

PERIFÉRICA

Revista para el análisis de la cultura y el territorio

6





PERIFÉRICA

Revista para el análisis de la cultura y el territorio

Vicerrectorado de Extensión Universitaria
Aulario La Bomba - Paseo Carlos III, 3 - 11003 Cádiz
Tfno: 956 015800 Fax: 956 015891
e.mail: extension@uca.es
web: www.uca.es/extension/periferica.htm

Periodicidad: anual

Edita:

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

Consejo de dirección:

Excm. Sra. Dña. Virtudes Atero Burgos, *Vicerrectora de Extensión Universitaria de la Universidad de Cádiz.*
Ilmo. Sr. D. Antonio Castillo Rama, *Concejal Delegado de Cultura del Ayuntamiento de Cádiz.*
Ilma. Sra. Dña. Irene García Macías, *Diputada Provincial de Cultura.*

Consejo científico:

D. Antonio Javier González Rueda, *Universidad de Cádiz.*
D. Enrique del Álamo Núñez, *Ayuntamiento de Cádiz.*
D. José Luis Ben Andrés, *Diputación de Cádiz.*
D. Salvador Catalán Romero, *Universidad de Cádiz.*

Consejo asesor:

D. Alfons Martinell, *Universitat de Girona.*
D. Eduard Miralles, *Técnico del CERC de la Diputación de Barcelona.*
D. Fernando de la Riva, *CERO-CRAC.*
D. Roberto Gómez de la Iglesia, *Director General de la empresa Xabide.*
D. Jesús Cantero.

© Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.

© Los autores.

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

ISSN -1577-1172

D.L. CA-903/2000

Diseño: José Luis Tirado.

Impresión: Servicio de Autoedición de la Universidad de Cádiz.

Agradecemos la colaboración de Esmeralda Barreche Peláez.

Precio: 10 euros.

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

	5	Editorial
FUERA DE CONTEXTO	9	Entrevista a Bertrand Tavernier. <i>El País Semanal</i>
	10	Roberto Bolaño. <i>Editorial Anagrama</i>
I D e A S	15	La gestión de las ruinas. <i>Antonio Orejudo</i>
	17	Los deberes de la Cultura. <i>Elena Angulo Aramburu</i>
T e M A S	23	El Ministerio de Cultura y la política cultural en Francia: excepción cultural o excepción institucional. <i>Emmanuel Négrier</i>
	42	La gestión cultural en el espacio europeo de educación superior. <i>Antonio Ariño</i>
	55	Las misiones pedagógicas. <i>Felipe Barbosa Illescas</i>
	74	¿Hacia unas políticas e-culturales? <i>Santi Martínez Illa y Roser Mendoza</i>
	105	Los Teleclubs. <i>Chus Cantero</i>
E X P E R I E N C I A S	129	Proyecto UNIA arteypensamiento. <i>Isabel Ojeda</i>
	137	¿Quién necesita a Mozart? <i>Jorge Portillo</i>
	144	Nueva algarabía. <i>Juan José Sánchez Sandoval</i>
	150	El trabajo del comisario de exposiciones. <i>Juan Ramón Barbancho Rodríguez</i>
	161	La situación de los intercambios culturales en el Mediterráneo Occidental. <i>Ferdinand Richard</i>
	175	La costumbre de leer. <i>Fernando Domínguez Bellido, Josefa Parra Ramos y Ricardo Rodríguez Gómez</i>
	189	Freek. <i>Tali Carreto</i>
	194	Experiencias educativas a partir de la palabra poética. <i>Miguel A. García Argüez</i>
	198	En un banco del jardín. <i>Rocío Guijarro Millán</i>
	202	Balance de resultados del proyecto Cultur*At. <i>Julián Jiménez López</i>
	211	El Club de lectura de la Biblioteca Pública Provincial de Cádiz. <i>María José Vaquero Vilas</i>
	216	El caso del Aula Gerión en Sanlúcar de Barrameda. <i>Ana Gómez Díaz- Franzón.</i>

RESEÑAS 223

LIBROS

La Red es de todos.

Jose M^o Almozara

Funky Business.

Luis Ben

BoB Dylan: una industria cultural.

Salvador Catalán

Free Culture.

Antonio García Morilla

Manual de Economía de Cultura.

Antonio Javier González Rueda

El Proceso Cultural:

Materiales para la creatividad humana.

Pedro M. Geraldía Sánchez

Se acabó la diversión.

Enrique del Álamo Núñez

Industrias culturales y desarrollo sustentable.

Enrique del Álamo Núñez

La cultura en la era de la incertidumbre.

Enrique del Álamo Núñez

233

REVISTAS

Cultura Moderna.

Enrique del Álamo Núñez

DOCUMENTOS 237

Declaración de Madrid emitida por la presencia del Encuentro Mundial de Ministros de Cultura a favor de la diversidad cultural.

239

PORTAFOLIO

Periferias de la creación (estudios del rostro).

Manuel Rey Piulestán

No es posible la poesía sin los poetas, ni la música sin compositores e intérpretes, ni la plástica sin pintores, ni las artesanías sin artífices, no es concebible, en definitiva, el pensamiento sin reflexión y sobre todo sin una reflexión que no se apoye en algo más que el vacío. Sin embargo, a pesar de todo lo anterior, vemos constantemente una cultura construida sobre la ausencia de contenidos pensados, meditados, compartidos en diálogo entre sus protagonistas. Hemos recorrido un largo camino de años en las políticas culturales en nuestra nación. Ya nos habíamos acostumbrado a los altibajos, a los momentos de esplendor, algunos, y a los tiempos de improvisación, muchos. Ocurre, en los días que vivimos, que la cultura vuelve a ser el papel de celofán que se utiliza para envolver otras cosas consideradas más importantes. Colofón de prestigio para el *marketing city* más provinciano, la excusa en la que apoyar proyectos de desarrollo territorial que no sabemos a donde van, escaparate de vanidades en el que mostrar la gestión pública de cualquier tipo, la estrategia rancia del "celebracionismo", a todo eso se han reducido nuestras políticas culturales públicas. En cualquiera de los niveles de actuación encontramos ejemplos sobrados. Y tristes. Tristezas envueltas en artificios de pretendida alegría.

Habrá que volver a interrogarse, al ejercicio de la reflexión, del pensamiento ordenado referido a la realidad que nos rodea. ¿Dónde están las estrategias que confluyan con la educación de las nuevas generaciones? ¿En qué lugar están las apuestas de riesgo, de innovación? ¿Quién se encarga de la promoción y apoyo de los creadores? ¿Cuándo iniciaremos proyectos que revitalicen el asociacionismo activo y cívico desde lo cultural?. Las acciones públicas en lo cultural parecen cada vez más planas, más de imitación, encorsetadas por lo seguro, incluso impregnadas por un sedicente tufo a clientelismo de

todo tipo. Parece como si la política cultural estuviera encadenada entre la dictadura mediática, los intereses extraculturales y la necesidad de exhibir que se hacen cosas, las que sean, todas valen.

Y, sinceramente, no es así como deberían ser las políticas de la cultura. Creemos necesario y urgente que se vuelva a pensar la cultura. Alguna vez se ha hecho y suele funcionar. Buscar su lugar en el mundo, entre nosotros y con los otros. Estudiar sus procesos, sus dinámicas, la manera en que surge o se apaga. Tratar de entender qué es lo que moviliza a la gente para apreciarla tanto, cómo se crean las condiciones en que se desarrollan las formas más ricas de expresión artística, dónde encuentra su espacio más natural y rico dentro de nuestra sociedad compleja. Todos estos y otros muchos más aspectos necesitamos saber, conocer a partir de datos reales y contrastados. Todo lo demás es puro y anticuado activismo, desmemoria de lo ya hecho, soberbia de advenedizos. El esfuerzo es imperativo. Los responsables políticos están en la obligación de ofrecernos grandes marcos de acción, con contenidos e incluso un poco de ideología si es posible. Los profesionales de la gestión han de esforzarse en construir los instrumentos para la acción cultural desde la coherencia, la honestidad y la eficacia. Los creadores deben explicitar los compromisos tanto con su obra como con la sociedad. Un buen número de tareas pendientes todavía. ¿Seremos capaces? ¿Queremos afrontar estas tareas o estamos más cómodos en la situación actual? Que la cultura es riqueza y economía ya lo sabemos, que ayuda al desarrollo también, que nos coloca en el mundo global es incluso hasta posible. Pero ¿sirve para aumentar nuestra felicidad? Y sobre todo, la tarea sería pensar con seriedad si lo que hacemos se sostiene sobre algo sólido. ¿O no se trata de esto y estamos equivocados creyendo formar parte de un sector respetable?

FUERA DE
C O N T E X T O





Entrevista a Bertrand Tavernier

El País Semanal, 11 de diciembre de 2005, pág. 20.

¿Cree que ése es el problema del futuro de Europa?

Veo demasiados políticos que no se toman en serio la cultura. Los niños, por ejemplo, pasan más tiempo frente a la pantalla, ya sea de la televisión o del videojuego, que frente a los profesores. Hay un constante bombardeo de imágenes, y los ministerios de Educación deberían enseñar a los niños a descryptarlas. Porque los niños de ahora son incapaces de analizar lo que ven, lo que hay detrás de las imágenes. Tengo el ejemplo en mi nieto, que ve cómo le cortan el brazo a alguien y lo que valora es que el efecto especial de la imagen esté bien hecho; no piensa en lo que realmente supone esa imagen, esa situación que se quiere recrear. Los niños de ahora sólo piensan en términos tecnológicos, nunca en conceptos. Y, por tanto, son más fácilmente manipulables.

Es verdad que se impone la espectacularidad de la imagen

Sí, y si los ministros de Educación no se ocupan de este asunto, creo que se perderá una parte de la batalla de la democracia. Porque mientras hay terroristas islamistas capaces de banalizar las imágenes utilizando vídeos, nosotros somos incapaces de hacer redescubrir una película de Jean Renoir o de Luis Buñuel. Porque los chavales de ahora son incapaces de ver una película en blanco y negro. (En este punto, Bertrand Tavernier está dando pequeños puñetazos de indignación sobre la mesa). ¿Qué quieren? ¿Qué coloreemos *El descendimiento* de Alberto Durero? ¿O la foto de Cartier- Bresson? No podemos dejar que la ignorancia nos coma el terreno.



2666

Roberto Bolaño

Editorial Anagrama

La relación con el poder de los intelectuales mexicanos viene de lejos. No digo que todos sean así. Hay excepciones notables. Tampoco digo que los que se entregan lo hagan de mala fe. Ni siquiera que esa *entrega* sea una entrega en toda regla. Digamos que sólo es un empleo. Pero es un empleo con el Estado. En Europa los intelectuales trabajan en editoriales o en la prensa o los mantienen sus mujeres o sus padres tiene buena posición y les dan una mensualidad o son obreros y delincuentes y viven honestamente de sus trabajos. En México, y puede que el ejemplo sea extensible a toda Latinoamérica, salvo Argentina, los intelectuales trabajan para el Estado. Esto era así con el PRI y sigue siendo así con el PAN. El intelectual, por su parte, puede ser un fervoroso defensor del Estado o un crítico del Estado. Al Estado no le importa. El Estado lo alimenta y lo observa en silencio. Con su enorme cohorte de escritores más bien inútiles, el estado hace algo. ¿Qué? Exorciza demonios, cambia o al menos intenta influir en el tiempo mexicano. Añade capas de cal a un hoyo que nadie sabe si existe o no existe. Por supuesto, esto no siempre es así. Un intelectual puede trabajar en la universidad o, mejor, irse a trabajar a una universidad norteamericana, cuyos departamentos de literatura son tan malos como los de las universidades mexicanas, pero esto no lo pone a salvo de recibir una llamada telefónica a altas horas de la noche y que alguien que habla en nombre del Estado le ofrezca un trabajo mejor, un empleo mejor remunerado, algo que el intelectual cree que se merece, y los intelectuales *siempre* creen que se merecen algo *más*. Esta mecánica, de alguna manera, desoreja a los escritores mexicanos. Los vuelve locos. Algunos, por ejemplo, se ponen a traducir poesía japonesa sin saber japonés y otros, ya de plano, se dedican a la bebida. Almendro, sin ir más lejos, creo que hace ambas cosas. La literatura en México es como un jardín de infancia, una guardería, un *kindergarten*, un parvulario, no sé si lo podéis entender. El clima es bueno, hace sol, uno puede salir de casa y sentarse en un parque y abrir un libro de Valéry, tal vez el escritor más leído por los escritores mexicanos, y luego acercarse a casa de los amigos y hablar. Tu sombra, sin embargo, ya no te sigue. En algún momento te ha abandonado silenciosamente. Tú

haces como que no te das cuenta, pero sí que te has dado cuenta, tu jodida sombra ya no va contigo, pero, bueno, eso puede explicarse de muchas formas, la posición del sol, el grado de inconsciencia que el sol provoca en las cabezas sin sombrero, la cantidad de alcohol ingerida, el movimiento como de tanques subterráneos del dolor, el miedo a cosas más contingentes, una enfermedad que se insinúa, la vanidad herida, el deseo de ser puntual al menos una vez en la vida. Lo cierto es que tu sombra se pierde y tú, momentáneamente, la olvidas. Y así llegas, sin sombra, a una especie de escenario y te pones a traducir o a reinterpretar o a cantar la realidad. El escenario propiamente dicho es un proscenio y al fondo del proscenio hay un tubo enorme, algo así como una mina o la entrada a una mina de proporciones gigantes. Digamos que es una caverna. Pero también podemos decir que es una mina. De la boca de la mina salen ruidos ininteligibles. Onomatopeyas, fonemas furibundos o seductores o seductoramente furibundos o bien puede que sólo murmullos y susurros y gemidos. Lo cierto es que nadie ve, lo que se dice ver, la entrada de la mina. Una máquina, un juego de luces y de sombras, una manipulación en el tiempo, hurta el verdadero contorno de la boca a la mirada de los espectadores. En realidad, sólo los espectadores que están más cercanos al proscenio, pegados al foso de la orquesta, pueden ver, tras la tupida red de camuflaje, el contorno de algo, no el verdadero contorno, pero sí, al menos, el contorno de algo. Los otros espectadores no ven nada más allá del proscenio y se podría decir que tampoco les interesa ver nada. Por su parte, los intelectuales sin sombra están siempre de espaldas y por lo tanto, a menos que tuvieran ojos en la nuca, les es imposible ver nada. Ellos sólo escuchan los ruidos que salen del fondo de la mina. Y los traducen o reinterpretan o recrean. Su trabajo, cae por su peso decirlo, es pobrísimo. Emplean la retórica allí donde se intuye un huracán, tratan de ser elocuentes allí donde intuyen la furia desatada, procuran ceñirse a la disciplina de la métrica allí donde sólo queda un silencio ensordecedor e inútil. Dicen pío pío, guau guau, miao miao, porque son incapaces de imaginar un animal de proporciones colosales o la ausencia de ese animal. El escenario en el que trabajan, por otra parte, es muy bonito, muy bien pensado, muy coqueto, pero sus dimensiones con el paso del tiempo son cada vez menores. Este achicamiento del escenario no lo desvirtúa en modo alguno. Simplemente cada vez es más chico y también las plateas son más chicas y los espectadores, naturalmente, son cada vez menos. Junto a este escenario, por supuesto, hay otros escenarios. Escenarios nuevos que han crecido con el paso del tiempo. Está el escenario de la pintura, que es enorme, y cuyos espectadores son pocos pero todos, por decirlo de algún modo, son elegantes. Está el escenario del cine y de la televisión. Aquí el afo-

ro es enorme y siempre está lleno y el proscenio crece a buen ritmo año tras año. En ocasiones, los intérpretes del escenario de los intelectuales se pasan, como actores invitados, al escenario de la televisión. En este escenario la boca de la mina es la misma, con un ligerísimo cambio de perspectiva, aunque tal vez el camuflaje sea más denso y, paradójicamente, esté preñado de un humor misterioso y que sin embargo apesta. Este camuflaje humorístico, naturalmente, se presta a muchas interpretaciones, que finalmente siempre se reducen, para mayor facilidad del público o del ojo colectivo del público, a dos. En ocasiones los intelectuales se instalan para siempre en el proscenio televisivo. De la boca de la mina siguen saliendo rugidos y los intelectuales los siguen malinterpretando. En realidad, ellos, que en teoría son los amos del lenguaje, ni siquiera son capaces de enriquecerlo. Sus mejores palabras son palabras prestadas que oyen decir a los espectadores de primera fila. A estos espectadores se les suele llamar flagelante. Están enfermos y cada cierto tiempo inventan palabras atroces y su índice de mortalidad es elevado. Cuando acaban la jornada laboral se cierran los teatros y se tapan las bocas de las minas con grandes planchas de acero. Los intelectuales se retiran. La luna es gorda y el aire nocturno es de una pureza tal que parece alimenticio. En algunos locales se oyen canciones cuyas notas llegan a las calles. A veces un intelectual se desvía y penetra en uno de estos locales y bebe mezcal. Pienso entonces qué sucedería si un día él. Pero no. No piensa nada. Sólo bebe y canta. A veces alguno cree ver a un escritor alemán legendario. En realidad sólo ha visto una sombra, en ocasiones sólo ha visto a su propia sombra que regresa a casa cada noche para evitar que el intelectual reviente o se cuelgue del portal. Pero él jura que ha visto a un escritor alemán y en esa convicción cifra su propia felicidad, su orden, su vértigo, su sentido de la parranda. A la mañana siguiente hace un buen día. El sol chisporrotea, pero no quema. Uno puede salir de casa razonablemente tranquilo, arrastrando su sombra, y detenerse en un parque y leer unas páginas de Valéry. Y así hasta el fin.

- No entiendo nada de lo que has dicho- dijo Norton.
- En realidad sólo he dicho tonterías- dijo Amalfitano.

I D e A S



LA GESTIÓN DE LAS RUINAS

Antonio Orejudo

La aparición del gestor cultural no se entiende sin echar un vistazo a la evolución del término cultura. En la Modernidad, cuando cultura significaba tradición artística e intelectual, no había nada que gestionar. Hoy, en plena Posmodernidad, cuando el término es también sinónimo de espectáculo, de costumbres y de folclore, la cultura no es nada sin alguien que la gestione.

Todas las épocas han tenido una tradición culta y una tradición popular. Durante la Edad Media, el Renacimiento y el Barroco la tradición culta se divulgaba por escrito, en latín, y la cultura popular tenía carácter oral, en romance. La aparición de la imprenta y el triunfo de las lenguas vulgares ensancharon el cauce de la tradición culta incluyendo en él no sólo las obras escritas en latín, sino también las obras en castellano, catalán o francés. A su lado continuó existiendo una tradición popular, generalmente de carácter oral, que mantenía relaciones dialógicas con la tradición culta; la influía y se dejaba influir por ella; un fenómeno que culminó en la segunda mitad del siglo XX con la corriente pop.

Si el movimiento pop fue subversivo, lo fue en su intento no de sustituir la tradición culta por la tradición popular, sino de incluir en aquella las creaciones de esta. A partir de los 60 el cómic, la novela criminal, el jazz o el rock adquirieron el mismo rango que Homero, Rembrandt, Cervantes o Beethoven. Y a finales del si-

glo XX la primera lista ya representaba mejor que la segunda la cultura de nuestro tiempo.

Mientras esto sucedía aparecía en los periódicos una sección cuyo nombre indicaba por dónde iban los tiros: la tradicional sección de Cultura se fue convirtiendo implícita o explícitamente en sección de Cultura y Espectáculos. A este fenómeno contribuyó el rechazo que conceptos como esfuerzo individual y memoria provocaba en los nuevos pedagogos españoles, que querían dejar atrás cuanto antes todo lo que recordara a la vieja escuela franquista. Así, al mismo tiempo que se renovaba aquella enseñanza represiva, se arramblaba también con otros aspectos de aquella educación que podían haber sido aprovechados. Creatividad y entretenimiento se convirtieron en el tótem de la pedagogía.

A esta transformación de los valores sociales contribuyó la aparición en los círculos académicos estadounidenses de los Estudios Culturales como sustitutos de los estudios humanísticos clásicos. La moda, la gastronomía, la publicidad y otras disciplinas de las antiguas escuelas de artes y oficios se convirtieron en las genuinas expresiones de la cultura, semejantes a la música, la arquitectura, la pintura y, por supuesto, la literatura. Esta inversión de valores llegó a su extremo con el pujante discurso de las minorías, que incluía en un concepto de cultura los ritos y las costumbres de sus respectivas etnias: los bai-

les regionales pasaron a formar parte de la tradición y de la identidad cultural de los pueblos, unos términos que antes sólo se empleaban para referirse a Platón o a la poesía petrarquista. Los departamentos de política cultural de medio mundo recibieron esta iniciativa con los brazos abiertos. Las ideologías nacionalistas se la apropiaron, porque vieron enseguida la posibilidad de hacer patria con ella. La izquierda la asumió con entusiasmo porque ansiaba destruir la dicotomía culto/popular creyendo que esta oposición era el último capítulo de la lucha de clases. Y fue en esta nueva cultura mezclada con la política y también con el mercado, donde cobró sentido la figura del gestor cultural.

Quienes se lamentan de que las cosas hayan llegado a este extremo me recuerdan a Sócrates lamentándose de la aparición de los libros, que según él aniquilaban la verdadera cultura, la cultura oral. O a los que menospreciaron los libros impresos, considerándolos copia de los verdaderos libros, los que estaban manuscritos. Ni siquiera quienes claman contra la banalización de la Gran Cultura me resultan persuasivos. Al fin y al cabo nuestra propia lengua, nuestra Gran Cultura, nació de una Gran Incultura, del resquebrajamiento y destrucción de la civilización latina. Gestionar la cultura es siempre, y no solamente hoy, gestionar unas ruinas.

LOS DEBERES DE LA CULTURA

Elena Angulo Aramburu

Las tres décadas de gestión democrática en España han supuesto un desarrollo importante del mundo cultural. Desde las iniciales actividades de los ayuntamientos democráticos, los primeros en practicar una gestión cultural con escasas referencias históricas, pasando por la creación de un Ministerio de Cultura que comienza a ordenar las instituciones y a legislar sobre las competencias de las distintas administraciones, hasta la actual situación en la que se realizan acciones culturales no solo por las administraciones, sino por las universidades, canales televisivos y multitud de instancias y asociaciones privadas, se ha producido un enorme cambio cualitativo en la gestión cultural.

En estos años se han desarrollado políticas culturales de todo tipo. Desde la gestión apresurada de actividades reclamadas por colectivos como necesarias o prioritarias, pasando por copias de modelos foráneos, hasta creaciones autónomas fruto de la experiencia y conocimiento de gestores adelantados a su medio y autoformados con lecturas y prácticas reflexivas.

En todo este tiempo se ha ido respondiendo por un lado a las "demandas" de los ciudadanos, con los instrumentos de gestión al uso, siguiendo instrucciones políticas, y produciendo infraestructuras y programas que dado el prestigio de la "cultura" entre los ciudadanos se realizan a cualquier coste económico y humano.

Los gestores han ido formándose a través

de la experiencia y la reflexión individual y colectiva, pero los fallos del modelo en sus aspectos democráticos, son aceptados como un defecto difícilmente subsanable. Nuestro deber es enfrentarnos a los nuevos desafíos reconociéndolos y dándoles solución.

Nuestro país está lleno de infraestructuras culturales que han posibilitado a conocidos arquitectos desarrollar ideas, en algunos casos nada funcionales y en muchos, muy costosas, sin haber programado antes ni la función de dichas infraestructuras, ni las posibilidades de su mantenimiento, ni el conocimiento sobre el posible público.

Andalucía ha sido ajena, en general, a esta epidemia, y sin embargo han fallado y siguen fallando algunos aspectos importantes para crear infraestructuras útiles y adaptadas a las necesidades reales de la población.

Generalmente el municipio de turno quiere hacerse con el protagonismo absoluto de cualquier proyecto de edificación para rentabilizarlo políticamente, olvidando que quizás no llegue a inaugurarlos, y además, que, el fin del edificio es ser asumido por los ciudadanos como algo propio.

Se proyectan edificios de gran formato, cuya construcción se eterniza por carecer del presupuesto necesario. Los responsables tratan de esconder la situación, para no alertar a la oposición sobre la realidad y soslayar la crítica. Esta situación no se

plantearía de haber existido negociación, claridad y comunicación desde el inicio de la propuesta.

Antes de empezar un edificio debería de hacerse un estudio, compartido por las instituciones, sobre la población a la que se va a servir, las infraestructuras ya existentes en la comarca y la provincia, la formación de los agentes locales, la interacción de los colectivos existentes... Se trata sencillamente de planificar, todas las instituciones implicadas conjuntamente, sin dejarse llevar por presiones interesadas en las que prevalezcan los intereses de notoriedad o rentabilidad política.

Sobre la situación formativa de los agentes culturales, conocemos tal variedad de situaciones, como que en muchos casos los propios concejales han tenido que hacer la función de técnicos en ciertos municipios.

No debería proyectarse ninguna construcción sin tener previsto su uso estable y para ello contar con técnicos preparados para su mejor utilización y conservación. Ya existen programas presenciales y a distancia para procurar esa formación; y además dicha formación, debe llevarse a cabo paralelamente a la construcción del edificio, para que la última instalación de los equipamientos se haga con la colaboración de los técnicos. Así se podrá resistir el peligro de comprar últimas tecnologías, a veces inútiles. Para ello es imprescindible que los ayuntamientos contraten a los técnicos con suficiente tiempo antes de la inauguración. De esta forma desde la inauguración las infraestructuras se utilizarán convenientemente.

En cuanto al público, aunque muy variado según la edad y la educación que haya recibido, tiene algo en común que es la falta de tradición continuada de generaciones en el disfrute del mundo de las artes por un lado, y por otro, la actual adicción a la televisión y a los modelos de gustos propiciados mayoritariamente en su programación. La creación y formación de públicos es una tarea de las administraciones, que no deberían dejarse llevar absolutamente por las apetencias populistas y rentables a corto plazo predominantes en nuestra sociedad.

Sobre la elección de los programas, en el supuesto de que los programadores sean personas formadas y con criterios de rentabilidad cultural y no sólo política, éstos se suelen encontrar con varios dilemas:

1º El desconocimiento por parte de los responsables de la cultura de cuáles son las corrientes artísticas actuales y de cómo se conforma el gusto del público que debe estar basado en un equilibrio entre tradición de calidad y riesgo contemporáneo.

2º Las apetencias localistas y folklóricas de la demanda local que, con toques "chauvinistas" plantean una lucha contra proyectos universales y profundos que necesitan de espectadores activos.

3º La tendencia de las administraciones a continuar utilizando la gratuidad como elemento consustancial a lo cultural, cuando después de tres decenios de democracia y desarrollo económico, habría que discernir entre igualdad de oportunidades de acceso a la cultura y gratuidad de la acción cultural.

Un caso bastante repetido es el de instituciones que contratan a alguna "figura" a cualquier precio, en lugares donde no existe tan ni siquiera una programación continuada.

La respuesta a estas situaciones deberá hacerse a través del conocimiento de las necesidades y demandas ciudadanas y con criterios claros que defiendan la programación huyendo tanto del populismo como del snobismo.

Por último, está el tema de los recursos. No me refiero a los humanos, imprescindibles en la acción cultural, sino a los económicos. Hay que ajustarse a los presupuestos. Nos encontramos con que no siempre los deseos de los políticos, se corresponden con los recursos necesarios; además en muchas ocasiones se encuentran con presiones que les llevan a hacer promesas difícilmente realizables, lo que produce un desfase entre presupuesto y realidad.

A esto hay que añadir la dificultad de gestión que se suele ejecutar con instrumentos inadecuados, lo que dificulta aún más el llevar a buen puerto una programación con garantías. Las deudas a artistas y proveedores son moneda corriente en nues-

tros pagos. El malestar y la falta de seriedad que esto provoca en el mundo cultural, legitiman la desgana para emprender acciones interesantes y arriesgadas.

Es necesario tener claridad y valentía para negar la satisfacción de determinadas demandas, pero debemos de ir acostumbrándonos a hacer partícipes a los ciudadanos tanto de nuestra capacidad gestora como de la imposibilidad de satisfacción completa de sus deseos.

Son necesarios gestores que utilicen ajustadamente los recursos obtenidos por los impuestos de todos y que demuestren sus capacidades en la captación de recursos ajenos, llevando a cabo su tarea con una transparente ética profesional.

Lo expuesto anteriormente es posible realizarlo. De hecho ya hay personas e instituciones luchando por una gestión cultural democrática y eficaz. Existen ya instrumentos de gestión y de formación que nos ayudan a ampliar el círculo de los que quieren hacer sus deberes en el mundo de la cultura.

Elena Angulo Aramburu

*Directora del MBA en Empresas e Instituciones culturales
Universidad de Salamanca-Santillana Formación*

TEMAS



EL MINISTERIO DE CULTURA Y LA POLÍTICA CULTURAL EN FRANCIA ¿EXCEPCIÓN CULTURAL O EXCEPCIÓN INSTITUCIONAL? ¹

Emmanuel Négrier

La política cultural francesa se considera a menudo como la expresión, planificada y racional, de un modelo de Estado centralizado enraizado en una historia singular. Tal representación hace que se dé a esta política raíces históricas muy lineares, y que se le otorgue, en el presente, una coherencia centralizadora que en realidad ya no tiene hoy. La historia de la política cultural francesa tiene su origen ciertamente en la Revolución Francesa, cuando un abad del Tercer Estado, el abad Gregorio, tuvo la idea de confiar al estado la responsabilidad, en nombre de la Nación, de proteger y de conservar el patrimonio que hasta entonces había sido propiedad de la monarquía y de la aristocracia, abriendo así su acceso a un número mayor de personas, en lugar de promover su destrucción. El traspaso a un Estado seglar de la carga de un patrimonio "privado" es, sin duda, uno de los primeros gestos del poder público en materia de cultura, incluso si esta palabra no se utilizaba en aquella época. Al final del periodo revolucionario es precisamente cuando se crean los Archivos Nacionales, la Biblioteca Nacional y el Museo Central de las Artes (Monnier 1995). Esta lógica es, por principio, opuesta a las prácticas monárquicas de apoyo personal a las artes, aunque en las últimas etapas de la monarquía se había producido el paso de una lógica puramente individual (mecenazgo) a una circunscripción del campo artístico, sobre todo mediante la superintendencia general de los Edificios del rey, Artes y Manufacturas, y también gracias a las Academias. El siglo XIX conocerá, en continuidad con este primer pilar de política cultural, la primera formación de una administración de las Bellas Artes, que se vinculará, casi siempre, al Ministerio del Interior, y más tarde, con el establecimiento de la República (1870) al Ministerio de la Instrucción Pública (de la Educación Nacional).

Para que una intervención pública empiece a existir, ha hecho falta, por consiguiente, que se establezcan relaciones de un nuevo tipo entre cuerpos profesionales muy elitistas cuyo origen social y político se sitúa en la aristocracia francesa del Antiguo Régimen, y un régimen republicano que experimenta, durante su puesta en marcha, todos los sobresaltos del siglo XIX, los mismos que España ha conocido en un contexto en parte diferente (Bonet 1999). Serán necesarios otros episodios y otros contextos políticos y sociales para que se pase de un simple secretariado de estado para las Bellas Artes y de la administración patrimonial a la idea de una política cultural de conjunto.

Esta historia es la que vamos a recordar brevemente en la primera parte, examinando el nacimiento de una originalidad institucional: el Ministerio de Cultura. En la segunda parte, analizaremos las fases sucesivas de institucionalización: la organización ministerial, los principios y ámbitos de intervención, el modo de acción central y territorial. Como conclusión, veremos cuáles son hoy las inflexiones que conoce este Ministerio, desde una potencia autónoma a una organización asociativa, así como las apuestas y desafíos que debe afrontar hoy: transversalidad interna, influencia política gubernamental, capacidad de influencia internacional y gestión de la diversidad artística y cultural.

1. GENEALOGÍA DE UNA ORGANIZACIÓN ORIGINAL: EL MINISTERIO DE CULTURA

La intervención en materia de cultura ha estado ligada durante mucho tiempo a organismos separados. La administración de los monumentos históricos está a cargo de los ministerios responsables del Urbanismo y de las Obras públicas; la de Bellas Artes y la ayuda a la Literatura dependen de la Educación; más tarde, la ayuda al Cine dependerá del Ministerio de Industria. El sector de las bibliotecas, nacido a principios del siglo XX, está en manos del Ministerio del Interior. Esta fragmentación impide evocar, hasta mediados del XX, la idea de política cultural del Estado. Ninguna orientación común reúne a esas diferentes estructuras, ligadas a instituciones y tradiciones profesionales totalmente distintas. El proceso que conduce la elaboración de una política cultural real debe tener en cuenta la naturaleza de los debates republicanos sobre el papel del Estado, la evolución de las prácticas políticas y la posición de los partidos respecto a ella, y asimismo un efecto de coyuntura en el momento en que, en 1959, se crea finalmente el primer ministerio real de la cultura.

a. Las condiciones políticas e institucionales (del s. XIX a 1959)

La idea de agrupar el conjunto de las misiones fragmentadas del Estado en un solo dominio integrado tiene sus primeros antecedentes en el transcurso de la fase imperial del siglo XIX, con la creación por Napoleón III de la Casa del Emperador. Esta concentra la mayoría de los dominios (patrimoniales, artísticos y episódicos) ligados a la cultura. Sin embargo, su orientación se centra más en la consagración de una cultura al servicio del régimen, al margen de toda idea de servicio al público. El debate sobre la creación de un Ministerio de Cultura se sitúa en la encrucijada del siglo, cuando ciertos líderes progresistas consideran que la cultura forma parte, junto a la educación, de los pilares de la emancipación ciudadana que aporta el nuevo régimen republicano. Sin embargo, la mayoría de las formaciones políticas de entonces van a rechazar ese proyecto, por muchos motivos que serán de actualidad hasta el Frente Popular (1936). Para los partidos conservadores, el mantenimiento de la organización fragmentaria corresponde a una filosofía liberal de un Estado que se

mantiene en un segundo plano respecto a las actividades "privadas" que representa la cultura. Por otra parte, la intervención estatal en el arte y en el patrimonio forma parte de la coherencia estética y conformista de sus opciones políticas más generales. Para los partidos progresistas (el partido radical, y más tarde los socialistas), la intervención del estado en el ámbito cultural es rechazada en nombre de la igualdad ante el impuesto. La lectura que estos últimos hacen de la política cultural se funda en las prácticas "actuales" de las artes: las de la élite burguesa y aristocrática de la sociedad. Según esta visión, una política cultural tendría como única consecuencia hacer pagar a todos los ciudadanos las diversiones de unos pocos. Los pobres financiarían a los ricos. Por esta razón es por lo que los que apoyan el proyecto de una política cultural permanecen marginados hasta los años 1930.

El Frente Popular, en 1936, modifica la percepción que las diferentes fuerzas políticas y sociales tienen de las relaciones entre el Estado y la cultura. Por primera vez, la creencia en la necesidad de una intervención pública generalizadora (y no sectorial), encarnada por un ministerio, se desarrolla en los partidos de izquierda. Se pasa así de la "estigmatización

de los placeres burgueses" a la cultura como "derecho del pueblo" (Dubois 1999). Un proyecto, elaborado por Jean Zay, ministro de Educación del Frente Popular, prevé la creación de un amplio Ministerio de la vida cultural que agruparía a todos los sectores, con mayores competencias que el verdadero primer ministerio, creado en 1959 por André Malraux (Ory 1989). A pesar de que este proyecto no llegó a ponerse en marcha, en este período es cuando nace la noción de democratización cultural; es decir, por una parte, la necesidad de una intervención pública en el campo de las artes y de la cultura y, por otra parte, la finalidad de esta intervención: el acceso del pueblo a las obras culturales y a las instituciones. Este cambio de percepción es mucho más sensible en la izquierda que en la derecha. Si la izquierda, en la que el Partido Comunista ejercerá durante mucho tiempo una dominación incontestable, "se convierte" a la política cultural, es porque tiene la experiencia, en las ciudades que dirige, de la necesidad de la intervención pública. La creación de bibliotecas, la fundación de museos, de teatros y más tarde de cines forman parte de los nuevos imperativos de gestión local (Poirrier 2000). La izquierda experimenta, desde abajo, el objetivo de la democratización, alejándose, en la práctica, de su percepción de una fatalidad elitista de la cultura. Por otra parte, el desarrollo de los movimientos de educación popular y la labor por parte de algunas figuras de una acción teatral dirigida a públicos populares (Jean Vilar, Jeanne Laurent) harán presión en es-

La política cultural francesa se considera como la expresión, planificada y racional, de un modelo de Estado centralizado enraizado en una historia singular.

tos partidos a favor de la conversión a la política cultural.

El gobierno colaboracionista de Vichy (1939-1944) reestructura la intervención del Estado alrededor de varios principios. En primer lugar, es una política fundada en el espíritu de "Revolución nacional" que conduce a la defensa, propia de la mayoría de los Estados fascistas, de las dimensiones más folclóricas de la cultura nacional. En segundo lugar, es una política de colaboracionismo con Alemania, que se traduce en la puesta en marcha en realidad de una política cultural alemana, fundada en una propaganda activa y en una censura asumida por una parte de la élite literaria y artística francesa. Por último, es una intervención en muchos sectores (arqueología, museos, patrimonio) que van a mantenerse en vigor mucho tiempo, más allá de las condiciones políticas de su nacimiento. La dimensión burocrática de esta etapa es la que, como en Italia, sobrevivirá mucho tiempo después del final del régimen mismo (Poirrier).

La IV República (1946-1958) no permite concretar el proyecto político de creación de un ministerio, a pesar de que muchas corrientes contribuyen a popularizar la idea en diferentes esferas (Patriat 1998). La primera corriente es la de Liberación, que confirma la idea de que la cultura debe estar en el corazón de un nuevo régimen democrático. Esta corriente se traduce en la introducción, por primera vez, de la referencia a la igualdad de acceso a la cultura en la Constitución de 1946, y está sostenida por las asociaciones de educación popular, que reclaman una intervención pública, y por el movimiento de descentralización teatral: el Teatro Nacional Popular de Jean Vilar. La segunda corriente es institucional. En este período, se crean organismos en varios ámbitos, que prefiguran lo que será el ministerio en 1959. La Dirección General de las Artes y las Letras (artes plásticas, museos, espectáculos y música, lectura pública, archivos y literatura) se crea en 1944, al igual que la Dirección General de la Arquitectura. El centro Nacional de la Cinematografía se crea en 1946, en el seno del Ministerio de la Industria. La Caja Nacional de las Letras se crea en 1956. A pesar de estas innovaciones, el presupuesto público de la cultura sigue siendo modesto: 0,13% del presupuesto del Estado; y el marco de financiación queda totalmente fragmentado en ministerios, cuerpos profesionales y finalidades de intervención. Al final de la IV República, un vasto movimiento reivindica una intervención pública más fuerte. Pero la primera característica de este movimiento (educación popular, partidos de izquierda, representantes del escenario de las artes) es que su orientación es más decididamente de izquierdas. La otra característica es la relatividad de la dimensión institucional (un ministerio a todos los efectos) en relación con la reivindicación de un apoyo a movimientos sociales y culturales, alrededor de la educación popular. Se puede decir que este período refuerza la legitimidad (virtual más que real) de la intervención pública, sin conducir por fuerza "naturalmente" a la formación de un ministerio.

Las condiciones políticas y administrativas del establecimiento del ministerio en 1959 son, pues, importantes. Tratándose de una cuestión que divide la opinión, la conversión de los partidos de izquierda es crucial para hacer posible la institucionalización, por parte de la derecha gaullista, del ministerio. Las etapas progresivas de construcción de una burocracia, muy sectorizada, no son menos importantes. Como veremos más tarde, el desafío que deberá afrontar André Malraux en 1959 -y de hecho también todos sus sucesores- será evitar la fragmentación, mediante la reunión de subconjuntos distintos.

b. Las primeras fases de institucionalización

La creación del Ministerio de Cultura se debe a una conjunción de factores. Hemos indicado ya los más importantes:

- la conversión de una parte no despreciable de la izquierda (en la que participa una larga mayoría de protagonistas culturales y de artistas) a la convicción de la exigencia de una intervención pública;
- el desarrollo de un movimiento de educación popular y de militantes del teatro que reivindica y, en cierta manera, crea la necesidad pública de cultura;
- la existencia de políticas culturales locales en un número cada vez mayor de ciudades;
- la creación, a lo largo del siglo, de varios organismos públicos destinados a misiones sectoriales.

Malraux reivindica el Ministerio de Información, en una época en la que la mayoría de los medios de comunicación están bajo control de la mayoría gubernamental.

Pero hay que mencionar igualmente las condiciones concretas de la creación del Ministerio en 1959. El primer gobierno de la V República lo dirige Michel Debré, que encarna el nuevo perfil, muy tecnocrático, de la era gaullista. André Malraux es una personalidad de gran notoriedad intelectual, antiguo compañero de fatigas del Partido Comunista, comprometido en la guerra civil española en las filas de los republicanos. En 1958, Malraux es también un colaborador del General De Gaulle, con quien mantiene una relación cercana y de admiración mutua. Organizador del "coronamiento" del General, Malraux reivindica el Ministerio de Información, puesto estratégico en una época en la que la mayoría de los medios de comunicación, sobre todo audiovisuales, están bajo control de la mayoría gubernamental. Pero él provoca una gran desconfianza entre los "barones" del gaullismo, quienes, situados más bien a la derecha, no olvidan que fue el escritor comprometido de *La condición humana*, o de *La esperanza* (Rigaud 1995). Ante este *impasse*, y la necesidad de asig-

nar un lugar al cercano consejero del nuevo Presidente de la República, el General De Gaulle "aconseja" a su Primer ministro: "Le será útil conservar a Malraux. Haga para él un ministerio a su medida, por ejemplo un agrupamiento de servicios que podrá llamar 'Asuntos Culturales'; Malraux dará relieve a su gobierno" (De Warsquiel 2001). Al tratarse estos consejos de órdenes en realidad, André Malraux es nombrado ministro de Estado, encargado de los Asuntos Culturales. El escritor hereda básicamente una idea que hay que transformar en ministerio.

La creación del ministerio resulta pues de la fusión, en un nuevo departamento, de estructuras y organismos que ya existían, pero cuyas tutelas ministeriales eran distintas. Se integran en él la Administración de las Bellas Artes, separándola de la Educación Nacional, el Centro de Cinematografía, del Ministerio de Industria, los Servicios de Archivos y la Dirección de Arquitectura (que incluye en su origen el servicio de las Excavaciones) además de los servicios de Patrimonio. La primera organización ministerial comprende tres direcciones verticales:

- la Arquitectura
- los Archivos
- las Artes y las Letras

Estas tres direcciones son herederas de tradiciones muy largas, totalmente opuestas entre ellas, y fundadas en cuerpos de profesionales (conservadores, archivistas, inspectores de Bellas Artes...) muy diferentes. De ello resultan tres consecuencias:

- Durante los primeros años, los profesionales más reputados de cada sector miran con desconfianza al nuevo ministerio, fruto de un "azar político" que, según algunos, no sobrevivirá a su ilustre titular. Por esta razón, serán pocos los profesionales experimentados que trabajen para el ministerio de cultura, prefiriendo optar por una reclasificación en sus administraciones originarias.
- La administración de la cultura permaneció por consiguiente con profesionales de bajo nivel hasta mediados de los años 60. Hubo que esperar a la descolonización y al regreso a la metrópolis de los profesionales formados en la prestigiosa Escuela de Administración de los Territorios de Ultramar de Francia, para que el Ministerio alcanzara su fuerte organización y, en cierto modo, su perennidad y su influencia en los engranajes del Estado. En efecto, los nuevos funcionarios de ultramar, interesados por dar un nuevo impulso a su carrera, se implican mucho en reforzar la organización del Ministerio de Cultura.
- Para compensar la fragmentación interna, el Ministerio tuvo que inventar un discurso que evitara la separación en diferentes planos de su nueva administración. Este discurso del método es el que fundamenta la notoriedad del Ministerio, más que, al principio, la excepcionalidad de sus recursos.

Para "romper" la lógica conservadora de las Bellas Artes, Malraux persigue, en primer lugar, situar su Ministerio en la perspectiva democrática, tomando el relevo de todo el movimiento de educación popular. El primer decreto que fija las misiones del Ministerio, el 24 de julio de 1959, estipula: "El Ministerio encargado de los asuntos culturales tiene como misión hacer accesibles las obras capitales de la humanidad, y ante todo de Francia, al mayor número posible de franceses; asegurar la mayor audiencia a nuestro patrimonio, y favorecer la creación de obras de arte y del espíritu que lo enriquezcan". La óptica democrática se acompaña de una apertura a la creación contemporánea contra el academicismo clásico de las Bellas Artes. Los primeros discursos del nuevo Ministerio hacen explícitamente referencia a otra ruptura (duradera), respecto al Ministerio de Educación. Se trata, para Malraux, "de hacer por la cultura lo que Jules Ferry ha hecho por la escuela: la cultura será gratuita", pero desligando del acceso a la cultura su dimensión pedagógica. La cultura es cuestión de gusto, de contacto con las obras, y no de educación. En su discurso, André Malraux sienta las bases del Ministerio, oponiéndose a las costumbres heredadas de sus propios funcionarios. Esto dará al Ministerio de Cultura, en el primer decenio, la reputación de "reino de chiflados" (Mollard 1999).

