de lectura de la Universidad de Cádiz. *José Fernando Piñeiro Área.*
- Jornadas de Danza en la Universidad de Cádiz. *Carmen Padilla Moledo.*
- La Fábrica: Cultura autogestionada. *La Asamblea de La Fábrica.*
- Música instantánea. *Willy Sánchez de Cos.*
- Y van para treinta años: Renacimiento, una editorial "literaria". *José Manuel Benítez Ariza.*
- Cambalache Jazz Club: los primeros 20 años. *José Luis García.*
- Proyecto HUMAN: el valor de las Humanidades. *Joaquín Moreno, Alejandra Brome, Javier Grimaldi.*

### Reseñas de libros

- *Casos de turismo cultural*, de Josep Font Sentias (Coord.)
- *El proyecto Benzú*, de José Ramos Muñoz.
- *El Flamenco en Cádiz*, de Catalina León Benítez.
- *El periodismo cultural*, de Francisco Pastoriza Rodríguez.
- *Marketing del patrimonio cultural*, de Carmen Camarero y María José Garrido.
- *Cuadernos de Investigación de Vigía*, de La Fundación Provincial de Cultura de Cádiz.
- *El Templo del Saber*, de José Luis González Quirós.
- *Re-imagina!*, de Thomas J. Peters.

### Reseñas de Revistas

- Ábaco. Pensar Iberoamérica.

### Reseñas de Asociaciones

- Asociación Qultura. Asociación Bahía de Puerto Real.

### Reseñas de Audiovisuales

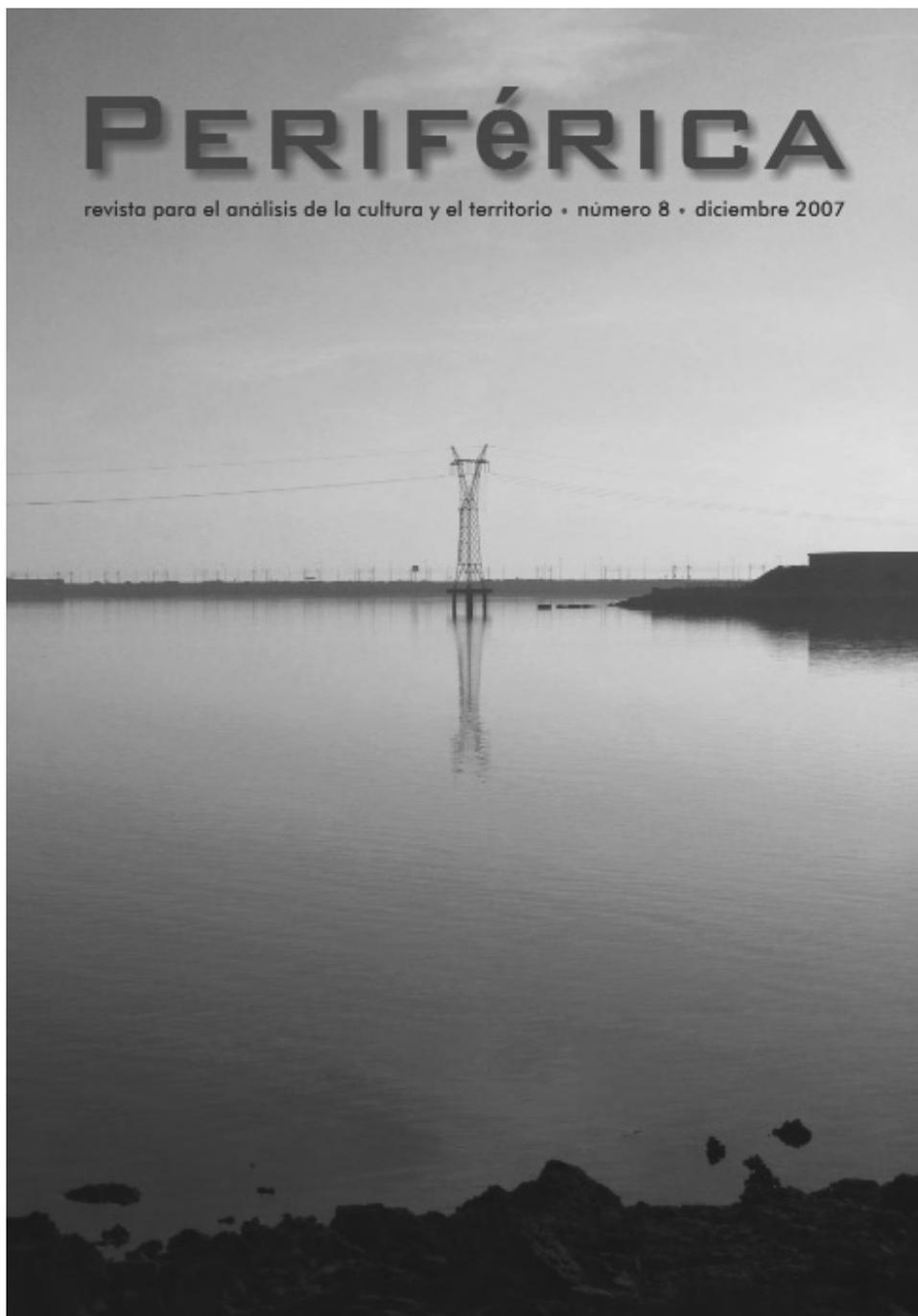
- Cambalache Jazz Club.