En este primer decenio, una de las obsesiones del ministro será la de legitimar y demostrar su nueva misión. Más allá de las palabras, se trata de adquirir recursos, negociados costosamente con la hostilidad del Ministerio de Finanzas. La relación existente entre Malraux y De Gaulle, como la que unirá más tarde a Jacq Lang y François Mitterrand (Hunter 1990), será a menudo útil para obtener las mejores condiciones presupuestarias. La parte de la financiación cultural del Estado pasa del 0,1% en 1954 al 0,4% en los años 60. Pero el aumento de los medios será insuficiente, una vez obtenido el primer incremento: la cifra es del 0,38% en 1960, pero apenas alcanza el 0,43% cuando Malraux deja el Ministerio. La legitimación del Ministerio conlleva también su organización territorial. Los proyectos de Casas de la Cultura (una por cada departamento provincial en principio, aunque de hecho sólo se crean 12), y la creación de unidades territoriales (para la arquitectura, la música y el patrimonio sobre todo) corresponden al objetivo siguiente: una verdadera administración francesa es una administración territorializada. Su proyecto de fundar en cada una de las 22 regiones una dirección general de los asuntos culturales fracasará en 1969, pero será retomado más tarde. Esta legitimación necesita, en fin, una posición mejor en las relaciones de poder internas entre los distintos ministerios del gobierno. En ese contexto, el apoyo presidencial no basta, dado que su utilización debe mantenerse, por esencia, excepcional para que sea eficaz. La política gubernamental francesa recurre, en esta época, al instrumento de planificación. Todo el esfuerzo del ministerio va a consistir en "entrar" en el IV plan de modernización económica y social. La cultura se reconoce ahí como un sector con todos los derechos; sus altos dirigentes se encuentran y negocian con la élite de la administración francesa, el sector cultural se beneficiará de los recursos asignados al Plan. A me-

diados de los años 60 se crea el Servicio de Estudios e Investigaciones, que termina de dar a la administración cultural la pátina clásica de una burocracia francesa, lejos de la imagen de saltimbanqui que algunos le otorgan todavía.

Contrariamente a los más pesimistas, el Ministerio sobrevivirá a André Malraux. Naturalmente, el impulso cultural vivirá acontecimientos impredecibles y conocerá fases de recesión. Los años 70 están así marcados por un progreso muy lento de la financiación pública (el porcentaje destinado a la cultura del último presupuesto de la presidencia de Giscard D'Estaing, en 1981, es del 0,48%). El discurso cambiará igualmente.

La primera fase del Ministerio de Malraux se apoya, brevemente, en la educación popular. La ruptura se consume pronto, cuando la orientación hacia la calidad da una nueva interpretación, más elitista y coherente, a la noción de democratización cultural. Esta preocupación por la calidad será la esencia de la acción cultural hasta el fin de los años 60.

La creación del Ministerio resulta pues de la fusión de estructuras y organismos que ya existían.

El inicio de los años 70 marca la entrada en escena de nuevos nombramientos locales, modernistas, algunos apoyados en proyectos culturales. Los nuevos funcionarios del ministerio se preocupan también por la eficacia en

la relación con estos nuevos colaboradores. El discurso unitario sobre la calidad es sustituido por otro más abierto de desarrollo cultural, más sensible a la variedad territorial, de recursos, proyectos y visiones de la cultura.

La llegada de la izquierda al poder, en 1981, con Jack Lang en el Ministerio de Cultura, se inaugura con la duplicación del presupuesto público para la cultura (el 0,76% del presupuesto del Estado en 1982, el 0,93% en 1986), y también con una apertura a ámbitos artísticos y culturales que hasta entonces no habían sido tenidos en cuenta por la acción pública. Los críticos le reprocharán su discurso del "todo cultural", que suscita escepticismo en una parte de la "intelligentsia" francesa, y un entusiasmo no exento de envidia en muchos representantes culturales extranjeros. Es también el período de una nueva justificación de las políticas culturales, no ya por y para ellas mismas, sino por su virtud como acicates del desarrollo económico.

Los períodos siguientes muestran que el objetivo financiero del Ministerio (alcanzar el 1% del presupuesto del Estado) lo comparten en adelante tanto la izquierda como la derecha al sucederse en el gobierno y que la cultura puede estar (al menos en los discursos) al servicio de finalidades nuevas y diferentes: la integración social, la ima-

gen internacional, el crecimiento económico, etc.

En esta larga fase, el Ministerio ha cambiado radicalmente de imagen, y dispone en adelante de una administración estructurada, territorializada y legítima. Vamos a mostrar a continuación sus principales características.

2. UNA ADMINISTRACIÓN SECTORIAL, DIFERENCIADA Y TERRITORIAL

La consolidación del Ministerio de Cultura (nueva denominación tras la de "Asuntos culturales", en los años 70) se confirma fácilmente a través de algunas cifras. La administración heredada de la fusión de servicios de los años 60 ha dado paso a una organización estructurada en sectores de intervención. En total, el número de agentes directamente empleados por el Estado en funciones administrativas asciende a 7.000 personas (cifras del 2.000), de las cuales 2.000 en las Direcciones Regionales de Asuntos Culturales (DRAC). Debemos añadir a esta cifra los 10.000 empleados por las Entidades Públicas (Biblioteca Nacional, Centro de Monumentos Nacionales, Conservatorios Nacionales de Música de Lyon y París, Museos, Escuelas Nacionales, etc.) además de los 5.000 empleados en las Entidades Públicas Industriales y Comerciales (Asociación de los Museos Nacionales, Comedia Francesa, Teatros Nacionales, Operas, etc.). En resumen, se estiman alrededor de 22.500 empleos directa o indirectamente relacionados con el Ministerio de Cultura. Esto representa aproximadamente el 0,7% del número total de empleos con cargo a los presupuestos públicos.

Presupuesto del Ministerio de Cultura en 2005

ÁMBITOS DE INTERVENCIÓN	%
Espectáculo vivo	31
Cine	22
Patrimonio y Arquitectura	16
Libro y Lectura	13
Museos	10
Artes Plásticas	5
Desarrollo cultural	2
Archivos	0,4
Acción internacional	0,3
Lengua francesa y Lenguas de Francia	0,3
TOTAL	100

El presupuesto del Ministerio de Cultura (2,8 millares de euros) sólo representa sin embargo una parte de la intervención cultural del Estado. Hay que añadir, en efecto, un montante equivalente gestionado directamente por otros ministros, entre los cuales los de Educación, de Asuntos Extranjeros y de Interior. El Ministerio de Cultura, contrariamente a los deseos de André Malraux y de algunos de sus sucesores (por ejemplo Jack Lang) no ha podido nunca tener competencias sobre las relaciones culturales internacionales, que son al mismo tiempo muy importantes en cuanto a su volumen financiero y cruciales en cuanto a la proyección diplomática francesa.

Vamos a ver con más precisión lo que conlleva el carácter sectorial del Ministerio de Cultura, cuyas fronteras han cambiado ligeramente a lo largo del tiempo. Examinaremos a continuación el modo de intervención del Ministerio en diferentes ámbitos, diferenciando la intervención directa del apoyo a proyectos artísticos y culturales.

a. Una organización sectorial

La organización ministerial ha evolucionado mucho a lo largo de la historia. Y lo ha hecho integrando los nuevos servicios creados o ligados al ministerio, como los siguientes:

- 1961: Dirección del Teatro, de la Música y de la Acción cultural.
- 1964: Inventario General de los Monumentos y Riquezas Artísticas de Francia.
- 1967: Centro Nacional de Arte Contemporáneo.
- 1973: Primeras Direcciones Regionales de Asuntos Culturales.
- 1975: Dirección del Libro.
- 1977: Traspaso de la Arquitectura del Ministerio de Cultura al Ministerio de Infraestructuras.
- 1978: Dirección del Patrimonio.
- 1980: Instalación de las DRAC en cada región.
- 1981: Dirección del Desarrollo Cultural, Delegación de las Artes Plásticas, Misión del Patrimonio Etnológico.
- 1983: Descentralización cultural: traspaso de la competencia de las Bibliotecas Provinciales de Préstamo y de los Archivos Provinciales a los Consejos Generales.
- 1986: Delegación de Enseñanzas Artísticas y Formaciones.
- 1992: Dispersión de responsabilidades hacia las DRAC.
- 1996: Regreso de la Arquitectura, y creación de la Dirección de Arquitectura y Patrimonio.
- 1997: Secretaría de Estado para el Patrimonio y la Descentralización cultural.
- 2002: Supresión de la Secretaría de Estado del Patrimonio y de la Descentralización cultural.
- 2004: Ley sobre las Responsabilidades Locales: traspaso de los Servicios Regiona-

les del Inventario y de ciertos monumentos históricos a los Consejos Regionales.

De esta evolución, podemos retener los aspectos siguientes:

1°. El ministerio ha visto evolucionar su campo de competencias de manera claramente positiva, incluso si no ha podido encarnar por sí solo el conjunto de las misiones de la acción cultural en el seno de la administración central. Las competencias en materia de educación artística, de relación cultural internacional, de investigación, así como una parte de las responsabilidades en materia de lectura pública continúan siendo gestionadas por otros ministerios, además de por colectivos territoriales (ciudades, departamentos provinciales, regiones).

2°. La misión general del ministerio ha evolucionado. Había sido concebida en un principio alrededor de las finalidades de acceso democrático a las obras y a la creación, y de apoyo a la difusión. A partir de los años 90 (decreto del 10 de mayo de 1982) se sensibiliza respecto a la diversidad de las culturas y al apoyo a las capacidades y las prácticas culturales.

3°. Las responsabilidades ejercidas por la administración se definen en torno a las misiones siguientes:

- El funcionamiento de las grandes instituciones nacionales que movilizan aproximadamente la tercera parte del presupuesto del Ministerio (Archivos Nacionales, Ópera, Biblioteca Nacional, grandes museos...).
- La protección, conservación y revalorización del patrimonio (arqueología, archivos, inventario, etnología, literatura, museos).
- La ayuda a la creación y a la difusión (cine, lectura pública, danza, música, teatro, artes plásticas). Esta intervención es directa o indirecta. En el primer caso, el estado se hace cargo de la totalidad de los organismos, o bien subvencionando colectivos locales propietarios de los mismos; o incluso estableciendo pactos con los colectivos y asociaciones que gestionan concretamente un entorno de difusión.
- La responsabilidad sobre la formación superior en la mayoría de los campos artísticos: danza, música, bellas artes, patrimonio, profesiones de la imagen, arquitectura. Aquí también, la intervención es directa en lo que respecta a las grandes instituciones (Conservatorio Nacional Superior de Música y de Danza, Escuela Nacional del Patrimonio), e indirecta por la ayuda otorgada a las instituciones territoriales acreditadas (Conservatorio Nacional de Región, Escuelas Superiores de Bellas Artes...).
- La regulación del sector, mediante la producción de textos reglamentarios que encuadran el sector, en relación con las regulaciones europeas. El precio único del libro, la evolución del estatuto de los trabajadores temporales del espectáculo, la descentralización cultural, las diferentes leyes que rigen los sectores culturales se prepa-

ran dentro del Ministerio, en cooperación con otros departamentos ministeriales y en acuerdo con los representantes (públicos y privados) de los diferentes intereses sectoriales.

- La animación cultural, mediante la financiación de manifestaciones culturales (Fiesta de la Música, Mes de los museos, Jornadas de patrimonio, Ferias del libro...).
- El acceso a la cultura para los grupos sociales desfavorecidos y para la mejora de la oferta cultural en el conjunto del territorio nacional.

4°. Para cumplir estas misiones, el organigrama del Ministerio se ha fragmentado progresivamente, como demuestra la cronología que acabamos de ver. Aparecen nuevas direcciones a medida que se integran nuevos servicios. La ruptura que tiene lugar al principio de los años 80 (con la duplicación del presupuesto y la extensión de las competencias del Ministerio) se traduce en un fuerte incremento del personal, de los organismos autónomos (las grandes entidades públicas) y de las direcciones del ministerio.

5°. Este crecimiento de los sectores de intervención del Ministerio conlleva un riesgo, muchas veces denunciado, de fragmentación de la acción. Es una dificultad recurrente de la política cultural desde el comienzo de su institucionalización. André Malraux había intentado solucionarla con la producción de un discurso mesiánico y con la fijación de un objetivo transversal: la democratización. Bajo el mandato de Jack Lang, el ministerio se apoya, más allá del discurso común, en dos instrumentos:

- La creación de una dirección transversal: la Dirección del Desarrollo Cultural. Esta Dirección tenía por misión inicial tratar todos los temas comunes a varias direcciones y crear un lazo permanente entre los diferentes servicios, alrededor del objetivo del desarrollo. Se puede constatar, sin embargo, que esta Dirección no ha tenido nunca los medios necesarios para llevar a cabo tal política. Tuvo que afrontar muy pronto la resistencia de los profesionales de cada uno de los grandes sectores, preocupados por preservar su autonomía en la gestión vertical de sus atribuciones. La Delegación para el Desarrollo y la Formación, y después la Delegación para el Desarrollo de la Acción Territorial, que le sucedieron en los años 90 con la misma ambición, no consiguieron mucho más.
- La creación, y el refuerzo continuo posterior, de las Direcciones Regionales. Éstas podían representar una herramienta de cruzamiento entre los diferentes enfoques sectoriales respecto a un objetivo común a un determinado territorio. En territorios próximos, los servicios del patrimonio, de los museos, del espectáculo vivo podían encarnar a la vez el interés general (visto desde el Estado) y el interés regional, de manera más concertada que a escala central. El resultado global de esta política de descentralización debería matizarse más: el mantenimiento de las lógicas profesionales y sectorizadas se ha impuesto, hasta hoy, sobre la perspectiva de una regulación regional y transversal de los Asuntos Culturales (Négrier 2002).

6°. La descentralización de la acción ministerial se ha convertido, desde principios de los 90, en una realidad estructural importante. No pone fin a la centralización de muchas competencias y de recursos a favor del Estado, pero modifica en profundidad las modalidades de su ejercicio. Este movimiento alcanza un nivel casi definitivo en 1998, como lo muestra el cuadro siguiente:

Evolución de las tasas de descentralización del Ministerio de Cultura (1990-1998)

Año	Montante de los créditos descentralizados (MF)	Tasa de descentralización *
1990	1777,7	28%
1991	1994,3	29%
1992	2367,8	35%
1993	2764,4	41%
1994	2872,5	44%
1995	2733,5	44%
1996	2620,5	48%
1997	2538,6	50%
1998	3192,0	81%

* La tasa de descentralización representa la parte de los créditos descentralizados sobre el conjunto de los créditos descentralizables. Estos últimos no comprenden los que no pueden ser descentralizados: gastos de personal del estado, subvenciones de funcionamiento y de inversiones en las empresas públicas, dotación general de descentralización.

El número de agentes que trabaja en las DRAC, en torno a 1900, ha sobrepasado al de funcionarios del Ministerio en París (1400). Resulta difícil llevar a cabo, con los recursos humanos, la descentralización que se ha efectuado en términos financieros y a nivel de procedimientos y de actos (Négrier 2003).

b. Las modalidades de intervención ministerial

La imagen de intervencionista que a menudo tiene el Ministerio francés (a ojos tanto de sus admiradores como de sus detractores) merece ser precisada y matizada.

1°. Los límites de esta intervención son conocidos. Conciernen, por un lado, el he-

cho de que las financiaciones culturales del Estado son responsabilidad de otros ministerios (ver más arriba). En segundo lugar, el papel de los colectivos locales se ha vuelto muy importante con el paso de los años. El total acumulado de las intervenciones de las comunas, provincias y regiones supera con creces hoy al del mismo Ministerio. El Ministerio de Cultura es más, hoy en día, un colaborador artístico y cultural que un actor unilateral, a pesar de que dispone en ciertos ámbitos del monopolio o de la exclusividad de la intervención: en materia de regulación, de gestión de las grandes empresas y sociedades nacionales, de intervención en materia de patrimonio o de inspección. El tercer límite es el que el Ministerio se fijó muy pronto, desmarcándose del enfoque educativo y popular de la noción de cultura. Los recursos del Ministerio eran y se mantienen hoy demasiado limitados para poder asumir la responsabilidad en el campo de educación o de la cultura popular, que es, por el contrario, un ámbito donde actúan a la vez las asociaciones y los colectivos locales. El Ministerio se ha centrado entonces en una parte de la cultura: el mundo profesional o en vías de profesionalización, en base a una referencia de excelencia artística. A partir de la evolución de las formas de reconocimiento artístico y de los sectores

El Ministerio de Cultura es más un colaborador artístico y cultural que un actor unilateral.

donde se han podido identificar nuevas apuestas culturales, el Ministerio ha extendido sus competencias (hasta el arte culinario, las culturas urbanas -del graffiti al hip-hop-, el patrimonio etnológico o industrial, la moda o el diseño, etc.). En estos ámbitos, los límites de "profesionalista" y de "ca-

lidad" se han confirmado sin discusión. La extensión de los dominios cubiertos se ha apoyado entonces en el mantenimiento de una misma exigencia artística.

2°. La naturaleza de la intervención ministerial es diferente según los cuatro ámbitos claves de sus formas de financiación.

- La primera forma de intervención es la que concierne al ámbito de su única competencia. Aquí, la intervención directa es la que prevalece, como en la gestión del patrimonio perteneciente al Estado. Este tipo de intervención es, en el conjunto del espectro de acción, relativamente raro.

- El segundo modo de intervención concierne al amplio dominio de las Empresas y Sociedades que dependen de la tutela del Ministerio. Aquí, la naturaleza de la intervención del Estado es muy fuerte igualmente, pero más indirecta. Las Empresas Públicas disponen de una autonomía financiera y de una personalidad moral propia, en el marco de un cuaderno de cargas fijado por el Estado. Éste nombra a los dirigentes de las Empresas Públicas, participa en el Consejo de Administración, financia el funcionamiento y define las prioridades de su acción, en relación con las priorida-

des del mismo Ministerio. El Estado ha definido, desde hace algunos años, un procedimiento contractual destinado a influir sobre la política de las empresas públicas, a través de un "contrato objetivos/medios" que resultó poco eficaz. Hoy en día, se inicia una nueva etapa en la que aparece la noción de competitividad. Los contratos de competitividad, cuyos resultados son examinados por el Parlamento cada año, se asientan sobre la evaluación de la política de las Empresas Públicas a partir de indicadores referidos a los públicos, la calidad de la oferta cultural o artística, la situación financiera, etc. La relación con las Empresas Públicas representa una parte muy importante del total de financiación cultural del Estado. Tales Empresas se dividen tradicionalmente en dos grupos, en función de su mayor o menor autonomía: las Empresas Públicas Administrativas (Biblioteca Nacional de Francia, Centro Nacional de Cinematografía, Centro de Monumentos Nacionales, Centro Nacional del Libro, etc.) y las Empresas Públicas Industriales y Comerciales (Asociación de los Museos Nacionales, Teatros Nacionales, Ciudad de las Ciencias y de la Industria, Ciudad de la Arquitectura y del Patrimonio, etc.).

- El tercer modo de intervención concierne a las ayudas que el Estado otorga a colectivos territoriales o a organizaciones que están bajo su responsabilidad. Aquí, la política cultural del Ministerio coincide con los objetivos, referencias y medios de los socios territoriales. La acción ministerial parte de las etiquetas que ella

misma ha establecido (Centro nacional dramático; Centro Coreográfico Nacional, Ciudad de Arte y de Historia, etc.) para manifestar sus propias exigencias y orientaciones, promoviendo un gran número de convenios de desarrollo cultural a partir de los años 80². Estos convenios son muchas veces objeto de negociaciones abiertas con los colectivos territoriales y con los responsables de las organizaciones artísticas que cuentan con proyectos culturales. La intervención del Estado es, en estos casos, más indirecta que en los precedentes, si bien su capacidad de negociación sigue siendo importante y son los agentes del Estado los que participan directamente en esas negociaciones y contrataciones.

- El cuarto modo de intervención concierne a las ayudas que el Ministerio otorga directamente a los artistas (individuales o colectivos) para algún proyecto artístico. Se trata de un conjunto que comprende: la solicitud pública de artes plásticas, literatura, música, danza, teatro, etc.; la ayuda a las compañías teatrales, coreográficas, o a los conjuntos musicales para la producción de obras; las demandas de protección de sedes o de objetos patrimoniales; las adquisiciones de obras para las bibliotecas públicas... Estas elecciones son generalmente muy delicadas, en la medida en que entran en juego cuestiones de preferencias, gustos, o incluso de

La influencia adquirida por el Ministerio de Cultura sobrepasa con creces sus estrechas fronteras, financiera y políticamente.

clientelismo artístico. En todos estos ámbitos, la ayuda del Estado requiere sistemáticamente la aprobación por parte de comités de expertos o de comisiones que están compuestos por personalidades externas al Ministerio: artistas, responsables de sedes culturales, universitarios, críticos de arte. Es, por lo tanto, en estos casos en los que la intervención del Estado es más próxima (virtualmente) del modelo de mecenazgo privado, por medio de la ayuda directa a personas, donde el Ministerio se rodea de consejos externos. Naturalmente, este modelo no puede compararse con el modelo anglosajón de la decisión delegada (at Arms'length) o de los Councils of Art, aunque sólo sea porque estos comités no tienen más que, en teoría, un poder consultivo³. La decisión formal recae en la Administración. Pero es sociológicamente inexacto considerar aquí que los agentes del Estado disponen de un poder arbitrario sobre las ayudas a los artistas y a los proyectos individuales.

Tales son los cuatro círculos de la intervención estatal en materia de cultura. Todos están sometidos a críticas que han evolucionado a lo largo del tiempo. Ciertas críticas se contradicen mutuamente. Así, la controversia del "Todo cultural", expresado por Marc Fumaroli (1999) coincide con la denuncia de los límites excesivos de la acción del Ministerio, sobre todo en cuestión de cultura popular o de culturas urbanas. El papel de las ayudas individuales es asimismo criticado debido al riesgo (pese a las precisiones anteriores) de clientelismo de la política cultural, y por la insuficiencia de intervenciones estructurales, en beneficio de la educación artística, del impulso a las prácticas mediante la reducción del impuesto de los instrumentos de música, por ejemplo, etc. (Schneider 1993). Otras críticas se centran en el mantenimiento de una sectorización del Ministerio y en el hecho de que la política cultural produce, cada día, un gran distanciamiento entre la aspiración a la democratización cultural y la realidad de intervenciones muy especializadas, más dirigidas a un sector de actividad que al conjunto de la población francesa, cuyas prácticas divergen frecuentemente de la oferta pública del Ministerio (Donnat & Tolila 2003; Lahire 2003). La creación del Ministerio de Cultura, su evolución a lo largo del tiempo, han creado muchas expectativas, y suscitado de hecho deseos, en el extranjero, de imitar su modelo y adoptar sus fórmulas de intervención. A partir de este alto nivel de expectación es como podemos caracterizar también el nivel y el contenido de las críticas centradas en la política cultural.

CONCLUSIÓN

La influencia adquirida por el Ministerio de Cultura sobrepasa con creces sus estrechas fronteras, financiera y políticamente. En cuarenta años, un modelo voluntarista se ha impuesto, a nivel del Estado, mientras que el Ministerio se consideraba, al principio, como el fruto de una coyuntura incierta. La reproducción en el tiempo de la organización ministerial, su reforzamiento en recursos humanos, financieros y ámbitos de competencia constituyen los signos de un modelo efectivamente activo. La ne-

cesidad de un Ministerio de Cultura es apenas discutida hoy en día por una parte débil de las formaciones políticas (la extrema derecha) y por una *intelligentsia* crítica que sólo cuenta con un insignificante eco popular. En el contenido de su intervención, en el sentido que ésta puede tener en el mundo contemporáneo, es donde deben asentarse hoy las nuevas perspectivas de la política cultural francesa. Podemos distinguir cuatro pistas de reflexión:

En primer lugar, el replanteamiento del papel del Ministerio de Cultura en el nuevo contexto de descentralización. Hemos visto cómo éste se ha transformado rápidamente en socio colaborador más que en actor unilateral. Esta colaboración ha provocado y provoca un efecto de empuje sobre las estrategias culturales de los colectivos territoriales. El Estado ya no es el único "capitán" de la cultura, y debe replantearse su lógica de intervención, en función de las competencias que han sido transferidas a los poderes locales y regionales. Esta reflexión está en curso, y supone que se resuelvan algún día cuestiones tan cruciales como: el desarrollo de las prácticas de evaluación, el nivel necesario de descentralización regional de la acción (¿habría que reducir la presencia de las DRAC o, por el contrario, aumentarlas?), la manera de compartir las experiencias entre los distintos socios culturales.

La concepción elitista de la primera época de la política cultural ha dado paso a una concepción más abierta.

En segundo lugar, habría que reflexionar sobre el lugar que ocupa la intervención pública en el marco europeo, y la influencia que el modelo francés tiene realmente (y no sólo a nivel de discursos) en Europa. A este respecto, pensamos que las especificidades muy estrechamente francesas tienden a desaparecer, y que asistimos al desarrollo de prácticas (descentralización, apelación a comités de expertos, acción concertada pública-privada) que comparten un gran número de Estados europeos y occidentales. La cuestión estriba en la capacidad del modelo francés para evolucionar en un marco europeo e internacional y para mantener la influencia que ha ejercido claramente en los años 80 y 90 (Farchy 1999).

En tercer lugar, las reflexiones deben centrarse en el espectáculo vivo en particular y, en cierta manera, en los límites de la política actual de la oferta pública. La lectura del reciente análisis de Latarjet (2004) sobre el espectáculo vivo nos informa acerca de uno de los puntos críticos de la política de financiación pública. Esta política ha permitido generar un número considerable de producciones artísticas, ha hecho surgir vocaciones muy importantes, y ha enriquecido el patrimonio artístico. Pero se ha revelado incapaz de estimular la difusión de

esas obras entre el público. Hay, pues, en este punto, un déficit en lo que respecta a la ayuda a la difusión de las obras que el Ministerio, por su intervención, ha contribuido a crear.

El último punto concierne a la relación espinosa entre democratización cultural, democracia y diversidad cultural. La concepción elitista de la primera época de la política cultural ha dado paso a una concepción más abierta, más interactiva con las diferentes maneras en las que los protagonistas culturales, políticos y sociales consideran sus necesidades de cultura y de arte. No olvidemos que la referencia a la calidad profesional esconde a menudo formas de exclusión respecto a ciertos grupos de población, sobre todo a los grupos numerosos procedentes de la inmigración (Négrier 2005). Si el Ministerio ha rechazado la herencia socio-cultural que contribuyó a crearlo en los años 50, ¿puede contentarse con una visión abstracta y desde lo alto de la excelencia sectorial? ¿Puede abordar (y evitar) la cuestión de la diversidad cultural, contentarse con esgrimir su práctica, real, de la diversidad artística profesional? Siendo conscientes de los aspectos demagógicos que la noción de democracia cultural conlleva a veces, podemos pensar que el Ministerio, al igual que sus colaboradores políticos territoriales, tienen ante ellos perspectivas de acción y de debate, lo que, en definitiva, ha suscitado desde siempre la política cultural en Francia.

Emmanuel Négrier
Investigador CNRS
CEPEL
negrier@univ-montp1.fr

NOTAS

1. Este artículo tiene su origen en una conferencia presentada en el marco del seminario "La administración cultural del siglo XXI: retos y tendencias", Organización de Estados Iberoamericanos, Madrid, junio 2005. El autor agradece a la agencia Consultores Culturales, y muy particularmente a Fernando Vicario, por haber hecho posible esta publicación.
2. Así, desde 1980 a 1995, se han firmado más de 1600 contratos entre el Estado y los colectivos territoriales, por un montante total que supera los 200 millones de euros.
3. Aunque las opiniones de estos comités sean generalmente aceptadas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BONET, LLUIS (1999). "La politique culturelle en Espagne: évolution et enjeux". *Pôle Sud* n°10, pp.58-74.
- DE WARESQUIEL, EMMANUEL (dir. 2001). *Dictionnaire des politiques culturelles*. París, CNRS Editions.
- DONNAT, OLIVIER; TOLILA, PAUL (dir. 2003). *Le(s) Public(s) de la culture*, París, Presses de Science Po.
- DUBOIS, VINCENT (1999). *La politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique*. París, Belin.
- FARCHY, JOËLLE (1999). *La fin de l'exception culturelle*. París, CNRS Editions.
- FUMAROLI, MARC (1991). *L'Etat culturel. Essai sur une religion moderne*. París, ed. De Fallois.
- LAHIRE, BERNARD (2003). *La Culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*. París, La Découverte.
- LATARJET, BERNARD (2004). "Pour un débat national sur le spectacle vivant". Rapport au Ministère de la Culture, París.
- MOLLARD, CLAUDE (1999). *Le cinquième pouvoir. La culture et l'Etat de Malraux à Lang*. París, Armand Colin.
- MONNIER, GÉRARD (1995). *L'art et ses institutions en France. De la Révolution à nos jours*. París, Gallimard.
- NÉGRIER, EMMANUEL (dir. 2002). *Patrimoine culturel et décentralisation*. París, L'Harmattan, coll. Logiques Politiques.
- NÉGRIER, EMMANUEL (2003). "Politiques culturelles territoriales: dernier inventaire avant décentralisation?". *L'Annuaire 2003 des collectivités locales*, París, CNRS Editions, pp. 47-71.
- NÉGRIER, EMMANUEL (2005). "Politique, culture et diversité dans la France urbaine contemporaine", dans Alain Gagnon et Bernard Jouve (dir.), *La gestion locale de la diversité*. París, Lavoisier (en prensa).
- ORY, PASCAL (1989). *L'aventure culturelle française*. París, Flammarion.
- PATRIAT, CLAUDE (1998). *La culture: un besoin d'État*. París, Hachette.
- POIRRIER, PHILIPPE (2000). *L'Etat et la culture en France au XXème siècle*. París, LGF.
- POIRRIER, PHILIPPE (2002). *Pour une histoire des politiques du patrimoine*. París, Documentation Française.
- RIGAUD, JACQUES (1995). *L'exception culturelle. Culture et Pouvoirs sous la Cinquième République*. París, Grasset.
- SCHNEIDER, MICHEL (1993). *La comédie de la culture*. París, Seuil.
- URFALINO, PHILIPPE (1996). *L'invention de la politique culturelle*. París, La Documentation Française.

LA GESTIÓN CULTURAL EN EL ESPACIO EUROPEO DE EDUCACIÓN SUPERIOR UNA OPORTUNIDAD HISTÓRICA PARA SU INSTITUCIONALIZACIÓN

Antonio Ariño

Argumentación

Vivimos inmersos en un cambio de alcance estructural. Voy a presentarlo en dos escenarios: Desde cierta perspectiva, este cambio se puede identificar como la emergencia de un nuevo paradigma cultural, que tiene uno de sus factores constitutivos en la cibercultura; desde otra mirada, observaremos cómo afecta a la manera como se produce y distribuye el conocimiento y cómo comporta una reforma de la educación superior. En estos escenarios, encabalgados uno en el otro, hay que situar la gestión cultural y la aparición en escena de oportunidades para una nueva institucionalización: su transformación en carrera universitaria, en título oficial.

Primer escenario: el nuevo paradigma cultural

He comenzado afirmando que vivimos inmersos en un cambio de alcance estructural ¿De qué cambio se trata? Si miramos las publicaciones que se han venido editando durante la década de los noventa, veremos cómo en muchas de ellas se palpa este sentido de la discontinuidad histórica. Reflejan el sentimiento de que hemos entrado en una nueva etapa civilizatoria, en un nuevo modelo de sociedad, en un nuevo tiempo histórico, pero discrepan o no se ponen de acuerdo en el nombre que habría que darle, en la etiqueta para catalogarla, en la imagen de marca que la identificaría. Tal vez nos falta perspectiva para la buena onomástica, pero estamos convencidos de que vivimos inmersos en transformaciones y turbulencias de una hondura sin precedentes. Se habló hace unos años de modernidad avanzada y otros la calificaron de sociedad postmoderna para indicar que la modernidad había agotado ya su impulso; también se han introducido términos como sociedad de la información o del conocimiento, y más recientemente han aparecido los de sociedad del riesgo, de sociedad global, de la era de la incertidumbre... Lejos de mi pretensión terciar en ese debate aquí y ahora. Pero, estos nombres apelan a diversos rasgos, que son como los pilares de este nuevo universo. Me referiré, aunque con distinto grado de atención, a algunos de ellos.

1. La cibercultura

¿Qué queremos decir cuando afirmamos que la sociedad actual es la sociedad del conocimiento y de la información? ¿Acaso el conocimiento y la información no han estado presentes en todas las épocas y en todos los grupos humanos? ¿No ha sido la aplicación de conocimientos a nuevas herramientas lo que ha permitido a nuestra especie pasar de la edad de la piedra a la de los metales, dar el salto de la revolución neolítica y luego el de la revolución industrial, crear ciudades, navegar por los mares, desplazarse a largas distancias, construir rutas comerciales? ¿Qué hay de nuevo hoy? Tal vez sea útil comenzar con algunos datos que arrojan encuestas recientes y que muestran la radicalidad del cambio. Por ejemplo, según la Encuesta Continua de Presupuestos Familiares, en los últimos años se ha producido un cambio en la estructura de consumo de los hogares, con un incremento de un 500% en el gasto destinado a comunicaciones y un 100% en el destinado a esparcimiento, ocio y cultura. Según la Encuesta General de Medios, en España los usuarios de Internet del último mes son el 34% de los individuos, 12 millones y medio de personas.

Las nuevas tecnologías impregnan y se insertan en todo, en los grandes proyectos históricos y en la vida cotidiana: europeos y americanos envían naves a Marte y pequeños robots que viajan durante años gobernados a distancia. Pero también nuestra vida está inmersa ya en artefactos inteligentes de muy diverso tipo: móviles y marcapasos, mp3, gps y portátiles. Como dice Castells, "lo que caracteriza a la revolución tecnológica actual no es el carácter central del conocimiento y de la información, sino la aplicación de ese conocimiento e información a aparatos de generación de conocimiento y procesamiento de la información/comunicación, en un círculo de retroalimentación acumulativo entre la innovación y sus usos" (Castells, 1996: 58).

La integración creciente entre mentes y máquinas, incluida la máquina del ADN, está borrando lo que Bruce Mazlish denomina "la cuarta discontinuidad" (la existente entre humanos y máquinas), alterando de forma fundamental el modo en que nacemos, vivimos, aprendemos, trabajamos, producimos, consumimos, soñamos, luchamos o morimos. "Las nuevas tecnologías de la información, al transformar los procesos del procesamiento de la información, actúan en todos los dominios de la actividad humana y hacen posible establecer conexiones infinitas entre diferentes dominios, así como entre los elementos y agentes de tales actividades. Surge una economía interconectada e interdependiente" (Castells, 1996: 94).

Las nuevas tecnologías de la información y de la comunicación, como sostiene Thompson, producen una cultura mediada. A lo largo de la historia, la forma de comunicación más usual ha sido la comunicación oral inmediata, basada en la inter-

acción cara a cara. La cultura letrada permitió, recientemente, el desarrollo de procesos de mediación, pero de alcance muy limitado. En la era digital, los mensajes ya no dependen de sus soportes físicos para circular por el hiperespacio. Los signos se han separado de los significantes y la cultura se ha desterritorializado. Por ello mismo, la producción, circulación y recepción de formas simbólicas en las sociedades modernas es inseparable de las actividades de las industrias mediáticas. La mediatización es "el proceso general por el cual la transmisión de formas simbólicas se convierte en crecientemente mediada por los aparatos técnicos e institucionales de las industrias mediáticas" que separan la interacción social del local físico, de manera que la comunicación es posible aún cuando no se comparta un mismo marco espacio-temporal (Thompson, 1990: 162-ss).

La centralidad que han adquirido los medios de comunicación permite afirmar que éstos constituyen hoy el tejido simbólico de nuestra vida y que proporcionan la materia prima para los procesos de comunicación social y construcción de significados. La matriz social de la cultura es electrónica. Vivimos en la cibercultura.

Tal vez resulte prematuro describir sus características sustantivas. Sin embargo, algunos de los cambios e implicaciones que comporta ya se han hecho patentes: En primer lugar, el nuevo sistema cultural, al transportar la cultura a los hogares e impregnar todos los dominios de la vida con sus mensajes, permite una nueva forma de apropiación de imágenes, sonidos y textos, generando nuevas vías de acceso a la información, al saber, al arte, al conocimiento, sin la mediación de otras autoridades (por ejemplo, permite el acceso de los niños y adolescentes al contenido de los *media* sin la intermediación de los padres y de los profesores). De esta forma, produce una disolución de las fuentes de autoridad y legitimidad culturales precedentes, básicamente del sistema institucional escolar y de las elites que ostentaban la autoridad en el mismo. En el hiperespacio electrónico, toda expresión cultural, con independencia de su valía y su significado, ocupa un lugar y, de forma más precisa, un lugar indiferenciado, en línea, porque todos los contenidos se encuentran en el mismo plano, articulados por la misma sintaxis indiferenciada e indiferenciadora. Por tanto, los portadores tradicionales del canon de legitimidad tradicional o entran en este nuevo espacio que constituye la realidad cultural por antonomasia y juegan con sus reglas (lo que supone su aceptación) o quedan fuera de la realidad.

Como sostiene Donnat, esta situación tiene importancia "porque obliga a deshacerse de la idea actualmente todavía vigente según la cual la confrontación directa a las obras de arte constituye el único acceso 'verdadero' al arte y la cultura" (Donnat, 2003). Los nuevos aparatos electrónicos han permitido la emergencia de nuevas formas de apropiación y ofertado nuevos horizontes de consumo cultural en los que los obstáculos simbólicos son menores que en el caso de la frecuentación de los equipamientos culturales¹.

En segundo lugar, este nuevo sistema, de momento, es el patrimonio de las clases más cultas y acomodadas, de un lado, y el territorio "natural" de las generaciones más jóvenes, de otro. Por tanto, aparecen nuevas fracturas sociales, nuevas formas de exclusión, basadas en el capital cultural y en las diferencias generacionales o de cohorte. Hay aquí una nueva ocasión, una nueva urgencia, para replantear las políticas de democratización cultural.

En tercer lugar, el nuevo sistema cultural favorecido por las tecnologías de la comunicación y especialmente por Internet supone un incremento indefinido de la cultura objetiva y un desajuste creciente entre el ser social (la cultura socialmente disponible) y la conciencia (la cultura que un sujeto concreto puede o podría asimilar). Si en una sociedad relativamente tradicional, una persona a lo largo de su vida podía dominar (in-corporar) una parte importante del acervo cultural de su grupo, en la actualidad la distancia entre cultura objetiva y subjetiva se ha hecho inconmensurable, porque Internet opera como un acumulador de la totalidad simultánea del acervo cultural de la humanidad, como el depósito sincrónico de todos los escenarios culturales (Appadurai, 2001, 44), mientras que el consumo cultural siempre será subjetivo (ligado a un cuerpo y a su historia) y la recepción cultural, localizada (Thompson, 1995).

Los medios de comunicación constituyen el tejido simbólico de nuestra vida y que proporcionan la materia prima para los procesos de comunicación social y construcción de significados.

Además, esta transformación de la relación entre la cultura subjetiva y la cultura objetiva, también comporta una transformación radical de la relación entre el individuo y su comunidad de referencia. No sólo porque aparecen nuevas formas de comunidad y de lealtad -comunidades imaginadas, virtuales, diaspóricas, categoriales, transnacionales, etc.-, sino sobre todo porque el repertorio sincrónico de la humanidad se presenta como una matriz accesible directamente para el individuo en el espacio de su hogar sin la mediación y la autoridad de su red familiar, de su red local, de la autoridad escolar o universitaria, y esta matriz le proporciona recursos simbólicos procedentes de cualquier lugar del espacio y del tiempo con los que configurar su estilo de vida.

2. Migraciones y diversidad cultural

Uno de los rasgos más definitorios de la modernidad avanzada (o desbordada) se halla, pues, en la cibercultura. Pero como afirma Appadurai, el otro lo constituyen las migraciones. Cuando se yuxtaponen ambos, "tenemos como resultado un nuevo

orden de inestabilidad en la producción de las subjetividades modernas" (Appadurai, 2001:19). La combinación de dichos fenómenos, en un contexto postcolonial, convierte la gestión de la diversidad en el nodo gravitatorio de la política mundial en todas sus escalas, porque la diversidad del mundo contemporáneo es de una naturaleza radicalmente nueva a las formas de diversidad típicas de las sociedades humanas.

En un libro reciente, afirma Wolton: "el otro ayer era diferente pero estaba lejos. Hoy también es diferente, pero está en todas partes" (2004:13). Cuando las distancias han dejado de ser físicas, cobran relieve las diferencias culturales. Esas diferencias se hacen ahora visibles en cada uno de nuestros vecindarios.

En el periodo colonial, los Estados naciones imponían su legitimidad mediante la homogeneización de las formas culturales singulares existentes en su territorio. La modernización que transmitía el sistema escolar producía unificación cultural y especialmente lingüística; por otra parte, la integración de los inmigrantes, en general, comportaba procesos de asimilación a la cultura dominante de recepción.

La combinación de los flujos de personas y los flujos de signos invalidan las políticas de asimilación y propician la creación de comunidades diaspóricas. Los inmigrantes defienden el derecho a vivir y expresar las culturas de origen en sus nuevos vecindarios y para ello crean las estructuras institucionales necesarias que permiten preservar y defender sus identidades étnicas: "lo característico de la situación actual es la coexistencia en el mismo espacio social y geográfico de individuos pertenecientes a culturas diversas que las practican en esos espacios" (1995: 53-54). O como dice, Geertz, las fronteras ahora comienzan en la piel.

En este contexto, se produce una movilización estratégica de la cultura, o mejor dicho una sustantivización consciente de las diferencias culturales a escala local, nacional, regional o transnacional. "El culturalismo es la forma que las diferencias culturales tienden a adoptar en la era de los medios masivos de comunicación, las migraciones masivas y la globalización" (Appadurai, 2001: 31).

En el plano político, se derivan de ello varias consecuencias: no existe consenso sobre valores universales (y no parece que vaya a haberlo en el futuro) porque hay diferencias que son irreductibles; la convivencia de personas diferentes (defendiendo sus culturas singulares) forma y formará parte del universo social futuro; por tanto, la multiculturalidad será a la vez un hecho, un valor, un derecho y un proyecto político.

3. La importancia de la esfera cultural

En la era de la cibercultura, los contenidos son más importantes que sus soportes físicos. Ellos son los que marcan la diferencia. La creatividad puede adquirir una inusitada importancia.

Se asume que Internet y los servicios *online* están provocando la emergencia de prácticas culturales completamente nuevas que transforman estructuralmente el campo cultural en su totalidad

En la era de las migraciones masivas, las diferencias culturales no son meramente objeto de curiosidad exótica, se hacen visibles en nuestros vecindarios. El culturalismo (no confundir con el culturismo, aunque éste también sea un rasgo muy destacado de nuestro tiempo) ocupa el espacio central del debate y de las políticas públicas.

En la era del comercio global, la cultura se convierte en mercancía y todas las mercancías se culturizan de alguna manera (publicidad, diseño, marketing).

Un indicador de la relevancia de la esfera cultural, se halla en el tamaño y la dinámica del empleo cultural. De acuerdo con una definición amplia, existen en la actualidad, 7,2 millones de trabajadores en el sector cultural de la EU 15; es decir, el 4,6% del total del empleo se encuentra implicado en la producción de productos y servicios culturales.

Desde 1995 a 1999, el sector cultural experimentó una media anual de crecimiento del empleo de 2,1%. Este crecimiento se concentró en áreas en que es importante la demanda de contenido, mientras que se estancó en las industriales.

Se espera que haya un crecimiento importante del empleo en las ocupaciones creativas del sector cultural, puesto que la demanda de productos y servicios culturales están creciendo, tanto en los hogares como en las empresas y organizaciones. El área de distribución también crecerá, pero no al mismo ritmo que el desarrollo de productos culturales. Parece existir una demanda mayor en los productores de contenidos que en el marketing y las ventas.

Segundo escenario: Este cambio afecta a las formas de producción y distribución del conocimiento. Por tanto, afecta también a la formación y a la concepción de la Universidad.

Desde hace algunos años, un número creciente de países europeos están tratando de dar una respuesta coordinada a estos retos, apostando por la Europa del cono-

cimiento y programando la consiguiente transformación de la formación universitaria mediante la creación de un Espacio Europeo de Educación Superior.

Tras la constatación de la pérdida de competitividad de la universidad europea en el contexto mundial, el elevado índice de abandono de los estudios, la relativa falta de adecuación entre demanda social y oferta de titulaciones (escasa flexibilidad para responder a las demandas de una sociedad cambiante), y la dispar duración de las carreras en los distintos países europeos que plantea problemas de compatibilidad y transparencia (una misma enseñanza requiere una duración media muy diferente en los diversos países), el proceso de Convergencia apuesta por una reforma en profundidad que gravita sobre tres vértices: aprendizaje autónomo de los estudiantes, comparabilidad de la estructura de estudios, calidad y acreditación.

Desde una perspectiva sociológica, podemos presentar este escenario analizando sistemáticamente los tres estados del conocimiento: a) Como conocimiento incorporado, es decir, interiorizado y apropiado, hecho cuerpo mediante un proceso lento y sólido de socialización; b) como conocimiento objetivado, convertido en bienes tangibles, sea en libros o en apuntes, en bibliotecas o en salas de informática; y c) como conocimiento institucionalizado, que desde la perspectiva universitaria se traduce fundamentalmente en títulos y certificados.

Pues bien, las transformaciones de la universidad han de darse (se dan, de hecho) en esas tres formas de presencia del conocimiento.

3.1. La universidad forma profesionales y personas (ciudadanos), al mismo tiempo y de forma indisoluble (consciente o inconscientemente). La Convergencia Europea supone un cambio en las metodologías de enseñanza. Hemos de abandonar el modelo fordista de universidad que produce titulados en serie y hemos de entrar en un nuevo modelo, personalista, que se orienta hacia la capacitación del aprendizaje autónomo de los estudiantes.

3.2. La universidad debe revisar los materiales que ofrece, las competencias que produce, los resultados que logra, acreditación, calidad.

3.3. La universidad debe revisar la estructura de sus enseñanzas y el catálogo de titulaciones que reconoce y expide. En cuanto al catálogo, de pronto hemos visto cómo las páginas de la prensa se llenan de noticias relativas a la defensa (muchas veces, corporativa) de determinadas titulaciones actualmente vigentes. La convergencia debe suponer una oportunidad para estudiar de forma rigurosa cuáles son las necesidades de formación superior de la sociedad actual y futura y generar respuestas adecuadas a estas necesidades. Una política, en este caso una política educativa, no debería resultar nunca de una suma de intereses, sino de un diagnóstico y de

la consecuente planificación estratégica.

En cuanto a la estructura, Europa propone introducir una distinción en dos niveles con tres ciclos. Dos niveles: grado y postgrado. Títulos y ciclos: Grado, Máster y Doctorado. Los grados tienen por finalidad proporcionar una formación profesional básica.

ESTRUCTURA ENSEÑANZA SUPERIOR

Grado	1 ^{er} ciclo	Enseñanzas básicas y de formación general, junto a otras orientadas a la preparación para el ejercicio de actividades de carácter profesional apropiada.
Postgrado	2 ^o ciclo	Máster: formación avanzada, especializada o multidisciplinar, dirigida a una especialización académica o profesional o bien a promover la iniciación en tareas investigadoras.
	3 ^{er} ciclo	Doctor: formación avanzada en técnicas de investigación. Incluye: elaboración y presentación de tesis.

Mientras que se reserva a los postgrados la formación especializada. Este enfoque, al contrario de lo que ha aparecido en la prensa a lo largo de este año, no supone una desaparición de carreras, sino una reorganización de las mismas. La universidad debe analizar su entorno, observar qué sucede en la sociedad y aportar respuestas adecuadas a los cambios que ésta experimenta. ¿Demanda la sociedad una hiperespecialización desde el principio, para todo tipo de trabajos o por el contrario encontramos que actualmente cuando se definen los perfiles profesionales de determinadas titulaciones se solapan en gran medida? Si es así, parece razonable que haya un único título de grado, un título sólido, y que sobre el mismo se asienten postgrados de formación profesional especializada.

Los actores de la obra: los gestores culturales

Hemos presentado los escenarios: cambios de paradigma cultural; cambios en la formación superior. ¿Qué lugar y qué papel existe aquí en estos escenarios para los gestores culturales? ¿Qué estatus pueden tener en este marco?

1. En primer lugar, no cabe la menor duda que en las sociedades complejas contemporáneas, donde la dimensión cultural, la esfera cultural y los productos culturales, adquieren singular importancia, junto a la gran diversidad de empleos del sector cultural, se precisa también desarrollar tareas especializadas orientadas a promover, propiciar, favorecer, estimular la participación y la creatividad cultural.

2. ¿De qué tareas especializadas estamos hablando? En primer lugar, quisiera dejar

claro que se trata de tareas que no son patrimonio, de ninguna manera, de ese territorio amplio que llamamos las HUMANIDADES, ni tampoco de los ARTISTAS. Las disciplinas clásicas, las ciencias humanas, no gozan aquí de ningún privilegio. El gestor cultural no se deriva como por un automatismo del amor a la cultura ni del genio artístico. Sin pretensiones de ser exhaustivo, diré que las tareas siguientes (véase el cuadro) encuentran su espacio propio en las CIENCIAS SOCIALES.

La gestión cultural presupone...		
Capacidad para DIAGNOSTICAR situaciones	Conocimiento de las demandas y necesidades de una población.	El gestor cultural no es un ventrilocuo. No habla en nombre de los ciudadanos. Utiliza procedimientos científicos para conocer sus opiniones, demandas, hábitos, estilos de vida.
Capacidad de PLANIFICAR servicios	Elaboración de planes estratégicos con objetivos (misión y visión), propuestas, contenidos, catálogos.	El gestor cultural no es un mero notario de lo existente. Aunque tampoco es un futurólogo. Pero no hay planificación sin tensión entre un objetivo perseguido en nombre de determinados valores y una situación dada, alejada de ellos.
Capacidad de GESTIONAR recursos	Gestión de recursos financieros, equipos humanos y recursos organizativos, al servicio de unos objetivos.	El gestor cultural no es un francotirador. Trabaja en red. Tiene que aprender a tomar decisiones en un entorno cooperativo.
Capacidad de COMUNICAR programas	Está en contacto con la realidad por múltiples canales comunicativos. Entre otros instrumentos, sin duda, dispone del marketing.	El gestor cultural no es un narciso. No puede ser egocéntrico ni endiosado. No es un artista.
Capacidad de EVALUAR resultados	Analizar críticamente lo realizado.	El gestor cultural no es un dios. No está por encima del bien y del mal. Por tanto desarrolla procedimientos sistemáticos para evaluar (interna y externamente) lo que su servicio hace.

Todas estas competencias son desarrolladas por diversas ciencias sociales (psicología, economía, sociología, ciencias de la comunicación) que tienen estatus universitario. Por tanto, la inserción de la gestión cultural como formación especializada de rango universitario me parece incuestionable. Del mismo modo, quiero insistir en el carácter transversal de la preparación del gestor cultural. Y en que no existe, desde este punto de vista, ninguna primacía, para las humanidades. Al contrario.

Pero esto no es todo. Las ciencias sociales no agotan las competencias que requiere el gestor cultural. Porque no hablamos de cualquier tipo de gestión. No, no. Hablamos de gestión CULTURAL. Y aquí el calificativo no es secundario, sino sustantivo.

¿Cuál es el contenido de la gestión cultural? Obvio: la cultura. Pero esta obviedad no debería ser engañosa. El automatismo de la respuesta, no debería evitar la reflexión. Y aquí las humanidades, unas humanidades con garra, para el siglo XXI, tienen mucho que decir. Mucho que aportar. Porque la cultura tiene que ver con la civilidad. Sloterdijk ha reclamado recientemente la urgencia de "provocar a la masa que está dentro de nosotros" y "llama a tomar partido contra ella" para liberar la diferencia que encierra la cultura "hacia lo mejor" (Sloterdijk, 2001: 99). La cultura tiene que ver con el ideal, con la virtud, con la prosecución de la perfección, o si se prefiere, con un lenguaje más al día, con la emancipación y la autonomía humanas.

Pero, por ello mismo, la formación para la gestión cultural no se nutre sólo de las ciencias sociales, ni de las humanidades, sino también de la ciencia política. Política en el sentido más noble de la palabra: gestión de la *polis*.

3. Por tanto, el perfil profesional del gestor cultural se caracteriza por su carácter transversal, por ser un profesional de la frontera, mejor aún de las fronteras, que se mueve como pez en el agua en la fertilidad de las hibridaciones: no es un artista, ni un economista, ni un psicólogo social, ni un filósofo, ni un sociólogo. Desde este punto de vista, no tiene patria, no puede ser corporativo. Se nutre de las aportaciones de estas disciplinas, pero está más allá de sus fronteras disciplinares, de sus intereses de cuerpo o de colegio profesional. Mira al pasado (le importa mucho la historia), pero sólo a través del retrovisor, porque el volante le lleva hacia el futuro. Por ello, la gestión cultural debe ser un título universitario especializado, al cual se pueda acceder desde diversas titulaciones previas. Es un destino al que conducen muchas autopistas.

4. La Convergencia Europea es una ocasión extraordinaria para institucionalizar la gestión cultural como formación de postgrado oficial. En concreto, creo que estamos en inmejorables condiciones para lanzar una propuesta de carácter modular del tenor siguiente. Un postgrado oficial de gestión cultural en Europa puede estar con-

formado por una formación inicial diferenciada en función de la procedencia diversa de las personas que accedan al mismo.

Núcleo común	Equipamientos
	Industrias
	Artes escénicas
	Patrimonio
	Investigación

Debe constar, en segundo lugar, de un núcleo central donde se aborden los contenidos específicos de la gestión cultural. En tercer lugar, puede contar con un número de créditos de salida que den lugar a especializaciones concretas, como puede ser la gestión de equipamientos culturales, la gestión de artes escénicas, la gestión del patrimonio cultural, la gestión en desarrollo local, etc. y, por qué no, una salida investigadora orientada al doctorado.

Creo que en los próximos años existe una oportunidad histórica para esta institucionalización. Los dos escenarios citados -cambio del paradigma cultural y cambio en la formación superior- presentan condiciones inmejorables. Quienes en este momento realizan tareas de gestión cultural, sea cual sea su procedencia, pueden contribuir a lograrlo.

Colofón

Concluiré con unas apreciaciones sobre lo que anteriormente denominé la dimensión política. He de reconocer que al hablar de gestión cultural tengo en mente un modelo. Un modelo instrumental: el gestor cultural es un báculo y una brújula.

La gestión cultural de que hablo tiene prioridades. No se ocupa en primer lugar de los grandes artistas, de los creativos afamados, de aquellos que tal vez pasen a engrosar los diccionarios, las enciclopedias y la historia del arte. No los corteja, ni los mima, ni los sufraga dispendiosamente. Pero tampoco los ignora o los desprecia cayendo en un democratismo vulgar. De ellos, rescata la visión de una utopía y excluye cualquier elitismo aristocrático.

La gestión cultural que tengo en mente no se somete a la lógica del entretenimiento; no está compulsivamente obsesionada por las colas, el volumen, la cantidad, los placeres, los impactos mediáticos. Pero tampoco ignora que, en el mundo contemporáneo, todos somos consumidores. Y que no hay emancipación antes del consumo (en la pobreza), sino más allá de él y a partir de él.

La gestión cultural que propongo no claudica ante la apología de los culturalismos y la apoteosis de las diferencias, porque piense que todo es cultura. Pero no puede desconocer que toda la vida social está hecha de significados, transida de creencias y de valores distintos y hasta opuestos. Y que sólo la negociación puede hacer que se comuniquen y entiendan.

La prueba del algodón de la gestión cultural se halla en su capacidad para crear las condiciones sociales en las que el mayor número posible de personas y especialmente quienes poseen menor capital cultural puedan ampliar sus expectativas, desarrollar sus cualidades creativas, percibirse como seres humanos capaces de dar sentido a su existencia. En suma, genera oportunidades para el mayor número.

Es en este sentido, en el que afirmo que el gestor cultural es un báculo.

Digo también que es una brújula. Y para explicar esta última metáfora, evocaré un relato de Borges, *El libro de arena*: Cierta día, el relator del cuento recibe la visita de un vendedor de biblias. Éste, entre su catálogo de ofertas, lleva un libro especialmente sagrado. Se lo ofrece a su cliente, quien lo abre al azar: la página par tiene el número 40.514 y la impar, el 999. En realidad, las páginas no siguen un orden consecutivo. Pero el libro tampoco tiene principio ni fin. Cuando trata de localizar la primera página, encuentra que siempre se interponen varias hojas entre la portada y sus dedos. "Era como si brotaran del libro", dice. Y lo mismo sucede cuando intenta alcanzar el final. "No puede ser", exclama; y el vendedor le replica: "No puede ser, pero es. El número de páginas de este libro es exactamente infinito. Ninguna es la primera; ninguna, la última. No sé por qué están numeradas de ese modo arbitrario. Acaso para dar a entender que los términos de una serie infinita admiten cualquier número... Si el espacio es infinito estamos en cualquier punto del espacio. Si el tiempo es infinito estamos en cualquier punto del tiempo".

En la cibercultura, tiempo y espacio se han transformado radicalmente. La nueva sociedad red ha expandido al infinito los signos, los textos y los símbolos. El conjunto de la experiencia humana, pasada, presente y futura, queda encerrado detrás de la pantalla, pendiente del encendido o apagado de un botón. ¿Cómo navegar en este mar de la información infinita y atemporal sin perder el sentido, sin desnortarse? Este nuevo territorio, esta nueva matriz de la cultura, nos proporcionan también la metáfora de lo que debe ser un gestor cultural: la brújula de ciudadanos que tienen que construir el significado de su existencia en estos mares inconmensurables. Báculos y brújulas. Tan sólo eso. Pero nada menos que eso.

Antonio Ariño
Universitat de València

NOTAS

1. Una consecuencia que se deriva de aquí para los estudios culturales mediante encuestas, es que mientras se sigue preguntando con cierto detalle sobre el uso de los equipamientos tradicionales, no se aborda de forma detallada y minuciosa todo el campo de las nuevas prácticas culturales, por tanto, la diversidad creciente resulta invisible para nuestros instrumentos de observación.

BIBLIOGRAFÍA

- APPADURAI, A. (2001). *La modernidad desbordada*. Méjico, FCE.
- ARIÑO, A. (1997). *Sociología de la Cultura*. Barcelona, Ariel.
- BARKER, Ch. (2003). *Televisión, globalización e identidades culturales*. Barcelona, Paidós.
- BAUMAN, GERD (2001). *El enigma multicultural*. Barcelona, Paidós.
- BAUMAN, Z. (2001). *La sociedad individualizada*. Madrid, Cátedra.
- BAUMAN, Z. (2002). *La cultura como praxis*. Barcelona, Paidós.
- BAUMAN, Z. (2003). *Comunidad. En busca de seguridad en un mundo hostil*. Madrid, Siglo XXI.
- BERGER, P. L. y HUNTINGTON, S. (2002). *Globalizaciones múltiples. La diversidad cultural en el mundo contemporáneo*. Barcelona, Paidós.
- CASTELLS, M. (1996). *La era de la información. Economía, sociedad y cultura. La sociedad red*. Madrid, Alianza.
- EAGLETON, TERRY (2001). *La idea de cultura. Una mirada política sobre los conflictos culturales*. Barcelona, Paidós.
- GARCÍA CANCLINI, N. (2004). *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*. Barcelona, Gedisa.
- HANNERZ, U. (1992). *Cultural complexity. Studies in the Social Organization of Meaning*. Nueva York, Columbia University Press.
- HANNERZ, U. (1998). *Conexiones transnacionales. Cultura, gente, lugares*. Madrid, Cátedra.
- HELD, D. y MCGREW, A. (1999). *Global Transformations. Politics, Economics and Culture*. Cambridge, Polity Press.
- HELD, D. y MCGREW, A. (2003). *Globalización/Antiglobalización*. Barcelona, Paidós.
- KYMLICKA, WILL (1999). *Ciudadanía multicultural. Una teoría liberal dels drets de les minories*. Barcelona, Universitat Oberta de Catalunya.
- LAHIRE, B. (2004). *La culture des individus*. Paris, La Découverte.
- THOMPSON, J. B. (1990). *Media and modernity*. Polity Press.
- TOMLINSON, J. (1999). *Globalización y cultura*. México, Oxford University Press.
- TOURAINÉ, A. (1997). *¿Podremos vivir juntos? Iguales y diferentes*. Madrid, PPC.
- WARNIER, J.P. (2002). *La mundialización de la cultura*. Barcelona, Gedisa.
- WOLTON, D. (2004). *La otra mundialización. Los desafíos de la cohabitación cultural global*. Barcelona, Gedisa.

UN PROYECTO CULTURAL DE LA REPÚBLICA PARA LA ESPAÑA OLVIDADA LAS MISIONES PEDAGÓGICAS

Felipe Barbosa Illescas

Este año se celebran 75 años de la II República Española, una etapa de nuestra historia no lo suficientemente valorada en algunos de sus aspectos fundamentales. Una de las grandes preocupaciones de la II República fue la educación queriendo contribuir las reformas que pronto se emprendieron a aumentar el nivel cultural de una gran parte de sus habitantes. En la Constitución de 1931 estaban recogidos los principios básicos a desarrollar por el gobierno republicano:

Artículo 48. El servicio de la cultura es atribución esencial del Estado, y lo prestará mediante instituciones educativas enlazadas por el sistema de la escuela unificada.

La enseñanza primaria será gratuita y obligatoria.

Los maestros, profesores y catedráticos de la enseñanza oficial son funcionarios públicos. La libertad de cátedra queda reconocida y garantizada.

La República legislará en el sentido de facilitar a los españoles económicamente necesitados el acceso a todos los grados de enseñanza, a fin de que no se halle condicionado más que por la aptitud y la vocación.

La enseñanza será laica, hará del trabajo el eje de su actividad metodológica y se inspirará en ideales de solidaridad humana.

Se reconoce a las Iglesias el derecho, sujeto a inspección del Estado, de enseñar sus respectivas doctrinas en sus propios establecimientos.

Artículo 49. La expedición de títulos académicos y profesionales corresponde exclusivamente al Estado, que establecerá las pruebas y requisitos necesarios para obtenerlos aún en los casos en que los certificados de estudios procedan de centros de enseñanza de las regiones autónomas. Una ley de Instrucción pública determinará la edad escolar para cada grado, la duración de los periodos de escolaridad, el contenido de los planes pedagógicos y las condiciones en que se podrá autorizar la enseñanza en los establecimientos privados.

Artículo 50. Las regiones autónomas podrán organizar la enseñanza en sus lenguas

respectivas, de acuerdo con las facultades que se concedan en sus Estatutos. Es obligatorio el estudio de la lengua castellana, y ésta se usará también como instrumento de enseñanza en todos los centros de instrucción primaria y secundaria de las regiones autónomas. El Estado podrá mantener o crear en ellas instituciones docentes de todos los grados en el idioma oficial de la República.

El Estado ejercerá la suprema inspección en todo el territorio nacional para asegurar el cumplimiento de las disposiciones contenidas en este Artículo y en los dos anteriores.

El Estado atenderá a la expansión cultural de España estableciendo delegaciones y centros de estudio y enseñanza en el extranjero y preferentemente en los países hispanoamericanos.

El programa educativo de la II República era heredero de la Institución Libre de Enseñanza (fundada entre otros por Francisco Giner de los Ríos, Gumersindo de Azcárate y Nicolás Salmerón) y tenía como pilares básicos:

- la gratuidad de la primera enseñanza
- la obligatoriedad en la escolarización
- la igualdad de sexos en la educación
- la abolición de libros oficiales de texto

Varias fueron las iniciativas legislativas que puso en marcha la política educativa de la República durante los primeros meses de gobierno. El problema fundamental al que tenía que enfrentarse el gobierno era la escasez de escuelas, siendo la situación en las zonas rurales especialmente dramática.

Ya entre 1926 y 1929 Luis Bello, cronista de *El Sol*, se propuso denunciar desde la prensa la lamentable realidad de las escuelas de toda la geografía española para que ese grito tuviese eco y se pusiera remedio a esta insostenible situación. Después de visitar los alrededores de Madrid y algunas zonas de Castilla y León se propuso recorrer las provincias andaluzas. Posteriormente viajaría por Toledo, Cataluña, Extremadura, Galicia, Asturias... Todas esas visitas fueron recogidas en varios tomos.

Los viajes de Luis Bello coinciden con la publicación del libro *El analfabetismo en España* de L. Luzuriaga donde se dibujaba cuales eran las zonas más deprimidas socio-culturalmente y se analizaba la evolución histórica de las tasas de analfabetismo.

"Una terrible estadística oficial - escribió Luis Bello en 1926- iba marcándome el itinerario a través de esa gran cordillera de la ignorancia española...". La situación en la mitad sur del país era especialmente dramática alcanzando el analfabetismo en

Jaén el 75'30 % y en Málaga el 75'04 %. Las más altas cimas de ignorancia las alcanzaban Santiago de la Espada (92'80 %) en Jaén y Casarabonela (92'20 %) en Málaga.

A su paso por la provincia de Cádiz escribió:

"... En toda la provincia sólo hay dos edificios construidos para escuelas. Uno, en San Fernando; otro, en Jerez...". "En resumen, hay cuarenta maestros y maestras para una población de cien mil habitantes. Harían falta más de ciento. Las Congregaciones y los colegios particulares suplen esta deficiencia educando unos mil quinientos niños; pero quedan más de tres mil por las calles sin escuela. Maestros competentes, laboriosos y entusiastas tienen que estrellarse contra la desidia oficial".

El peregrinaje incansable de Luis Bello concienció aún más a algunas formaciones políticas para emprender las reformas necesarias lo antes posible. Su apuesta era la escuela pública, "capaz para todos, libre, técnicamente perfecta, que eduque por igual a ricos y pobres". Luis Arquistain en el Diario *El Sol* propuso en 1928 un homenaje nacional para este misionero de la enseñanza.

La II República puso en marcha un ambicioso proyecto para impulsar la educación en España.

Pese a la censura de la dictadura de Primo de Rivera, L. Bello supo burlarla para dar a conocer la problemática de la educación hasta ir creando un clima de conciencia colectiva que iba a poner en primer plano el atraso escolar del país. Toda su labor profesional y política hasta su muerte en 1935 estuvo encaminada en la defensa de la escuela pública en general y, de la popular en particular, con especial interés en el mundo rural. Luis Bello tomó parte activa en la etapa republicana como diputado por el partido de Manuel Azaña. Fue miembro de la Comisión Constitucional, presidente de la del Estatuto de Cataluña y vocal del Consejo de Instrucción Pública y del Patronato de Misiones Pedagógicas.

La II República puso en marcha, sólo un mes y medio después de ser proclamada, un ambicioso proyecto para impulsar la educación en España e intentar paliar el gran retraso cultural. Hasta este momento la educación pública española estaba muy mediatizada por los intereses de la escuela privada, mayoritariamente a cargo de la Iglesia. La enseñanza pública se limitaba al aprendizaje de las cuatro reglas, leer y escribir y para inculcar a los alumnos disciplina, jerarquía y autoridad, es decir, para que tuviesen claro donde estaban y como tenían que comportarse ante las clases superiores.

Entre todas ellas, merece especial relevancia la impagable labor realizada por las Misiones Pedagógicas, cuyo decreto de creación bebe directamente de la corriente creativa de la Institución Libre de Enseñanza, especialmente tras la llegada al PSOE de Fernando de los Ríos, Julián Besteiro o Luis Araquistain, estudiantes formados en sus aulas.

Efectivamente, los principios básicos para dicha renovación educativa procedían de la I.L.E. y de los planteamientos de los pedagogos socialistas encabezados por Lorenzo Luzuriaga contenidos en la ponencia presentada por la "Escuela Nueva de Madrid" en el Congreso del Partido Socialista Obrero Español de 1918. En ella se proclamaba como principios fundamentales el derecho a la instrucción, la igualdad de derecho a la educación de todos los españoles, una equiparación real y no aparente. El 95% de los alumnos no podían pasar de la educación elemental ya que la enseñanza media y superior estaba reservada a los sectores económicamente más poderosos.

La personalidad de Manuel B. Cossío merece ser destacada. Creador del Museo Pedagógico (1882), sucedió a Francisco Giner de los Ríos al frente de la Institución Libre de Enseñanza y consagró su vida a elevar el nivel cultural y moral del país. Fue un verdadero Sócrates español que enseñaba mediante la palabra y el ejemplo.

La idea de crear las Misiones Pedagógicas tiene unos antecedentes previos durante el primer gobierno liberal de la Restauración en 1881. Manuel Bartolomé Cossío propuso a Juan Facundo Riaño, inscrito en un "plan de reformas parciales", aprobar un Real Decreto con el objetivo de realizar "conferencias y lecturas públicas, y Misiones escolares". En 1882 durante la celebración del Congreso Nacional Pedagógico habló del papel de los maestros como "la palanca más fuerte para el desarrollo de la civilización" y "el camino más fácil y seguro para llevar la ciudad a los campos" y, lanzaba la idea de poner en marcha "Misiones para mejorar las escuelas".

Siendo Rafael Altamira Director General de Primera Enseñanza se organizaron algunas Misiones Pedagógicas (Granada, Murcia y Toledo) recibiendo cierta subvención por parte del Ministerio de Educación. En cambio, la Misión Pedagógica de Málaga no recibió ninguna cantidad por falta de presupuesto. Sin embargo, a pesar de la falta de recursos económicos, la misión que había iniciado su andadura en Vélez-Málaga tuvo un gran éxito de participación. Este respaldo popular les llevó a iniciar otras por diversas localidades de la provincia.

El proyecto de las Misiones Pedagógicas fue calando cada vez más entre los enseñantes hasta el punto de que al año siguiente, días después de entrevistarse Cossío, Azcárate, Cajal y Castillejo con el rey Alfonso XIII, en una declaración oficial del conde de Romanones, Presidente del Consejo de Ministros se mencionaba el programa

de la Institución Libre de Enseñanza en lo referente a la problemática del mundo rural, el analfabetismo y la escolarización.

En el libro *Un educador para un pueblo* sus autores afirman:

"Para encontrar un cambio cualitativo en el concepto de Misión Pedagógica habría que situarse en 1922. Entonces Cossío propuso, en el marco del Consejo de Instrucción Pública, mandar misioneros ambulantes de los maestros, empezando por las localidades más necesitadas y para llevar animación espiritual al pueblo y fomentar y mantener la vocación y la cultura de los demás maestros".

Previo al decreto de creación del Patronato de Misiones Pedagógicas fue aprobado un decreto que prestaba especial atención a la enseñanza primaria y nombraba la comisión encargada de organizar las misiones en beneficio de los pueblos más apartados.

Según cuenta Luis de Santullano al regresar Manuel Bartolomé Cossío de Ginebra, donde había ido a tratarse de la enfermedad que pocos años después acabó con su vida, le esperaba en la estación Domingo Barnés director del Museo Pedagógico para intentar convencerlo de que presidiera el Patronato de Misiones Pedagógicas. No fue necesario insistirle pues tras leer el contenido del decreto aceptó entusiasmado.

El 29 de mayo de 1931 se creó por decreto el Patronato de Misiones Pedagógicas con el encargo de "difundir la cultura general, la moderna orientación docente y la educación ciudadana en aldeas, villas y lugares, con especial atención a los intereses espirituales de la población rural".

De acuerdo con los fines establecidos, el artículo tercero puntualizaba la tarea a desarrollar:

1) En relación con la cultura en general:

- Establecimientos de bibliotecas circulantes.
- Puesta en marcha de lecturas y conferencias, proyecciones de cinematógrafo, audiciones de discos, sesiones musicales de coros, pequeñas orquestas, exposiciones de obras de arte...

2) Respecto a la orientación pedagógica:

Recorrido por las escuelas rurales y urbanas para evaluar su situación y deficiencias. Posteriormente, se desarrollaría una semana o quincena pedagógica en la que participarían los maestros de la zona. El curso de perfeccionamiento incluiría diversas

actividades encaminadas a analizar la realidad natural y social, realización de prácticas de ciencias y letras, excursiones con alumnos y maestros a sitios de interés histórico, artístico o geográfico para valorar el patrimonio.

3) Sobre la educación ciudadana:

- Fomento de los principios democráticos de los pueblos en reuniones públicas.
- Conocimiento del funcionamiento del Estado y la Administración, la participación ciudadana...

El Patronato de Misiones Pedagógicas estaba formada por las siguientes personas: Manuel Bartolomé Cossío, Presidente; José Ballester, Francisco Barnés, Luis Bello, Amparo Cebrián, Oscar Esplá, Rodolfo Llopis, Ángel Llorca, Antonio Machado, Lucio Martínez, María Luisa Navarro, Marcelino Pascua, Enrique Rioja, Pedro Salinas, Juan Uña, vocales y Luis A. Santullano, secretario.

El presupuesto del Patronato de las Misiones, adscrito al Ministerio de Instrucción Pública, era reducido, consignándose las siguientes cantidades:

1931.....	350.000 pesetas
1932.....	625.000 pesetas
1933.....	800.000 pesetas
1934.....	700.000 pesetas

La organización de una Misión Pedagógica se iniciaba con la previa propuesta de una zona misionable, por iniciativa de las Inspecciones de 1ª Enseñanza, Consejos Locales o Provinciales, miembros del Patronato o particulares. La propuesta debía ir acompañada de un informe que incluyera una descripción geográfico-económica de la comarca, distribución de la población, comunicaciones, situación cultural y escolar, ambiente social, locales de actuación, hospedajes, fluido eléctrico, cooperaciones posibles, etc. Una vez analizado todo este dossier el Patronato decidía la puesta en marcha de una Misión eligiendo para ello al personal necesario. "La colaboración personal solía ser libre y gratuita, como empresa de espíritu y generosidad y de limpio acercamiento a los humildes".

Los integrantes de la Misión solían llegar al pueblo en camión y si no era posible lo hacían montados sobre mulos. Al llegar les esperaba el maestro o el alcalde que previamente habían preparado el local donde se iban a desarrollar las actividades. La Memoria nos ofrece este ejemplo de cómo era el trabajo de aula de los misioneros:

Membrío (Cáceres) 14 de marzo de 1934.

A las once de la mañana: charla para señoras en la escuela de niñas sobre "la mujer en la vida familiar" y lectura comentada de *El Ama de Galán*, por Juvenal de Vega.

A continuación *Val del Omar*, inicia la filmación de una película de tipos, costumbres y paisajes que continúa en los días siguientes.

A las seis de la tarde: sesión infantil con el siguiente programa:

- a) Música selecta.
- b) Un cuento, por Francisco González.
- c) Una película de actualidades, sonora.
- d) Recitación del romance de La condesita por Juvenal de Vega.
- e) Una película cómica de muñecos, sonora.
- f) Himno nacional.

A las siete de la tarde: sesión para hombres en la escuela de niños con el siguiente programa:

- a) Hombres ejemplares, por M. A. Ortí Belmonte.
- b) Postulados de ciudadanía republicana, por F. González.
- c) Definición de política de España según el artículo 1º de la Constitución, por Juvenal de Vega.

A las diez de la noche: sesión para toda clase de público con el siguiente programa:

- a) Recitación y comentario del "Cristu Benditu" de Gabriel y Galán, por Juvenal de Vega.
- b) Película sonora documental.
- c) Música selecta..
- d) Charla sobre arte con proyecciones, por M. A. Ortí Belmonte.
- e) Película sonora.
- f) Despedida, por Juvenal de Vega.
- g) Himno nacional.

La primera Misión Pedagógica tuvo lugar en Ayllón (Segovia) del 16 al 23 de diciembre de 1931. Comenzaban con una introducción de Manuel B. Cossío explicando a las gentes cuál era el programa de las Misiones en un lenguaje sencillo, sincero y cordial:

"Es natural que queráis saber, antes de empezar, quiénes somos y a qué venimos. No tengáis miedo. No venimos a pedirnos nada. Al contrario; venimos a daros de balde algunas cosas. Somos una escuela ambulante que quiere ir de pueblo en pueblo. Pero

una escuela donde no hay libros de matrícula, donde no hay que aprender con lágrimas, donde no se pondrá a nadie de rodillas, donde no se necesita hacer novillos". Continuando con cierto tono de orgullo: " Porque el gobierno de la República que nos envía, nos ha dicho que vengamos ante todo a las aldeas, a las más pobres, a las más escondidas, a las más abandonadas, y que vengamos a enseñaros algo, algo de lo que no sabéis por estar siempre tan solos y tan lejos de donde otros lo aprenden, y porque nadie, hasta ahora, ha venido a enseñároslo; pero que vengamos también, y lo primero, a divertirlos. Y nosotros quisiéramos alegraros, divertirlos casi tanto como os alegran y divierten los cómicos y los titiriteros. Nuestro afán sería poder traerlos pronto también un teatro, y tenemos esperanza de poder lograrlo.

Ésta a modo de escuela recreativa es para todos, chicos y grandes, hombres y mujeres, pero principalmente para los grandes, para los que se pasan la vida en el trabajo, para los que nunca fueron a la escuela y para los que no han podido volver a ella desde niños, ni tenido ocasión de salir por el mundo a correr tierras, aprendiendo y gozando, lo cual constituye para ellos una grave injusticia, ya que los mozos y los viejos de las ciudades, por modestas que sean, tienen ocasiones fáciles de seguir aprendiendo toda la vida y también divirtiéndose, porque están en medio de otros hombres que saben más que ellos, porque sólo con oírlos y mirar se aprende, porque todo lo tienen a la mano, porque la instrucción y las diversiones se les entran sin quererlo por ojos y oídos, porque hasta los escaparates de las tiendas se convierten allí en diversión y enseñanza. Y como de esto se hallan privadas las aldeas, la República quiere ahora hacer una prueba, un ensayo, a ver si es posible empezar, al menos, a deshacer semejante injusticia. Para esto nos envía a hablar con vosotros y ofreceros en estas reuniones, del modo mejor que sepamos, del modo que os sea más grato y que más os divierta, aquello que quisiéramos que vosotros supieseis y que, llegando a vuestra inteligencia y a vuestros corazones, os divirtiera y alegrara más la vida..."

"... Es posible y hasta probable que con todo ello, y mucho más, aprendáis poca cosa; pero si os divirtieseis algo y la Misión sirviese por lo menos de aguijón y estímulo en alguno de vosotros para despertarle el amor a la lectura, el fin que la República se propone al querer remediar aquella injusticia que antes dijimos, estaría en parte logrado..."

Precisamente para divertir y enseñar al mismo tiempo estaban las proyecciones del cinematógrafo, las pinturas de los grandes pintores, los versos de los mejores poetas, las canciones y piezas musicales. Pero lo más urgente que se proponían las Misiones Pedagógicas -según Cossío- era, "despertar el afán de leer de los que no lo sienten, pues sólo cuando todo español, no sólo sepa leer sino que tenga ansia de leer, de gozar y de divertirse, sí, divertirse leyendo, habrá una nueva España". Por este motivo, la Misión donaría una pequeña biblioteca antes de abandonar el lugar.

Finalizaba Manuel B. Cossío su intervención diciendo:

"Todavía queda lo más necesario para la implantación sólida y el éxito feliz de estas Misiones. Lo triste es que hemos de marcharnos y nadie sabe cuándo podremos volver, pues los pueblos son muchos y las fuerzas con que ahora contamos limitadas. Y es preciso que esta Escuela ambulante sea casi continua. A ello hay que tender por todos los medios, y en ello se piensa. Para lograrlo no habría mejor manera que la de juntar alrededor de esta obra a los hombres de buena voluntad que en cada provincia, en cada partido, tienen algún saber y además saben divertir a los otros, especialmente a los jóvenes, en quienes siempre florecen los impulsos generosos. Hay que mover sus corazones para que de vez en cuando den lo que les sobra y vengan en Misión a la aldea, como ahora nosotros, a enseñar y a divertir, pagando así con su propia persona, que es lo máspreciado, la deuda de justicia que con la sociedad han contraído, como privilegiados del saber y de la fortuna, y cumpliendo además de esta suerte la obra evangélica, no sólo de enseñar al que no sabe, dando un poco de lo que ellos disfrutaban, sino también la de consolar al triste, es decir, de alegrarlo y divertirlo noblemente, sin temor a competir en esto con el pobre saltimbanqui, a quien hay que admirar y querer cordialmente por esa hermosa función que cumple, las veces con dolor y tristeza, yendo peregrino por los pueblos más humildes y despertando emociones, suavizando las almas, divirtiendo y alegrando un instante la vida en hombres y mujeres, en niños, en mozos y en viejos".

La colaboración personal solía ser libre y gratuita, como empresa de espíritu y generosidad y de limpio acercamiento a los humildes.

Este propósito es el que guiaba el decreto de 7 de agosto de 1931 que concedía una especial importancia a las bibliotecas escolares abogando por la creación de "pequeñas bibliotecas rurales que despierten viéndolas, el amor y el afán del libro, que hicieran el libro asequible y deseable, que lo lleven fácilmente a todas las manos. Una biblioteca atendida, cuidada, puede ser un instrumento de cultura tan eficaz o más que la escuela".

La organización y puesta en marcha de las bibliotecas se encomendó a Juan Vicens y a María Moliner. Se crearon bibliotecas escolares tanto para los niños como para los adultos. Las bibliotecas serían públicas y se estableció que todas las escuelas de primaria tuviesen una. El Ministerio de Instrucción Pública destinaría 100.000 pesetas a la creación de bibliotecas (el sueldo diario de un jornalero era de 5 pesetas) y se confiaba al Patronato de Misiones Pedagógicas su cumplimiento, así como la adquisición y selección de libros, su distribución entre maestros y maestras. Eran biblio-

tecas populares que se instalaban no sólo en los pueblos, sino también en pequeñas aldeas. Estaban constituidas por un lote inicial de 100 volúmenes que iban aumentando luego en lotes sucesivos de 10.

La memoria de 1934 recogió la creación de más de 5.000 bibliotecas. El número de lectores durante los dos primeros años alcanzó la cifra de 467.775, siendo 269.325 infantiles y las obras solicitadas fueron 2.196.495. Esto reflejaba claramente el éxito de las reformas emprendidas. Las obras más solicitadas por los niños correspondían a los hermanos Grimm, Andersen, Poe, Verne, Mayne, Swift y biografías de personalidades ilustres. Mientras que los mayores preferían leer novelas de autores españoles (Galdós, Quevedo, Cervantes, Valera, etc.) y también de otros países como Tolstoi, Victor Hugo, Dickens..., así como a poetas de la talla de Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez.

En la provincia de Cádiz se crearon entre 1932 y 1933 28 bibliotecas en: Alcalá de los Gazules, Algeciras, Benaocaz, Bornos, Cádiz, Grazalema, Jerez de la Frontera (10 bibliotecas), La Línea (1 biblioteca a escuela y 1 a la Escuela Elemental del Trabajo), Puerto Real, Puerto de Santa María (2 bibliotecas), San Fernando, Sanlúcar de Barrameda, San Roque, Trebujena (2 bibliotecas), Ubrique y Villaluenga del Rosario.

Uno de los grandes objetivos de las Misiones fue llevar la música al medio rural. El Servicio de Música junto con el Coro de las Misiones, formado por estudiantes, llevaba a los lugares que visitaba en sus desplazamientos "las canciones y los romances que el mismo pueblo ha creado y tiene en el olvido". Las obras de los grandes compositores (Bach, Beethoven, Haendel, Mozart, Albéniz, Falla, Turina...) no podían dejar de ser ofrecidas a los participantes así como piezas de canto gregoriano y de lírica regional. Ya en 1934 se habían repartido unos 70 gramófonos para poder disfrutar de la buena música. Por su mayor cercanía era la música regional la más demandada.

El Servicio de Cinematografía también formó parte del proyecto de las Misiones Pedagógicas. La llegada del cine a estos lugares tan olvidados produjo un sentimiento generalizado de asombro consiguiendo un gran éxito entre todas las edades. El cinematógrafo y las proyecciones fijas fueron, según recogía la Memoria del Patronato, "los auxiliares más poderosos de la actuación misionera en los pueblos". La escasez de imágenes cinematográficas sobre España llevó al Patronato a la realización de quince documentales que acercasen la diversidad del país a estas gentes. Un papel crucial en ello desempeñó José Val del Omar para llevar la imagen a las zonas rurales aisladas. En el marco de este proyecto, Val del Omar realizó millares de fotografías (casi 9.000) y rodó más de cuarenta documentales, que desgraciadamente en su mayor parte desaparecieron durante la guerra civil. En 1934 eran 411 las

películas disponibles, 22 tenían sonido.

Otro de los servicios culturales que las Misiones Pedagógicas llevaron a los pueblos fue el Coro y el Teatro del Pueblo dirigidos por Alejandro Casona y Eduardo M. Torner. Lo integraban cincuenta estudiantes de Escuelas y Facultades que durante los domingos y vacaciones recorrían los pueblos de forma desinteresada. Las obras de Calderón, Lope de Rueda, Cervantes... fueron representadas por aldeas de Castilla, Extremadura, León y La Mancha. El repertorio musical estaba integrado por canciones corales y romances de nuestro folklore tradicional.

La primera salida del Coro y del Teatro del Pueblo llegó a Esquivias (Toledo), el 25 de mayo de 1932. Para conmemorar esta salida un año después en Rascafría, Manuel B. Cossío pronunció las siguientes palabras:

"Durante un año sin desmayo, domingo tras domingo, fiesta tras fiesta, siempre de buen humor, habéis salido a esparcir el contento entre gentes humildes". "Otros podrán y deberán llevarles el pan que necesitan. Vosotros les ofrecéis la alegría, que también es necesario alimento para la vida".

**Los misioneros fueron
conscientes de las condiciones
de vida tan duras de algunas
de las gentes
con las que contactaron.**

En palabras de Alejandro Casona: "Si alguna obra bella puedo enorgullecerme de haber hecho en mi vida, fue aquella; si algo serio he aprendido del pueblo y del teatro, fue allí donde lo aprendí. Quinientas actuaciones al frente de estudiantes y ante públicos de sabiduría, de emoción y lenguajes primitivos, son una educadora experiencia. Los estudiantes no cobraban nada y encima llevaban muchas veces la comida de sus casas. Nosotros pretendíamos dar a conocer al pueblo, a los campesinos analfabetos, el teatro. La Barraca creada por Federico García Lorca iba a públicos más enterados. Lo difícil para nosotros era contar con repertorio sencillo en todos los sentidos".

Jacinto Higuera miembro de La Barraca y superviviente hablaba así de su experiencia por los pueblos de España:

"Mi recuerdo de La Barraca era y sigue siendo como un remanso de paz en el revuelto cúmulo de situaciones y peripecias que en tantos años me ha deparado mi vivir de cada día, del que no me quejo, porque salí con bien de todo. Y me apena recordar a mis buenos amigos, que formaron conmigo en las filas de La Barraca, mu-

chos de los cuales cayeron en la vorágine de aquella guerra que nunca debió producirse. Precisamente la tarea de La Barraca llevaba la misión del entendimiento y la tolerancia entre las gentes de las distintas regiones de España, y si esta misión se hubiese hecho tradición, perdurando en su práctica, estoy seguro que nuestra guerra civil no se habría producido porque la guerra es hija de la intolerancia y el desconocimiento de unos con otros. Por eso yo tengo el convencimiento de que Federico García Lorca con la invención de su teatro La Barraca no sólo promovió un propósito de divulgación cultural sino que fue el precursor de una forma de entendimiento, comprensión y tolerancia entre las gentes del propio país".

También formó parte del proyecto de las Misiones el Retablo de Fantoques. El Teatro de Guiñol estaba dirigido por Rafael Dieste y su radio de acción fue mayor que el del teatro. La representación de títeres fue muy positiva pues creaba un ambiente distendido entre los campesinos. Se pretendía con las marionetas según recogen la Memoria de Misiones "despertar en el pueblo emociones regocijadas y primitivas, pero también limpias, fecundas y dignas".

El lenguaje utilizado era "sencillo, popular, animado con vivos contrastes y sorpresas de dicción, casi siempre dentro de un sentido idiomático provincial". Los títeres se fabricaban con papel deshecho, yeso y cola que luego se pintaban al tomar consistencia. Junto a Rafael Dieste colaboraron en su fabricación Ramón Gaya, Fernández Mazas, Miguel Prieto, Urbano Lugrís. El cineasta José Val del Omar puso también todo su ingenio en el apartado escenográfico y el poeta Luis Cernuda también se sumó, en ocasiones, a tan desinteresada causa.

No podemos dejar de mencionar otro de los proyectos pioneros de las Misiones Pedagógicas, estamos refiriéndonos naturalmente al Museo Circulante dirigido por Rafael Dieste; Ramón Gaya, Antonio Sánchez Barbudo y Luis Cernuda. Lo formaban dos colecciones, la primera estaba integrada por catorce copias de cuadros existentes en el Museo del Prado, obras de Berruguete, El Greco, Goya, Murillo, Ribera, Sánchez Coello y Velázquez. En la segunda se encontraban reproducciones de grabados de Goya junto con copias de lienzos del Museo del Prado, Academia de San Fernando y Museo Cerralbo; cuadros de Velázquez, Goya, Berruguete, Zurbarán, Murillo, Ribera, Sánchez Coello y Zurbarán.