### Documentos

- Convención sobre la protección y promoción de la diversidad de las expresiones culturales.

# PERIFÉRICA

revista para el análisis de la cultura y el territorio • número 8 • diciembre 2007



# Número 8

diciembre 2007

## Editorial

### Fuera de contexto

- Pocos parecen advertir...
- Los museos deben...

### Ideas

- Una ciudadanía responsable en el contexto de la globalización. *Jacinto M. Porro Gutiérrez.*

### Temas

- Regreso al Futuro Imperfecto. *Fernando de la Riva*
- Las últimas tendencias en la creación de Museos. *Florencia Torrego Serrano.*
- Nociones básicas en materia de propiedad intelectual. *M<sup>o</sup> Paz Sánchez González.*
- Museos y centros de interpretación en el ámbito rural. *José Manuel Castaño Blanco.*
- Las exposiciones temporales y el turismo cultural. *Cristina Giménez Raurell y Trinidad Vacas Guerrero.*
- Gestión de portales de museo. *C. Carreras y P. Bascos.*
- Equipamientos culturales de proximidad en España en el siglo XX. *Chus Cantero.*
- Introducción al Copyleft. *Javier de la Cueva González-Cotera.*
- El Reconocimiento de las Redes en el Campo Cultural. *Aleksandra Uzelac.*
- Las actividades de investigación en la Fundación Autor. *Rubén Gutiérrez del Castillo.*

### Experiencias

- Ladinamo: Cinco años pidiendo más gasolina. *Víctor Lenore.*
- Las Cartas de Servicios como elementos facilitadores de una nueva cultura del servicio público. *Rosa Gómez, F<sup>o</sup> Daniel Moral y Manuel Torralba.*
- La coral polifónica Canticum Novum. *Laura Triviño Cabrera.*
- Interea, un proyecto interuniversitario y de colaboración interinstitucional en Galicia. *Héctor M. Pose.*
- Grupo UCAdanza. *Carmen Padilla Moledo.*
- Organización y funcionamiento de un centro cultural universitario. *Alfredo Luna Briceño.*
- V Campus Euroamericano de la Cultura. Almada, Portugal. Mayo de 2007. *Mar Hidalgo.*
- Amigos de la Música Bahía de Cádiz. *María José Martínez.*
- Los valores que representan las independientes. *Mario Pacheco.*

### Reseñas de libros

- *Copyleft. Manual de uso*, de V.V.AA.
- *Los nuevos centros culturales en Europa*, de Roberto Gómez de la Iglesia (editor).
- *Memoria 2006*, de la Confederación de cajas de ahorros.
- *La sociedad de la Cultura* de, Arturo Rodríguez Morató.