Como material complementario se incluían gramófonos y altavoces para que la música que se reprodujera a través de ellos crease un clima más propicio para el acercamiento de los habitantes al arte. Las personas que acudían al Museo Circulante recibían una explicación de las pinturas y eran obsequiados con reproducciones. También solían dejar algunas copias enmarcadas para colocarlas en las paredes de las escuelas. Según las Memorias durante 1932 y 1933 las obras del Museo se expusieron en 60 pueblos. La primera colección obsequió 728 fotografías enmarcadas

y 8.988 fotografías sueltas. La segunda colección regaló 70 fotografías enmarcadas y 1.400 sueltas. En 1934, la primera colección se expuso en 30 pueblos, repartiendo 420 fotografías enmarcadas y 7.644 sueltas, mientras que la segunda colección visitó 32 pueblos regalándose 448 fotografías enmarcadas y 8.204 sueltas.

Estos misioneros de la cultura recorrieron la geografía española, visitando el norte y el sur. Como muestra, dos testimonios: uno de Pombriego, La Cabrea (León) y el otro corresponde a tres pueblos de la provincia de Cádiz: Villaluenga del Rosario -La Barrida-, Benaocaz y Tavizna. En ambos casos puede constatar el atraso y olvido que vivía la España rural.

“Pombriego fue una revelación. En la Baña la gente se escondía de nosotros, no miraba al hablar, se pasmaba ante el gramófono y gritaba de susto cuando en una película apareció un tren corriendo en aparente dirección a ellos”.

Villaluenga del Rosario. “La Barrida es un grupo de cortijos, de chozas verdaderas, con paredes sin argamasa y de un metro de altura, con techo de paja, un sólo departamento para las personas y otro para las cabras. A un kilómetro una de otra choza, con una escuelita en el centro. A la escuela citamos a las gentes, y curioso de verdad era el espectáculo de la llegada, como a una romería, por sendas de cabra, las familias enteras. Hasta los niños de pecho nos escucharon. Y de una gran emoción las dos sesiones. El cine produjo delirante entusiasmo entre los muchachos; lo acogieron con gritos de selva”. Uno de los espectadores les dijo: ‘Cuarenta y cinco años tengo yo y he ido una sola vez a Ronda. Y a ningún otro sitio nunca.’” Trabajosas de verdad fueron las dos sesiones, por las distancias y por las dificultades, pero bien compensadas quedaron con el contentamiento que nos dieron. El segundo día hicimos la sesión en una habitación particular, a la vez alcoba y cocina. Les llevamos juguetes a los niños y perdieron totalmente el miedo con que nos miraban la primera tarde.

Uno de los grandes objetivos de las Misiones fue llevar la música al medio rural.

Benaocaz. Fueron con nosotros los niños mayores de Villaluenga y pasamos la primera tarde divirtiendo a los de ambos pueblos. ¡Qué enorme diferencia! Y parece que se ha de atribuir a la diferencia de los maestros.

Dos sesiones también, en la plaza, con todos los habitantes. Acaso con menos fruto que en Villaluenga por faltar aquí el grupo de personas generosas e inteligentes que hay allí. Pero bien. La prueba es que siendo las sesiones al aire libre hubo atención

suficiente para largas conversaciones y lecturas.

Tavizna. Tavizna es un grupo de cortijos y chozas, muy numeroso, entre Ubrique, Benaocaz y El Bosque. Totalmente abandonados. Como que son unos 1.000 habitantes y no tienen escuela. En medio, una venta, y en ella, en un corral, hicimos la sesión.

Mucha mayor variedad en las gentes que en La Barrida. Colonias viejas en donde se encuentra alguna familia acomodada.

Dormimos en el patio de la venta, en el suelo, y allí dimos por terminada la Misión".

Los misioneros fueron conscientes de las condiciones de vida tan duras de algunas de las gentes con las que contactaron. Así se constata en la Memoria de 1934 cuando recorrieron las tierras zamoranas bañadas por el río Tera y lago de Sanabria llegaron a San Martín de Castañeda. Las actuaciones de las Misiones no podían circunscribirse sólo a lo cultural. Las necesidades alimenticias e higiénicas eran tan grandes que tuvieron que ampliar el comedor escolar, dar charlas sobre higiene alimenticia y corporal, tratar médicamente de urgencia algunas urgencias así como actuar directamente en la higiene escolar mediante la desinfección, limpieza, iluminación y calefacción de los locales iniciando también una dieta alimenticia para combatir el bocio.

Para Fernando de los Ríos el propósito de las Misiones era no sólo instruir, sino "sensibilizar para enriquecer el hogar emocional del niño, sus reacciones y suscitar en él la emoción de lo trascendente, en el sentido de lo humano y de lo suprahumano".

A partir de 1935 el presupuesto dedicado a las Misiones Pedagógicas disminuyó "gracias" al apoyo del gobierno radical-cedista. Ante esta situación Américo Castro escribió un artículo que llevaba como título "Los Dinamiteros de la Cultura" y que entre otras cosas decía: "Porque sepamos bien que tan criminal e insensato como hacer añicos la biblioteca de Oviedo o los tesoros de su catedral, es el intento de aniquilar las Misiones Pedagógicas".

El proyecto de las Misiones Pedagógicas por la cultura popular no ha sido valorado suficientemente. La metodología utilizada por los misioneros intentaba conciliar la modernidad con la tradición. Era una nueva forma de enseñar y difundir los valores de la cultura puesta en marcha por un gobierno preocupado por aquellos que no habían contado nunca. Una oportunidad también para aquellos que no habían tenido la posibilidad de ir a la escuela.

Manuel B. Cossío supo expresar claramente lo que se pretendía realizar:

"El hombre del pueblo tiene derecho a gozar de los bienes espirituales de que disfrutaban los privilegiados. Si sabe leer, no sabe distraerse y divertirse con la lectura, y hay que enseñárselo. Es cuestión de justicia social. Hay que enseñarle a divertirse con Sófocles y con los libros de caballerías poquito a poquito, con paciencia y paso a paso, y hay que darle motivos para que informe de todos los problemas humanos que hoy dan la vuelta al mundo...".

Las Misiones Pedagógicas fueron una experiencia pionera que ampliaba el campo de acción de lo que hasta ese momento habían llevado a cabo las enseñanzas oficiales, contribuyendo a difundir la cultura de una manera más directa y al mismo tiempo divertida. Iniciando un camino a través de la palabra, la imagen, la representación y la música que, tras el largo paréntesis de la dictadura, sería continuado con la llegada de la democracia por las Políticas Culturales Municipales y Provinciales, éstas últimas con la obligación de contribuir al desarrollo social y económico de los núcleos de población más pequeños y con menos recursos.

Setenta y cinco años después la esforzada e imborrable labor de las Misiones Pedagógicas merece ser reconocida y valorada en su justa medida y, que la llama que encendieron aquellos voluntarios de la cultura no se apague nunca en cada pueblo y aldea de nuestra geografía. La memoria histórica también tiene que hacer justicia con estos sufridos, olvidados e infravalorados pedagogos que dieron lo mejor de sí mismos por llevar a los rincones más lejanos un poco de aliento y alegría. Muchos fueron represaliados, humillados, expulsados de sus escuelas e incluso fusilados por los golpistas. Este fue el precio que pagaron por su lucha en favor de una educación más digna y por hacer llegar la cultura a los más desfavorecidos. Por su esfuerzo generoso y gratuito y, por lo que significó de llamada de la conciencia social reproducimos en su integridad el Decreto de 29 de mayo de 1931 que creaba las Misiones Pedagógicas.

Las Misiones Pedagógicas fueron una experiencia pionera que ampliaba el campo de acción de lo que habían llevado a cabo las enseñanzas oficiales.

Decreto de Creación del Patronato de Misiones Pedagógicas

Viene siendo norma preferida de la Administración Central la de limitar su comunicación con la realidad social y sus problemas a la relación fácil que establecen las páginas del periódico oficial mediante la regulación de abundantes disposiciones no siempre eficaces.

El Ministro que suscribe estima necesario y urgente ensayar nuevos procedimientos de influencia educativa en el pueblo, acercándose a él y al Magisterio primario no sólo con la prescripción de la letra impresa, sino con la palabra y el espíritu que la anima y realiza la comunión de ideas y aspiraciones generosas.

Se trata de llevar a las gentes, con preferencia a las que habitan en localidades rurales, el aliento del progreso y los medios de participar en él, en sus estímulos morales y en los ejemplos del avance universal, de modo que los pueblos todos de España, aun los apartados, participen en las ventajas y goces nobles reservados hoy a los centros urbanos.

Conocido es el abandono de los Poderes Públicos en cuanto se relaciona con estos propósitos. Los pueblos rurales en todo el ámbito nacional apenas han conocido otra influencia que la obra modesta de la Escuela Primaria, la cual difícilmente podía compensar la ausencia de otros recursos naturales y la presencia de egoísmos y afanes nocivos que mantuvieron al pueblo en la ignorancia.

La República estima que es llegada la hora de que el pueblo se sienta partícipe en los bienes que el Estado tiene en sus manos y debe llegar a todos por igual, cesando aquel abandono injusto y procurando suscitar los estímulos más elevados. De esta suerte podrá abreviarse la obra siempre lenta que la educación pública va logrando mediante la aplicación de recursos conocidos, cuyo influjo se irá acentuando cada día.

Hay en este propósito, además del beneficio que la enseñanza nacional pueda recibir, el deber en que se halla el nuevo régimen de levantar el nivel cultural y ciudadano, de suerte que las gentes puedan convertirse en colaboradores del progreso nacional y ayudar a la obra de incorporación de España al conjunto de los pueblos más adelantados. Con ello también se contribuirá a valorar y desenvolver virtudes raciales de dignidad y nobleza que han influido de manera decisiva en el establecimiento de la República mediante la admirable manifestación de espontánea y ejemplar ciudadanía.

En virtud de tales consideraciones y a propuesta del Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, el Presidente del Gobierno provisional de la República decreta lo siguiente:

Artículo 1º. Dependiente del Ministerio de Instrucción pública y Bellas Artes se crea un "Patronato de Misiones Pedagógicas" encargado de difundir la cultura general, la moderna orientación docente y la educación ciudadana en aldeas, villas y lugares, con especial atención a los intereses espirituales de la población rural.

Artículo 2°. Este Patronato constará de una Comisión Central en Madrid, de las Comisiones provinciales de enseñanza cuya colaboración solicite y de los Delegados locales que se designen allí donde convenga a los fines del Patronato. El Ministro nombrará las personas que hayan de formar la Comisión Central al constituirse, así como el Presidente, Vicepresidente, Secretario y Vicesecretario de la misma. Cuando ocurra alguna vacante, la Comisión elevará a la Superioridad la propuesta de la persona que haya de ocuparla. Igualmente la Comisión Central redactará el Reglamento por que haya de regirse y solicitará del Ministerio la aprobación oportuna.

Artículo 3°. De conformidad con los propósitos señalados en el artículo 1°, la Comisión Central desarrollará los siguientes trabajos:

A) En relación con el fomento de la cultura general:

1. Establecimiento de Bibliotecas populares, fijas y circulantes, a base de los elementos existentes, de la actividad en este sentido del Museo Pedagógico Nacional, de la contribución directa del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes y otras dependencias del Estado y de la colaboración de los particulares y los organismos locales y provinciales.

Muchos fueron represaliados, humillados, expulsados de sus escuelas e incluso fusilados por los golpistas.

2. Organización de lecturas y conferencias públicas en relación con estas bibliotecas; de sesiones de cinematógrafo que den a conocer la vida y costumbres de otros pueblos, los adelantos científicos, etc.; de sesiones musicales de coros y pequeñas orquestas cuando sea posible y, en todo caso, de audiciones por radiotelefonía y discos cuidadosamente seleccionados; de exposiciones reducidas de obras de arte a modo de compendiados Museos circulantes que permitan al pueblo, con los recursos antes citados, participar en el goce y las emociones estéticas.

B) En relación con la orientación pedagógica:

1. Visitas al mayor número posible de Escuelas rurales y urbanas para conocer sus condiciones y necesidades. A continuación de cada ciclo de visitas se celebrará una semana o quincena pedagógica en Escuela determinada adonde pueden concurrir fácilmente los maestros de las localidades vecinas en número que no exceda de 20 desarrollándose un cursillo de perfeccionamiento de estas líneas generales:

a) Lecciones prácticas de Letras y Ciencias con los maestros y los niños, utilizando el material de que disponga la escuela y el que lleven los profesores encargados de la misión.

b) Examen de la realidad natural y social que rodea a la Escuela para mostrar a los maestros el modo de utilizarla a los fines educativos.

c) Excursiones con los maestros y los niños a lugares de interés histórico, geográfico y artístico, de modo que les enseñe a estimar su valor y belleza.

d) Aplicación posible de los medios y recursos de elevación espiritual a que se refiere el apartado A) en orden al fomento de la cultura general.

C) En relación con la educación ciudadana:

a) Reuniones públicas donde se firmen los principios democráticos que son postulado de los pueblos modernos.

b) Conferencia y lecturas donde se examinen las cuestiones pertinentes a la estructura del Estado y sus poderes, Administración pública y sus organismos, participación ciudadana en ella y en la actividad política, etcétera.

Artículo 4º. Lo mismo la Comisión Central que las Comisiones provinciales, en quienes aquélla delegue, procurarán obtener, a los fines señalados, la colaboración de personas calificadas de las respectivas localidades, tanto de la enseñanza como fuera de ella, de suerte que la obra que se realice tenga un sentido de colaboración social.

Por otra parte, la organización de estas Misiones debe responder a premisas de la mayor flexibilidad, de modo que sea posible en todos los casos adaptar los planes y buscar la eficacia en relación con el estado de la zona donde se aspire a influir educativamente, y, paralelamente a esto, se asegure la necesaria continuidad, estableciendo la conveniente relación con la Inspección y el profesorado en todos sus grados, especialmente con aquellos funcionarios y profesores que mejor puedan secundar estas iniciativas.

Artículo 5º. En tanto el Ministerio de Instrucción Pública consigna en sus presupuestos una cantidad especial para estos servicios, pondrá a disposición de la Comisión Central las cantidades que pueda utilizar, por analogía de consignación, dentro del actual ejercicio, además de autorizar a la Comisión para recabar de la superioridad aquellos medios que ésta pueda facilitarle: material pedagógico, libros, publicaciones de centros oficiales, ejemplares que procuren los Museos, obras y reproducciones artísticas, etc.

Artículo 6º. La Dirección general de Primera enseñanza dictará las Instrucciones convenientes a la mejor ejecución de este Decreto.

Dado en Madrid a veintinueve de mayo de mil novecientos treinta y uno.

El Presidente del Gobierno provisional de la República,
Niceto Alcalá-Zamora y Torres.

El Ministro de Instrucción pública y Bellas Artes,
Marcelino Domingo y Sanjuán".

Gaceta de Madrid, 30 de mayo de 1931.

Felipe Barbosa Illescas
Fundación Provincial de Cultura de Cádiz

BIBLIOGRAFÍA

BELLO, LUIS (1998). *Viajes por las escuelas de Andalucía*. Junta de Andalucía, Sevilla, Colección Escuela XXI.

CABRA LOREDO, M^ª DOLORES (1992). *Misiones Pedagógicas: Septiembre de 1931- Diciembre de 1933*. Madrid, El Museo Universal. Edición facsímil de la original.

DOMINGO, MARCELINO. "Decreto por el que se crea el Patronato de Misiones Pedagógicas". *Gaceta de Madrid*. 30-5-31.

MILLÁN, FERNANDO (1983). *La Revolución Laica: de la Institución Libre de Enseñanza a la Escuela de la República*. Valencia, Fernando Torres.

OTERO URTAZA, EUGENIO (1982). *Las Misiones Pedagógicas: una experiencia de educación popular*. La Coruña.

PÉREZ GALÁN, MARIANO (1977). *La Enseñanza en la Segunda República*. Madrid, Mondadori.

VV.AA. (1987). *Un educador para un pueblo*. Madrid, UNED.

CULTURA Y NUEVAS TECNOLOGÍAS ¿HACIA UNAS POLÍTICAS E-CULTURALES?

Santi Martínez Illa

Roser Mendoza (webliografía)

Introducción

Este artículo quiere aportar elementos de reflexión y debate, con el punto de mira puesto en el ámbito local, y más específicamente en el de la acción cultural pública. El nivel de gobierno local no es únicamente el que lidera la intervención pública en cultura en la mayoría de países, sino que también es este el marco idóneo donde se puede articular la acción cultural pública con la acción cultural y artística de base amateur y asociativa fundamental para lograr una cultura más participativa y abierta a las inquietudes y demandas de la ciudadanía. Y es en este ámbito local donde se puede evidenciar de una forma intensa el impacto de las TIC en la cultura, con todas las oportunidades que el nuevo entorno tecnológico puede suponer para el desarrollo cultural, pero también con todas las tensiones y problemáticas que conlleva.

La dimensión cultural de las TIC es innegable tanto si se contempla la cultura desde una concepción amplia en el sentido más antropológico, como si se toma su concepción más delimitada a aquellos ámbitos que de forma habitual se incluyen dentro del sector cultural. Si se centra exclusivamente en esta segunda dimensión, queda fuera de duda que la irrupción de las TIC ha sido un factor determinante en la conformación de los procesos de producción y consumo cultural en este cambio de siglo.

Con respecto al sector público, mas allá del fuerte impacto que el nuevo marco tecnológico haya podido suponer desde un punto de vista instrumental en buena parte de los sectores de intervención cultural, tanto si se trata de la lectura pública, patrimonio cultural o artes visuales y escénicas, la irrupción de las TIC pone sobre la mesa nuevos elementos de debate sobre aspectos que han estado en el centro de la definición de las políticas culturales contemporáneas, como son el acceso a la cultura y la participación cultural de la ciudadanía, los derechos culturales o la relación entre cultura, economía y sociedad.

Las TIC han puesto, por ejemplo, nuevos recursos e incluso nuevos vehículos al servicio de la creación artística abriendo posibilidades casi impensables hasta hace bien poco, pero quizás lo más importante, es que también han posibilitado alterar la re-

lación entre creadores, y entre creadores y públicos destinatarios, y han establecido nuevas vías de acceso a la creación artística y la cultura en general. Tampoco se puede dejar de lado otro aspecto crucial vinculado a la expansión de las TIC: la tensión global-local con la amenaza de homogeneización cultural asociada a los procesos de globalización que están fuertemente vinculados.

La Declaración de Principios de la Cumbre Mundial de La Sociedad de la Información (2003) hace eco de esta realidad, dedicando un apartado de forma explícita a la "diversidad e identidad culturales, diversidad lingüística y contenido local". Entre otros contenidos referidos a la cultura, el Plan de Acción firmado en la cumbre propone textualmente: "Crear políticas que apoyen el respeto, la conservación, la promoción y el realce de la diversidad cultural y lingüística y del patrimonio cultural en la Sociedad de la Información, como se recoge en los documentos pertinentes acordados por las Naciones Unidas, incluida la Declaración Universal de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural. Esto incluye alentar a los gobiernos a que conciben políticas culturales que promuevan la producción de contenido cultural, educativo y científico y el desarrollo de industrias culturales locales adaptadas al contexto lingüístico y cultural de los usuarios"¹. Es en este contexto que cabe plantear el concepto de "políticas e-culturales".

En nuestros días cualquier institución, entidad o iniciativa cultural tiene que estar presente en la red de forma prácticamente ineludible.

Políticas e-culturales

Vaya por delante que cada vez que echamos mano del prefijo mágico "e" para formular algún tipo de definición o concepto, pisamos la ralla del fácil nominalismo, pero también es cierto que dicha fórmula mágica nos permite solucionar la papeleta, ni que sea de forma provisional y transitoria, aunque sea a costa de encadenar un sinfín de neologismos de dudosa longevidad.

Esta previa viene al caso ya que para hablar de políticas e-culturales, no se puede sortear la referencia a un neologismo previo como e-cultura que también bebe de las mismas fuentes semánticas. Sin pretender aquí sentar criterio, y a falta de la correspondiente inscripción en los registros académicos, se podría acordar que este concepto se refiere a todos los procesos culturales que se desarrollan en alguno de sus estadios a través de la red, en parte o en su totalidad.

Por tanto no se trataría tanto de poner un acento "e" en las políticas culturales, digamos "convencionales", como de incorporar las oportunidades y de afrontar los retos

que el nuevo paradigma tecnológico supone para el desarrollo cultural de las colectividades. La proliferación de las TIC pone encima de la mesa nuevos elementos de debate sobre aspectos que se sitúan en el centro de la definición de las políticas culturales contemporáneas, como son el acceso a la cultura y a la participación cultural de la ciudadanía, los derechos culturales o la relación entre cultura, economía y sociedad. Si cabe hablar de políticas e-culturales es por la necesidad de dar una respuesta desde la intervención cultural a esos nuevos retos y oportunidades relacionados con el desarrollo de Internet, empezando por el propio acceso a Internet.

Es así que el debate sobre la fractura digital no puede quedar de ninguna manera al margen de la definición de las políticas culturales; la fractura digital es fractura social, pero también -y quizás ante todo- fractura cultural. Puesto que Internet supone una nueva y revolucionaria fórmula de acceso a la cultura y de apropiación de contenidos culturales, las políticas e-culturales tienen un largo camino por recorrer.

1. El impacto de las TIC en viejos y nuevos procesos culturales

Se puede presentar de antemano un listado extenso de acciones y procesos dentro del sector cultural que comportan una fuerte relación con la nueva cultura digital. Un listado que incluye desde acciones de alcance más general o intersectorial, hasta las más propias o específicas de los diferentes sectores culturales. Obviamente, conviene advertir que en un entorno muy cambiante, tanto en uno como otro caso, este listado es necesariamente provisional y se encuentra en constante evolución. Así, con respecto al ámbito general se pueden mencionar las acciones clásicas de edición y difusión de sitios web; creación y difusión de software libre; foros, chats, weblogs y listas de correo, etc... En cuanto a acciones más específicas o delimitadas a diferentes ámbitos sectoriales conviene hacer referencia al acceso virtual a archivos, bibliotecas, museos y colecciones; e internet radio o Internet TV (*streaming media*); net-art; proyectos culturales y artísticos en red (procesos abiertos, *work in progress*); e intercambio musical y audiovisual en red.

La edición y publicación de páginas web (*web publishing*) no es desde luego una acción privativa del sector cultural sino que forma parte con los foros, chats, weblogs y listas de correo de las que se puede considerar como estrategias más básicas y universales de la nueva cultura digital. En nuestros días cualquier institución, entidad o iniciativa cultural tiene que estar presente en la red de forma prácticamente ineludible. En este sentido, y constatando que la difusión de contenidos culturales requiere un tratamiento y un cuidado específicos, con unos ciertos criterios y garantías de calidad, a nivel de la Unión Europea se han llevado a cabo diferentes iniciativas².

Estos tipos de estrategias básicas tienen, además, un componente determinante: pueden actuar como detonante o revulsivo fundamental a la hora de implementar o

potenciar estrategias en red por parte de las organizaciones y los agentes culturales tanto institucionales como asociativos.

En cuanto al software libre, el debate y las acciones abiertas alrededor de esta cuestión se encuentran en este momento en un primerísimo plano de actualidad. No se puede dejar de mencionar el gran dinamismo mostrado por los agentes involucrados en esta cuestión, tanto desde sectores institucionales, como, sobre todo, no gubernamentales³. Si bien la incidencia de este fenómeno traspasa ampliamente los "límites" del sector cultural, no se puede perder de vista, que en el fondo de los debates sobre este tema se plantean aspectos cruciales de política cultural: se hace hincapié en cuestiones como la difusión y el acceso, en la idoneidad de este software en las estrategias en favor de la diversidad cultural y de las culturas minorizadas⁴.

2. Una breve mirada sectorial

Una mirada necesariamente muy breve sobre las implicaciones a nivel sectorial, y con atención preferente a los ámbitos de intervención cultural pública que nos lleva en primer lugar a los servicios bibliotecarios. A nadie escapa que el impacto de las TIC sobre las instituciones y los servicios bibliotecarios ha sido de un profundo calado. No insistiremos aquí en el extraordinario vuelco que en su día supuso la introducción de los procesos digitales en la estructura organizativa y de gestión de estas instituciones. Que duda cabe que las TIC han transformado las bibliotecas, sus objetivos y finalidades; sus formas y funciones; sus usuarios y sus usos. Pero lo que quizá resulta más interesante es analizar la reacción del sector bibliotecario ante los desafíos que la nueva situación estaba planteando: en su momento el sector cogió el toro por los cuernos, y se adjudicó un papel de protagonista principal en la transición hacia la sociedad del conocimiento, manifiesto de la IFLA/Unesco (1994) mediante⁵. Como resultado de este posicionamiento, las bibliotecas públicas en muchos sistemas culturales, empezando por nuestro propio país, están adquiriendo un protagonismo indiscutible como espacios de referencia en políticas de acceso y alfabetización digital.

En referencia al acceso virtual a servicios como las bibliotecas o a instituciones patrimoniales como archivos, museos y colecciones, cabe constatar las inmensas posibilidades que se han abierto para la consulta de catálogos y fondos y el acceso remoto a determinados servicios.

En referencia al acceso virtual a servicios como las bibliotecas o a instituciones patrimoniales como archivos, museos y colecciones, cabe constatar las inmensas posibilidades que se han abierto para la consulta de catálogos y fondos y el acceso remoto a determinados servicios. Cabe recordar que, para el sector bibliotecario y archivístico, la digitalización constituyó un auténtico *big bang* en un trayecto en el que probablemente todavía nos encontramos en las primeras etapas y dónde se pueden prever interesantísimas líneas de dinamización cultural. Estas posibilidades no han pasado en ningún modo inadvertidas en la ya citada Declaración de Principios de la Cumbre Mundial de la Sociedad de la Información (2003), donde se exhorta de forma explícita a los gobiernos a "formular políticas y legislaciones nacionales para garantizar que las bibliotecas, los archivos, los museos y otras instituciones culturales puedan desempeñar plenamente su función de proveedores de contenido (lo que incluye los conocimientos tradicionales) en la Sociedad de la Información, especialmente, ofreciendo un acceso permanente a la información registrada".

Por lo que se refiere a museos y archivos, estas instituciones cuentan ya con una extensa trayectoria en la cuestión, tanto por lo que se refiere al plano teórico y metodológico como en el desarrollo de iniciativas y proyectos. La plataforma "*Museums and the Web*"⁶ exhibe un catálogo impresionante de las mejores prácticas en la materia, que recoge en su convocatoria anual desde el año 1999. En nuestro país, la Universitat Oberta de Catalunya (UOC) cuenta con un equipo de trabajo "*Òliba*" especializado en este ámbito. En el seno de este grupo, Cesar Carreras ha llevado a cabo un análisis de la presencia de los museos de Cataluña en la web (Carreras 2004) en el que establece un criterio de clasificación a partir de las metodologías propuestas anteriormente por autores como Teather y Willhem (1999) y Sigala (2004).

Según esta metodología, se establecen cuatro niveles en el desarrollo de la presencia en web de un museo o institución patrimonial: 1) nivel de presencia, difusión e información práctica; 2) web con réplica de los espacios físicos y reproducción virtual de la visita; 3) web con contenidos específicos que permite una verdadera interactividad; y finalmente, 4) web con acceso a una base de datos de las colecciones. Sin llegar a establecer en ningún momento un gradiente, parece claro que el primer nivel corresponde a una presencia básica, y que el nivel 3, con contenidos específicos y propuestas de interactividad sea quizás la opción con más fuerza desde un punto de vista museográfico. Las réplicas virtuales de las visitas que en cierto modo se pueden contemplar como "la salida natural" del museo en la web, desde el punto de vista del acceso, plantean ciertos interrogantes en el sentido museológico (Carreras 2004).

Mención aparte requiere el acceso a las bases de datos sobre los fondos, que afecta tanto a museos como -y muy especialmente- a archivos y bibliotecas, puesto que

en este punto se abren inmensas posibilidades en el establecimiento de metodologías y redes, el ámbito del compartimiento y la sindicación de contenidos⁷.

En el ámbito de las artes escénicas, la irrupción de las TIC hasta el momento se ha concretado más en la esfera de la gestión *-marketing, tiketing-* que en los contenidos⁸. Pero en este sentido, tampoco faltan ejemplos de la incorporación de las TIC en los procesos creativos, con propuestas espectaculares, normalmente vinculadas a planteamientos de representaciones simultáneas, con la incorporación de tecnología *streaming*⁹.

Y en relación a esta tecnología, con Internet radio e Internet TV, la red ha abierto la posibilidad de promover acciones culturales alternativas con una gran dosis de interactividad y sorteando el componente comercial y la banalización creciente que caracteriza los medios de comunicación de masas. La red constituye, pues, un canal alternativo muy interesante para determinados proyectos audiovisuales.

Por lo que respecta a las artes visuales, el net art ha sido uno de los aspectos de la nueva cultura digital que ha generado un debate más intenso, cuando menos en el campo conceptual. Para los teóricos, y sobre todo, para los practicantes, el net art es algo más que arte digital (Alsina 2004), entienden éste como el vehículo creativo que utiliza apoyo y tecnología digital para su realización y se tiene que entender también como algo más que un determinado tipo de expresión artística que se difunde a través de la red (Lora 2003). Para los net-artistas, la creación artística tiene un componente esencial de interactividad que comporta un proceso de creación abierto y colectivo, que a menudo también incorpora una fuerte dosis de reflexión y compromiso social (Garí 2003), hecho que ha generado un nuevo debate en torno al concepto de artvismo (Casacuberta 2004)¹⁰.

La constatación de este retraso se puede argumentar con el hecho que no fue hasta el año 2003 que se celebró un foro de debate internacional de un cierto nivel sobre e-cultura.

3. TIC y contenidos culturales: el concepto de "e-cultura"

En fin, a estas alturas nadie puede dudar que el sector cultural ha sido con toda probabilidad el que ha padecido de forma más intensa el impacto del desarrollo de las TIC. El debate alrededor de la propiedad intelectual que se planteó prácticamente en paralelo al desarrollo de Internet se acentuó con la generalización de determinadas fórmulas de la distribución o intercambio de productos digitales *-fundamental-*

mente grabaciones musicales- a través de la red, o la polémica sobre la "piratería" de diferentes productos audiovisuales -atendiendo a la determinante dimensión económica de la cuestión- no hacen sino confirmar que el factor clave de la sociedad del conocimiento no se encuentra tanto en el desarrollo tecnológico de todo aquello que se relaciona con Internet, sino en la producción, el acceso, el control y la apropiación de los contenidos que puedan circular. Y que estos contenidos son, en esencia, contenidos culturales¹¹.

Sin dejar todavía la cuestión, ciertamente determinante de la propiedad intelectual, cabe mencionar la iniciativa *Creative Commons*¹² y su relación con el concepto de *copy left* puesto que abre una línea de trabajo interesantísima sobre el acceso a contenidos culturales a través de la red.

Es en este contexto que conviene situar la irrupción del concepto de e-cultura, que en principio no deja de ser uno de tantos neologismos relacionados con el nuevo paradigma digital y tecnológico que hicieron fortuna de forma probablemente transitoria. Sin pretender aquí establecer una definición canónica, se podría acordar que este concepto se aplicaría a todos los procesos culturales que se desarrollan en alguno de sus estadios a través de la red, en parte o en su totalidad.

Visto esto, referirse a la dimensión cultural de las nuevas tecnologías es casi más que una obviedad, casi una tautología. En nuestro entorno inmediato, qué procesos culturales no se desarrollan en alguno de sus estadios a través del medio digital, ni que sea en los aspectos más periféricos del proceso. Ahora, y cada vez más, la cultura tendrá un elevado componente de e-cultura, con todas las implicaciones y consecuencias que ello supone. Al hilo de este ensayo de definición y anticipando el concepto de densidad o intensidad e-cultural que se desarrolla a continuación, resultaría muy conveniente evitar una identificación entre e-cultura y estrategias de difusión y presencia web en Internet por parte de las organizaciones culturales, una identificación que todavía está al uso y que resulta sin lugar a dudas limitada¹³.

Por lo tanto, quizás más que hablar de la relación entre las TIC y la cultura, o medir sus impactos, habrá que fijar el punto de mira en establecer cómo se inserta el desarrollo de las TIC y su uso en el desarrollo cultural de las sociedades. Establecer hasta qué punto la incorporación de las TIC puede suponer un plus, un valor añadido, un vuelco determinante respecto a los medios o los formatos convencionales en alguno de los estadios del proceso de producción y consumo cultural, en la dinamización cultural y en el desarrollo cultural de las colectividades.

Hasta qué punto, y volviendo a las políticas culturales, las TIC podrán abrir nuevas puertas de acceso a la cultura y la creación, y en consecuencia, hasta qué punto la "fractura digital" no constituye una amenaza especialmente intensa y aguda para el

desarrollo cultural de las sociedades.

3.1 Estrategias públicas e-culturales: ¿un despegue demasiado lento?

A tenor de lo que hasta aquí se ha expuesto, cabría esperar que tanto el concepto como, sobre todo, las implicaciones del nuevo escenario creado por la expansión de Internet haya tenido un reflejo en consecuencia dentro de los planteamientos de las políticas culturales actuales, pero lo cierto es que este posicionamiento no se ha producido de forma automática. Aun cuando no se dispone de elementos de juicio suficientes que permitan contrastar esta valoración, parece que, por una parte, desde el sector público no se ha reaccionado con celeridad ante el nuevo escenario, pero también es cierto que en estos momentos podemos estar asistiendo al principio de lo que puede ser la eclosión de las "políticas e-culturales".

La constatación de este retraso se puede argumentar con el hecho que no fue hasta el año 2003 que se celebró un foro de debate internacional de un cierto nivel sobre e-cultura. Nos referimos a las jornadas de trabajo de Zagreb (Croacia) auspiciadas por CIRCLE/Culturelink Network que fueron probablemente la primera ocasión dónde se trató el concepto de e-cultura y sus implicaciones en una plataforma internacional de estas dimensiones. Bajo el título de "eCulture: The European Perspectiva"¹⁴, se debatieron varios aspectos del nuevo escenario e-cultural, empezando por las políticas culturales, pero resulta muy sintomático que fuera precisamente este ámbito de trabajo el que aportara más escasos elementos en el debate, especialmente con respecto a las aplicaciones concretas, en cuanto a políticas públicas de ámbito estatal, o de niveles territoriales inferiores. El grueso de las aportaciones se sitúan en ámbitos como el informacional o de las industrias del conocimiento, pero se podrían contar con los dedos de una mano las presentaciones referidas a políticas culturales específicas¹⁵.

De esta dimensión poliédrica se desprende el concepto de densidad o intensidad cultural de las estrategias sobre TIC.

Aun cuando no se puede elaborar un diagnóstico a partir de un elemento tan puntual, los contenidos y las temáticas tratadas en esta conferencia se puedan utilizar como un buen test de la asunción del nuevo escenario tecnológico por parte del sector cultural en general, y del sector público en concreto. En este sentido, se detecta un claro desplazamiento hacia el desarrollo de las estrategias sectoriales -con claro predominio del sector privado- por encima de las transversales o territoriales que constituye el ámbito preferente de implementación de las políticas públicas.

Este sesgo comporta que el debate sobre el impacto de las TIC en la cultura esté a menudo decantado hacia aquellas cuestiones que más afectan o inquietan al sector privado -impacto económico, propiedad intelectual- en perjuicio de cuestiones como las nuevas posibilidades de participación cultural y el acceso a los nuevos contenidos que son básicas para las políticas públicas.

Por lo tanto, y a pesar de la relación consustancial entre nuevas tecnologías y cultura, no creemos estar muy equivocados si afirmamos que -salvando todas las excepciones y particularidades- el sector cultural en general, y más concretamente el sector cultural público no ha sido especialmente precoz en reaccionar de forma decidida para adaptarse al nuevo escenario. Quizás por la propia magnitud del fenómeno y por las fuertes implicaciones de todo orden que éste supone para el propio sector cultural, éste se ha mostrado poco predispuesto a asumir las consecuencias que todo cambio comporta, y a explorar las posibilidades que se abren en el nuevo escenario.

Poniendo por delante el desconocimiento de otras realidades nacionales o estatales, no creemos demasiado aventurado suponer que esta situación no es privativa de nuestro país, cuando menos se constata la dificultad de encontrar documentación publicada sobre proyectos en esta dirección que se hayan podido llevar a cabo en otras latitudes, incluidos países que cuentan con altos niveles de penetración en cuanto a usos tecnológicos y de acceso a la red.

Y en esta misma línea constatar también que a nivel europeo, no deja de resultar ilustrativo que las iniciativas con más fuerte contenido e-cultural surgidas de los proyectos y programas de cooperación comunitarios, no se hayan acogido al paraguas del programa marco de referencia para el sector cultural, es decir, el "Cultura 2000" sino que se hayan promovido dentro de otros programas e iniciativas comunitarias sobre la sociedad de la información. Resulta muy ilustrativo el hecho que el Plan de Acción comunitario denominado eEuropa incluya en una docena de líneas de acción e-sectoriales, pero entre esta ninguna sobre e-cultura¹⁶.

Como contrapeso a todo esto, se constata un cambio notable de tendencia en los últimos años, que es justo cuando han empezado a proliferar muchas de las iniciativas y proyectos actualmente en curso en diferentes países de Europa -Flandes¹⁷, Austria¹⁸-, así como Canadá¹⁹ y muy especialmente en Australia²⁰.

A modo de conclusión sobre los temas tratados en este apartado se puede apuntar:

- En primer lugar constatar un arranque lento con cierto retraso de las políticas públicas de e-cultura, que las sitúa a distancia del despliegue que se ha producido desde el sector privado.

- Así, y quizás como contrapeso a este efecto, en los últimos años se está produciendo una aceleración de las mismas.

- Constatar asimismo el predominio de las acciones sectoriales -y de forma muy notoria las relacionadas con el sector del patrimonio en un sentido amplio- por encima de los planteamientos transversales y los proyectos de base territorio, y específicamente local.

3.2 La densidad cultural de las estrategias e-culturales públicas

La incorporación de las TIC por parte de las diferentes áreas y niveles de gobierno en el ámbito de la cultura se puede producir desde una concepción básicamente técnica y funcional -que se vincularía a los activos y valores añadidos "convencionales" que se asocian con la incorporación de las TIC a cualquier proceso productivo, organizativo o de gestión- hasta una concepción mucho más específica e impregnada de componentes culturales, relacionada con el potencial estrictamente cultural de las TIC, es decir, con todo aquello que se relaciona con el acceso y la apropiación de contenidos culturales.

De esta dimensión poliédrica se desprende el concepto de densidad o intensidad cultural de las estrategias sobre TIC. Dicho de otra forma, se puede analizar la implantación de las estrategias digitales en la gestión cultural pública, distinguiendo desde las que pueden tener un carácter más general, y afectar por lo tanto a cualquier área de gestión o gobierno hasta las que tienen un carácter más específicamente cultural, y que por lo tanto pueden situarse dentro de la definición de e-cultura.

Este planteamiento gradualista, se relaciona en cierto modo con la metodología de análisis de presencia de organizaciones en la web propuesto por Soler (1999). Para este autor se establecen tres niveles de intensidad, desde la simple presencia a la inclusión e intensificación de contenidos y su mantenimiento y actualización. En nuestro caso, la escala de intensidad se mide a través de la especificidad cultural de esos contenidos.

Tal y como ilustra la tabla (pág. 84) se contemplan tres tipologías de estrategias con una intensidad gradual de especificidad cultural.

- En el primer grupo se incluyen aquellas estrategias que puede adoptar un departamento público de cultura pero que en ningún caso resultarían privativas o específicas de este departamento, sino que resultan comunes a cualquier área de gestión, y en cierta medida se tendrán que contemplar como inherentes a la propia estrategia pública global sobre TIC. Es decir, que si se establece, por ejemplo en el ámbito local, una estrategia de gestiones on-line, ésta puede ser tanto útil a la hora de

Estrategias digitales	Acciones tipos	Acciones concretas	Áreas de gestión vinculadas
Generales	Organización y gestión de estructuras Información y difusión de acciones Provisión de servicios	Organización y gestión de estructuras Información y difusión de acciones Provisión de servicios	CUALQUIERA
En/de red	Participación en redes externas Redes cívicas locales	Circuitos y redes de difusión (bibliotecas, museos, difusión artística...) Apoyo a entidades y agentes cívicos: correo y web entidades, espacio web, información y gestiones entidades...	MÁS ESPECÍFICO DE CULTURA
De contenidos (culturales)	Intervención cultural	Apoyo a creación digital y acciones en/por red (premios, subvenciones) Programaciones propias e-cultura	BÁSICAMENTE CULTURA

adquirir localidades para un espectáculo cultural o hacer inscripciones a los cursos de un centro cívico como para reservar una instalación deportiva municipal, hacer el pago de una tasa o realizar una consulta sobre el padrón.

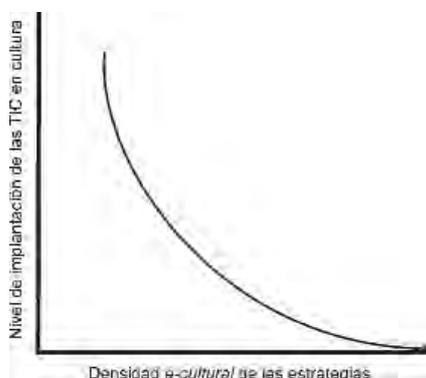
- En el segundo grupo se contemplan las estrategias que tienen un componente más específico de red. Establecer esta tipología puede parecer sorprendente cuando hablamos de TIC, donde el componente de red es consustancial, pero si se observa la organización de las áreas de gestión, se pueden diferenciar claramente determinados departamentos que intervienen en ámbitos de actuación que cuentan con la pre-

sencia de agentes cívicos o asociativos que pueden operar con una cierta lógica de red ciudadana. Y aquí se abre un ámbito más específico de implementación de estrategias digitales en red, a áreas como cultura, deportes, o participación ciudadana por poner algunos ejemplos.

- El tercer grupo corresponde a estrategias digitales específicamente culturales. Aquí haría falta situar, no tanto estrategias de gestión, promoción o difusión de actividades culturales o artísticas -puesto que éstas se podrían incluir en el primer grupo (agendas culturales, venta de entradas *on-line*, etc.)- sino de programaciones o apoyo a proyectos culturales que en algún escalón de su ciclo de creación y consumo se relaciona con las TIC.

Pues bien, si atendemos a algunas experiencias analizadas (región de East England al Reino Unido, provincia de Barcelona en España) los resultados evidencian un desarrollo de las estrategias digitales de las áreas de cultura inversamente proporcional al que hemos establecido como intensidad de contenidos culturales de las estrategias.

Es decir, tal y como se puede ver en la ilustración, se observa un nivel apreciable de implantación de estrategias del primer tipo, un nivel que retrocede considerablemente cuando se trata del segundo grupo, para culminar en una situación de mínimos casi testimoniales en el tercero grupo.



La constatación de esta realidad permite adelantar una valoración sobre la que volveremos más adelante: hasta el momento, no parece que dentro del ámbito público, el sector cultural se haya significado de una forma notoria y relevante en el desarrollo de estrategias digitales, y más concretamente de estrategias de e-cultura, y eso a pesar del fuerte componente cultural de las TIC, y de las repercusiones y expectativas que su despliegue está provocando sobre la cultura en todos los sentidos. En definitiva, no parece que, al menos hasta ahora, hayan adoptado una posición clara de liderazgo en una cuestión que todos los indicadores parecen apuntar como trascendental.

4. E-cultura y territorio: ¿el ámbito local como referencia?

Si bien las políticas culturales se articulan con la concurrencia de los diferentes niveles de administración y con un peso diferenciado de cada uno de los niveles dependiente de los modelos de organización territorial y las tradiciones respectivas de cada estado, en la inmensa mayoría de casos, el nivel local ocupa un lugar preferente en esta distribución. La pugna por la distribución de competencias y recursos se dirime normalmente en el denominado "nivel intermedio", hacia donde se decanta la balanza en los estados con un modelo más federalista con menoscabo del nivel estatal, que se impone en los modelos más centralizados. Pero en todos los casos el nivel local sale "indemne" de este litigio. La lógica de la subsidiariedad establece que éste es el nivel idóneo para concretar, para materializar un buen número de estrategias de intervención pública en el ámbito de la cultura. La pregunta obligada que surge ahora es: ¿continúa siendo este nivel de intervención el más pertinente para implementar las estrategias públicas de e-cultura?

La pugna por la distribución de competencias y recursos se dirime normalmente en el denominado "nivel intermedio", hacia donde se decanta la balanza en los estados con un modelo más federalista con menoscabo del nivel estatal, que se impone en los modelos más centralizados.

Anticipando una respuesta afirmativa a esa pregunta casi retórica, adelantamos también que pese a todo, la implementación de estrategias de intervención en este nivel evidencian una serie de obstáculos y dificultades y no se desembarazan de la tensión global-local que impregna cualquier aspecto relacionado con el nuevo paradigma digital.