### Reseñas de audiovisuales

- *La liga de los olvidados*, de José Luis Tirado.

### Reseñas de Revistas

- Mellotron nº3.

### Reseñas de Webs

- *10 en Cultura.*

### Manifiesto

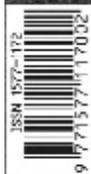
- Por una nueva cultura del territorio.

### Documentos

- Documento cero del sector del arte Contemporáneo: Buenas prácticas en museos y centros del arte.

# PERIFÉRICA

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



# Número 9

diciembre 2008

## Editorial

### Fuera de contexto

#### Ideas

- Crónicas de la derrota: la vista del águila. *Manuel J. Ruiz Torres*

#### Temas

- Niveles de discurso de la política cultural y sus interacciones en la construcción de la realidad artística y cultural. *Juan Arturo Rubio Aróstegui*
- Políticas culturales y biblioteca pública del siglo XXI. Conversaciones sobre algunos temas relevantes. *Juanjo Arranz, Óscar Carreño y Ferrán Farré*
- La creación fotográfica española en el seno de las libertades políticas y la tolerancia ideológica: un camino despejado hacia el progreso cultural. *Jesús Micó Palero*
- Las Universidades Populares: educando por una sociedad más justa. *Felipe Barbosa Illescas*
- La construcción del Sistema de indicadores para la evaluación de las políticas culturales locales desarrollado por la FEMP: historia de un proceso de cooperación. *Juana Escudero Méndez*
- ¿Qué buscamos cuando buscamos cultura? *Fernando Vicario*
- Disonancias, nuevos territorios para el arte. *Roberto Cómez de la Iglesia*
- Agentes culturales de carácter asociativo: La Biblioteca de la Esperanza de la Asociación de Vecinos 1º de Mayo de El Cerro del Moro (Cádiz), 1997-2006. *Santiago Moreno Tello*

#### Experiencias

- Cuando la literatura sale a jugar a la calle (Spoken Word) *Silvia Grijalva*
- Proyecto Cultural El Sitio. Incuba - Guatemala, Incubadora Cultural de Desarrollo Comunitario y Empresarial. La Antigua Guatemala, Guatemala, CA.
- Máster en Gestión Cultural. La experiencia del alumnado. *Inmaculada Vilches, Eva Ponga, Nani Soriano*
- Camaleón. La Agenda Cultural de la provincia de Cádiz. *José Fernando Piñero Area*

#### Antenas

- GALICIA / El año cultural en Galicia. *Héctor M. Pose*
- EUSKADI / Los equipamientos dominan el panorama. *Mikel Etxebarria Etxeita*
- MADRID / Alientos por desalientos. *Juana Escudero Méndez*