4.1 Potenciales y obstáculos para el desarrollo de la e-cultura a escala local

Las conclusiones de los dos trabajos mencionados (East England, Barcelona) coinciden en remarcar las dificultades para desarrollar estrategias ambiciosas de esto que hemos convenido en denominar e-cultura por parte de los departamentos municipales de cultura, y que esos departamentos no parecen adoptar una posición clara de liderazgo a nivel local en el despliegue de esas estrategias, que recordémoslo una vez más, tienen un fuerte componente cultural.

Por el contrario, si de la esfera pública nos trasladamos al denominado tercer sector, el diagnóstico puede variar de forma sensible. En este sector se multiplican los proyectos y muy especialmente las iniciativas que podrían comprender un componen-

te más "democrático" en la línea de fomento y uso de software abierto, intercambio de contenidos, canales alternativos de información y comunicación, expresiones culturales minorizadas, etc. En el caso de América Latina se observa el potencial de iniciativas e-culturales surgidas en el contexto de colectivos populares y de trabajo con comunidades indígenas²¹.

4.1.1 El precio de la innovación y el riesgo

El desarrollo de proyectos culturales relacionados con las TIC debería venir alentado sin duda por las expectativas creadas en torno a las nuevas tecnologías, teniendo en cuenta además la existencia de políticas y programas transversales de desarrollo de la sociedad del conocimiento²². Pero parece que no ha sido suficiente aliciente para contrarrestar las habituales dificultades de financiación para destinar recursos importantes a proyectos culturales innovadores, y por lo tanto, no exentos de un fuerte componente de riesgo. Un componente que en el sector de las TIC se ha visto normalmente agravado por variables específicas relacionadas con las propias servidumbres del medio tecnológico que podrían añadir un elevado grado de incertidumbre a los proyectos. Nos referimos a cuestiones nada triviales como el peligro de obsolescencia de los recursos aportados -básicamente de hardware-, o de acceso y compatibilidad de software por citar algunas de las más clásicas²³.

La acción cultural local se articula "en, de, para y por el territorio", entendido éste como marco físico y simbólico de referencia.

4.1.2 Las dificultades de adaptación al nuevo entorno

Pero en este capítulo no podemos dejar de mencionar las dificultades de adaptación al nuevo escenario por parte de los responsables técnicos y políticos de las administraciones culturales locales, unas dificultades que se pueden atribuir a factores de cariz muy diverso, entre los cuales está el componente generacional²⁴. Esta dificultad de adaptación, que hace falta decirlo claro y alto, no es sólo privativa del sector cultural, comporta una fuerte dependencia del componente estrictamente tecnológico de los nuevos recursos y dispositivos: lo que de forma plana se podría caracterizar a nivel de estructuras de gestión como de "dependencia de los de informática". Un factor que a menudo actúa de forma disuasoria sino claramente obstaculizadora del despliegue de estrategias y contenidos de la nueva cultura digital. En ese sentido, vale la pena resaltar que algunas de las iniciativas más celebradas de e-cultura a escala local se han producido en municipios que previamente se dotaron de recursos y estrategias que les han permitido salvar o atenuar esa especie de "brecha digital

interna" dentro de la propia organización, y que en muchos casos han desplegado previamente estrategias transversales sobre nuevas tecnologías y sociedad del conocimiento.

4.1.3 La difícil visibilidad de los proyectos

En el estudio de East England se insiste en que los problemas de financiación no son tan determinantes como los derivados de la dificultad de demostrar la valía y el impacto real de los proyectos culturales relacionados con las TIC. Ello implica que, por una parte, los responsables técnicos y/o políticos encargados de asumir y defender los proyectos pueden haber asumido la importancia estratégica de una apuesta en esta dirección, pero no encuentran los argumentos suficientes, o suficientemente claros para explicarlos y justificarlos. Y también, por otro lado, que el entorno todavía está poco maduro para realizar una recepción positiva. Expresándolo en términos coloquiales, pesa todavía mucho la percepción de "¿y eso para qué sirve?" y todavía más, ¿para quién sirve?

Hemos de entender que no se trata tanto de situar esta cuestión en una tesitura del tipo popular/minoritario que ha estado perfectamente asumida -con las lógicas tensiones que comporta- en las políticas de programación públicas, como de situarla en términos de lo que se denomina "visibilidad", es decir: cómo se explica, cómo se vende, cómo se comunica esta nueva y a priori arriesgada opción.

Hay pues una dificultad evidente para aportar argumentos de peso que otorguen la legitimidad política y social necesaria para esa apuesta. Y esto no deja de comportar una cierta paradoja, dado que a nivel de discurso político uno de los puntos que ha suscitado más consenso en los últimos años es precisamente el que gira alrededor de las nuevas tecnologías. A nivel de políticas públicas, las políticas transversales de sociedad de la información o del conocimiento han sido prioritarias en diferentes áreas de gestión y parece que han obtenido un consenso social notable, de forma que no han tenido en caso alguno este problema de "visualización". Desplegar proyectos de alfabetización digital, de dotación de recursos a escuelas o centros cívicos, generan un elevado grado de aprobación y consenso social, y tienen por lo tanto un alto grado de "visibilidad", pero seguramente no se puede decir lo mismo de un proyecto de net-art, Internet radio u otras por el estilo.

Esto nos remite de nuevo a la cuestión de la especificidad y la profundidad de las estrategias e-culturales. En este sentido hace falta recordar la mención al papel de las bibliotecas como espacios de alta visibilidad en la materia.

4.2 Un territorio todavía demasiado virtual

Las programaciones culturales municipales comportan por lógica una relación intensa con su territorio de referencia -que no se tiene que confundir evidentemente con los límites estrictos de su territorio administrativo- puesto que este vínculo territorial determina en primer término su marco de actuación competencial, pero sobre todo, sirve para delimitar buena parte de los criterios que se establecen a la hora de definir las propias programaciones. Así, el territorio municipal es en primer término el escenario, el receptáculo físico directo de los actos que conforman las programaciones locales, aunque éstas no se dirijan de forma exclusiva, o ni tan solo prioritaria a la ciudadanía local, como sería el caso de programaciones artísticas como festivales, concursos o similares que se formulan más en términos de promoción, prestigio o proyección urbana que de prestación de servicio público, y de los que se espera obtener un fuerte rendimiento precisamente en términos de "visibilidad".

Constatar esta evidencia no tiene otra finalidad que poner de relieve la dificultad de ubicación que esta lógica territorial supone para unas programaciones, que por definición tienen un componente de des-ubicación física en el territorio, puesto que se canalizan a través del espacio virtual²⁵ y esto constituye un fuerte percance en términos de "visibilidad", y en consecuencia de los réditos que se pretenden obtener de esta visibilidad. Y esto no deja de constituir una evidente paradoja en clave

de política cultural, puesto que el formato virtual permite, como mínimo a priori, dar una difusión incomparablemente superior a las programaciones, y posibilita un acceso casi ilimitado a esas programaciones²⁶, hecho que tendría que ser celebrado y bienvenido en clave de democratización del acceso a la cultura -como criterio básico de objetivos de política cultural, también local. Pero resulta difícil de encajar dentro de los límites del receptáculo físico que ha permitido legitimar los criterios de las programaciones culturales locales hasta el momento.

Esta dificultad de concretar componentes tangibles en la intervención pública se puede inscribir como un nuevo episodio -con ingredientes más sofisticados- en la ya clásica dicotomía entre "piedras y proyectos", entre continentes y contenidos.

**e-cultura
no es incompatible con
democratización de la cultura
ni con democracia cultural,
e-cultura no es incompatible
con acceso y participación,
con derechos culturales
y diversidad, con promoción
económica e industrias
culturales.**

4.3 Una lógica de acción cultural des-territorializada

Efectivamente, la acción cultural local se puede leer en todo momento desde una lógica territorial que le da coherencia y le otorga legitimidad. La acción cultural local se articula "en, de, para y por el territorio", entendido este como marco físico y simbólico de referencia. Este juego de preposiciones ejemplifican los vínculos de esta articulación:

VÍNCULO		RELACIÓN
EN EL	TERRITORIO	La plaza, el teatro, el museo, el espacio físico de ubicación al territorio local.
DE EL		El sujeto o el objeto de la realización -el artista, la colección, la creación- originario o en lo referente al territorio local.
PARA EL		El público local destinatario y usuario preferente de la acción.
POR EL		El municipio como receptor del impacto positivo -directo, indirecto, inducido- de la acción en términos de promoción, imagen...
CON EL		Los agentes culturales, las redes locales participantes en la acción.

Se puede seguir el hilo de esta relación, con el caso hipotético de una propuesta muy habitual en una programación municipal como es un festival de música. La situación de máxima imbricación se daría en el supuesto de que la programación ubicada en un espacio público del municipio en cuestión (dimensión en) incorporara artistas locales (dimensión de), el público local fuera mayoritario (dimensión para), este acontecimiento tuviera un fuerte impacto económico o en términos de promoción o proyección urbana (dimensión por), y finalmente, la producción del festival contara la con colaboración e implicación de agentes privados o entidades del municipio, patrocinadores, colectivos musicales, agrupaciones de espectadores- (dimensión con).

Pero si de una programación de este estilo, donde se pueden identificar estos vínculos de relación con el territorio en su totalidad o sólo en parte, se pasa a una programación en formato virtual a través de Internet, estos vínculos parecen desvanecerse o desdibujarse, y de aquí provienen estas dificultades de "visualización". Visto

así, el formato digital-virtual estaría condenado a permanecer en una posición insignificante en las programaciones culturales locales, pero esto no tiene que ser exactamente así, puesto que hace falta contar con nuevas claves de interpretación que incorpora el nuevo escenario constituido por el espacio virtual y las comunidades virtuales que se desarrollan. A simple vista, trasladar estos dos conceptos a la dimensión local-municipal, en el sentido de "territorializarlos" puede parecer un contrasentido, algo totalmente incompatible, pero en realidad, y aquí reside la clave de la cuestión, las dimensiones física y virtual pueden resultar complementarias en un grado muy elevado.

Pero hay una condición básica para que esto se produzca, el ayuntamiento o la organización cultural responsable de la programación se tiene que hacer presente en el espacio virtual de la red, entendiendo éste no solamente como un canal de difusión y comunicación, sino como un espacio relacional. Y eso, evidentemente, no resulta sencillo puesto que la presencia en este espacio relacional se establece en una pugna que se podría comparar con la competencia por las audiencias en los medios audiovisuales de masa, pero que en ningún caso se puede asimilar. Y es precisamente aquí, en la adaptación a la dimensión local que reside uno de los grandes factores diferenciales entre las TIC con Internet a la cabeza y los *media* convencionales.

Cualquier municipio, u organización pública o privada que tendría grandes dificultades para implementar y mantener con una cierta coherencia una TV o una radio local, con contenidos locales, tiene al alcance establecer y mantener un dispositivo de Internet que le permita establecer un marco de relación virtual puesto que puede permitir la interactividad de forma permanente. Un marco que delimitará una comunidad más o menos amplia en función de los contenidos de este dispositivo, que pueden ser desde el reportaje fotográfico de los actos de la fiesta mayor de una pequeña localidad, a la versión virtual de una gran exposición presentada en el museo municipal de una gran ciudad. Y una buena exposición virtual acabará llevando público a la exposición "tangible", al museo, y en definitiva "al territorio".

Un ejemplo: el cartel virtual de las fiestas mayores

La edición del programa y el cartel anunciador de fiestas mayores u otras celebraciones populares constituye uno de los elementos casi indisolubles de las propias programaciones. En muchos municipios la realización del cartel viene precedida por la convocatoria de premios o concursos, o alternativamente, se encarga a artistas o diseñadores de referencia locales. El resultado del concurso o el encargo acontece por lo tanto, un elemento más de la programación cultural y festiva, sometido a la valoración de la crítica y la ciudadanía, y a la atención de los medios de comunicación, el que a menudo provoca encendidos debates y polémicas²⁷. El cartel es por un espacio de tiempo

más o menos dilatado la imagen más difundida de la ciudad o villa y se apodera de espacios abiertos y cercados, privados y públicos. El cartel además está dotado de un alto contenido simbólico, plataforma de expresión de un determinado talante, de una forma de entender la programación, la cultura y hasta la propia concepción del proyecto cultural y político del municipio.

Pero no se trata tanto de insistir en lo que es una evidencia, como de interrogarnos sobre la "virtualización" de este elemento fundamental de las programaciones culturales locales. Un primer paso en esta dirección sería la incorporación de una versión digital del cartel de la fiesta mayor o programación en cuestión -carnaval, festival- y en forma destacada a la página web del municipio, de manera que éste "se enseñoree" del espacio virtual -con todas las dificultades ya descritas que esto plantea- de forma paralela a como lo hace del espacio físico. Un segundo paso constituiría la convocatoria de un premio o concurso complementario o específico para diseñar un "cartel digital", que permitiera aprovechar todas las posibilidades de los vehículos creativos en entorno multimedia, y que por lo tanto, incorporara, sonido, animación, etc.

Hasta aquí se están planteando acciones que trasladan de forma automática o "clónica" una acción clásica y propia de un entorno convencional, a un entorno virtual, se trata de acciones que puedan aportar las externalidades positivas propias del nuevo entorno digital: difusión accesoria e "ilimitada" en el caso de colgar el cartel y el programa a la web en cuestión, y proyectarlo por lo tanto *urbi et orbi*; apoyo a la innovación y fomento de los nuevos vehículos y formas creativas en caso de convocatoria específica de "cartel digital-multimedia"... , que en caso alguno están carecidas, antes al contrario de "visibilidad".

Pero estas sólo son algunas de las posibilidades que se derivan de la incorporación del nuevo paradigma tecnológico a la acción cultural local, se puede mencionar, por ejemplo, la construcción de una galería virtual donde se expongan todos los carteles ganadores en formato convencional y/o virtual, que se podría ampliar a todas las obras que participan en caso de concurso con todas las posibilidades que esto ofrece.

Y todavía queda por apuntar una de las dimensiones en que el nuevo entorno ofrece más posibilidades y expectativas, la dimensión que permita incorporar el elemento participativo y comunitario: elección del cartel por votación popular en la red; sobre exposición de propuestas, recepción de ideas y propuestas previas, elaboración de la propuesta a través de un proceso creativo abierto y/o participado a la red.

4.4 ¿Es conveniente una acción local de e-cultura?

¡Me gusta que me haga esta pregunta! Tras haber desgranado la serie de obstáculos y dificultades con que se puede encontrar la administración local que tome esta decisión, la respuesta es, como mínimo, compleja, pero nos aventuraremos a decir que es recomendable, e incluso necesaria.

Adoptar una estrategia de e-cultura no tiene que suponer tal y como ya se ha visto, alterar los objetivos de política cultural ni las prioridades básicas de intervención, sino simplemente modularlos para encajar nuevos procesos. Insistimos, e-cultura no es incompatible con democratización de la cultura ni con democracia cultural, e-cultura no es incompatible con acceso y participación, con derechos culturales y diversidad, con promoción económica e industrias culturales; con fomento de la innovación, los nuevos lenguajes y la creación contemporánea... sino que puede encajar y aportar elementos a todas estas dimensiones fundamentales de la intervención cultural pública. No volveremos a enumerar el listado de aplicaciones posibles apuntado en las primeras páginas del documento, pero quizás recordar aspectos cómo:

- Las TIC permiten mejorar los procesos de organización y gestión interna de los propios departamentos de cultura y hacer más eficiente la prestación de determinados servicios a la ciudadanía, que se puede beneficiar por lo tanto de unas mejores prestaciones por parte de la administración local.
- Las TIC puede suponer un impulso en la dinamización de las redes ciudadanas, y a la participación cultural de la ciudadanía con nuevos recursos y dispositivos al servicio de los agentes culturales.
- Las TIC han puesto nuevos recursos, nuevos contenidos, e incluso nuevos vehículos al servicio de la creación artística que puedan conectar con la sensibilidad de nuevos públicos poco permeables a las propuestas más convencionales.

4.5 Las expectativas y la realidad: algunas direcciones y perspectivas

Los ingredientes principales para desarrollar los usos culturales de las TIC se tienen que plantear en los mismos términos que para cualquier otra iniciativa de desarrollo cultural local.

Los proyectos relacionados con la e-cultura tienen que poder encajar con toda normalidad dentro de las programaciones culturales locales, que tienen que poder beneficiarse de las potencialidades que comportan las TIC aplicadas a la cultura. No estamos hablando de un campo de acción testimonial ni de futuribles, ni de curiosidades o extravagancias, sino de una cuestión determinante, ahora y aquí

para el futuro del desarrollo cultural.

El nivel de penetración de los usos de las TIC aumenta gradualmente y ya resultan mayoritarios en los segmentos de edad más jóvenes cada vez más familiarizados con los usos y entornos tecnológicos. Por lo tanto, cuando se establecen políticas de ensanchamiento de públicos no se pueden dejar de tener en cuenta estas consideraciones. En este sentido se puede pronosticar que los recursos y los esfuerzos invertidos hasta ahora en la implementación de las TIC por los responsables culturales públicos tendrán una recepción adecuada en estos segmentos.

Hace falta prever también que el acento de la acción cultural pública en este ámbito se traslade de forma progresiva de las funciones de gestión y organización hacia propuestas y proyectos con un componente más profundo de e-cultura.

Conviene tener muy presentes las dificultades y los obstáculos con que los responsables políticos y gestores técnicos se encontrarán con toda probabilidad a la hora de concretar sus acciones.

Es importante no construir expectativas demasiado elevadas: la visión de los actores más convencidos y militantes de la nueva cultura a menudo excede la capacidad de recursos con que pueden contar los entes públicos -empezando por los tecnológicos-.

Aun así, cabe no perder de vista la "fractura digital" que constituye sin duda un nuevo factor de exclusión, tanto social como cultural, pero, y precisamente de ahí que, hace falta contemplar las acciones de alfabetización e inclusión digital como cuestiones prioritarias de cualquier política cultural.

Aún así, la persistencia de esta fractura no tiene que suponer un factor de deslegitimización hacia el desarrollo de las políticas de e-cultura, en todo caso, tiene que ser visto como uno de tantos obstáculos a la participación en la vida cultural que se pretenden combatir con las políticas culturales públicas.

Evidentemente, no se ocupa el espacio virtual sólo con una página web que se actualiza de vez en cuando. Hay que llenarlo de contenidos -culturales-, se tiene que convertir en este espacio relacional en el que se puedan producir procesos creativos, compartir proyectos, experiencias y sensaciones. Y a todo eso en el territorio no virtual también se le llama dinamización cultural...

Y evidentemente, a priori lo tiene mucho mejor para "colonizar" el espacio virtual de relación la gran exposición de una gran institución cultural que el pequeño reportaje de la cultura local del pequeño municipio, pero hace falta perseverar en la idea

que este espacio no tiene límites físicos y por lo tanto, hay lugar para todos.

La dimensión de los municipios o entes locales no tiene que ser un obstáculo para ese desarrollo puesto que no faltan ejemplos de experiencias excelentes. La clave está en construir proyectos a la escala adecuada y participar de los beneficios y sinergias de la acción en red. En este sentido resulta especialmente pertinente el papel de las estructuras y dispositivos en red y de apoyo por parte de administraciones o niveles de gobierno de rango superior.

Con esto no queremos decir que esta presencia "local" quede a resguardo de los procesos de globalización cultural, Internet no constituye ningún refugio blindado donde se puedan guarecer las entidades locales, los colectivos o las expresiones culturales minoritarias, hace falta tenerlo bien presente. Pero también es cierto que a priori presenta las condiciones objetivas para que estas entidades, o estas expresiones puedan delimitar su espacio de relación, y hacerlo de forma mucho más viable y efectiva que por otros medios y canales convencionales.

Por ello, y de acuerdo con lo establecido en la ya citada Declaración de Principios de la Cumbre Mundial de la Sociedad de la Información (2003), conviene recordar los vasos comunicantes que se establecen entre las políticas de diversidad cultural y protección de las expresiones minoritarias y las políticas para el desarrollo de la sociedad del conocimiento.

NOTAS

1. "Construir la Sociedad de la Información: un desafío global para el nuevo milenio". Declaración de Principios de la Cumbre Mundial de la Sociedad de la Información (2003).
<http://www.itu.int/ /wsis>
2. "Handbook for quality in cultural Web sites. Improving quality for citizens" editado por el Minerva Working Group 5 dentro del programa marco europeo para la sociedad de la información.
<http://www.minervaeurope.org/publications/qualitycriteria.htm>
3. Cabe mencionar aquí experiencias en torno a la difusión de software libre como la protagonizada en nuestro país por la Junta de Extremadura con su plan de alfabetización digital (Plan de Alfabetización Tecnológica y Software Libre de Extremadura. <http://www.nccextremadura.org>) o la tarea de innumerables organizaciones y asociaciones.
4. Ver Jordi Mas i Hernández, "El software libre y las lenguas minoritarias: una oportunidad impagable".
<http://www.uoc.edu/humfil/articles/esp/mas0303/mas0303.html>
5. IFLA/Unesco(1994), Manifiesto sobre la Biblioteca Pública.
<http://www.ifla.org/vii/s8/unesco/span.htm>
6. Museums and the Web an International Conference.
<http://www.archimuse.com/conferences/mw.html>
7. En esta dirección cabe mencionar el proyecto europeo DigiCULT Technology Challenges for Digital Culture. <http://www.digicult.info/>
8. La web australiana Fuel4arts acapara un catálogo impresionante de documentación sobre e-marke-

ting aplicado al sector cultural.

<http://www.fuel4arts.com/>

Sobre artes escénicas ver también el especial "Economía della cultura" del año 2004 "Spettacolo, tecnologia e organizzazione del mercato".

9. Sobre esta cuestión, cabe hacer mención al trabajo pionero realizado en nuestro país por la Fundación i2CAT.

<http://www.i2cat.net/i2cat/servlet/I2CAT.MainServlet>.

10. Ver dentro de Artnodes (<http://www.uoc.edu/artnodes/cat/index.html>) el nodo "Arte, activismo y tecnología. Heterotopías glocales" compilado por Pau Alsina y Laura Baigorri y con colaboraciones de Josephine Berry, David Casacuberta, Geert Lovinnk y Florian Schneider, Marina Garcés, Andreas Broechman y David García. Ver también Clara Garí: *Arte en red. El net-artista como agente social* y Manuel Lora: *@rte y cultura en la red. un@ introduccion @l net.art desde la perspectiva de las ciencias sociales*.

<http://cibersociedad.rediris.es/congreso/comms/g04lora.htm>

11. En este sentido cabe recordar que el concepto de "contenidos" se ha esgrimido a menudo como un criterio fundamental a la hora de delimitar el ámbito de las industrias culturales.

12. Ver <http://creativecommons.org>

13. Por poner un ejemplo de esa identificación cabe mencionar la serie de estudios realizada en Francia por la consultoría Ernst & Young "Les acteurs culturels et Internet. Synthèse de l'étude e-Culture" con ediciones desde el año 2001 al 2004. Ver PEUCH-LESTRADE et al (2002).

14. <http://www.culturelink.org/eculture.html>

15. En las jornadas se presentaron tan sólo dos casos de implementación de políticas de e-cultura, uno a nivel estatal (Canadá) y otro a nivel local (Barcelona) más una aportación de los Países Bajos en clave de reflexión. Ver el documento de la conferencia "eCulture: the European perspective: cultural policy-knowledge industries-information lag: conference reade".

<http://www.culturelink.org/conf/ecult/ecultread.html>

16. El listado es el siguiente: e-research, e-security, e-education, e-working, e-accessibility, e-commerce, e-government, e-health, e-content, e-transport.

http://europa.eu.int/information_society/eeurope/2002/actionplan

17. CARPENTIER, Nico. "Beyond the virtual binary ICTs as tools for bridging cultural divisions".

http://www.re-creatievlaanderen.be/srv/pdf/srcvwp_200201.pdf

18. Ver el "Symposium eCulture Horizons: From Digitisation to Creating Cultural Experience(s)", celebrado en la ciudad austriaca de Salzburgo el verano de 2004.

<http://eculture.salzburgresearch.at>

19. Ver "The eCulture Directorate".

http://www.canadianheritage.gc.ca/pc-ch/org/sect/publi/eculture_e.cfm

20. Desde el año 2001 se organiza en Australia la "OZeCulture the national conference about culture, creative industries and ebusiness" promovidas por el Departamento Gubernamental de Comunicaciones, Tecnologías de la Información y de las Artes.

21. <http://www.novica.com>

22. Conviene recordar en este sentido las iniciativas surgidas de la Cumbre de Lisboa del año 2000 y el "Plan de acción eEurope 2005: Una sociedad de la información para todos".

http://europa.eu.int/information_society/index_es.htm

23. Cuestiones que remiten de nuevo y con acento propio a la cuestión del software de código abierto y el código abierto, <http://www.softcatala.org/articles/> y también al ya citado "Creative Commons".

24. Véase el documento de prospectiva "Escenarios de futuro para la sociedad de la información en Cataluña", en *Cuadernos de la sociedad de la Información* nº 3 y también el monumental estudio "La Sociedad Red en Cataluña" coordinados por los profesores Manuel Castells e Imma Tubella.

25. Este concepto se ha situado como uno de los elementos claves en el fructífero debate suscitado especialmente en el ámbito de la antropología en torno a las nuevas formas de socialización relacionadas con Internet, en las que el espacio virtual auspiciaría nuevas formas de relación social y alojaría las diversas fórmulas de comunidad virtual. Veáis las obras de Joan Mayans (2001 y 2002), Lluís Anyó (2002) y muy especialmente Reingold Howard (1996), uno de los primeros teóricos de las comunidades virtuales. Sin dejar el espacio virtual cabe mencionar también las aportaciones que se han realizado

desde la geografía, y que ha dado lugar a la formulación del concepto "Cibergeografía" (Buzai 2001 y 2004) empezando por los estudios de Dodge i Kitchin (2001) (www.cibergeography.org)

26. Conviene remarcar que el umbral de acceso viene condicionado siempre por el propio nivel de penetración del uso de las TIC entre la población de referencia.

27. Los carteles de las Fiestas de la Merced de Barcelona cuentan con una larga tradición en este sentido.

WEBLIOGRAFÍA (actualizada en septiembre de 2005)

ALSINA, PAU (julio 2004). "Sobre art i informàtica: introducció a l'art digital". Artnodes. 10 pp.
<http://www.uoc.edu/artnodes/cat/art/pdf/alsina0704.pdf>

ANDERSEN, ARTHUR (2000). *Institutions et entreprises culturelles. e-Culture, Internet et les acteurs culturels: évolution ou révolution?* Synthèse.
<http://perso.easynet.fr/francais/BDDDeStart/docs/sondagesetudes/Andersen.pdf>

ANYÓ SAYOL, LLUÍS (2002). *Espai urbà, comunitat virtual: una aproximació metodològica*. 11 pp. Comunicación presentada a Cultura & Política @ Ciberespacio: 1er Congreso ONLINE del Observatorio para la CiberSociedad.
<http://cibersociedad.rediris.es/congreso/comms/g09anyo.pdf>

ArtNodes: Art, activisme i tecnologia heterotopies globals; coordinació Pau Alsina i Laura Baigorri.
<http://www.uoc.edu/artnodes/cat/index.html>

BADIA I DALMASES, FRANCESC (2002). *Presencia de las Localidades en la WWW: el Caso del Área Metropolitana de Barcelona*. 47 pp. Comunicación presentada a Cultura & Política @ Ciberespacio: 1er Congreso ONLINE del Observatorio para la CiberSociedad.
<http://cibersociedad.rediris.es/congreso/comms/g09badia.pdf>

BRICKWOOD, CATHY (1999). *E-culture: cultural policy for innovation*. Amsterdam, Virtual Platform. 39 pp.
<http://www.virtueelplatform.nl/docs/eculturepolicy.doc>

BROEKHUIZEN, JOLIIN; HUYSMANS, FRANK (2002). *Cultuur op het web. Het informatieaanbod op websites van musea en theaters*. Den Haag: Sociaal en Cultureel Planbureau. 72 pp. (Werkdocument / Sociaal en Cultureel Planbureau ; 84)
<http://www.socialestaat.nl/scp/publicaties/boeken/9037701019/9037701019.pdf>

BUZAI, GUSTAVO (2001). "Paradigma geotecnológico, geografía global y cibergeografía. La gran explosión de un universo digital en expansión". *GeoFocus* (artículos), nº 1, pp. 24-28.
<http://geofocus.rediris.es/>

BUZAI, GUSTAVO. *Geografía y Ciberespacio. Reflexiones de su relación en el siglo XXI. (1998-2004)*
http://www.cibersociedad.net/congres2004/index_es.html

CAMPS VIDAL, FRANCESC (2003). *Estratègies de participació cultural*. Barcelona: Associació

per la innovació estratègica Vegga. 28 pp. Comunicació presentada a la Jornada Models de participació en xarxa 15 d'octubre de 2003 a la UPC.

http://www.esigmat.com/vegga/veggadocs/participa_cultura.pdf

CARPENTIER, NICO (2001). *Beyond the virtual binary ICTs as tools for bridging cultural divisions*. Gent (Belgium), Cultural Policy Research Centre Steunpunt Re-Creatief Vlaanderen, 29 pp.

http://www.re-creatiefvlaanderen.be/srv/pdf/srcvwp_200201.pdf

CARPENTIER, NICO (2002). *Bridging cultural and digital divides. Signifying everyday life, cultural diversity and participation in the on-line community Video Nation*. Gent (Belgium), Cultural Policy Research Centre Steunpunt Re-Creatief Vlaanderen, 35 pp.

http://www.re-creatiefvlaanderen.be/srv/pdf/srcvwp_200205.pdf

CARRERAS MONFORT, CÈSAR. *Situació de les tecnologies de la informació a les institucions de la memòria a Catalunya en desembre de 2004*. 46 pp.

http://oliba.uoc.edu/oliba/reports/museus_tic_catalunya_2004.pdf

CASTRO CASTRO, CARLOS (2003). *Programari Lliure al govern extremeny: Linex*.

<http://www.softcatala.org/articles/article23.htm>

CENTRE D'ESTUDIS I RECURSOS CULTURALS (2004). *TIC, cultura i món local / coordinació: Santi Martínez i Illa ; investigadors Joan Mayans i Guillem Mundet; CERC*. Barcelona, Diputació de Barcelona.

<http://www.diba.es/cerc>

La Cultura: motor de la ciutat del coneixement : Pla estratègic del sector cultural de Barcelona. Barcelona: Institut de Cultura. Ajuntament de Barcelona, 1999. 139 pp.

<http://www.bcn.es/accentcultura/>

DAMINI, BRUNO (Abril 2001). *Comunicazione e marketing fra Internet e tradizione*. L'Arena del Sole di Bologna e il network della Convenzione Teatrale europea.

http://www.fizz.it/argomenti/newmedia/2001/04damini_1.htm

Digital Media and the Web Environment; JAMES HARLEY, Project Manager. Victoria (Australia), Department of Premier and Cabinet, Arts Victoria (2001). Final report. 39 pp.

<http://www.arts.vic.gov.au/arts/downloads/056.pdf>

Attachments. 89 pp.

<http://www.arts.vic.gov.au/arts/downloads/057.pdf>

DODGE, M.; KITCHIN, R. (2001). *Mapping Cyberspace*. London, Routledge. 296 pp.

eCulture, the European perspective: cultural policy-knowledge industries-information lag. Conference reader: 24-27 april 2003, Zagreb, Croatia. Zagreb. Culturelink: CIRCLE, 2003. 159 pp.

http://www.culturelink.org/conf/ecult/eCulture_Reader.pdf

Emerging technologies for the cultural and scientific heritage sector. Digicult Technology Watch Report 2. European Commission, 2004. ISBN 92-894-5276-5.
<http://www.digicult.info/pages/techwatch.php>

Escenaris de futur per a la societat de la informació a Catalunya. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de la Presidència, Comissionat per a la Societat de la Informació, 1999. 65 pp. (*Quaderns de la societat de la Informació* n° 3).
http://www10.gencat.net/dursi/pdf/si/documents/quaderns/Q3escenaris/Q3_escenaris.pdf

ESTABROOK, MAURICE (1999). *Contenu multimédi: développement et accès comparaison internationale des politiques, programmes et pratiques*. Québec, Recherche et analyse stratégiques (RAS). 70 pp.
<http://www.culturescope.ca/>

Exploitation and development of the job potential in the cultural sector in the age of digitalisation: final report. Summary/MKW GmbH Wirtschaftsforschung [et al.]. Brussels, European Commission, 2001. 90 pp.
http://europa.eu.int/comm/employment_social/news/2001/jul/summary.pdf

FONDAZIONE FITZCARRALDO; CARNEGIE MELLON UNIVERSITY (Diciembre 2000). *Le organizzazioni dello spettacolo dal vivo e le nuove tecnologie*. Ricerca: Dan J. Martin Alessandro Bollo, Elisa Giaccardi, Gianluca Sabena.
http://www.fizz.it/argomenti/newmedia/2000/ricerca12_01_1.htm

From ICT to E-culture : Advisory report on the digitalisation of culture and the implications for cultural policy. The Hague: Netherlands Council for Culture, 2004.
http://www.cultuur.nl/files/pdf/adviezen/E-cultuur_engels.pdf

GARÍ, CLARA (2002). *Arte en red. El net-artista como agente social*. 5 pp. Comunicación presentada a Cultura & Política @ Ciberespacio. 1er Congreso ONLINE del Observatorio para la CiberSociedad.
<http://cibersociedad.rediris.es/congreso/comms/g04gari.pdf>

HEALY, KIERAN (2001). *Digital technology and cultural policy*. Princeton, The Princeton University. Center for Arts and Cultural Policy Studies, 59 pp. (Working paper series 19).
<http://www.princeton.edu/culturalpolicy/workpap/WP19%20-%20Healy.pdf>

Helsinki Agenda: Strategy document on international development of new media culture policy. Proposed by the International expert meeting on media arts and media culture policy, Helsinki, August 22-23, 2004. IFACCA and the Arts Council of Finland. 5 pp.
http://www.m-cult.org/research/policy_Helsinki_Agenda.rtf

HOEFNAGEL, F.J.P.M. (2002) *Internet en cultuurbeleid: over de gevolgen van ICT voor het cultuurbeleid van de Nederlandse*. Den Haag, Sdu Uitgevers. 80 pp. (Voorstudies en achtergronden/Wetenschappelijke Raad voor het Regeringsbeleid, V114).
<http://www.wrr.nl/admin/pdf/voorstudies/v114.pdf>

KOLGEN, STEFAN; LAENEN, ANN (2003). *Widening the audience: cultural institutions and the use of virtual communities: two Belgian cases*. 14 pp.
<http://www.kandl.be/documents/P006.doc>

LORA GONZÁLEZ, MANUEL (2002). *@rte y cultura en la red. Un@ introduccion @l net.art desde la perspectiva de las ciencias sociales*. 15 pp. Comunicación presentada a Cultura & Política @ Ciberespacio: 1er Congreso ONLINE del Observatorio para la CiberSociedad.
<http://cibersociedad.rediris.es/congreso/comms/g04lora.pdf>

MAYANS I PLANELLS, JOAN. "Anonimato: el tesoro del internauta". Revista *iWorld*, (octubre, 2000), pp. 52-59. Disponible a l' ARCHIVO de l'Observatorio para la CiberSociedad en:
<http://www.cibersociedad.net/archivo/articulo.php?art=28>

MAYANS I PLANELLS, JOAN (2002). *Género chat o cómo la etnografía puso un pie en el ciberespacio*. Barcelona, Gedisa. 251 pp.

Een Onderzoek naar culturele participatie en ICT; SMIT (Studies over Media, Informatie en Telecommunicatie). Antwerpen. Cultuurnet Vlaanderen, 2003. 85 pp.
<http://ww.cultuurnet.be>

ORME, ERIC. *Local Authorities and Cultural Technology: a survey and case studies of local authorities in the East of England*. Cambridge, East England Arts, Local Government Arts Forum, 2002. 60 pp.
<http://www.audience.co.uk/Downloads/LGAF.pdf>

OZeCulture Conference. Initiative of the Australian Government Department of Communications, Information Technology and the Arts.
<http://www.acn.net.au/conference/>

PEUCH-LESTRADE, P.; DANYSZ, M.; MUNNICH, L. (2002). *Les acteurs culturels et Internet*, Ernst & Young, Paris.

PRINGLE, OWEN VALENTINE. *Technology in the consumer sales store*. 131 pp.
<http://www.a-m-a.co.uk/images/downloads/OVPpresentation.pdf>

RHEINGOLD, HOWARD (1996). *La comunidad virtual: una sociedad sin fronteras*. Gedisa, Barcelona. 381 pp.

SIGALA, M. "A learning assessment of online interpretation practices: from museum supply chains to experience ecologies". Information & Communication Technologies in Tourism 2004. Conference. Innsbruck, Austria. International Federation of Information Technologies in Tourism (IFITT). 26-28 january, 2005

SMITH, STEVEN (2001). *eBusiness for the cultural sector: workshop manual*. Canberra, Australian Government. Department of Communications, Information Technology and the Arts. 60 pp.
<http://www.acn.net.au/ebusiness>

SMITH, STEVEN (2003). *Managing Your E-business: Workshop Manual*. Victoria (Austràlia). Arts Victoria. 50 pp.
<http://www.arts.vic.gov.au/arts/downloads/eB3.pdf>

La Sociedad que queremos: la sociedad civil en la Cumbre Mundial sobre la sociedad de la información. Túnez, 2005.
<http://www.wsis2005.org/wsis/indexa03.htm>

La Societat xarxa a Catalunya; direcció: Manuel Castells i Imma Tubella; investigadors i coautors: Manuel Castells ... [et al.]. Universitat Oberta de Catalunya. Internet Interdisciplinary Institute (IN3). Barcelona, Universitat Oberta de Catalunya, 2002. 554 pp.
<http://www.uoc.edu/in3/pic/cat/pdf/pic1.pdf>

SOLER HERREROS, JOAQUÍN E. *Internet y el posicionamiento de las instituciones culturales*.
<http://spaces.msn.com/members/chimosoler/>

SOLER HERREROS, JOAQUÍN E. (2004). *Método de análisis y estrategias de posicionamiento en Internet*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
<http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=12878>

"Spettacolo, tecnologia e organizzazione del mercato". Tema de la revista *Economia della Cultura*, nº 2 (junio 2004), pp. 189-264.

STIEGLER, BERNARD. Note prospective sur l'évolution des conditions d'aménagement du territoire dans le contexte de la société de l'information et dans le domaine culturel. Recommandation pour la mise en place du schéma d'accès aux services. Rapport remis au gouvernement en 2000. 37 pp.
<http://www.memoirelocale.com/documents/etude-stiegler.doc>

STOKMANS, MIA. Evaluating Websites of Cultural Organizations, 7e International Conference on Arts and Cultural Management [CD-ROM], Milan, Italie, 29 juin au 2 juillet 2003.

TANNER, SIMON. US Art Museums: charging models & policy for digital resources. Outline of the project vision. A KDCS project for the Andrew W. Mellon Foundation
<http://www.kcl.ac.uk/humanities/cch/kdcs/content/USart.htm>

TANNER, SIMON; DEEGAN, MARILYN (2002). *Exploring Charging Models for Digital Cultural Heritage. Digital image resource cost efficiency and income generation compared with analog resources*. Hertfordshire, University of Hertfordshire. 33 pp.
http://heds.herts.ac.uk/mellon/HEDS_charging_models.pdf

TEATHER, L.; WILLHEM, K. (1999). *Web musing: evaluating museums on the web from learning theory to methodology*. Conference *Museums and the Web*.
<http://www.archimuse.com/mw99/papers/teather/teather.html>

RECURSOS Y EXPERIENCIAS

Artsinfo. Gran Bretaña

Artsinfo es un proyecto piloto de una base de datos para la gestión de las organizaciones culturales y artísticas de la región del Eastern England. Está gestionado por el Arts Council of England y el East and the Local Government Arts Forum.

<http://www.arts-info.org/>

Creative Commons. Según su propia definición es "una organización sin ánimo de lucro basada en el hecho de que no todos los titulares de propiedad intelectual quieren ejercer todos sus derechos sobre ella". La idea central de Creative Commons (cuya traducción vendría a ser "tierras comunales creativas") es ofrecer un modelo legal y una serie de aplicaciones informáticas que faciliten la distribución y uso de contenidos dentro del dominio público.

<http://creativecommons.org/>

Culture Online. Gran Bretaña

Este proyecto obtuvo una subvención de 20 M€ en junio de 2002 para favorecer el aprendizaje y la creación de nuevos públicos. Apoya una treintena de proyectos de instituciones culturales que utilizan las TIC.

<http://www.cultureonline.gov.uk/>

Escritores locales en la Red. Huelva

Guía online de autores onubenses. Los propios autores contribuyen en este sitio Web aportando información acerca de su obra, que además incluye información local sobre libros y literatura.

http://www.bibliotecaspublicas.es/huelva/seccont_278.htm

<http://www.juntadeandalucia.es/cultura/bibliotecas/bphuelva>

Gabinetes Pedagógicos de Bellas Artes de Andalucía

Los archivos, las bibliotecas y los museos se han beneficiado de la labor realizada por estos departamentos que trabajan con los niños y los centros educativos y que abren las instituciones locales de la memoria a la comunidad.

<http://averroes.cec.juntaandalucia.es/gabinetes/>

Get a Life Project. Dumfries (Escocia)

Este innovador proyecto ha sido desarrollado por Dumfries and Galloway Libraries, Information and Archives en colaboración con los dramaturgos de la localidad de la Arts Association. Alojada en la Intranet del Ayuntamiento, se trata de una narración online interactiva en la que la gente joven puede crear sus propios personajes, encontrarse con otros personajes y redactar sus propios guiones.

<http://www.dumgal.gov.uk/lia>

Granollers e_Cultura. Catalunya

La base del programa e-Cultura pretende establecer procesos de relación y participación a través de las nuevas tecnologías para que los ciudadanos sean protagonistas y promotores de la actividad cultural de la ciudad. e-Cultura quiere unir la Cultura y las TIC, yendo más allá de la presentación de contenidos en formato digital o de la página web como espacio meramente informativo. El Ayuntamiento de Granollers entiende e-Cultura como un nuevo espacio, de carácter y personalidad independientes que pretende generar otras políticas culturales basadas en la participación, interacción y difusión más libre y dirigida a nuevos usuarios-ciudadanos.

Document de treball per a la creació del programa e-Cultura Disponible a l' ARCHIVO de l'Obser-

vatorio para la CiberSociedad en:

http://www.cibersociedad.net/public/documents/67_9raq.pdf

The Junction. Cambridge

El Programa Digital del Junction explora las posibilidades de integración de las nuevas tecnologías en las artes escénicas y la performance. A través del trabajo conjunto con las estructuras culturales y artísticas de la región, el Junction apoya el desarrollo de todas las formas artísticas que integran las TIC. Este proyecto se orienta a los jóvenes.

<http://www.junction.co.uk>

KONTU. Helsinki

Konkupiste es, en primer lugar, un espacio multimedia instalado en el centro comercial Kontula en Helsinki que propone un acceso gratuito a Internet. Pero sobre todo, es un portal de comunidades virtuales creado por un equipo que ya había realizado un proyecto de este tipo llamado Aula. El sitio web Konkupiste agrupa así entre otras cosas: una organización artística que realiza actividades y talleres, una Web-TV local, una radio...

<http://kontu.la/>

KultureNet. Dinamarca

KultureNet Danemark es el portal cultural danés que propone una guía de las instituciones culturales a Dinamarca y de todos los acontecimientos culturales programados. Es también una red que organiza conferencias y cursos sobre los temas vinculados a las TIC y que apoya cada año proyectos de contenido cultural en Internet (9 proyectos apoyados en 2001 con 2 millones de coronas danesas).

<http://www.kulturnet.dk>

M-CULT. Helsinki

M-cult es una organización de expertos que desempeña un papel muy importante de conexión a una red de los agentes finlandeses de formación y reflexión sobre las nuevas perspectivas vinculadas a la introducción de las TIC en el campo cultural. Para eso, M-cult realiza proyectos de investigación y estudios sobre temas vinculados a la educación o a la política en este ámbito. Publica estudios e información accesible en línea y, finalmente, organiza eventos internacionales, talleres y conferencias.

<http://www.m-cult.org>

Museo Thyssen-Bornemisza. Madrid

Este museo ha desarrollado un sitio Internet especialmente rico y original. Propone una visita virtual del museo, un programa de formación a distancia, y el "pequeño Thyssen", lugar lúdico para los niños.

<http://www.museothyssen.org>

PROGRAMAS DE LA UE

CALIMERA Project. Financiado por la Comisión Europea dentro del VI Programa Marco es un proyecto que impulsa el papel que las denominadas tecnologías emergentes pueden desempeñar como revulsivo dentro de estas instituciones culturales que a nivel local se ocupan de la memoria y el patrimonio cultural local.

<http://www.calimera.org/default.aspx>

Calimera Report Deliverable 2: Business issues and business models for the delivery of technology solutions in local cultural institutions / C Dallas and E. Waki, september 2004. 145 pp.

Calimera Report Deliverable 4: State of the art report on national and local policies.
Rob Davies, 2 february 2005. 20 pp.

DigiCULT Programme

Este proyecto es una de las líneas de actuación del FP6 del Programa IST. Pretende dotar de una infraestructura sólida respecto a tecnología, guías de actuación, estándares, recursos humanos y redes entre las instituciones para apoyar y difundir el papel de las bibliotecas, archivos y museos europeos en la era digital.

http://www.cordis.lu/ist/directorate_e/digicult/programme.htm

DigiCULT Report: Technological landscapes for tomorrow's cultural economy: Unlocking the value of cultural heritage. European Communities, 2002.

<http://www.digicult.info/pages/report.php>

eContentplus Programme 2005-2008

Se ha propuesto como el sucesor del programa eContent que concluyó en el 2004 (<http://www.cordis.lu/econtent/home.html>). Hará posible la combinación de informaciones procedentes de sistemas diferentes, independientemente de su formato, idioma o de la ubicación. El programa se centrará en tres tipos de información: datos geográficos, material educativo y contenidos culturales.

http://www.cordis.lu/ist/directorate_e/telearn/econtentplus.htm

ftp://ftp.cordis.lu/pub/ist/docs/telearn/econtentplus_es.pdf

eEurope 2005 Action Plan. El objetivo de este plan de acción es crear un marco favorable a la inversión privada y a la creación de nuevos puestos de trabajo, impulsar la productividad, modernizar los servicios públicos y ofrecer a todos la posibilidad de participar en la sociedad de la información mundial. eEurope 2005 pretende, pues, fomentar la seguridad de los servicios, aplicaciones y contenidos basados en una infraestructura de banda ancha ampliamente disponible.

http://europa.eu.int/information_society/eeurope/2005/all_about/action_plan/index_en.htm

eEurope 2005, una sociedad de la información para todos

http://europa.eu.int/information_society/eeurope/2002/news_library/documents/eeurope2005/eeurope2005_es.pdf

MINERVA Project (Ministerial Network for Valorising Activities). Es un proyecto que se enmarca dentro de la iniciativa Europa que la Comisión Europea presentó en diciembre de 1999. Tiene como principal objetivo, además de otros, crear un mecanismo de coordinación entre los programas de digitalización que se lleven a cabo en los Estados miembros.

<http://www.minervaeurope.org>

Minerva Working Group 5. Handbook for quality in cultural Web sites: Improving quality for citizens. Draft Version 1.2. 6th november 2003.

http://www.minervaeurope.org/publications/qualitycriteria1_2draft/qualitypdf110

Santi Martínez Illa

Roser Mendoza (webliografía)

Centro de Estudios y Recursos Culturales. Diputación de Barcelona.

EQUIPAMIENTOS CULTURALES DE PROXIMIDAD EN ESPAÑA EN EL SIGLO XX LOS TELECLUBS

Chus Cantero

Este artículo no pretende ser una continuidad *strictu sensu*, de otro publicado en esta revista¹, intenta contar una visión de la historia, breve, de una tipología de equipamientos culturales, de una época concreta, a las que he llamado infraestructuras de proximidad, sin pretender, aunque tiene algunas concomitancias, asumir la definición que de Equipamientos de Proximidad hizo la Fundación Kaleidos a principios de esta década. "Edificios o sitios con cierto grado de polivalencia que, teniendo titularidad pública municipal y, por lo general, un ámbito de influencia limitado dentro del territorio de un municipio, presta servicios, con cierto nivel de integración, de carácter educativo, cultural, social de atención al ciudadano, deportivo o de participación ciudadana, con independencia de sus modelos organizativos". La mayor similitud es su cercanía al ciudadano en cuanto a su uso, y se podrían considerar un antecedente, en cierto lugares específicos, que sirvió de entrenamiento a personas que más tarde se dedicarían a la gestión cultural desde las perspectivas aficionadas o profesionales.

En el anterior artículo, hablaba de las Casas de Cultura, desarrollando más lo que podríamos llamar el modelo franquista, y ya citaba y avanzaba unas líneas sobre los teleclubs, que ya había presentado en una ponencia en uno de los seminarios de Cultura y Municipio organizado por la FAMP en Antequera en el año 2000. Estos equipamientos tuvieron una vida activa y pujante, en España, durante tres lustros y llegaron a generalizarse por toda la geografía del país aunque no de un modo armónico en todas las provincias.

Durante el franquismo y primeros años de la transición las competencias de cultura y desarrollo de sus infraestructuras estuvieron asignadas a tres ministerios, los dos primeros coincidiendo en el tiempo y el tercero asumiendo las competencias culturales de los otros dos, fueron el Ministerio de Educación, el Ministerio de Información y Turismo y el Ministerio de Cultura.

Cada uno de ellos definió o desarrolló una tipología de equipamientos que estuvieron vinculadas, parcialmente, al ámbito territorial municipal o provincial (administraciones locales) y participaban, de alguna manera, en la gestión. El primero fue la Casa de Cultura 1956-1979; el segundo el Tele Club 1964-1979 y Aulas de Cultura 1974-1979, y el tercero, el desarrollo y consolidación de éstas últimas, que lle-

garon a sumar veintisiete, a primeros de 1979, estando presente en dieciséis provincias. Surgieron al aire de una orden ministerial en 1974 de Ricardo de la Cierva, Director General de Cultura Popular, más tarde fueron unificados ambos equipamientos por Pío Cabanillas, primer Ministro de Cultura, en el año 1977, en el Servicio de Centros Culturales de la Subdirección General de Entidades y Convenios Culturales de la Dirección General de Difusión Cultural.

La fecha de 1979 es fundamental para este tipo de equipamientos culturales, pues si bien no son disueltos inmediatamente, algunos nombres sobreviven, sí es el inicio de su declive pues las Corporaciones Locales salidas de las primeras elecciones, municipales, democráticas después de la guerra civil ocupan todo el espacio de estas infraestructuras de proximidad.

Cuando se habla de teleclub, las personas que actualmente tienen entre 50 y 60 años y conocen algo del tema o les suena la palabra piensan en un invento del franquismo y lo cargan de la ideología de la época, no están totalmente equivocados, pero pocos saben que es un modelo ya probado, realizado en varios países y potenciado por la UNESCO y que nosotros lo importamos, fundamentalmente, de Francia.

Los teleclubs, que podíamos definirlos como un lugar para la recepción colectiva de las emisiones de televisión, tienen su origen en Canadá en un programa radiofónico llamado Tribuna Radiofónica Rural, patrocinado en 1939 por la Canadian Broadcasting Corporation, la Canadian Association for Adult Education y la Canadian Federation of Agriculture². Su lema era "Leer-escuchar-discutir-hacer", fue un modelo de educación popular, en un país relativamente moderno y con una extensión territorial tan grande que tenía claro que la subeducación de una parte importante de la población no le permitía contribuir activa, y eficazmente, al desarrollo económico, social y cultural de la región. La ONU, a través de la UNESCO, lo estudió y realizó las investigaciones necesarias, desde la óptica de educación popular para hacer su adaptación a la televisión.

En estos primeros años de desarrollo de la televisión, masiva, años cincuenta esta palabra sugería una sociedad industrializada (no era el caso de España); el medio había comenzado su ciclo de expansión en este tipo de sociedades (Estados Unidos en 1947, treinta y tres mil televisores; en 1955, treinta millones. Gran Bretaña en 1947, catorce mil televisores; en 1955, cuatro millones). Comienza el debate entre la radio y la televisión que después va a pasar a ésta y al cine. La revista *Tide Magazine*, en el año 1954, en Estados Unidos, planteaba: "La radio es indispensable porque está siempre a nuestra disposición y se puede escuchar haciendo otras cosas, el 95% de la población tiene aparatos de radio y el 49% lo considera necesario para la vida moderna". No obstante, en 1956 la familia americana tenía funcionando el televisor una media de treinta y cuatro horas semanales.

En la séptima conferencia de la UNESCO celebrada en París en noviembre de 1952, se aprobó un proyecto para "organizar con la colaboración de un estado miembro una experiencia relativa al empleo de la televisión en la educación de adultos y su organización en sesiones colectivas de televisión. Como consecuencia de esta resolución, el gobierno francés pidió a la UNESCO que se realizase en su país esta experiencia, la petición fue aceptada pues se daban las dos condiciones mínimas para tal empresa; ya desde inicios de los años cincuenta había aldeas en los alrededores de París que se habían organizado espontáneamente para la recepción colectiva de la televisión, los aparatos eran excesivamente caros y en algunos sitios había que modificar la red para mejorar las condiciones de llegada de la señal, y también la Radiodifusión Televisión Francesa se había interesado muy pronto por este fenómeno/movimiento y había colaborado durante los años 1952 y 1953 con Roger Louis, principal animador del movimiento permitiéndole que usase sus antenas para dirigirse a los espectadores rurales. A finales de 1953, la Radiodifusión Televisión Francesa había concebido con la UNESCO una serie de programas especiales dirigidos por Roger Louis para este tipo de equipamientos, se rodaron trece programas especiales y se emitieron a principios de 1954 bajo el nombre de "Estado de Urgencia".

Este organismo publica un *Cuaderno del Centro de Documentación*, nº 5, del Departamento de Información: "Televisión, una experiencia de recepción colectiva en las Villas francesas", agosto de 1952.

Los teleclubs habían nacido en Francia al producirse la crisis del cine en 16 milímetros y del movimiento del cineclub, el cual había sido formado en los núcleos rurales, inmediatamente después de la guerra, repartiendo gran cantidad de proyectores de este formato por la Federación Departamental de obras laicas extra y post escolares. El primer teleclub nació en 1950, como una broma del tesorero del cineclub Château-Tierry que terminó su informe financiero anual con estas palabras pesimistas; "Sólo sobrevivirá si reemplazamos el cine por la televisión"¹³.

La implantación de los teleclubs avanzó rápidamente, a principios de 1952 se habían creado 43 y en 1954 funcionaban unos 180 teleclubs en 10 departamentos, en 1955 empieza a estancarse la creación de teleclub y la Inspección General de Educación Popular del Ministerio de Educación Nacional propuso que se fundasen tele-

"La radio es indispensable porque está siempre a nuestra disposición y se puede escuchar haciendo otras cosas, el 95% de la población tiene aparatos de radio y el 49% lo considera necesario para la vida moderna".

clubs experimentales en las principales instituciones y asociaciones de educación popular. En 1952 se había creado la Federación de Televisión cultural y en 1954 se celebra el primer cursillo para monitores de teleclubs sobre la pedagogía práctica de su trabajo.

Los teleclubs franceses parten de una asociación privada que realiza un esfuerzo económico colectivo para la compra del televisor, algunas veces con una subvención municipal o de otra asociación mayor, sus locales suelen ser la escuela pública y los espectadores acuden no sólo por el entretenimiento sino también en busca de una actividad social, el teleclub plantea de forma repentina una ampliación del horizonte cultural del pueblo.

En noviembre de 1956 el semanario SIPE (Secretariado Internacional de Publicaciones y Espectáculos), editado en Madrid, recogía la experiencia francesa y apuntaba algunas características de este movimiento, como era la ligazón entre el animador-monitor y el maestro escuela.

La segunda experiencia fue en Japón en 1956⁴ y se desarrolló en 64 municipios, durante un año. Se trataba de precisar en qué medida la televisión podía contribuir a mejorar la vida de los campesinos y ver si los teleclubs eran un medio eficaz de educación social en las regiones rurales; los teleclubs demostraron al igual que en Francia que la televisión puede no ser sólo un auténtico medio de educación popular, sino también un medio de desarrollo social y económico.

Posteriormente, en la India, en colaboración con la UNESCO, se llevó una nueva experiencia en setenta teleclubs situados en barrios de Nueva Delhi⁵, entre el 23 de diciembre de 1960 y el 5 de mayo de 1961, con una emisión de veinte programas, los viernes, de 19.30 a 20 horas (horario que hacía fácil la asistencia de los socios al local del teleclub). Antes de comenzar el experimento se difundió una Guía para la Organización de un Teleclub, que contenía las instrucciones pertinentes para normalizar el funcionamiento de todos ellos.

En España el 6 de abril de 1964, la Junta Central de Información y Turismo adoptó la decisión de poner en marcha una red de teleclubs experimentales, el 25 de noviembre del mismo año, el Subsecretario del Ministerio de Información y Turismo presidió la inauguración del primero de la RNT (Red Nacional de Teleclubs) en Motilla de la Seca, Zamora. En el mes de diciembre de ese año se habían constituido 26 teleclubs pasando a ser más de 300 en 1965 y 1.113 en 1966.

Los teleclubs, en un primer momento, pretendían ser vehículos de transmisión ideológica, pero también suponían la satisfacción de una necesidad concreta de índole pública, facilitar la recepción de programas de televisión en núcleos rurales económica-

mente débiles donde la televisión no había llegado. Progresivamente fueron evolucionando en sus fines y actuaciones constituyéndose a los pocos años en núcleos culturales pluralistas sin abandonar, lógicamente, su asentamiento rural. A partir de los propios documentos internos emanados de los servicios centrales y de los propios teleclubs, es difícil mantener lo aseverado por Jesús García Jiménez: "El peso específico que puede tener esta iniciativa en el conjunto de la política cultural ha de ser evaluado a partir de un concepto centralista, impositivo, paternalista, interesado, homogeneizador de la cultura, lo cual lo invalida como verdadera experiencia de cultura popular"⁶, aunque pudiera tener algo de esto en sus pretensiones fundacionales pero el análisis de sus actividades y las organizaciones que en ellos trabajaron descubren que pronto éstas se vieron desbordadas por todos lados. Ahora bien tampoco puede olvidarse el momento histórico en que se desarrolló la experiencia y que se surtían, fundamentalmente, de las emisiones oficiales al igual que el resto de los españoles y que como decía Joaquín Aguilar⁷: "Por término medio, invertimos más de tres horas diarias viendo la televisión, lo que da un mínimo de 1.095 horas al año, en tanto que solemos ir una,

o a lo máximo, dos veces por semana al cine, es decir, un máximo de 208 horas al año y que diariamente dedicamos a la prensa media hora lo que supone unas 182 horas al año". Rodríguez Méndez⁸ nos da otra visión: "La televisión

Los teleclubs, en un primer momento, pretendían ser vehículos de transmisión ideológica.

en los medios rurales resulta que viene a constituir un buen acicate, para que los jóvenes, especialmente, se sientan impulsados a abandonar los trabajos agrícolas y vayan a promocionarse industrialmente a los núcleos de población a fin de que pueda ampliarse la reestructuración industrial del país [...] la medida de instalar, en los Centros parroquiales o Ayuntamientos, teleclubs, desde los que asomarse a ese mundo maravilloso que llega por las antenas, resultará a la corta una medida importantísima para reclutar obreros para la industria". Otra óptica es la de Vázquez Montalbán⁹: "Allí donde no llegó el libre albedrío consumista del público, llegó el Ministerio de Información y Turismo, con la creación de los teleclubs conducidos por monitores".

Todo lo anterior también hay que entenderlo desde la perspectiva que Televisión Española había inaugurado los estudios de Paseo de la Habana y sus emisiones en 1956. Se calcula que había en ese momento 600 televisores en España, y emitía en Madrid 3 horas diarias. En 1959 se comunica Madrid con Barcelona, en 1960 se logra el enlace con Baleares, Bilbao y Valencia. Se instala el repetidor que permite ver la televisión en Andalucía Occidental en 1961 y en 1962 en la Oriental. En 1966 se anula la tasa por el uso de receptores de televisión, que hace de España el único país en el que el usuario no satisface impuesto alguno por su televisor¹⁰, y se inau-

guran los repetidores de El Sahara. Se crea la segunda cadena, que inicia sus emisiones en noviembre, y en Galicia a funcionar a finales de 1967.

En 1960 el número de televisores era de 5 por 1.000 habitantes, en 1970 de 70 por 1.000 habitantes; se había pasado de 300.000 televisores en 1962 a 5.000.000 en 1971¹¹. Una encuesta rural de 1961 arrojaba una media de 0,56 aparatos por cada 100 familias en los municipios de menos de 3.000 habitantes, cuando la media nacional era de 5,6 televisores por cada 100 familias¹². En 1980 había 400 televisores por 1.000 habitantes, prácticamente toda la población española tenía televisión.

Bajo el Ministerio de Fraga Iribarne, la campaña para extender la televisión fue muy fuerte y rápida y se hicieron grandes inversiones para conseguir la cobertura definitiva en todo el país; entre 1958 y 1967 se invirtieron 1.157,3 millones de pesetas. No obstante, todavía a final de este año, existían zonas de sombra en diferentes lugares del territorio español.

En la Memoria del Ministerio de Información y Turismo (MIT) 1964/1965, en lo que se refiere a la Junta Central de Información, Turismo y Educación Popular (J.C.I.T.E) se recoge: "mención especial merece la creación y puesta en marcha de una red nacional de teleclubs. Entre octubre de 1964 y diciembre de 1965 han quedado instalados unos 330 y están pendiente de instalación inminente otros 60".

El GESTA (Grupo de estudios sobre técnicas audiovisuales), de la Dirección General de Información del MIT, elabora en 1965 un estudio sobre un Plan Nacional de Teleclubs. En la Memoria del MIT de 1966/67 se recoge: "En 31 de diciembre de 1965 existían en España 365 teleclubs (no coincide el número, como vemos, con la memoria anterior, esto va a ser una constante en todos los datos del Ministerio en sus diferentes informes y documentos internos, aunque las variaciones siempre son de un diez o un doce por ciento, unas veces al alza y otras a la baja), a finales de 1967 funcionaban 2.200. Esto representa un aumento de unos 78 teleclubs por mes, o lo que es igual, un ritmo de crecimiento de 2,6 teleclubs al día". Una vez creados los teleclubs, se integran en la Red Nacional y reciben, lo antes posible, un televisor. Más tarde se van enviando otro tipo de materiales que les sean útiles para la tarea cultural: un periódico diario de la capital; semanalmente, las revistas *Teleradio*, *España Semanal* y *La Voz Social*; el periódico *Alba*, de la Campaña de Alfabetización. La propia Televisión Española enviaba semanalmente los avances de programa con una sinopsis de los argumentos; esto, que lo realizaba para los medios de comunicación, le venía muy bien a los monitores del Centro. También en la creación recibía un reproductor de discos con su correspondiente lote de 10 discos para iniciación musical, paneles fotográficos con reproducciones arquitectónicas, temas populares o grandes realizaciones de los últimos años, carteles turísticos, etc.

Recibía, asimismo, oleografías de pinturas famosas, especialmente del fondo del Museo del Prado, enmarcadas convenientemente.

Durante los años 1964 y 1965 se van enviando, en forma de goteo, los televisores que los recibía normalmente el Gobernador Civil o el Delegado del Ministerio para su reparto. A lo largo de las diferentes campañas, los modelos fueron: Philips, Askar, Radiola, Kolster, Scheider, Marconi o General Electric, de 23 ó 24 pulgadas; los compraba Radiotelevisión y eran enviados por el Jefe de Servicio técnico-administrativo de dicho organismo, por orden del Subdirector de la J.C.I.T.E., con un documento-carta en el que se advertía al teleclub que el aparato era propiedad del Ministerio y se le dejaba en depósito con la obligación del mantenimiento, buen uso y utilización para los fines del teleclub. Se firmaba un recibí por el monitor o responsable que hubiera, con el visto bueno de la autoridad que se los entregaba. Los televisores solían llegar sin el carta de garantía, lo cual provocó gran cantidad de cartas de protesta a los Servicios Centrales, cuando se producían las primeras averías. En 1966 la demanda de televisores y material complementario se acentúa, y no se da abasto para entregar televisores y por supuesto comprarlos, pues anteriormente, se habían ido comprando según las posibilidades de la Dirección General de Radiotelevisión.

En julio de 1966 el Director General de televisión le envía una carta al Presidente de la Junta de Educación Popular en la que le dice:

"Allí donde no llegó el libre albedrío consumista del público, llegó el Ministerio de Información y Turismo, con la creación de los teleclubs conducidos por monitores".
Manuel Vázquez Montalbán

"Dado el gran número de teleclub que no pueden ponerse en funcionamiento por la falta de receptores de televisión y teniendo en cuenta que es muy difícil conseguir donativos de los fabricantes, he dado instrucciones al Jefe de los Servicios económico-administrativos para que se compre cuanto antes un número de receptores a los fabricantes que nos hayan hecho donaciones con anterioridad. Es necesario, sin embargo, frenar las concesiones de teleclub, porque será muy difícil llegar a atender incluso los que hay ya aprobados.

Les recuerdo muy especialmente, que antes de pasar a constituir un teleclub es necesario cerciorarse de que en la localidad de que se trate puede recibirse la televisión, para evitar que se hagan en sitios donde se requiera poner un repetidor especial, cosa que resulta carísima.

El Jefe de Servicio económico-administrativo de la Dirección General, señor Timerman, irá enviando los receptores a medida que obren en su poder".

Se daba la paradoja que se concedían teleclub a pequeños núcleos rurales a los que no llegaba la electricidad y estos preguntaban si les podían enviar televisores a baterías o pilas, cosa que no era posible en la época.

En octubre de 1966 desde la Secretaría del Ministro de Información y Turismo se pide cuenta de por qué se está tardando tanto en repartir los televisores a los teleclubs que se van aprobando en las distintas reuniones de la Junta Central, la contestación que se da es que se van comprando según se va pudiendo y las cantidades dependen de las disposiciones presupuestarias del momento, en función de lo anterior se da una orden del Ministro de que a partir de esa fecha se realicen compras únicas a través de la Junta Central de Adquisiciones y Obras del Ministerio.

En Junio de 1966 se había dado una circunstancia que había generado otro tipo de correspondencia, esta vez entre el Ministro y el Director General de Radiodifusión y Televisión.

"Los teleclubs de la R.N.T., que en la actualidad ascienden a 735, y que básicamente tienen la finalidad de informar y proporcionar distracción a las comunidades rurales donde se encuentran instalados, deben de servir así mismo para una amplia tarea de Educación Popular de la que la cultura musical es factor importante. Parece pues conveniente dotar a estos teleclubs ya existentes y a los que en el futuro se establezcan de medios que permitan a sus socios adquirir y aún elevar sus conocimientos musicales, para lo cual, aprovechando que esa dirección general de radiodifusión y televisión tiene dado de baja por inservible 42.265 discos gramofónicos, procedentes de la red de Radio Nacional y Televisión Española, que actualmente se encuentran en trámite de subasta pública por un valor residual de 113.179,50 pts. en total y considerando, que si bien, como se desprende del expediente de subasta, su estado -no permite su utilización en los programas musicales de la emisora de la red nacional-, si son válidos en su mayoría para esta tarea de iniciación musical en los núcleos rurales donde se encuentran instalados los teleclubs, he dispuesto lo siguiente:

- a) Que se ordene la suspensión de la subasta preparada para la venta de estos discos no utilizables.
- b) Que estos 42.265 discos dados de baja, se transfieran por su valor residual de 113.179,50 pts. en depósito al patrimonio de la J.C.I.T.E. para su utilización en los fines que se propone".

En la orden de retirada se nos especifica que son: 65 discos microsurco de 45 cm, 3.117 de 30 cm, 687 de 25 cm, 1.454 de 17 cm y 36.940 discos de pizarra de 78

rpm. Los discos provenían de las emisoras de Valencia, Málaga y Madrid (de esta última más de la mitad).

Se inicia el expediente de anulación de la subasta e incorporación al inventario y en paralelo se encargan unas fundas especiales en las cuales conste: "Ministerio de Información y Turismo/Red Nacional de Teleclub", también otras fundas de plástico transparente y embalaje para su envío; en todas estas tareas se tarda más de un año y se comienzan a repartir los discos a finales de 1968 y principios de 1969. Cuando se retiran los discos de los almacenes de radiodifusión y televisión se realiza un primer trabajo de selección y se ve que sólo unos 20.000 estaban en condiciones para ser enviados.

Comienzan los envíos, que se hacen indiscriminadamente a los ayuntamientos, los teleclubs o las delegaciones provinciales del Ministerio, llegan la inmensa mayoría: "rotos", "destrozados", "machacados", "quebrantados"... como se lee en las numerosísimas cartas de protesta que llegan al Ministerio, algunas como la del responsable del teleclub de Cruzadilla del Valle-Niza/Málaga, que informa el 26 de Febrero de 1969 que de los 25 discos recibidos sólo ha llegado uno entero; u otra del alcalde de El Ronquillo /Sevilla, que el 1 de Marzo de 1969 remite un impreso al Ministerio en el que le comunica: "lamento decir que casi todos han llegado hechos añicos". Otra circunstancia curiosa que se da en estos envíos indiscriminados es que se le hacen a algunos que no tenían tocadiscos y los que lo tenían eran aparatos más modernos para los cuales no servían los discos de pizarra.

Los televisores solían llegar sin la carta de garantía, lo cual provocó gran cantidad de cartas de protesta a los Servicios Centrales, cuando se producían las averías.

En 1967 se reafirma la finalidad cultural de los teleclubs que irá prevaleciendo cada vez más sobre la base con la que se crearon, pues mediante la Orden Ministerial de julio nº 178 se crea la Sección de Educación Popular y Teleclub: "tendrá su cargo el planteamiento, colaboración y ejecución de la política cultural y popular que realiza la Junta Central a través de la RNT en coordinación con la que se ejerce por la subdirección general de educación popular en las provincias".

En este año el número de teleclubs era de 2.385 y comienzan los primeros cursos de monitores en las diferentes regiones: 1.-Galicia, 2.-Oviedo, León, 3.-País Vasco, Santander y Burgos, 4.-Zamora, Palencia y Valladolid...; se celebraron un total de 24 cursillos a los que asistieron 1.357 monitores¹³.

El monitor era la pieza fundamental del teleclub y el responsable de su funcionamiento, su papel era el mismo que los franceses le encomendaban al animador cultural y provenían fundamentalmente de tres campos: maestros, párrocos o profesionales liberales de la población. En la memoria del II Plan de Desarrollo Económico y Social se podía leer "el monitor no es propiamente un controlador, un militante, un responsable, un docente. Es quizá todo hombre que comunica el espíritu y lo recibe. Un hombre capaz, no sólo de dialogar, sino también de hacer dialogar entre sí a aquellos que se sitúan en su círculo, es decir, el monitor es el que canaliza los comunicados de televisión a un tipo de público de baja calificación cultural", es prácticamente la definición que había dado el GESTA¹⁴, el cual había sido creado por Carlos Robles Piquer desde la Dirección General de Información del MIT.

Según Carmen Llorca "el monitor es el elemento humano más importante dentro de un teleclub, puesto que sobre él recae la responsabilidad de que la vida del teleclub, con la participación de sus socios, sea creadora de bienes para la comunidad, o sea, por el contrario, una reunión pasiva. Por consiguiente las cualidades que debe tener un monitor son: una cultura lo significativamente bien organizada como para comprender aquellas informaciones que se divulgan corrientemente en el mundo de hoy y que mediante su palabra pueda hacerlas asequibles y comprensibles a todos los asistentes". Decía Adolfo Mailló: "el monitor finalmente, no debe ser un profesor en el sentido habitual de la palabra, puesto que no tiene que enseñar, sin embargo debe ser un pedagogo, pero no formado en la pedagogía tradicional, sino en una nueva pedagogía: la Pedagogía Popular".

Dado que la televisión es el medio de comunicación de masas por excelencia, su programación se cimenta en el denominador común del nivel cultural de la sociedad global. Es, se dice, medio propagador de una cultura y unos valores de orden no muy elevado, por no decir inferior¹⁵.

Los cursillos de monitores se complementaban con la entrega de folletos y libros adecuados para suministrar al monitor los conocimientos fundamentales para el funcionamiento del teleclub y del grupo humano.

En 1.967 se crean los Asesores provinciales, estos solían ser funcionarios de los diferentes Ministerios, su función es claramente de animadores culturales de carácter provincial que prestan ayuda y asesoramiento a los centros sin interferir para nada en la propia acción y la iniciativa de estos, actuaban en régimen de colaboración, eran propuestos por las delegaciones provinciales y nombrados, nominalmente, por el Presidente de la J.C.I.T.E. o el Director General correspondiente, recibían una contrapartida económica con sus retenciones del 12% de RTP de una cuantía aproximada de diez mil pts./mes y una cantidad para gastos de desplazamiento que oscilaba según las visitas que hiciera.

El II Plan de Desarrollo 1968/1971 contemplaba la construcción de un nuevo modelo, el teleclub piloto, el primero se creó en 1968 -10 por año de vigencia del plan tenía un coste aproximado de 1.400.000 pts. de las cuales la J.C.I.T.E. aportaba 800.000 pts. más el mobiliario, equipos audiovisuales, biblioteca y discoteca. Los municipios, donde se instalaba el teleclub, aportaban las 600.000 pts. restantes más un solar de un mínimo de 500 m². "Cada uno de estos Teleclubs se construyen de nueva planta, además de una instalación cómoda y agradable, cuentan con un adecuado mobiliario, una excelente biblioteca, equipos audiovisuales y otros elementos técnicos necesarios para el funcionamiento, actuando por tanto como centros modelos por su constitución y su función, lo que les hace ser, por su naturaleza, un auténtico atractivo social como lugar de reunión de la comunidad local a la que se encuentran vinculados en sus actividades y manifestaciones" (J.C.I.T.E. 1971). Se dio el caso de Lerma/Burgos en el que se rehabilitó un antiguo palacio como sede y llegó a considerarse como el mejor teleclub, en su época, de la RNT.

En este plan de desarrollo se preveía el funcionamiento de 5.000 teleclubs de los cuales 3.319 serían rurales. A principios de 1970 se contuvo la creación de nuevos teleclubs con el objeto de reconsiderar sistemáticamente las líneas de actuación; a finales de este año funcionaban 4.415 de los cuales 20 eran pilotos; el ritmo de estos años había ido bajando, creándose 2.212 en 1967, 1.026 en 1968, 827 en 1969, 237 en 1970; en 1971, último año de vigencia del plan, se crean 171 teleclubs llegándose a final de año a 4.516, 484 menos

de lo que se había previsto en un principio; en este año apareció otra figura, el teleclub comarcal del cual había 56 a finales de año y 20 pilotos, 20 menos de los previstos en el plan.

Los teleclubs piloto en Andalucía fueron: Almería, Bda. de Refines y Albox; Cádiz, Puerto Real; Córdoba, Montilla; Granada, Iznajar y Huescar; Jaén, Infantes; Málaga, Archidona; Sevilla, Paradas.

Al teleclub comarcal se le consideraba como un centro de radiación y de estímulo de actividades de los teleclubs locales de su entorno.

El monitor era la pieza fundamental del teleclub y el responsable de su funcionamiento, su papel era el mismo que los franceses le encomendaban al animador cultural y provenían fundamentalmente de tres campos: maestros, párrocos o profesionales liberales de la población.

Existió otra variante de teleclub que iba unido a las Cátedras Ambulantes de la Sección Femenina, realmente se les dotaba a estas de un televisor y de una biblioteca básica y servían de refuerzo para la acción itinerante que estas realizaban por el territorio en que se movían, llegaron a ser 54 en todo el país.

En 1968 se había detectado, por los servicios centrales de la RNT, una cierta dificultad en animar esta red, por la extensión que iba adquiriendo y porque se pretendía hacer desde un solo punto. Se realiza entonces una reflexión interior que culmina con un informe en el cual se detalla:

1. Necesidad de animación de la Red Nacional de Teleclubs

a) Existen actualmente 2.325 teleclubs con una cifra aproximada de 270.000 socios, la población total de los sitios en los que están instalados es aproximadamente de 3 millones de personas, lo que significa que la Red incide en un 9% de la población total de España y casi en un 30% de la población rural.

b) La RNT. en un 96% es estrictamente rural y sólo el 4% urbana.

2. Dada la extensión en número, provincias y localidades, es muy difícil animarla desde los servicios centrales, por tanto hay que hacer o proponer actividades que las puedan desarrollar, en gran parte, ellos mismos.

3. La promoción de una actividad a través del sistema de concurso, se ha revelado siempre como la de mayor eficacia.

4. Mecánica; debe buscarse la intervención o colaboración de las provincias, por tanto siempre, lo que se organice, debe de contar como mínimo con una fase provincial y otra nacional (máximo 6 meses cada fase).

5. Los temas deben ser anuales e incorporarse otros poco a poco.

I. Concurso Nacional de Teatro.

II. Concurso Nacional de Artesanos.

III. Concurso de Desarrollo Comunitario.

IV. Deporte.

A finales de 1968 se inserta en la prensa nacional la campaña de formación de grupos de teatro de teleclub. El boletín número 18 de febrero de 1969 anunciaba el I Concurso Nacional de Teatro de Teleclub y en noviembre del mismo año se anunciaba el comienzo de la II Campaña Provincial de Teatro en núcleos rurales.

A raíz de estas propuestas se realizan en infinidad de teleclubs actividades de teatro, aunque ya algunos venían realizándolas con las diferentes modalidades de grupos de teatro, adultos e infantiles, e incluso sesiones de teatro leído, actividad cotidiana

en la época. El teleclub de Porugas/Granada solicita el 26 de mayo de 1969 participar en I Concurso que se había convocado con una obra estrenada en marzo de ese año, al igual que lo hace el monitor del teleclub de Puerto Encina-Osuna/Sevilla que solicita participar con *La Puebla de las Mujeres* de los Hermanos Alvarez Quintero. El delegado provincial de Córdoba, el 13 de enero de 1970, informaba al Subdirector General de la J.C.I.T.E.: "En relación con la campaña de teatro desarrollada en diversos teleclubs de esta provincia, durante el mes de diciembre pasado, de la que le informé a V.I., le remito información publicada por el diario Córdoba en su edición del 9 del presente mes: "Brillante actividad teatral de los teleclubs cordobeses actuando los grupos de Valserquillo y Montarque, en los locales de los propios teleclubs, representándose en Dostorres, Montemayor, El Palomar, Jauja, Moriles, Villanueva del Duque, S. Sebastián de los Ballesteros, y la Guijuela de Valserquillo. Representando el primero *Fablilla del Secreto bien guardado* de Casona bajo la dirección del monitor del teleclub, Carlos Hurtado, y el segundo el sainete *De rodillas a tus pies*, dirigido por Jaime Cerezudo Castro".

En Palencia, en la Campaña de Teatro Provincial, que tuvo lugar entre diciembre de 1969 y junio de 1970, se hicieron doce funciones de teatro y varios pasacalles por los grupos de teatro de los teleclubs de Villadiezma, Villalcor, Antigüedad, Villabermudo, Villamuriel y el grupo infantil de Fromista.

Dado que la televisión es el medio de comunicación de masas por excelencia, su programación se cimienta en el denominador común del nivel cultural de la sociedad global.

En Alicante se realizó una campaña de extensión cultural, de enero a junio de 1970, de una semana de duración por nueve teleclubs, en los cuales había tres conferencias, una sesión de cine y una de teatro a cargo de los grupos de Elche La Carátula y La Farsa.

Estas manifestaciones solían contar con una ayuda económica de la J.C.I.T.E., que se complementaba con las aportaciones locales y de las Diputaciones. Con motivo de estas campañas la Subdirección General de Teatro, al frente de la cual se encontraba el Sr. Antolín de Santiago, puso a disposición de La Junta libros de teatro para su reparto por la red.

Lo anterior era práctica común de las diferentes direcciones generales del Ministerio, que enviaban a la RNT, para su reparto, ejemplares que adquirirían como apoyo editorial, o aquellos que editaban o hacían en coedición, y también de algunas editoras privadas como *Selecciones de Reader's Digest*, que hizo una suscripción semes-

tral, para todos los teleclubs, de sus publicaciones, o El Círculo de Lectores que envió en enero de 1969 a 768 teleclub un lote de discos y libros de su catálogo. Televisión Española puso a disposición de la Junta Central 5.000 ejemplares, de cada número de la colección de bolsillo que editó con Salvat; esta editorial también envió colecciones completas de la enciclopedia *Monitor*, se enviaba la colección "Temas Españoles" y la editorial Matéu envió los fascículos de "España, qué hermosa eres".

En 1970 una pequeña red de teleclubs de la región de Tacna/Perú, agrupada en el movimiento de tele educación y con el nombre de Tele Escuela Popular América, agradece el envío de información y solicita ayuda dada la precariedad económica de la zona.

En 1971 se publica un libro por la J.C.I.T.E. con la relación de todos los teleclubs de España.

En la memoria del III plan de Desarrollo 1972-1973, se contempla la construcción de 25 teleclubs urbanos, 100 teleclubs comarcales y 400 rurales por año, lo que nos daría 2.100 en el periodo de vigencia del Plan, con un presupuesto contemplado en dicho Plan para el epígrafe de Actividades Culturales de 1.041,2 millones de pesetas distribuidos: 450 para teleclubs, 185,2 promoción del teatro, 180 promoción del cine, 166 promoción del libro y 60 para la Delegación de Cultura de la Secretaría General del Movimiento. Este Plan manifiesta una patente habilidad plasmada en dejar los objetivos mucho menos precisos que en anteriores versiones: la semántica se polariza en el uso del futuro impersonal e imperfecto y en términos cualitativos¹⁶.

En 1972 el número de teleclubs es de 4.438, sigue bajando el ritmo de creación y durante este año se pusieron en marcha solamente 58, había 26 pilotos y 288 comarcales, en toda España; en Andalucía el número de comarcales era de 40, situados: Almería 7, Cádiz 3, Córdoba 4, Granada 7, Huelva 3, Jaén 5, Málaga 7, Sevilla 4.

Seguían los cursos de formación y se convocan para el 15 al 18 de marzo de 1972 el XXV Cursillo regional de monitores comarcales en Ciudad Rodrigo/Salamanca para cuarenta y cuatro alumnos, de las provincias limítrofes, propuestos por sus respectivas C.C.I.T.E. a la J.C.I.T.E.

En este mismo año se crean teleclubs en el Sahara español y el 4 de diciembre se le envían los televisores General Electric de 24" a Bucraa, Smara y Villa Cisneros. La propuesta operación, de 1970, de frenar la creación de teleclubs y de ir reduciéndolos no es posible realizarla con profundidad, pues se encuentra con la oposición de los Gobernadores Civiles y la resistencia de los Alcaldes. Lo que se va consiguien-

do es reconvertir algunos, aumentando los pilotos y los comarcales.

Como queda claro, a esta altura, el modelo Teleclub es del Gobierno Central, no obstante tuvo a lo largo de su desarrollo ayudas de todo tipo, a las cuales nunca renunció, entre otras cosas por lo que dije al principio que se le fue de las manos, en parte, y porque era un Ministerio con aparato de notas interiores, circulares, resoluciones, ordenes, decretos... y poco equipo humano para la basta red que creó, también porque fue un equipamiento con control local o provincial y pretendidamente coordinado por el equipo central, y era de alguna manera clientelar.

Colaboraron, con la RNT, activamente en las inversiones, mantenimiento y actividades: las Diputaciones, las Cajas de Ahorro Provinciales y por supuesto los Ayuntamientos, Pedanías o Juntas Vecinales.

Hubo también ayudas extraordinarias como las del Instituto de Colonización que levantó algunos edificios. Convenios firmes como el del IRYDA por el que se crean 20 teleclubs anuales; este organismo, aparte de la adecuación del local, con calefacción incluida, compra el mobiliario y el

Ministerio los dota de los medios audiovisuales y biblioteca. El más conocido es el firmado con la Fundación Barrie de la Maza, para Galicia; básicamente consistía en una aportación de diez millones de pesetas, para la creación de 4 teleclubs anuales, uno en cada provincia, así como para la concesión de premios para estímulo de actividades en toda la región; se inició en 1968 con una vigencia de cuatro años. A este convenio se sumó el Banco Pastor, el cual sufragaba un boletín mensual especial llamado *Teleclub Galicia*. En 1970 estaban instalados en Galicia 900 teleclubs, lo que la convertía en la región española con mayor cantidad y jugaron un papel fundamental en las zonas rurales, más de 40%, 418, se asentaban en poblaciones de menos de 250 hab. Constituían un centro cívico o social con actividades de lectura, cultura, deporte y cursillos de técnicas agrarias. En Lugo había 300 en 1970, pasando a 350 en 1973, que representaba el 8% de la red nacional y la provincia con más centros, el 60% está en comunidades con menos de 250 hab. El 37% entre 251 y 1.000 hab. Y solo el 3% en núcleos de más de 1.000 hab. Sólo 130 tienen edificio propio.

A principios de 1970 se contuvo la creación de nuevos teleclubs con el objeto de reconsiderar sistemáticamente las líneas de actuación.

También se firmó un convenio con la Delegación Nacional de Educación Física y Deportes, el objeto de este convenio era difundir los beneficios de la educación física y el deporte, mediante el que se convocaron Campañas Nacionales de promoción so-

cio-cultural-deportivas que fueron desarrolladas en el ámbito de la provincia.

A finales de 1973 mediante una Orden Ministerial publicada el 12/12/1973 que desarrolla el Decreto de 11 de octubre de 1973 por el que se reorganiza el Ministerio, se establece en su art. 5 que de la Subdirección de Cultura Popular dependerá la sección RNT, siendo su misión "fomentar la creación de los teleclubs y prestarle asistencia en las necesidades materiales y de carácter cultural". Se produce así el traspaso de los teleclubs de un organismo autónomo, J.C.I.T.E., a una dirección general. El Decreto de agosto de 1974, BOE nº 220 del mismo año, da rango de Servicio a la sección RNT dentro de la Dirección General de Cultura Popular.

En 1974, y dentro de esta marabunta de cambios administrativos, que comportan muchos desencuentros, se realiza un Informe Interno, basado en noticias solicitadas a las Delegaciones Provinciales, sobre el estado general de la Red; su resumen nos indica la situación que se está dando en ese momento: "Los monitores son piezas fundamentales pero son demasiado cambiantes. Importancia del Asesor provincial, pero éste se encuentra cansado de no cobrar lo estipulado, ni gastos de desplazamiento ni su estipendio mensual o hacerlo muy de tarde en tarde. El nº de socios oscila entre 25 ó 30 en un pueblo pequeño y 500 u 800 en los mayores, siendo la media general de 150 ó 200 socios. Muchos centros editan, con carácter bimensual, sus boletines ciclostilados. Seguir reconvirtiendo los Teleclubs de centros recreativos culturales en centros de promoción sociocultural y de desarrollo comunitario. Las actividades que se celebran en los diferentes teleclubs se agrupan en: semanas culturales, fomento de coros, ciclos de conferencias, representaciones teatrales, proyecciones, excursiones, exposiciones de todo tipo. Los teleclubs pilotos y comarcales desarrollan una acción importante en el campo comunitario y los rurales una actividad primaria. El Delegado Provincial de Granada propone la creación de un Cuerpo de Asesores Culturales Provinciales que recorran trimestralmente todos los Teleclubs. En una provincia como León con 244 teleclubs y 27.000 socios, 118 están instalados en locales de los ayuntamientos, 62 en locales propios y el resto, 64, en locales sociales de diferentes características (parroquias, asociaciones culturales, alquileres, sociedades de cazadores, etc). El Delegado de Vizcaya dice que existen sólo tres teleclubs y que debido a las características socio-económicas de la provincia no es necesario este tipo de equipamiento. El Delegado de Cádiz, la falta de Asesor provincial tiene mucho que ver con la disminución de actividades. El Delegado de Lérida, hay que redefinir el teleclub y cerrar los que no funcionen; el 25% lo hacen bien, un 35% cumplen y un 40% habría que cerrarlos".

En agosto de este año y con motivo de un cambio en el boletín de los teleclubs el Ministro de Información y Turismo, Pío Cabanillas, decía en una carta de salutación: "Un teleclub no es un simple lugar de reunión en torno a un televisor que ya ha dejado de ser excepcional para convertirse en ventana informativa de casi todos los ho-

gares españoles. Un teleclub es, ante todo, un centro cívico de convivencia [...] La convivencia de un teleclub se articula en torno a la cultura. Queremos transformar los teleclubs en una red de bibliotecas básicas y vivas, que impulsadas desde el MIT, configurado también como promotor de la cultura, coopere eficazmente con la red de bibliotecas, dependientes del Ministerio de Educación. En el teleclub se encuentra un impulso cultural del Estado con las exigencias culturales de la sociedad integradas en la acción de Diputaciones y Ayuntamientos. Es, por tanto un, centro de convivencia y un centro de convergencia cultural".

El año de 1974 es el de mayor número de teleclubs, 4.614 (4.243 rurales, 282 comarcales, 33 pilotos y 56 de la Sección Femenina), bajando hasta 4.283 en 1978 y remontando un poco en 1979 que llega a tener 4.366 (3.984 rurales, 283 comarcales, 50 pilotos y 54 de la Sección Femenina), para comenzar su disolución antes de final del año, muchos pero lejos, no obstante, de los previstos en los Planes de Desarrollo que pretendían llegar a 5.000 en el II y sumarle 2.100 con el III.

El trasiego de altas y bajas de centros y de envío de televisores continuaba, pues se iban cambiando los obsoletos y estropeados, enviando nuevos modelos ya en color, añadiéndole cassette y compactos sonoros (cassette, radio y tocadiscos).