#### Reseñas de libros

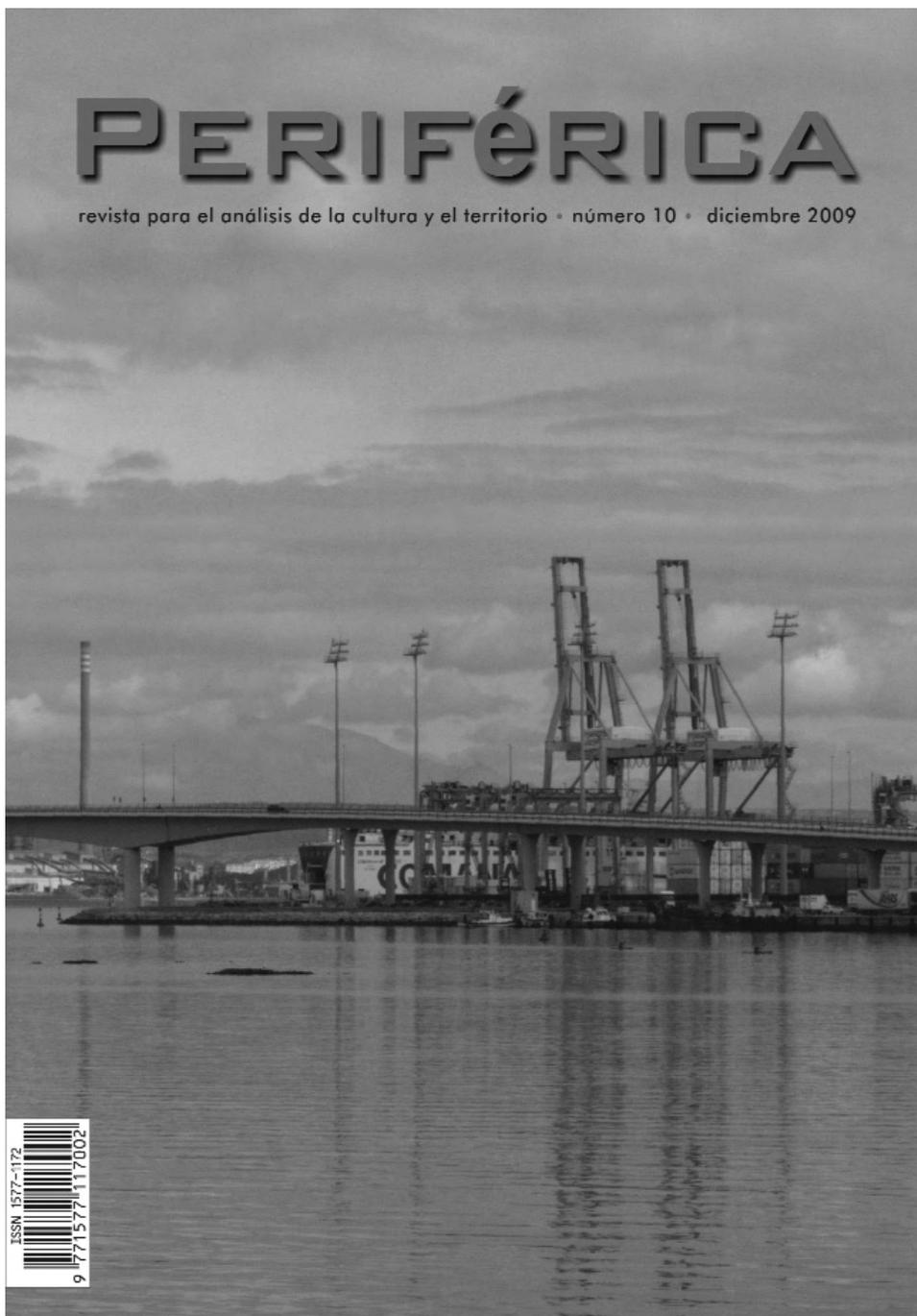
- Reseñas del CERC
  - Cultura i estratègia de ciutat, de Félix Manito
  - Las Asociaciones Culturales en España, de V.V.A.A.
  - Creative Economy, Report 2008
  - Música y sociedad, de Jaime Hormigos Ruiz
  - Equipamientos municipales de proximidad, de V.V.A.A.
  - Gestión Cultural, estudios de caso, de A. Colombo y D. Roselló
  - Les Activitès Culturelles
  - The social impact of the arts: an intellectual history, de E. Belfiore y O. Benett
  - Imagine... no copyrigh, de J. Smiers y M. Van Schijndel
  - Sociedad interconectada, cultura desconectada, de F. R. Contreras
  - El acceso al patrimonio cultural: retos y debates, de V.V.A.A.
- Reseñas de autor
  - La caja de cristal. Un nuevo modelo de Museo. *Los autores*
  - Equipamientos municipales de proximidad. *Mikel Etxebarria Etxeita*