Se habían definido las necesidades de los diferentes tipos de teleclub para poder estudiar los déficit e intentar resolverlos en la medida que llegase con las cuantías del Ministerio o de las otras Instituciones que colaboraban.

Teleclub Rural/Local. Televisor; biblioteca básica, 100 vol.; tocadiscos; discos, 100; suscripción a un diario provincial y a una revista de información general.

Teleclub Comarcal. Televisor color; video cassette; proyector de cine de 16 mm; proyector de diapositivas; magnetófono; tocadiscos automático; 200 discos; radiocassette, 100 cassettes; suscripción a dos diarios, provincial y regional, dos revistas ilustradas; biblioteca de 200 vol.

Teleclub Piloto. Lo mismo del comarcal más sala de proyección 100 butacas; amplificador; micrófono; dos columnas de sonorización; 300 discos; biblioteca de 300

La propuesta de frenar la creación de teleclubs y de ir reduciéndolos no es posible realizarla, pues se encuentra con la oposición de los Gobernadores Civiles y la resistencia de los Alcaldes.

vol.; suscripción a dos diarios nacionales uno regional y otro provincial y tres revistas ilustradas.

En 1976 el Director de la RNT y Aulas de Cultura dirige, en febrero, una circular a los Delegados Provinciales solicitándoles un informe sobre los teleclubs comarcales sobre los siguientes asuntos: 1. N° de teleclubs locales que a cada uno le están asignados en su comarca. 2. Labor que realizan en colaboración con los centros que de cada uno dependen 3.-labor que estiman pueden realizar. El nivel de contestaciones fue bajísimo y se da el caso del Delegado de Málaga que contesta en marzo de 1977 diciendo: la colaboración es mínima pues no se pagan los desplazamientos de los monitores, que sólo la hay cuando los monitores están relacionados por cualquier circunstancia, ajena a su función, en los demás es esporádico.

La RNT se plantea la necesidad de cuatro camiones equipados para poder actuar sobre ellos, susceptibles de ser transformados en escenarios y dotados de elementos que puedan construir cuatro camerinos. Contará también con grupo electrógeno, equipo de sonido, equipo de iluminación y equipo audiovisual. Su función es servir de infraestructura para todos los teleclubs. No hay constancia de si se hicieron.

En junio de 1977 se convocan por una circular firmada por el Director General de Cultura Popular, Miguel Cruz Hernández, una serie de concursos:

1. Concurso de lecturas
2. Concurso de obras con aportación comunitaria en beneficio del Teleclub o del entorno en que se encuentra.
3. Mayor cantidad de Actividades Culturales.
 - a) Concursos literarios de carácter local, teatro leído, cine forum ...
 - b) Representaciones teatrales por compañías de teleclubs, grupos de baile, bandas de música.
 - c) Concursos de fotografías, dibujo, pintura, artesanía, cerámica, organización de museos locales...
- 4.- Cultivo rescate de las modalidades recreativas o de integración social de carácter folclórico.

En agosto de 1977 y por Real Decreto publicado en el BOE n° 209 de septiembre se transforma el Servicio de Teleclub en el Servicio de Centros Culturales de la Subdirección General de Entidades y Convenios Culturales de la Dirección General de Difusión Cultural. En el nuevo servicio que se ha creado aparece un negociado de teleclub.

Parece que la muerte anunciada del movimiento está a punto de producirse, pues en dos años, administrativamente hablando, la red había ido cada vez a menos. En ese momento, septiembre, se actualizan los programas y precios del edificio de un tele-

club piloto por orden del Subsecretario del Ministerio y lo realiza la Subdirección General de Inmuebles y Obras del mismo.

Teleclub Piloto programa: "Sala de proyección donde se pueda contemplar la televisión, escuchar la radio, oír a un conferenciante, presenciar alguna representación teatral o ver el pase de una película o documental. Cabina de proyección. Bar. Biblioteca. Dos camerinos. Un espacio administrativo, oficina y archivo. Lugar de reuniones informales. Aseos para público. Entrada amplia que pueda reunir a los espectadores y que sirva de distribuidor de los otros servicios". El presupuesto que se realizó ascendía a 5.072.845 pts.

En 1978 se enviaron 1.295 bibliotecas a otros tantos teleclubs que supusieron 213.855 vol., lo que supuso una media de 165 libros; desde 1969 a 1977 se enviaron 800.00 vol. a 2.359 bibliotecas, una media de 339, para formar bibliotecas con cinco secciones: Infantil, juvenil, literatura clásica y actual, iniciación y hogar.

El Asesor provincial de Almería de un viaje que ha realizado, en agosto, al teleclub de Garrucha, para ayudar a la preparación de una semana cultural informa: hay 75 socios, el local necesita reparaciones, tiene todo el material audiovisual que se le ha ido enviando y se utiliza con asiduidad, la biblioteca también está en uso y tiene 590 libros.

El trasiego de altas y bajas de centros y de envío de televisores continuaba, pues se iban cambiando los obsoletos y estropeados, enviando nuevos modelos ya en color.

Los órganos de expresión de los teleclubs fueron bastante variados, y hemos citado algunos de carácter regional o local, pero también existieron otros de carácter general, unos realizados por los servicios centrales, que se hacían para distribuirlos por toda la Red y otros por un elemento ajeno a la Red pero dentro del mismo Ministerio, es el caso de la TVE.

La primera emisión de un programa con destino a los teleclubs se lanza en el mes de julio de 1968 con un ritmo de dos programas por semana, dentro de los programas se tratan todos los temas, especialmente los conectados con la cultura en general, la información y la divulgación técnica y científica, así como cualquier otro tema capaz de ampliar los conocimientos del mundo rural y de cambiar sus formas de vida.

Los dos programas, divulgativos de veintiséis minutos, tenían características diferentes; el primero, con el título de "No estamos solos" es eminentemente informativo y

divulgativo de carácter técnico-agrícola. El segundo es esencialmente cultural y se emite bajo el título de "Ventana Abierta".

Los órganos más claros de expresión fueron los escritos, que fueron evolucionando a lo largo del tiempo. La J.C.I.T.E. publicó en 1968 "Manual de teleclub" de José María González Estefan y en 1969 "Las Técnicas Teatrales" de Vicente Scarpelli para la RNT. A partir de 1971 puso en marcha una colección nueva de textos de estudio relativos a la actividad de los teleclubs, también editaba, como hemos citado, guías de los teleclubs existentes, ahora bien lo más importante que editó fueron los Boletines, que los fue cambiando a lo largo del tiempo llegando a ser en algunos momentos una revista ilustrada a todo color, de una media de sesenta páginas, con variopinta información, artículos de fondo, obras de teatro, referencias de los centros, etc. En junio de 1966 lanzó el nº 0 de la Hoja informativa, pasando en noviembre del mismo año a llamarlo Boletín con formato de cuartilla prolongada, la periodicidad es elástica y el nº 7 aparece en octubre de 1967, a partir de él cambia el formato y la calidad, pero el nº 8 no aparece hasta marzo de 1968; se mantiene con cierta regularidad hasta el año 1973 y hay otro parón hasta que aparece con el subtítulo de Il época y numeración nueva, en agosto de 1974, el nº 1, con otro formato y más empobrecido de edición y contenidos; en un par de años desaparece y los centros lo echan de menos. En paralelo han ido apareciendo Circulares en 1970 y Comunicaciones a finales de 1971.

La distribución de los teleclubs en la geografía española no fue armónica, como decía al principio, y abundaban en las provincias más rurales y con mayor número de municipios o agrupaciones vecinales. Eligiendo algunas provincias, significativas, agrupadas en sus comunidades autónomas lo vemos; Euzkadi: 1970/19 y 1978/11; Cataluña: 1970/139 y 1978/112(Lérida 98 y 80 respectivamente); Galicia: 1970/886 y 1978/858; Navarra: 1970/24 y 1978/27; Extremadura: 1970/169 y 1978/119; Madrid: 1970/35 y 1978/33; Asturias: 1970/232 y 1978/209; País Valenciano: 1970/211 y 1978/205.

En febrero de 1979 se produce en Toledo el I Encuentro Hispano-Francés, de nivel ministerial, sobre Cultura. El Ministerio de Cultura de España presenta la experiencia de los teleclubs como un modelo de Animación Cultural.

Las elecciones locales se celebran al inicio de la primavera y según los equipos municipales se van asentando, este tipo de equipamiento empieza su crisis, ayudado por una situación deteriorada de la RNT, y un replanteo que se estaba haciendo de la acción cultural. Durante los nueve primeros meses del año se dan de baja 842 teleclubs, de los cuales el 17% (144) son andaluces, se realiza un expediente y se envía el material al Archivo General de la Administración. Posteriormente en octubre, a finales, se dan de baja 1250 más. En el mes de noviembre se produce la liquida-

ción de las cantidades adeudadas a los Asesores Provinciales que correspondían a cantidades en concepto de dietas y desplazamiento del año 1978 y 1979, la cantidad media era de 140.000 pts.

El Ministerio de Cultura saca una Orden de 21 de mayo de 1980 regulando los Centros Culturales y en la que se dispone: "Los teleclubs actualmente inscritos en el registro oficial del Ministerio de Cultura deberán constituirse en Asociaciones Culturales legalmente reconocidas".

Prácticamente el fenómeno está disuelto pero todavía encontramos en los Presupuestos Generales del Estado, para ese año, una cantidad asignada a los Teleclubs; dentro del capítulo de inversiones, en el programa Establecimientos culturales, existía una partida dotada con 32,3 millones de pts. asignada a Teleclub y aulas de cultura¹⁹.

En el Reglamento General de Policía de Espectáculos y Actividades Recreativas de 1982, dentro del nomenclátor del Anexo, se especifican los locales en los cuales se pueden celebrar espectáculos públicos y aparece el teleclub.

Quedan diferentes teleclubs en diversas circunstancias y un equipamiento con fama de franquista que sigue en la brecha.

El movimiento de teleclubs no existe, lo cual no debe de hacernos suponer que no existen todavía el edificio con ese nombre y uso, como tenía en los momentos finales de la Red. Haciendo una visita por los Boletines Oficiales de la Provincia, rastreando un poco en este nuevo milenio nos encontramos en la provincia de Teruel en la fecha 4/5/01 anuncio de obra de adecuación de teleclub en el barrio de Villaespesa. Boletín de Ourense, abril 2002, anuncio de licitación por el Concello de Ramur para obras de teleclub de Nogueira. Boletín oficial del Territorio Histórico de Álava, Ayuntamiento de Villanueva de Valdegonia, cuarto trimestre del 2002, licitación obras de reforma del teleclub. Boletín de Ciudad Real, 7/5/04, Almodóvar del Río, licitación para la explotación del bar del teleclub. Boletín de Lugo, Ayuntamientos de Villastrobe, Barreiros, Foz, uso del salón del teleclub para actos de las elecciones que se celebran. Boletín de Toledo, Herrerueta de Oropesa igual que el anterior en 2004. Boletín de Las Palmas, 2004, Ayuntamiento de Yaiza, teleclubs de Uga y Las Breñas, uso campaña electoral. Como vemos en este somero paseo, quedan diferentes teleclubs y en diversas circunstancias a fecha de hoy, y un equipamiento con fama de franquista que sigue en la brecha; se podría hacer una relación de los que quedan, con una búsqueda sistemática en los Boletines de las provincias, pero eso queda para otro viaje, y probablemente para otros compañeros.

Voy a cerrar el artículo recordando el otro de la misma revista que citaba al comienzo de este y constatando la paradoja de que, mientras los franceses inauguraban los teleclubs -principio de los años cincuenta- nosotros estábamos poniendo las bases de las Casas de Cultura del franquismo y, mientras ellos inauguraban sus primeras Casas de Cultura, principio de los sesenta, nosotros inaugurábamos los Teleclubs en España.

Chus Cantero

NOTAS

1. CANTERO, CHUS. "Equipamientos Culturales de proximidad en España en el siglo XX, Las Casas de Cultura". Revista *Periférica* nº 2, Cádiz, 2001.
2. Revista *Momento*, Madrid, 1971.
3. DUMAZEDIER, J. "Televisión y Educación Popular". UNESCO, París, 1956.
4. "La televisión en las zonas rurales del Japón. Informe sobre un experimento de Educación de adultos". UNESCO, París, 1961.
5. MAILLO, ADOLFO. Cultura y Educación Popular, Editora Nacional, Madrid, 1967.
6. GARCÍA JIMÉNEZ, J. "Radio televisión y política cultural en el franquismo". CSIC, Madrid, 1980.
7. AGUILAR, J. "Televisión y Acción Cultural". MIT, colección Teleclub, Madrid, 1970.
8. RODRÍGUEZ MÉNDEZ, J. *Los teleadictos*. Ed. Estela, Barcelona, 1971.
9. VÁZQUEZ MONTALBÁN, M. *La penetración americana en España*. Edicusa, Madrid, 1974.
10. ARIAS RUIZ, ANÍBAL. "La Televisión Española". *Temas Españoles*, nº 507, Madrid, 1970.
11. HERMS BAGUETE, J.M^º. *Dieciocho años de T.V.E.* Diáfora, Barcelona, 1975.
12. "Factores Humanos y Sociales". Anexo al Plan de Desarrollo Económico y Social 1964/1967, Madrid, 5-7. p. 291.
13. LLORCA, CARMEN. *Los teleclubs en España*. *Temas Españoles*, nº 511, Madrid 1971.
14. GESTA. Grupo de Estudios Sobre Técnicas Audiovisuales, Proyectos y Cursos para Monitores, Madrid 1966/documento interno.
15. DEL CAMPO, SALUSTIANO. "La Televisión como medio para la inversión del Ocio". Revista Española de la opinión pública, nº 5, jul/sep.1966.
16. ROS HOMBRAVELLA, J. "Los Anhelos del III Plan". *Cuadernos para el Diálogo*, nº 99, dic. 1971.
17. GARCÍA LÓPEZ, XOSE. (coord.) "Tres décadas de Televisión en Galicia". Consello da Cultura Galega, Santiago de Compostela, 2005.
18. LLORCA, CARMEN, obra citada.
19. SIERRA LUDWIG, VICTORIANO. La Política del gasto público cultural. Análisis del periodo 1978-82. Análisis e Investigaciones culturales, nº 15. Ministerio de Cultura. Madrid, 1983.

EXPERIENCIAS



Si algún lector está interesado en publicar sus reflexiones sobre sus proyectos y/o realidades, puede remitirnos su experiencia a:
extension@uca.es
El Consejo Científico de la revista se compromete a estudiarlas y, en su caso, publicar aquellas que seleccione.

Proyecto UNIA arteypensamiento

Isabel Ojeda

1. ALGUNAS IDEAS SOBRE EL PROYECTO

El proyecto UNIA arteypensamiento surge en el año 2001, dentro de la Universidad Internacional de Andalucía (UNIA), institución universitaria pública que nace con el objetivo de complementar la oferta educativa de la comunidad andaluza y como foro de encuentro y de intercambio de saberes y experiencias del mundo universitario.

La UNIA, constituida como un espacio público nacido para la experimentación y la producción de saberes, completa el sistema universitario andaluz a través de doctorados, cursos de postgrado, de verano, talleres, seminarios, programas culturales que se van adaptando a las necesidades y la problemática del contexto político, económico y social en el que se desarrolla. Además, goza de unas características particulares que la convierten en una institución flexible y muy cercana a los debates actuales del conocimiento. Entre ellas, cabría destacar que está centrada en la formación especializada, con un corpus de profesorado en cambio continuo (no existe un claustro) y una comunidad de alumnos también cambiante.

En este contexto, la Universidad, sensibilizada ante el progresivo alejamiento de las instituciones educativas del mundo del arte y consciente a su vez del papel de interlocutor crítico que podrían y

La propuesta pretende revisar los discursos dominantes en la historia del arte y la cultura contemporánea; los formatos, los modos de divulgación y su difusión.

deberían jugar frente a los poderes establecidos, decide poner en marcha el área de “arteypensamiento” que se articula en torno al concepto de re-pensar; re-pensar el arte y la creación en su relación con el pensamiento y la sociedad.

La propuesta pretende revisar los discursos dominantes en la historia del arte y la cultura contemporánea; los formatos, los modos de divulgación y su difusión. Se propone, en definitiva, reformular los modos de representación a la luz de una sociedad para la que estos modos, no son ya un instrumento válido.

El proyecto, convertido en un espacio de investigación y debate, reflexiona sobre nuevos modelos adaptados a las necesidades de los creadores actuales; sobre el modo de difusión de las creaciones contemporáneas y sobre las características socio-económicas, políticas y filosóficas de nuestros tiempos.

Este eje de re-pensar sobre el que se articula todo el proyecto persigue a su vez dos objetivos:

1. Incorporar la UNIA a los debates y a la reflexión contemporánea: Porque entendíamos que los espacios de conocimiento, como las universidades, debían dejar de ser espacios magistrales o contemplativos, para convertirse en espacios generativos, de reflexión donde se desplaza la tendencia del culto al objeto o producto final, por otra donde se valore el proceso, el trayecto, de forma que se devuelva al arte y al pensamiento el valor que juega en el marco de los diálogos sociales.

2. Relacionar la Universidad con su entorno, aumentando la incidencia que ésta tiene en el tejido social.

Este objetivo se traduce en la creación de una

Las universidades, a través de proyectos como el de UNIA arteypensamiento, pueden ofrecer los instrumentos necesarios para el análisis del hecho cultural y de su relación con otros ámbitos del conocimiento.

importante red de colaboración y trabajo descentralizado con otras instituciones y personas que han jugado y juegan un papel fundamental en el florecimiento de voces críticas.

2. MÉTODOS DE TRABAJO

En coherencia con el concepto de re-pensar y la filosofía que articula UNIA arteypensamiento se derivan unos métodos de trabajo muy específicos, que constituyen su esencia misma:

a) Puesta en marcha de proyectos transversales e interdisciplinares de larga duración, frente a la organización de eventos puntuales que se agotan en sí mismo y dispersan los esfuerzos. A medida que ha ido avanzando el proyecto hemos ido favoreciendo los procesos de investigación de manera que sus resultados tengan un mayor calado en la sociedad civil, en los contextos académicos, sociales y culturales en los que se trabaja.

b) Creación de un tejido de trabajo en red que pretende diluir las fronteras institucionales y los afanes de protagonismo en aras de relacionar agentes y crear plataformas de trabajo en común. Se trata de ensayar fórmulas novedosas de relaciones horizontales con otras instituciones, activando grupos humanos que estén interesados en hacer visibles otras maneras de entender la función social del arte y la cultura.

c) Adaptación de los modos de producción y formatos de difusión a los contenidos y no al revés.

d) Multiplicidad de espacios. Los proyectos de



Bernardo Atxaga y Enrique Vila-Matas. Seminario Fricciones: la realidad funciona igual que la ficción, del 15 al 17 de diciembre de 2003, Rectorado-Sevilla.

UNIA arteypensamiento no sólo se han realizado en las tres sedes de la UNIA, sino en los espacios que en ese momento han sido los más idóneos. Porque de lo que se trata es de que cada proyecto se visualice en el lugar o contexto en el que cobra su significado y donde es susceptible de obtener una mayor eficacia.

e) Sistema de gestión mixto. Este aspecto es, a mi modo de ver, una de las claves del éxito, ya que se han combinado los medios públicos y privados. Los contenidos de arteypensamiento vienen decididos por una comisión experta ejecutiva (no sólo asesora) que actúa desde la autonomía y la responsabilidad que otorga la libertad y la confianza que se ha depositado en ella. Esta comisión está constituida por personas que desarrollan su trabajo diario en el mundo del arte y la cultura y están muy cercanas a toda su complejidad y problemática. A esto hay que añadirle el brillante trabajo de una productora externa que coordina con la Universidad la gestión y puesta en marcha de los distintos seminarios o líneas de investigación del proyecto.

3. LÍNEAS TEMÁTICAS DE UNIA arteypensamiento

Los temas abordados durante estos cuatro años han sido muchos y variados, pero actualmente el proyecto tiende a realizar menos actividades para concentrar sus esfuerzos en una serie de líneas de actuación que constituyen verdaderos proyectos de investigación en sí mismos.

-La crisis de los modelos humanistas para afrontar los problemas del hombre y la sociedad contemporánea.

-Análisis de las estrategias informales de apropiación del espacio público.

-Las representaciones contemporáneas del mundo árabe y latinoamericano, entendidos no como categorías globales sino como territorios individualizados con unas características específicas.

-Los conflictos sobre la propiedad intelectual y el ensayo de fórmulas novedosas de los derechos de autor.

-La función del arte en la cultura del ocio y el espectáculo.

-La configuración de mapas sobre prácticas artísticas desarrolladas al margen de criterios institucionales y en oposición a la espectacularización y banalización del arte.

4. DIFICULTADES EN LA PRÁCTICA

El proyecto de UNIA arteypensamiento como modelo teórico es valiente, arriesgado y controvertido y las pequeñas dificultades que ha tenido han venido derivadas de su práctica cotidiana.

Éstas no son otras que las vicisitudes propias de la gestión pública y su sometimiento a unas normas cerradas de fiscalización y gestión. Por ello, este proyecto no habría sido posible sin la flexibilidad, el rigor y el buen hacer de la gerencia de la UNIA, así como la confianza depositada por parte del equipo de gobierno de la Universidad, que hacen posible la superación de las dificultades intrínsecas de un proyecto en red, en ocasiones descentralizado y con proyectos transversales y multidisciplinares. Dificultades, que por otro lado, bien pueden ser entendidas como apasionantes retos.

Otro de los problemas a los que se enfrenta este tipo de experiencias es a la dificultad de ser comprendidas y comunicadas a un público mayo-



Enrique Morente y José Luis Ortiz Nuevo. Seminario Flamenco, un arte popular moderno, del 29 de noviembre al 3 de diciembre de 2004, Rectorado-Sevilla.

ritario. El proyecto ha sido tachado, en ocasiones, de elitista y no siempre ha sido entendido en toda su dimensión por los medios de comunicación.

Este problema se debe en parte a las dificultades que entraña hacer trascender reflexiones filosóficas, económicas, políticas, culturales y sociales y en convertirlas en noticia.

El proyecto de UNIA arteypensamiento es un proyecto experimental en sí mismo; un laboratorio de creación de ideas en cambio continuo, que cuestiona desde los formatos tradicionales hasta los modos de divulgación.

Es un proyecto en proceso del que no se pueden esperar resultados espectaculares inmediatos, porque es una siembra. Es un proyecto de procesos, no de resultados; de reflexión; de dudas, no de certezas. Es un viaje por el conocimiento en el que lo importante es el trayecto que se recorre, los paisajes que se vislumbran, los territorios, los agentes, los contextos, no el lugar de destino.

5. LAS UNIVERSIDADES Y SU PAPEL EN EL MUNDO DE LA CULTURA

Frente a algunas voces que cuestionaron, en un principio, la idoneidad de ubicar un proyecto como el de UNIA arteypensamiento en una institución universitaria, en lugar de en un centro de arte contemporáneo u otra institución cultural similar, creo que este proyecto tiene más que justificada su presencia en la Universidad, bajo la consideración de las universidades como espacios de reflexión constante, lejos de academicismos y postulados dogmáticos; como espacios concebidos para la experimentación y la crítica.

Es necesario reactivar el papel de las universidades como agentes sociales críticos, acercarnos a ese ideal de universidad como elemento activo y dinamizador de los procesos sociales, capaz de trasladar los nuevos saberes a la sociedad en la que se inserta.

Me pregunto si el papel de las Universidades en

relación con la cultura debe limitarse a exponer y difundir lo que podríamos denominar como cultura universitaria (aquella que se engendra en su seno) y a programar una oferta de actividades culturales al modo de una sala de teatros o conciertos.

En una hipotética ordenación de las responsabilidades culturales de los distintos organismos públicos y privados en el mundo de la cultura, quizá el papel de las universidades debería ir orientado, no tanto a la oferta de productos culturales (función que ya realizan otros agentes y probablemente con más medios que las universidades), sino a la investigación y reflexión cultural; hacia un análisis del contexto en el que trabajamos; a una observación metódica de los procesos y los modos de interrelación de los distintos agentes culturales; hacia una aproximación empírica a la cultura basada en el conocimiento y la observación.

Las universidades, a través de proyectos como el de UNIA arteypensamiento, de otros muchos que se vienen desarrollando (sin ir más lejos la propia revista *Periférica*, soporte de estas líneas, impulsada por la Universidad de Cádiz) y otros que nacerán, pueden ofrecer los instrumentos necesarios para el análisis del hecho cultural hoy día y de su relación con otros ámbitos del conocimiento, jugando así un papel definido en el universo cultural y devolviendo a la sociedad los esfuerzos invertidos en ellas.

El laboratorio de ideas, renovación de formatos tradicionales, ensayo de nuevas fórmulas de trabajo, nuevos modelos de gestión en redes descentralizadas, contextualización de proyectos y propuestas multidisciplinares que trascienden las barreras artificiales creadas entre las distintas áreas de co-



Seminario De lo mismo a lo de siempre. Estrategias informales de apropiación del espacio público, Acción Daily Bags del 19 al 23 de mayo de 2003. Rectorado-Sevilla.

nocimiento, que propone el proyecto de arteypensamiento de la Universidad Internacional de Andalucía, podrían servir de ejemplo para otros ámbitos como el económico o el político, donde tanta falta hace que se crucen los distintos puntos de vista: el del economista y el del escritor; el del político y el del artista; el del activista y el del arquitecto, etc., para poner en marcha mecanismos de conocimiento colectivo y estructuras horizontales de trabajo.

Comisión de UNIA arteypensamiento:

*Nuria Enguita, responsable de proyectos
Fundació Antoni Tàpies-Barcelona.*

*Santiago Eraso, director de Arteleku-
Diputación Foralde Guipúzcoa,
Donosita-San Sebastián.*

Mar Villaespesa, crítica de arte, Tarifa-Sevilla.

*Yolanda Romero, Directora del Centro
José Guerrero-Diputación de Granada.*

Pedro G, Romero, escultor, Sevilla.

Webmaster: Alejandro del Pino.

Productora: BNV producciones.

¿Quién necesita a Mozart?

Jorge Portillo

*En verdad si no fuera por la música,
habría más razones para volverse loco.
Piotr Tchaikovsky*

*Recuerda: la información no es conocimiento,
el conocimiento no es sabiduría, la sabiduría
no es la verdad, la verdad no es bella, la belleza no es
amor, el amor no es música. La música es lo mejor.
Frank Zappa*

Cuando un técnico de cultura se incorpora a su puesto de trabajo suele aterrizar en el nuevo destino con la cabeza llena de preguntas y los oídos afilados -y no es mala actitud tratándose del destino-, dispuesto a asimilar lo que de aquello ya se sepa y a batirlo con lo que se tenga por aprendido para así, cuando se tercie, comenzar la tarea pertrechado con las mejores herramientas y parapetado en todos los recursos posibles, pues en lo nuestro -como se sabe- los imprevistos, lo estrambótico y las urgencias son harina de casi todo costal. Pero... ¿para qué sirve Mozart? Eso fue lo que yo oí antes de abrir la boca.

La financiación de los objetos culturales que no representan con exactitud la identidad de un territorio suele ser cuestionada por las administraciones, y más siendo, como lo son las orquestas, productos de alto coste cuyo público no es mayoritario. La influencia de la desindustrialización del Sur, las tendencias de la juventud y la popularidad del flamenco tampoco ayudan a desentrañar el acertijo: ¿por qué Mozart? ¿por qué Falla? ¿y Bach? ¿Bartók? En 1998, cuando la Diputación de Cádiz asumió el proyecto de la Orquesta

Manuel de Falla (OMF) -que desde 1996 gestionaba la Asociación Alcestes-, debíamos dinero, teníamos firmados contratos de difícil cobro, carecíamos de un grupo cohesionado de músicos y nuestro futuro financiero podía depender de una pregunta cuya mejor respuesta no registraban las enciclopedias.

En tanto Mozart hacía más o menos falta, establecimos siete líneas de actuación: la *presupuestaria*, que pretendía equilibrar los ingresos y los gastos; la *institucional*, que construía una oferta de calidad para municipios con población inferior a 20.000 habitantes y se preocupaba de la recuperación del patrimonio musical de la provincia de Cádiz; la *programática*, que fomentaría la inserción profesional de los jóvenes instrumentistas y apoyaría la nueva creación; la *laboral*, que adecuaría los modelos de contratación artística a la legalidad; la *artística*, que enfocaría -en lo posible- la idoneidad de los repertorios a las escenas y a los costes, diversificando la oferta musical y procurando una consolidación mínima del orgánico de atriles; la *comercial*, que abriría nuevos yacimientos de conciertos (y de ingresos); y la *corporativa*, que incidiría en la percepción de nuestra actividad en las instituciones y la ciudadanía.

La primera aportación de la Diputación de Cádiz a la OMF fue de siete millones de pesetas, cantidad que no varió en las primeras temporadas. En el año 2001 logramos equilibrar el presupuesto mediante la aplicación de subvenciones y de un plan drástico de minoración de gastos. De entonces en adelante, el desarrollo conveniente de las otras áreas de trabajo deparó un aumento constante del presupuesto de ingresos derivado tanto de las aportaciones provinciales como de las contractuales, una actividad creciente de conciertos y una flexibilidad en el tamaño de los orgánicos que nos permite, hoy día, afrontar cualquier tipo de repertorio. Este proceso desembocó en 2004 con la gestión de más de 400.000 euros (siendo casi el sesenta por ciento producto de aportaciones externas a la Diputación) y con la realización de más de 110 días de actividad artística.

Si en los primeros años de la OMF nuestra presencia en municipios menores de 20.000 habitantes era prácticamente nula, en 2004 atendíamos, con uno u otro tipo de oferta, a más del 50% de las poblaciones del ámbito competencial en estricto de la Diputación; habíamos coproducido con la Compañía de Títeres de la Tía Norica un *Retablo de Maese Pedro* para la ciudad de Cádiz, que no tenía ninguno aún siendo cuna del maestro Falla; representado en la Catedral el *Miserere* de Palacios tras cuarenta años de silencio; cantado la *Zarzuela Cádiz* con amplia participación de la ciudadanía en nuestro conjunto coral; y, siendo quizá nuestra actividad más popular, elaborado una selección de coplas del Carnaval de Cádiz del periodo comprendido entre 1899 y el año 2000, que se transcribió a pentagrama, se grabó en dos volúmenes discográficos y se representó (varias veces en Cádiz y dos en Francia) con gran éxito -y emoción- de público. Para lograr flexibilidad y agilidad en la consecución de nuestros objetivos, y tratándose de una materia normalmente extraña a la administración, se creó un patronato (como organismo autónomo) que aglutinó la gestión de los intereses de la orquesta. Como consecuencia de este desarrollo no pudimos evitar el gigantismo habitual que suele producirse en este tipo de proyectos: se duplicó la plantilla inicial adscrita al patronato: ahora somos dos.

En la gestión de cultura estamos acostumbrados a cumplir nuestros objetivos relacionando la demanda política o institucional mediante la aplicación de nuestra experiencia a un catálogo, más o menos identificado, de recursos artísticos. Pero en el caso de la OMF esto no era así. No solo se trataba de cumplir con los programas, sino que, además, éramos partí-

En la gestión de cultura estamos acostumbrados a cumplir nuestros objetivos relacionando la demanda política o institucional mediante la aplicación de nuestra experiencia a un catálogo, más o menos identificado, de recursos artísticos. Pero en el caso de la OMF esto no era así.

cipes de la privacidad del grupo artístico. Por nosotros pasaban las tensiones que surgían de sus intereses, sus reivindicaciones laborales, las económicas, los afanes musicales, las diferencias personales que podían repercutir en el producto artístico final, la juventud y sus hormonas, el talento y sus asombros, y, asomando junto a éstos, por ejemplo, la inseguridad ante un estreno, el miedo escénico o la siempre estéril guerrilla de las vanidades. No era posible gestionar la orquesta desde la neutralidad exterior al modo en que se contrata una compañía o se determina un paquete de conciertos con un representante: viajamos en el mismo autobús (algún año hicimos juntos más de 40.000 kilómetros de carretera), compartimos teatros, plazas de toros, restaurantes, hoteles, aeropuertos, frustraciones, bocadillos, camarinos de sacristía, olvidos, enfermedades, averías, climatología, entuertos, impagados y, por qué no decirlo, risas, muchas risas, algunas confidencias y las barras de los bares que cerraban de madrugada. Pero quizá lo mejor de esta aventura es saber que compartimos un proyecto. Hemos cohesionado un grupo que, aunque evoluciona, mantiene estable un 80% de sus atriles, que incorpora jóvenes menores de veinte años junto a profesionales con más de veinte en escena y que, con una actitud que pudiera sorprender en algunos ámbitos de la administración, demanda siempre más trabajo que el que es posible realizar en cada momento.

¿Sirve Mozart? ¿Aún? Probablemente la OMF sea la orquesta andaluza que en estos últimos años ha encargado la composición de un número mayor de nuevas piezas musicales. El gestor no es el artista, aunque haya quien lo olvide. Sólo él tiene la exclusiva del éxito, pero estar en la "cocina" del talento reporta originales experiencias. La emoción de arrancar una obra, la tensión de cada compás, las miradas de complicidad (o de terror, que también las hay) entre los atriles, la cara del compositor, el silencio primero tras la última doble barra... en la bambalina se trabaja como un observador privilegiado.

Interesante ha sido, además, observar cómo alrededor de la orquesta han crecido formaciones de cá-

mara de excelente nivel que han aglutinado a buena parte de los músicos de la provincia de Cádiz. Con sus conciertos ofertamos un circuito de música de cámara que llega a decenas de localidades; fomentando su permanencia, contribuimos a respaldar un circuito profesional estable y activo.

Un viejo músico de Madrid, que quizá nació en Cádiz aunque él no lo sepa, mientras se peleaba con una pajarita antes de un concierto, me dijo: “para que exista la música sólo hacen falta tres instrumentos: la orquesta, con todos sus registros, el público, que interpreta el silencio, el aplauso o el abucheo, según le dé, y -haciendo una mueca pícaro- el sonido del talonario que toca el Paganini”. En 1999 cada concierto era producto de una negociación colectiva. Dietas, incentivos, kilometraje, cachés, servicios... Si uno lee los convenios de las orquestas estables, verá que el colectivo profesional de los músicos es uno de los que gasta mayor grado de reivindicación laboral. El modelo de gestión que adoptamos en esta tesitura se basó en los siguientes vectores: *contratación libre*, o sea, músicos /freelance/: vienen si quieren, los llamas cuando puedes; no se produce un vínculo laboral excesivo: es necesario recordar que sus nóminas se abonan a través de cargos al capítulo 1 de una administración local, circunstancia que podría dar lugar a relaciones laborales insostenibles para una economía institucional; el músico puede elegir en cualquier momento la propuesta orquestal que le es más satisfactoria, sin descuidar sus periodos de formación u otros intereses musicales que pudieran venirle al caso; podemos seleccionar aquellos atriles que consideramos, con el asesoramiento conveniente, en mejor estado de forma para cada programa musical, habilitando además plazas para jóvenes o para artistas del interés singular del colectivo; *contratación legal*, es decir, con seguridad social y alta según el régimen de

Alrededor de la orquesta han crecido formaciones de cámara de excelente nivel que han aglutinado a buena parte de los músicos de la provincia de Cádiz.

artistas, descuentos de IRPF, acuerdos de mejoras, boletines de actuación, mutua profesional, contratos... es cierto que este marco legal es incómodo y poco claro, pero, aunque aún han de confeccionarse los impresos con una vieja máquina de carro porque la Seguridad Social, al parecer, no considera digitalizable esta actividad profesional, y a pesar del aumento de costes que supone (que nos saca del mercado en algunas ocasiones dada la competencia desleal de otras contrataciones artísticas refugiadas en la economía sumergida), consideramos que -en estos tiempos de explotación laboral y emigrantes sin contrato- nuestros artistas debían quedar equiparados al resto de los trabajadores y profesionales, en pleno uso de sus derechos en un régimen de bienestar social, y así lo hicimos, a pesar de contar con la oposición del celo vendedor y la nociva inercia de una práctica consuetudinaria que aliaba músicos y contratadores en la opacidad de la trasera de muchos de nuestros teatros; *equiparación salarial*: a igualdad de trabajo, salario idéntico, respetando las distintas categorías de cada músico en la orquesta, ya que, como se sabe, se trata de un grupo de jerarquía muy estructurada; y *selección libre*, o sea, con el adecuado asesoramiento profesional, ofrecemos cada contrato en cada momento a aquellos músicos disponibles que creemos más adecuados para la consecución del conjunto de los objetivos del proyecto, sin distinguir padrinos, recomendaciones o lugares de nacimiento. Este último vector nos deparó multitud de quebraderos de cabeza, puesto que algunas voces de la ciudad se alzaron demandando que los músicos de Cádiz tuvieran acceso directo a los atriles de la orquesta no ya por su calidad musical a costes equiparados, sino por el mero hecho de haber nacido aquí. Pero ese baremo lo ignoran todas las orquestas del mundo, los equipos de fútbol, las empresas, los que no son xenófobos, y, en particular, no es conveniente considerarlo en ningún caso cuando se trata de elegir dentista, abogado o profesor de inglés. A pesar de la campaña de prensa que se montó en su momento, mantuvimos nuestro criterio: asegurando la incorporación de los jóvenes y la participación esporádica de al-

gunos artistas relevantes, y mediante el asesoramiento de otros músicos de reconocido prestigio, seguimos seleccionando los mejores músicos disponibles en cada momento a igualdad de costes, pretendiendo así devolver siempre al público un producto artístico con la mayor calidad posible: al fin y al cabo los impuestos son de la gente, con ellos se pagan buena parte de los conciertos y un músico no tiene otra patria que su buena afinación. El resto es demagogia.

El resultado de este trabajo ha llevado a la OMF al circuito nacional de la mano de Serrat o de Tomatito, nos ha hecho habituales de los festivales y escenas provinciales, nos ha permitido llevar la música popular de Cádiz al extranjero, mantener vínculos estables con los mejores teatros de la provincia de Cádiz, especialmente, con el Villamarta de Jerez y sus temporadas líricas, y nuestras relaciones con los directores, solistas, músicos y compositores más interesantes del panorama musical van en /crescendo/.

Pero ¿dónde quedó Mozart? ¿Hizo falta? Quien preguntó entonces, probablemente, nunca tuvo interés en oír la respuesta. Se trata sin duda de uno de esos casos en los que el error no está en la respuesta, sea cual fuere, sino en el mero hecho de formular la pregunta. Las orquestas son banderas. Como ellas, viven en el aire y, a veces, hasta del aire. En un territorio como Cádiz, cuyo futuro económico pasa por los servicios vinculados al turismo, las orquestas nos sitúan en el imaginario cultural europeo (la música clásica es su lenguaje común, e integra cualquier heterodoxia), nos identifica como una comunidad de intereses diversos capaz de ofrecer objetos culturales autóctonos junto a ofertas de ocio compartidas con una población transnacional, participa en la confección del tejido profesional de nuestros jóvenes músicos y, en tanto así nos cohesiona culturalmente con nuestro entorno y habilita el futuro, nos hace al tiempo visibles en los canales de información y en todos los mapas: ésa, y no otra, es la razón de Mozart: que cuando la orquesta suene, se nos oiga bien a todos.

Jorge Portillo es técnico de cultura.

Nueva algarabía

Juan José Sánchez Sandoval

En el año 1999 el prestigioso periódico egipcio *Al-Ahram* (Las Pirámides) publicaba, entre sus páginas de cultura, una suerte de canon literario árabe, un artefacto del tipo al que nos tiene acostumbrados a regañadientes Harold Bloom. En él se recogían las cincuenta mejores novelas escritas en dicha lengua durante el por entonces próximo a extinguirse siglo XX.



Yasmina Khadra

En una lectura detallada de aquella lista, me llamó poderosamente la atención el escaso número de obras que estaban traducidas al español y, por lo tanto, a disposición del público de nuestro país. Puede servir de ejemplo el hecho de que entre los seis autores marroquíes que se mencionaban tan sólo podíamos encontrar en los estantes de nuestras librerías a uno de ellos. Esta circunstancia movía a pensar en una falta de interés del mundo editorial

español por la literatura escrita en lengua árabe.

Alguna salvedad podría esgrimirse ante esta afirmación, como las tempranas traducciones de Mohamed Chukri y Naguib Mahfouz. Sin embargo, la dinámica de la aparición en español de estas obras no viene sino a ratificar en parte aquella percepción. Recordemos que Naguib Mahfouz recibió el Premio No-

bel de Literatura en 1988. Es un hecho por todos conocido que las editoriales suelen aprovechar el tirón comercial que implica dicho galardón, editando las obras del premiado por muy desconocido que sea para el gran público. Es significativo que entre los libros de autores árabes publicados en España desde 1989 a 1998, un 0,098% de la producción total, las obras de Naguib Mahfouz representen el 30%, lo que nos da una idea bastante aproximada de la importancia que conlleva recibir este premio.

Por otra parte, la publicación en español de *El pan desnudo*, del marroquí Mohamed Chukri, llegaba avalada por su éxito comercial en el resto de Europa y, especialmente, en Francia, situación que ha venido siendo común a la mayoría de los títulos árabes publicados en España. De este modo, la obra del autor tangerino llegó a nuestro país no cruzando el Estrecho de Gibraltar, como hubiera sido su vía natural, sino después de un largo recorrido que lo llevó hasta París para cruzar luego los Pirineos. (Incluso el título en español es traducción directa del francés *Le pain nu*, cuando en español hubiera sido más exacto hablar de *Pan a secas*, *Sólo pan* o un más castizo *Pan duro*. En más de una ocasión el mismo Chukri me comentó su incomodidad por la traducción al español del título de su libro).

De igual manera, puede llevar a confusión la edi-



Fátima Mernissi

ción de autores que, si bien de origen árabe, componen sus obras en otra lengua. Tal es el caso de Amin Maalouf, Tahar ben Jelloun, Yasmina Khadra o la popular Fátima Mernissi. Esta situación podría llevarnos a otro debate para discernir a qué cultura pertenecen estos autores, en función del público al que van dirigidas sus obras, y nos obligaría a retomar el tema de la lengua como auténtica patria del escritor. Los intelectuales árabes son muy críticos a la hora de adscribir esta producción a su cultura y algunos, como el marroquí Abdalá Laroui, no dudan en describir la literatura francesa norteafricana, por ejemplo, como "una literatura pasajera, transitoria, circunstancial, de escasa expresión; es rama regional, local, de una cultura cuyo centro está en otra parte".

Quizás pueda ayudarnos a entender el escaso número de obras árabes contemporáneas traducidas a nuestra lengua la actitud que los especialistas españoles, traductores y arabistas, han mantenido respecto a esta literatura. Por norma general, el arabismo español ha vivido durante varias generaciones interesado exclusivamente en el patrimonio andalusí

(incluso algunos llegan más lejos tachando su actitud de "ensimismamiento andalusí"). El esplendor y la brillantez de al-Andalus, época realmente decisiva para la cultura árabe y de altísimos logros artísticos y científicos, parecía monopolizar, en cierto modo, el interés de los investigadores, en detrimento del conocimiento y estudio del mundo árabe contemporáneo.

Por otra parte, sería injusto hablar de una completa falta de interés por esta nueva literatura, ya que algunas de las obras más significativas llegaron a ser traducidas tempranamente. Es el caso de las versiones



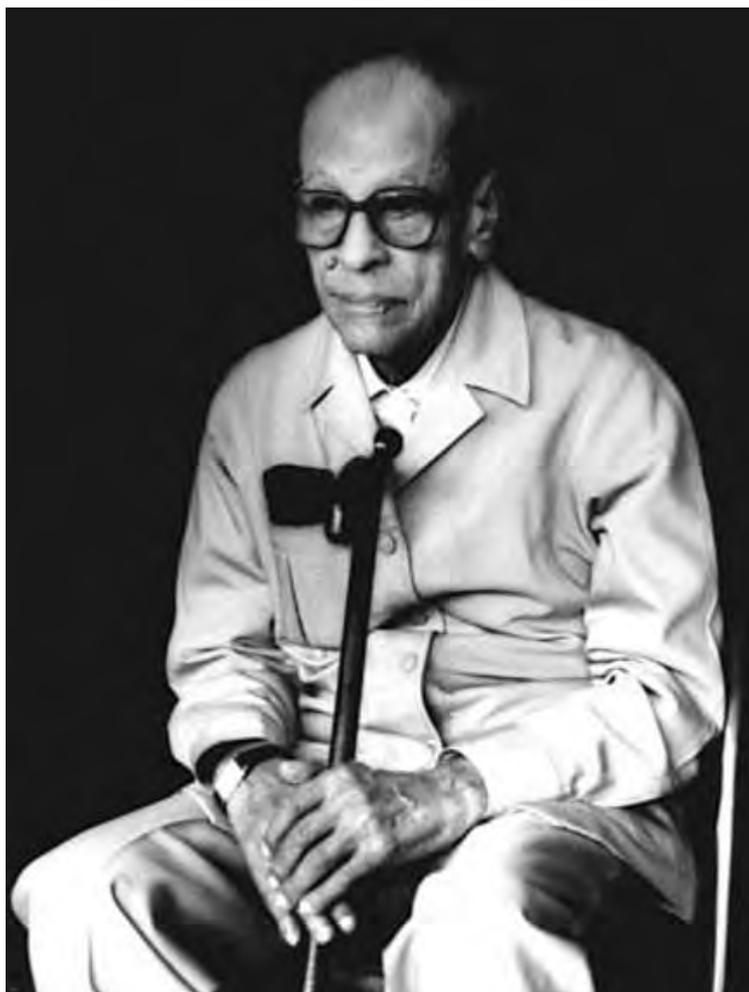
Amin Maalouf

de Emilio García Gómez de *Los días*, de Taha Husayn, o *Diario de un fiscal rural*, de Tawfiq al-Hakim (recientemente reeditada por Ediciones del Viento), o la *Antología de la poesía árabe contemporánea*, de Pedro Martínez Montávez. De cualquier manera, la traducción de estos autores modernos se debía casi en exclusividad a investigadores que generalmente publicaban al amparo de alguna institución, como era el caso del Instituto Hispano Árabe de Cultura, creado en 1954, fórmula de edición que generalmente no facilita en exceso que los libros lleguen a los lectores.