#### Documentos

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

# PERIFÉRICA

revista para el análisis de la cultura y el territorio • número 10 • diciembre 2009



# Número 10

diciembre 2009

## Editorial

### Fuera de contexto

#### Ideas

- Tiempo para consumir cultura. *Jacinto M. Porro Gutiérrez*

#### Temas

- La Planificación Cultural en España, 1930-1990. *Jesús Cantero*
- La competencia cultural artística en la educación obligatoria y en la formación inicial del profesorado.

*Andrea Giráldez Hayes*

- El P2P o la democratización de la cultura. *Javier Lorente Fontaneda*
- El periodismo musical en la era del clic, el blog y el link. *Nando Cruz*

#### MONOGRÁFICO "USOS, HÁBITOS Y DEMANDAS CULTURALES DE LAS UNIVERSIDADES ANDALUZAS"

- Introducción gráfica: En qué se parecen y en qué se diferencian. *Ángel Cazorla*
- ¿Para qué sirven los estudios de usos, hábitos y demandas culturales en la práctica profesional?

*Daniel Mantero Vázquez*

- Investigación cualitativa y cuantitativa: Los estudios de usos y motivaciones culturales por cantes de ida y vuelta. *Pedro Jesús Luque Ramos, Antonio Palomo Monereo y Manuel Pulido Martos*
- El consumo de cine y teatro de los municipios andaluces con campus universitario. *Jesús Sabariego*
- Usos y hábitos de lectura en torno a la Universidad de Andalucía. *Clementina Rodríguez Legido*

#### Experiencias

- Córdoba, como territorio y reto cultural. Luces y sombras. *Virginia Luque Gallegos*
- La territorialidad de la Casa Invisible. *Eduardo Serrano Muñoz*
- Indigestió: buscando otro modo de pensar la música. *Jordi Oliveras*
- Photoimagen, un evento y ahora un centro de la imagen. *Fundación Imagen 83*
- Proyecto cultural El Sitio. *Enrique Matheu Recinos*
- Arte y expresión con mujeres privadas de libertad. *Ana Luz Castillo y Andrea Barrios, Colectivo Artesana*
- Educación Expandida: la Red como fuente de conocimientos. *Rubén Díaz*
- Una experiencia de cultura y participación. U.P.M. de Jaén. *Angel Cagigas*  
( Librocasi3n Solidaria. *Sara Marí3a Castell3l3 Gaona*

#### Antenas

- EUSKADI / Tiempos de cambio en Euskadi. *Mikel Etxebarri3a Etxeita*

#### Reseñas de libros

- Diccionario crítico de política cultural: cultura e imaginario.
- Ciudades creativas. Volumen 1. Cultura, territorio, economía y ciudad.
- A New agenda? the European Union and cultural policy.
- Youtube: online video and participatory culture.
- El arte de la escenotécnica: cómo diseñar espacios escénicos de excelencia.
- Mercado y consumo de ideas: de industria a negocio cultural.
- La Economía del espectáculo: una comparación internacional.
- Culture, class, distinction.
- Burbujas de ocio: nuevas formas de consumo cultural.
- La Movilidad de las artes escénicas: obstáculos, retos y oportunidades.
- Creación de empresas en el ámbito cultural.
- Las Ciudades creativas: por qué donde vives puede ser la decisión más importante de tu vida.
- Lo sublime y lo vulgar: la "cultura de masas" o la pervivencia de un mito.
- Otros documentos y publicaciones de interés.
- Más allá del rock.

#### Documentos

- Declaración de Independencia del Ciberespacio. *John Barlow*
- Interlocal (Red Iberoamericana de Ciudades para la Cultura).