Es en los años noventa cuando la literatura árabe contemporánea llega verdaderamente al mercado gracias a editoriales como Cantarabia, Huerga y Fierro, Libertarias Prodhufi o Ediciones del Oriente y el Mediterráneo, que apuestan por los autores modernos y por las obras que son realmente de actualidad en los países árabes.

Con idéntica filosofía, Quorum Editores inició en Cádiz, en el año 2004, la Colección Algarabía, especializada en la cultura y literatura árabes. Dicha colección consta de tres líneas (Poesía, Pensamiento y Narrativa), con la idea de abarcar el más amplio espectro de obras y géneros que puedan ofrecer una nueva y directa visión de la cultura árabe.

Posiblemente, una de las características particulares de este proyecto editorial sea la especial atención



Naguib Mahfouz

sobre la literatura del vecino Marruecos. Si bien es verdad que la cercanía, no sólo geográfica, no deja de ser un argumento de peso, tampoco deja de ser cierto que la literatura de este país quizás no haya sido valorada como merecía.

Por este motivo, pertenecen a la colección Algarabía



Mohamed Chukri

obras como la novela *Patio de Honor*, de Abdelkader Chaui (Premio Nacional de Literatura 2000), sincera crónica de los años de cárcel que padecieron gran número de militantes izquierdistas durante los llamados "años de plomo" del régimen de Hasan II, o *El jardín de la soledad*, de Mohamed Achaari, poeta de larga trayectoria y en la actualidad Ministro de Cultura del Reino de Marruecos.

Pese a su vocación por la literatura marroquí, la colección no deja por ello de dar cabida a títulos de otras zonas del mundo árabe, con la intención de contextualizarla y ubicarla en una tradición más amplia. La antología *Cuentos de Arabia*, ofrece una selección del cuento corto de los países de la Península Árabe (Arabia Saudí, Yemen, Qatar, Kuwait, Emiratos Árabes, Omán y Bahrein).

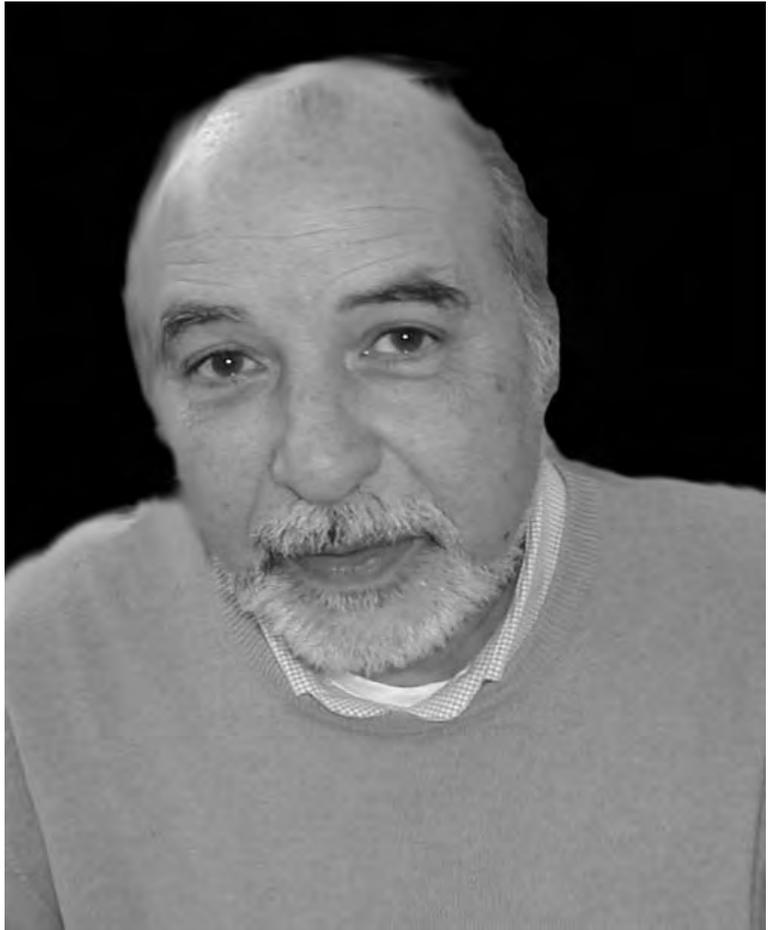
Realizada por Abdellah Djbilou y Abdulaziz al-Sebail, nos acerca a una literatura realmente desconocida en nuestro país.

Por otra parte, y con la intención de acercarnos de otra forma a la realidad marroquí, la línea Algarabía Pensamiento recoge una serie de obras que tratan una serie de aspectos muy concretos. Es el caso de

Sufismo y poder en Marruecos, que nos introduce en el mundo de los santos musulmanes y su proyección en la sociedad, o el *Diccionario árabe marroquí*, de Jorge Aguadé y Laila Benyahia, destinado a convertirse en una herramienta imprescindible, ya sea para el investigador, el profesional o sencillamente el turista. El título en preparación *Músicas de Marruecos*, del prestigioso musicólogo Ahmed Aydoun, viene también a llenar un importante vacío en otro campo atractivo y fascinante.

Pero quizás el auténtico motivo que subyace a todo este proyecto sea el de crear una vía de comunicación con los países árabes y, en particular, con Marruecos. Iniciativas como la colección Algarabía ayudan a establecer canales impermeables a los desencuentros circunstanciales, inevitables en toda relación de vecindad, y profundizar en las relaciones entre las dos orillas del Estrecho, relaciones en las que el papel de la ciudad de Cádiz debe ser capital, en virtud a razones tanto geográficas como históricas y culturales.

No es, por tanto, una casualidad que el primer título de la colección haya sido la antología *Desde la otra orilla*, de Abderrahman el-Fathi, poeta marroquí que utiliza como vehículo expresivo la lengua española, y que con su opción creativa nos da un auténtico ejemplo de lo que significan el intercambio cultural y el mestizaje.



Tahar ben Jelloun

El trabajo del comisario de exposiciones

Juan Ramón Barbancho Rodríguez

Sobre la obra de arte y su función social en la actualidad

La sociedad actual, tal como la concebimos y la vivimos, forma un colectivo al que se ha acostumbrado a recibir mensajes por medio de imágenes. Imágenes lo más atractivas posible y también lo más fáciles de digerir. Imágenes que cuentan historias, que transmiten mensajes por sí mismas. En este orden de cosas la colectividad ocupa el primer lugar y el mestizaje de lenguajes es cada día más evidente y necesario. También en el caso del trabajo de los creadores, que ya no se ciñen a un lenguaje plástico concreto -pintura, escultura, instalación...- sino que buscan el medio más eficaz para sus propuestas.

La sociedad actual, como colectivo, crea en conjunto, en equipo, porque de otra forma la producción es muy difícil, cuando no imposible. El nuevo creador forma parte muchas veces de un equipo multidisciplinar que, bajo su dirección, crea la obra. Desde este punto de vista (y desde otros muchos) hemos de admitir que el arte es innovación continua. En él no tiene sentido la repetición sino la aportación. Es un mutante que se expande y que es capaz de digerirlo todo sin empacharse, incluso es capaz de asimilar las críticas sobre y contra sí mismo. El deber del artista no es dominar la forma, sino adecuarla a un contenido.

Los vectores de transformación de la cultura son los mismos para los artistas y para las entidades y estructuras que los sustentan. Esto es: la inoperancia de la idea de autorreferencialidad en el arte, la

aparición de un nuevo concepto de creatividad, una nueva función de los públicos y de su relación con las instituciones y, por último, la influencia de los nuevos medios digitales. Sobre esto he de decir que me interesa más la fotografía y el vídeo que otros lenguajes. Más adelante intentaré explicar esto.

Hoy entendemos la obra como una red de prácticas que produce sus propias formas de relación, no sólo con un público, sino con los espacios y el contexto social en el cual estas prácticas se inscriben.

El arte es una construcción del imaginario y las fantasías que pueblan ese imaginario nos ayudan a entender mejor la realidad, o al menos a verla desde una perspectiva distinta que nos aporta otras lecturas.

Decía Rosa Martínez en la presentación de su exposición para la Bienal de Venecia de 2005 que "el arte es un combate en el orden simbólico y los creadores más relevantes son aquellos que abren nuevas perspectivas para la transformación lingüística, social e ideológica. Hoy, cuestionar la autonomía del arte y llevar la estética a la vida cotidiana es parte de un imparable ensanchamiento de fronteras, de una ampliación de horizontes que lleva más allá de los modelos establecidos. El aventurero, el filósofo, el científico, el artista o el organizador de exposiciones buscan constantemente descubrir nuevos territorios y crear nuevas posibilidades de pensamiento. Este ejercicio es arduo en un mundo donde las ideas, las personas y los productos circulan a gran velocidad, donde los artistas se mimetizan imparablemente y donde las instituciones trabajan la cultura como una industria de franquicias donde el marketing es la principal metodología de acción. Por eso una de las funciones fundamentales del curator es disminuir el ruido, asignar valor y organizar sintaxis y discursos que perfilen el sentido dentro del tráfico incesante de mensajes".

El arte es una construcción del imaginario y las fantasías que pueblan ese imaginario nos ayudan a entender mejor la realidad, o al menos a verla desde una perspectiva distinta que nos aporta otras lecturas.

Desde finales de los años setenta (años en los que el trabajo de comisarios internacionales como Harald Szeemann y Dan Cameron se pone más de manifiesto) hacen su aparición modelos teóricos y conceptuales que proponen una mirada no reduccionista de la realidad. Es decir, se plantea asumir la complejidad del mundo que nos rodea y se deja de estar reduciendo la experiencia a principios excluyentes y/o esencialistas. Se comienzan a desarrollar propuestas que dan cabida a la paradoja, a la contradicción, a lo plural e indeterminado. Estos enfoques relacionales gozan actualmente de gran acogida en áreas como la filosofía, psicología, antropología, pedagogía y sociología.

Desde los setenta para acá, el cambio que se ha producido en el arte, en sus soportes, en su estética y en sus narraciones es innegable, y por otra parte necesario. La sociedad ha cambiado y el arte tenía que hacerlo igualmente y en la misma dirección aportando ideas y soluciones, nuevas lecturas y arrojando luz allá donde sólo parece haber incertidumbre y oscuridad. Con este cambio en el plano social, por supuesto político, cultural y económico, también ha cambiado la forma de enseñar el arte, de hacer didáctica de la creación, y los lugares en que este nuevo arte y esta nueva forma de enseñar se encuentran. Han aparecido, especialmente en Europa, diferentes propuestas que crecen en lugares que podemos llamar no convencionales desde un punto de vista de lo tradicional hasta ahora entendido y aceptado. Son viejos hangares, naves y espacios industriales antiguos y en desuso, espacios de alto valor histórico en algunos casos o solamente industrial en otros, también encontramos a menudo la conversión de iglesias y monasterios a estos nuevos fines, aprovechando la potencialidad del lugar. Son también nuevas formas de abordar lo público (acciones participativas, trabajo con la comunidad, publicación de periódicos alternativos, Internet...) que están viendo la luz gracias a colectivos interdisciplinarios y artistas independientes. Ante esta nueva realidad y estos nuevos intereses, tanto de

artistas como de público, los comisarios y gestores culturales, también han cambiado sus propuestas y sus formas de ver la realidad. Propuestas y formas que más adelante comentaré.

Una de las preguntas más inquietantes que nos podemos hacer ante esto es por las motivaciones estéticas que hay detrás de estos proyectos y sobre todo saber si todo este cúmulo de cambios tendrá futuro o es solo flor de un día y pronto volveremos a una "normalidad" comúnmente aceptada o si, por el contrario, todo es en realidad el germen de una nueva definición de arte, del status del artista, de su trabajo y de su relación en la sociedad, de su papel y de su "necesidad"¹.

Como decía, a finales de los años setenta comienzan a materializarse estos modelos teóricos y conceptuales que proponen una mirada no reduccionista de la realidad. Se busca conocer y re-conocer este "nuevo mundo con una nueva estética" como propio, el mundo que nos rodea y se deja de reducir la experiencia a principios excluyentes y esencialistas, como ya he comentado antes. Estos enfoques relacionales ven la luz en gran medida de la mano del crítico francés Nicolas Bourriaud² y son compartidos por teóricos, gestores, artistas y comisarios.

El ámbito de trabajo

Para conocer el ámbito de trabajo de un comisario de exposiciones podemos hacer dos divisiones fundamentales: el que trabaja con arte antiguo o del pasado, aunque sea un pasado reciente, y el que trabaja con la creación actual. Sobre la primera opción diremos que su trabajo consiste en realizar una serie de lecturas de la historia y elaborar

Tal vez pueda parecer que es un cuento de hadas,
un encantador de serpientes,
pero es que en nuestro mundo estamos muy necesitados de que nos cuenten cuentos, de que suene una flauta que nos saque de nosotros mismos y nos haga danzar.

una tesis que arroje luz sobre un problema conocido a cerca de la obra de un artista, de un estilo o de una escuela o en poner en relación dos o varios artistas y estudiar coincidencias, influencias, etc.

Son muchas las exposiciones que se realizan en este sentido, todas ellas con unos resultados espectaculares en cuanto al discurso expositivo y mucho más en cuanto al éxito de público y crítica. Las enormes colas a las puertas de los museos así lo atestiguan. Algunas de estas exposiciones plantean tesis verdaderamente interesantes, como la hubo en el Museo del Prado sobre el retrato español, casi más interesante en su forma de mostrar la colección. Pero tengo que decir que en la mayoría de los casos este tipo de exposiciones no me interesan lo más mínimo, sobre todo porque a nivel pedagógico aportan más bien poco o nada al común de los mortales que esperan pacientemente su turno. No hay una reflexión sobre la obra, sobre su sentido, sobre su trascendencia como objeto y como representación. El número de obras que se exponen es tal que acabas agotado y, probablemente, odiando al artista, que en última instancia es sólo el sujeto paciente.

En mi caso he trabajado en dos ocasiones con autores antiguos. Fueron las exposiciones realizadas en el año 2002 en el Château de Malbrouck para el Consejo General de La Moselle. De alguna manera son proyectos peculiares por ser exposiciones en las que figuraba un solo cuadro y lo fundamental del proyecto era la relación del autor con otros autores, con su escuela o con una situación histórica y personal determinada. Son las exposiciones de *La Casulla de San Ildefonso*, de Velázquez y *Aníbal vencedor mirando Italia desde los Alpes*, de Goya.

En la primera realicé un estudio comparativo del cuadro velazqueño con otros sobre el mismo tema de distintos autores, para ver similitudes, diferencias, posibles influencias y sobre todo la originalidad del sevillano. Igualmente se estudiaba su relación con creadores como Manet o Renoir. En el taller infantil se enseñaba la forma de aprender a pin-

tar en la Sevilla del Manierismo y el primer Barroco.

En el caso de Goya se aprovechaba la presentación del boceto original de la obra, realizado en Italia para un concurso de la Academia de Parma, para estudiar los dibujos preparatorios que aparecen en el Cuaderno italiano y las relaciones del autor con las "nuevas formas" del arte italiano que lo alejaban de un espíritu excesivamente dieciochesco imperante en la España del momento. Junto al boceto se presentaban en la exposición cuatro cajas de luz con reproducciones de los dibujos del citado cuaderno y una edición facsimilar del mismo.

Como digo, son los únicos casos en los que he trabajado con arte antiguo, aunque ciertos postulados acerca de la exposición como ámbito de trabajo del comisario son compartidos en otros muchos trabajos. Partimos de la idea de que la exposición no es, no puede ser, un discurso cerrado y unívoco sobre el arte sino más bien un campo de prácticas en donde se pueda realizar el deseo de intercambiar experiencias, ideas, reflexiones, y también provocarlas.

Una de las primeras preguntas que surgen es qué queremos contar, qué nos interesa y qué visión tenemos de la realidad, del mundo que nos rodea, con sus deseos y preocupaciones. Luego nos preguntaremos por la forma en que queremos contarlo y mostrarlo a un público lo más amplio posible. Este último razonamiento es más útil, a mi modo de ver, cuando se trabaja con arte actual por ser, entre otras cosas, reflejo más fiel de la sociedad del momento, de sus deseos y aspiraciones, también de sus desilusiones y desgracias.

Tanto el discurso como el planteamiento del trabajo, lo conceptual y lo visual, deben aspirar a parecerse más a un centro de experimentación que a un cúmulo de certezas, porque el comisario no siempre podrá tener muy claro el fin de la historia. El comisario no es un sociólogo ni un psicólogo, es más bien una especie de visionario que se adelanta a los sucesos, que tiene la suficiente información -y poder para manejarla- para reunir a los artistas

y a las obras y contar con ellas una historia nueva, una historia de lo que será, o de lo que está siendo, pero en un presente tan absoluto que raya en lo futuro.

Tal vez pueda parecer que es un cuenta cuentos, un encantador de serpientes, pero es que en nuestro mundo estamos muy necesitados de que nos cuenten cuentos, de que suene una flauta que nos saque de nosotros mismos y nos haga danzar.

La exposición, como la obra de arte, debe tener un contenido estético, es cierto, pero debe primar una intención narrativa de sucesos, debe ofrecer las claves para que el público encuentre reflexión y placer, mostrar los temas que inquietan y preocupan a la sociedad actual y que las obras de los artistas expresan de una forma real, poética y en muchos casos visionaria.

El comisario tiene muy claro que los artistas actuales no comparten un estilo, sino más bien un intento de construir mundos estéticos personales, de plantearse sus propias necesidades formales, de fabricarse una nueva realidad respondiendo al reto de hacer un arte que tenga sentido en el nuevo contexto.

Han cambiado las propuestas y las formas de ver la realidad. Al trabajar con creadores actuales la relación se estrecha, la implicación personal es muy fuerte, al menos así es en mi caso. Son proyectos en equipo en el que las funciones incluso se entremezclan porque el trabajo de elaborar narraciones sobre un mundo que es común así lo exige.

En mi caso hay dos campos que me interesan especialmente: por una parte contar historias del mundo que nos rodea, de lo que ocurre, de aquello que identifica -positiva o negativamente- a nuestra sociedad: el ruido ensordecedor de las ciudades y el silencio de la gente³, la vida de muchas personas que habitan en los márgenes de la ciudad, aislados en medio del ruido. Un aislamiento físico, pero también un aislamiento psicológico y moral⁴. En muchas ocasiones la ciudad es mi protagonista, los lugares en los que vivimos, los espa-

cios interiores que habitamos, cómo deambulamos por ella, qué nos interesa, qué personajes habitan y "hacen" la ciudad contemporánea. Este interés es compartido por la mayoría de colegas e instituciones. Son muchas las exposiciones que se acercan de una manera u otra a este tema, y también encuentros y certámenes, como PhotoEspaña 05, se interesan por esto.

Hay en la ciudad actual múltiples espacios habitados y habitables. Unos espacios urbanos que a menudo configuran la forma de ser de los habitantes de una determinada manera, en la misma medida que los habitantes definen el espacio, tanto el doméstico como el urbano. Dentro de cada lugar se desarrollan unas prácticas que determinan en buena medida el ser individual y colectivo. Más que un espacio habitado, la ciudad es símbolo, presencia viva de una estética que prefigura en la ficción, en el arte narrativo, la complejidad de la vida contemporánea, por esto me interesa trabajar sobre ella en proyectos como *Dinámicas de la cultura urbana*, donde reúno el trabajo de doce autores de distintos países, como también lo hice en la *Acción multimedia Alameda*⁵.

El otro ámbito de mi trabajo es la relación entre arte actual y patrimonio histórico. Me interesan los discursos que lo histórico puede aportar a lo contemporáneo. La memoria histórica de edificios y espacios como parte de una narración actual y el valor aquilatado por el tiempo que aportan. En el otro sentido, me resultan interesantísimas las lecturas que el arte actual puede hacer de lo histórico. Lecturas que pueden ir de lo puramente material o físico a lo conceptual. Lecturas de un determinado tipo de construcción o diseño urbanístico o de su uso y de su memoria histórica. Con esta idea trabajé con Javier Velasco y Mayte Alonso en las Reales Atarazanas de Sevilla en el 2003⁶, o el proyecto *De Sacramento* que llevé a cabo junto a Javier Velasco en el Museo Barjola de Gijón.

Con un sentido también parecido he realizado *On Prediction*⁷, el proyecto de Fernando Sinaga en

el Museo Vostell Malpartida. Las tres piezas que componen la exposición intervienen en un lugar diferente del museo. Es una intervención con el espacio arquitectónico del lavadero de lanas, con el espacio natural en el que se encuentra y con la memoria histórica del mismo. La estética que Sinaga desarrolla en este trabajo tiene una conexión estrecha con la estética Fluxus, propia de Wolf Vostell, fundador del museo y de muchas de las piezas que integran su colección. Se entiende la creación como una "recreación" infinita de voces que se influyen y transforman entre sí por medio de una acción colectiva que debe redoblar su intensidad en el tiempo. Las obras de Sinaga eran dos piezas de *Zone*, con las que realizamos tres lecturas diferentes, y los trabajos en vídeo *On Prediction* y *El pozo de los humos* (la otra satisfacción).

Como decía antes, tengo un especial interés por la fotografía y el vídeo como lenguajes y soportes de la creación actual. Me parece que el trabajo que están realizando la mayoría de los autores en estos medios es un trabajo mucho más narrativo que el realizado en otros soportes. Me parece más narrativo y por tanto con más capacidad para contar cosas interesantes. Además, en muchas ocasiones hay un distanciamiento buscado con planteamientos puramente esteticistas y retinianos de la obra, cosa que me interesa bastante. Creo que es así salvo en el caso excepcional y verdaderamente maravilloso de Bill Viola -un trabajo pictoricista en su idea de la belleza- en el que lo narrativo es el planteamiento estético.

En cualquier caso, a mi modo de ver el vídeo y la fotografía -junto a los lenguajes de acción, que usan habitualmente estos medios- responden mejor a la forma de entender el trabajo en la sociedad actual, y la labor del comisario es, en muchos casos, un posicionarse entre los creadores y el público para facilitar el encuentro entre la obra y sus espectadores. Elaborar narraciones y seleccionar las piezas que mejor reflejen la situación para que el público se reconozca.

La sociedad actual es un colectivo al que se ha acostumbrado a recibir mensajes por medio de imágenes. Imágenes lo más atractivas posible y también lo más fáciles de digerir. Imágenes que cuentan historias, que transmiten mensajes por sí mismas. Además, es una sociedad en la que la individualidad es cada día más difícil de sobrellevar. La colectividad ocupa el primer lugar y el mestizaje de lenguajes es cada día más evidente y necesario. Por estas razones, entre otras posibles, el vídeo-arte está llamado a ser el nuevo lenguaje y no sólo el nuevo soporte. No creo en absoluto que el medio sea el mensaje. La tecnología no puede suplantar nunca la intención, porque acabaríamos con el sentido último de la obra, para recrearnos en su apariencia externa y eso presentaría un trabajo vacío, puramente estético en el mejor de los casos. Un recrearse en la forma, pero con un fondo hueco. Yo asimilo, de alguna manera, este cambio que produce el vídeo-arte y sus manifestaciones al que produjo la obra de Marcel Duchamp en los albores del siglo pasado. Cambio en los planteamientos plásticos y teóricos, en el trabajo del artista y en las narraciones y su representatividad de una nueva sociedad.

Como colectivo, la sociedad crea en conjunto, en equipo, porque de otra forma es imposible la producción. Este mismo sistema es el que emplea este nuevo lenguaje. El nuevo creador forma parte de un equipo multidisciplinar que lo asimila a cualquier tipo de trabajo. Esta, junto con las antes enunciadas, es una de las razones que nos permite reconocer al vídeo como el lenguaje más propio del siglo XXI, aunque esto no quiera decir ni por asomo que la pintura, la escultura, la performance, etc., vayan a perder su lugar y protagonismo de ninguna manera. Todo entra dentro del "conjuro" del encantador de serpientes.

Juan Ramón Barbancho Rodríguez
Doctor en Historia del Arte
Crítico y comisario independiente

NOTAS

1. Es un tema muy importante el de la necesidad del arte y su función social -y por tanto necesaria- de los artistas y de los comisarios.
2. Co-director del Palais de Tokio y fundador de las publicaciones independientes *Revue Perpendiculaire* y *Documentes sur l'art*. Publicó su libro *Estética Relacional*, el cual ofrece un enfoque particular del complejo mundo de las prácticas artísticas más recientes.
3. Es un proyecto llamado *Silencioso/Ruidoso* en el que trabajo con Ute Jueress, Christoph Draequer y el dúo Masbedo. Las obras son todas en vídeo.
4. Este proyecto se llama *A orillas de la ciudad* y está compuesto por fotografía de Tom Hunter y Dionisio González.
5. Fue una acción con vídeo y música en directo que tuvo lugar en La Alameda de Hércules, en Sevilla, la noche del 23 al 24 de junio de 2004. Se intervenía en el espacio y en su historia como "salón" de la ciudad, un lugar para estar, para ver y ser visto. Todas las obras dialogaban sobre diferentes aspectos de la ciudad contemporánea.
6. La historia de Atarazanas es hermosa pero olvidada. Olvidada por el paso del tiempo y por el poso de elementos arquitectónicos ajenos a ella y que la han ido mermando y enmascarando poco a poco hasta llegar a hacerla irreconocible incluso para sí misma. Pero la historia duerme a la espera de ser despertada y recuperada. No se pierde aunque siempre es frágil, siempre es vulnerable. La de Atarazanas es una historia de arquitectura y de agua que corre por las venas de la ciudad y le da la vida.
Durmientes y tirantes de Javier Velasco fue una intervención en el espacio con la muralla almohade con telón de fondo, en la que jugó con lenguajes y conceptos del espacio. Hace referencia al agua que inundaba el edificio para que salieran los barcos. Las grandes superficies planas de cristal azul que colgaban del techo recuperaban la idea del agua. La fragilidad del vidrio era la fragilidad de la historia. Las ramas-vena recogen y expanden el fluido que da la vida a la ciudad. Son los cauces y caminos que hace el río.
Mayte Alonso en *La arqueología de las cosas (IV)* hizo que las bóvedas góticas de la nave de la Pescadería recogieran la proyección de las estructuras de otros lugares del edificio. Era un reencuentro, un recuperar su propia historia, los momentos de esplendor y también de ruina. Un reconocer los acontecimientos que han tenido lugar en su espacio. Reconocerlos, asumirlos y presentarlos al nuevo público que circula bajo sus bóvedas.
7. La exposición estuvo en el Museo Vostell Malpartida del 25 de abril al 5 de junio de 2005. Fue posible gracias al patrocinio de FAIN Ascensores, con quienes guardo una deuda de agradecimiento.

La situación de los intercambios culturales en el Mediterráneo Occidental

Una mirada a las relaciones Europa-Magreb

Ferdinand Richard

No tengo competencia para pintarles un cuadro exhaustivo ni del estado de los intercambios culturales en el Mediterráneo Occidental, ni de los diferentes programas de ayuda disponibles en la actualidad. No estoy tampoco capacitado para describir científicamente los lazos que fijan nuestras perspectivas futuras a la historia de nuestras sociedades mediterráneas.

A lo largo de estas conferencias, eminentes especialistas, expertos en asuntos europeos o historiadores, tendrán ciertamente la oportunidad de aclararnos estos puntos.

Yo querría ante todo, partiendo de los testimonios vividos, compartir con ustedes algunos interrogantes relacionados con nuestros territorios y con nuestras profesiones, más concretamente en lo que atañe a los objetos que fabricamos en estos paisajes que conocemos bien.

Pero, en primer lugar, haré una presentación de las acciones concretas que mi organización ha llevado a cabo en este espacio mediterráneo, con el fin de comprender mejor de donde viene mi discurso; después abordaré nuestras cuestiones generales a través de dos bloques estadísticos ilustrativos.

1. Presentación de las actividades de la A.M.I.¹

Nuestra organización Ayuda a las Músicas Innovadoras es un Centro Nacional de Desarrollo para las Músicas Actuales (www.amicentre.biz). Existe desde hace veinte años y despliega en Marsella y en su región un dispositivo completo de acompañamiento o

de formaciones, así como diversas manifestaciones artísticas, todo ello destinado a los jóvenes.

Principalmente organizamos desde hace veinte años en la isla de Frioul, frente a Marsella, el Festival-taller MIMI, que, como su nombre indica, mezcla concierto y formación.

Esta experiencia duradera es el fundamento de nuestra cooperación internacional, particularmente en el Mediterráneo, donde, desde mediados de los años 90, hemos dirigido sucesivamente una actividad trienal en Marrakech, en Marruecos (MarMar), y una actividad cuatrienal en Oriente Medio (Líbano, Siria, Jordania).

La movilidad es uno de sus resultados más espectaculares. Por ejemplo, durante el Festival-taller Mimi-Nor, que organizamos en la República autónoma de Nenets, en Rusia del Norte, hemos organizado un taller vocal entre los B'net Houaryat del Sur de Marruecos y las mujeres chamán nenets. Por otra parte, la relación iniciada con el grupo electrónico Soap Kills del Líbano se ha continuado durante el Festival Mimi-Sur en Kinshasa (R. D. del Congo), y ha dado lugar a talleres y residencias de creación.

Sobre todo, reforzamos hoy, tanto en Marsella como en las otras partes del mundo donde trabajamos, el apoyo a los jóvenes operadores musicales, la indagación sobre el acceso al mercado, sobre la economía y las financiaciones solidarias, bajo la forma de CADO² (Célula de Acompañamiento al Desarrollo de los Operadores), pues nos parece evidente hoy que es inútil querer ayudar a los artistas y a la creación sin consolidar a los profesionales musicales de su entorno más próximo, particularmente en la parte no europea del Mediterráneo.

2. Presentación de nuestro contexto

Pero ante todo, y sin querer abusar de las cifras, me gustaría presentarles dos bloques estadísticos, que encuentro muy reveladores de las cuestiones de nuestro debate:

El primero se refiere a la demografía: en 2003, se

estima en 435 millones de habitantes la población del perímetro mediterráneo, de los cuales 118 millones son jóvenes menores de 15 años, para los que la principal actividad de ocio es probablemente la música.

Estas cifras bastan para señalar el peso estratégico "extra-corporativo" de la cultura (especialmente de la música, ya que hablamos de festivales), en este espacio. El desarrollo cultural no puede hoy reducirse a un simple "alimento" para el espíritu, a un momento de *hobby* al margen de las horas consagradas a las cosas serias, a un tipo de signo exterior de riqueza para los países desarrollados, o incluso al brazo armado del prestigio nacional, a veces vergonzosamente utilizado como un simple objeto de propaganda. La globalidad y la interactividad de este dominio nos obliga hoy a admitir a la luz del día lo que nuestra intuición nos indica desde hace mucho tiempo: la cultura es un factor de cohesión social y de seguridad, un factor de movilidad y de visibilidad, un factor de atracción económica.

Estas cifras que manifiestan el peso de las poblaciones jóvenes son, por otra parte, el signo ineludible de un traspaso, en los dos próximos decenios, de la inventiva, de la innovación. Tal traspaso tendrá lugar, estén seguros, pero que se haga de forma convulsa o con armonía depende de nuestra capacidad para consolidar una verdadera cooperación cultural como para asumir el paso generacional. La cultura es una enorme baza estratégica.

El segundo bloque estadístico desenmascara la paradoja de las Libres Empresas.

En 2002, según un estudio IFPI, retomado por el SNEF (Sindicato Nacional de Editores Fonográficos en

Cada estado, cada núcleo de poder, intenta hacer prevalecer sus intereses inmediatos, y la negociación se parece a un mal parto, reduciéndose a un insignificante denominador común donde los profesionales de la música, artistas y público no son más que una coartada.

Francia), las acciones de mercado de sellos independientes se sitúan como sigue:

En el mundo: 23,5%

En Europa: 16,1%

En Francia: 3,3%, a la cola de la independencia editorial musical en Europa.

Este lamentable resultado de un país que se auto-proclama, a veces arrogantemente, como el país de la excepción cultural, muestra que a pesar de su objetivo declarado de democratización cultural, los políticos responsables de la cultura no son siempre un ejemplo de autonomía ciudadana.

Haré varios comentarios sobre esto:

La integración europea, por sus programas de ajustes, reivindica la descentralización, la armonización interregional, un diálogo entre centros y periferias, y ajusta la creación de empleo en base a una cierta idea de libertad para emprender. La industria del ocio, por el contrario, supercentraliza los poderes de decisión, la calibración de la oferta, los monopolios de difusión, los productos finales de consumo y, se aprovechará por supuesto de una oposición de estos centros y de estas periferias, considerados unos como polos de atracción y centros de poder, apropiados para agravar las migraciones de poblaciones jóvenes; y otros, considerados como reservas de materia bruta, ya sea intelectual o artística.

Como toda industria moderna, la del Ocio acelera los *turn-over*³ de empleo, la precariedad, y esta aceleración es perjudicial para la estructura económica a largo plazo, especialmente la de los territorios mediterráneos.

De hecho, se podría decir, por otra parte, que la industria del Ocio no se preocupa por la economía, sino por los beneficios, lo que no es exactamente la misma cosa.

Partiendo de ese desequilibrio, será muy difícil pa-

La diversidad cultural,
tan necesaria como es para
garantizar nuestros equilibrios
de paz, no podría ser utilizada
al servicio de la defensa de
las soberanías nacionales.

ra Europa pretender dar lecciones de desarrollo cultural multilateral y duradero para sus socios de la cuenca mediterránea. Es necesario hacer constar hoy que, para los países ricos del norte del Mediterráneo, la edición y el comercio de la música grabada se reducen esencialmente a un diálogo entre directivos globales y consumidores europeos. A pesar de la primera estadística demográfica que cité, no hay o hay muy poca construcción económica multilateral en el campo de la música en el Mediterráneo. Viviendo en Marsella, no pude sino constatar que la casi totalidad del business musical instalada en esta ciudad o su región está esencialmente centrada en lo que sucede a nivel de las grandes compañías, volviendo la espalda al Mediterráneo, e ignorando el extraordinario potencial comercial que éste representa. En el mejor de los casos, algunos artistas del mundo árabe consiguen que su catálogo sea explotado por compañías europeas, pero se trata más bien de casos particulares en los que se considera a las periferias como una materia bruta intelectual.

3. La respuesta de los acuerdos de Barcelona

Sin embargo, sería necesario que los acuerdos de Barcelona, por algún medio adecuado, apoyen la estructuración y la puesta en red de miles de nuevos productores alrededor del Mediterráneo, las iniciativas de jóvenes empresarios o de jóvenes asociaciones, créditos y micro-financiaciones, formación, acceso a la economía, etc.

Pero desde este punto de vista, los recientes guidelines difundidos por la Fundación Anna Lindh (como sus mecánicas de programación al amparo exclusivo de la comisión o de los gobiernos) son poco tranquilizadores, mientras que la Fundación anuncia alto y claro que la juventud es su prioridad, que la equidad es su dogma, que la sociedad civil guía sus orientaciones. Cómo combatir esto para dar un peso real programático a las redes nacionales que se suponen constituyen la Fundación (ellas mismas constituidas a su vez por amplios sectores de la sociedad

civil) es una cuestión que refleja la manera en que se rigen los asuntos europeos, sobre todo lo que concierne al reparto de poderes entre el Consejo de Ministros (decisión a puerta cerrada por parte de funcionarios representantes de los ministros), la Comisión y el Parlamento.

Cada estado, cada núcleo de poder, intenta hacer prevalecer sus intereses inmediatos, y la negociación se parece a un mal parto, reduciéndose a un insignificante denominador común donde los profesionales de la música, artistas y público no son más que una coartada. Si hace falta llevar a cabo un combate político, es aquí donde debemos situar el campo de batalla.

Llegados a este punto de mi exposición, y puesto que la Fundación Anna Lindh, como otros muchos cenáculos salidos de los acuerdos de Barcelona, emplea generosamente los dos términos de movilidad y profesionalización, me gustaría detenerme un momento sobre estas nociones, pues conviene replantear su sentido:

La noción de profesionalización, primero, que aparece regularmente en los discursos de la cooperación artística internacional. Al sur del Mediterráneo, sabemos que la frontera entre profesionales y aficionados es aún más imprecisa que en Europa (donde ya es objeto de debates), y que, en ciertos países de esta misma área, llamar "profesional" a un artista viene a querer decir que está afiliado al poder, sin que tal afiliación pueda garantizar la calidad artística de su trabajo.

Y al contrario, un número no despreciable de jóvenes artistas son considerados amateurs por el hecho de no estar afiliados al poder, mientras que si fueran europeos, probablemente se encontrarían en una situación al menos "pre-profesional".

En fin, desde un punto de vista personal, yo vinculo el nivel profesional de un artista a la cualidad intrínseca de su trabajo y de su inspiración, más que al hecho de saber si su trabajo le procura o no una independencia económica.

Por lo tanto, en lo que respecta a la ayuda a los

artistas, yo supeditaría la noción de apoyo a la práctica artística cuando ésta es la actividad principal, o cuando genera otras actividades (un "mercado"), en lugar de supeditarla a un profesionalismo en sentido estricto.

Nos aproximaríamos así a la fuente misma del impulso artístico, lo que, a la vista de las estadísticas citadas, parece políticamente más legítimo.

La noción de movilidad, que es a menudo un tema central en nuestros debates, lleva directamente a la noción de autonomía. Esta movilidad sólo tiene sentido si es productiva. Todos sabemos que no se trata aquí de montar una agencia de viaje, y que organizar la movilidad de cierta élite artística no es el camino más directo hacia una ética de la cooperación. Ya desde hace tiempo, considero que hace falta subordinar esta cuestión de movilidad a la noción de estructuración productiva. La movilidad sí, pero ¿con qué fin?

Paralelamente a este problema, la cuestión de las políticas culturales gira cada vez más, en Europa, en torno a la noción de los acompañamientos de artistas, de las micro-empresas, de las infraestructuras que están a su servicio. En el Mediterráneo también, pues basta con preguntar a los jóvenes artistas de Oriente Medio para saber que uno de sus principales escollos es el del entorno inmediato de trabajo, del acompañamiento por parte de infraestructuras ad hoc.

No hay perspectivas de futuro sin profesionales de la música.

Pero formar a un manager, a un agente, a un editor, supone, aún más que para un artista, que confronte sus prácticas profesionales, que viaje.

Pero favorecer la movilidad de tales operadores supone que somos capaces de juzgar la calidad, el

Este lamentable resultado de un país que se autoproclama, a veces arrogantemente, como el país de la excepción cultural, muestra que a pesar de su objetivo declarado de democratización cultural, los políticos responsables de la cultura no son siempre un ejemplo de autonomía ciudadana.

éxito, la habilidad de organización, la durabilidad de los proyectos de esas personas.

4. Acuerdos de Barcelona/ bis

Últimamente hemos oído hablar muchas veces de una doctrina llamada "5+5", que constituiría la expresión de un cierto pragmatismo:

Para activar mejor la asociación mediterránea, convendría empezar a construir una primera plataforma que implicara a cinco países del Magreb (Mauritania, Marruecos, Argelia, Túnez y Libia) y cinco países del Noroeste del Mediterráneo (Portugal, España, Francia, Italia y Malta), cuyo objetivo sería un efecto de entrenamiento en el conjunto de los signatarios de Barcelona.

Los economistas y diplomáticos tienen, en efecto, buenas razones para defender tal doctrina, sobre todo en términos de dinámica diplomática, o en términos de integración económica general.

Pero desde un punto de vista cultural, parece difícil excluir la dinámica transversal de todo el Mediterráneo.

¿Cómo dividir la herencia común a todas las músicas árabes en compartimentos estancos?

¿Cómo alcanzar, en nuestro terreno musical, el nivel mínimo de rentabilidad económica con sólo esos diez países?

Puesto que la Cultura y el Turismo, en el conjunto de la cuenca, están estrechamente unidos, ¿cómo podríamos separarlos entre el Este y el Oeste?

Finalmente, ¿no vemos surgir, tras esa doctrina, una especie de reparto de influencias entre la zona latina, por una parte, y, por la otra, el Gran Oriente Medio de los anglosajones? ¿No vemos retornar una nueva versión de un antiguo reparto neo-colonial?

Hoy en día, lo que mi organización desea activar y consolidar es una red que ponga en relación a jóvenes profesionales musicales del Magreb y del Machrek, crear una especie de puente permanente entre el Este y el Oeste, apoyado en dos pilares, Damasco y Argel. Si reflexionamos en la puesta en mar-

cha de un programa de estas características, no es sólo porque responde a las demandas que recibimos durante los numerosos encuentros directos que mantenemos con los jóvenes músicos y sus asistentes, sino también porque nos parece que la autonomía de las estéticas y de las producciones en el sur está sujeta obligatoriamente a un equilibrio de fuerzas con el norte, equilibrio de fuerzas que sólo podrá gestionarse a través de la constitución de redes anchas y autónomas en el sur. Esta evolución se podría resumir en el cambio simbólico del clan en la red. Renacimiento tanto más difícil en cuanto que se trata de una cuestión planteada a todos, no sólo al Sur, si se considera que los grandes monopolios de la Industria (incluida la del ocio, evidentemente) se debaten, con sus contradicciones, entre lógica de clan y espíritu de redes.

5. Turismo cultural y derecho cultural

La dialéctica del comercio cultural que querría que nuestros materiales, nuestras salas de conciertos, festivales, turismo cultural, no fueran más que jugosos productos finales de consumo, no puede evidentemente servir de base para una cooperación cultural mediterránea cuyo único fin, a veces oculto, sería el de extender nuestra red de distribución.

Como por casualidad, los modelos de ordenación cultural del territorio que hemos exportado se agrupan alrededor de los lugares de consumo. Y, como en Francia, reflejan un cierto desprecio por las prácticas culturales de nuestros ciudadanos, particularmente las de los jóvenes. Al concentrarse en la Cultura para todos, se han olvidado las Culturas de todos, la forma moderna de matar la gallina de los huevos de oro, privándose de un fantástico potencial de ideas innovadoras.

Además, se trata aquí del derecho cultural de nuestros ciudadanos, y todas las generosas declaraciones sobre la colaboración, la fraternidad, la comunidad de razas, la diversidad cultural, etc., se derrumban en el mismo instante en el que ese derecho cultural, es decir, el derecho a expresarse, y no a consumir,

es ultrajado. Patrice Meyer-Bisch, del Instituto Internacional de los Derechos Humanos/ Universidad de Friburgo/ Suiza, explica muy bien esta unión directa entre la ausencia de derechos culturales y de derechos económicos, peligroso déficit enmascarado por el discurso sobre los derechos humanos, y por el uso abusivo de la palabra Democracia.

Esta tensión es, por supuesto, perceptible en la cuenca mediterránea. Hablar de un diálogo de culturas sin establecer de antemano las bases de un intercambio equitativo y de nivel homólogo, conduce a reactivar actitudes neo-coloniales, siempre al acecho cuando se habla de beneficios.

No es necesario añadir que esta disparidad es probablemente el principal generador de inseguridad y de desestabilización tanto en esta región del mundo como en otras. Por otra parte, parecería que Georges Bush comenzara a medir los límites de la fuerza física y entreviera finalmente la cadena lógica que sustenta al terrorismo. Según esto, concluyo que se verá obligado a establecer las bases de una política de cooperación cultural incluida en su amplio proyecto del "Gran Oriente Medio", y estoy impaciente por conocer en qué términos...

6. Diversidad cultural e integración política

Si hay un nudo que nos costaría mucho trabajo deshacer, es el que concierne, por un lado, a la confusión entre integración de políticas culturales nacionales en el seno de un conjunto multilateral y, por otro lado, a la defensa de la diversidad cultural.

La integración de nuestras diferentes políticas culturales nacionales es indispensable, aunque sólo sea para sacar a los artistas de la tradicional instrumentalización que de ellos hacen los estados con el fin del prestigio nacional, sin hablar de la formación general de las conciencias, proceso en el que ellos son los obreros. Me refiero aquí al artista en tanto que refuerzo directo (y, en ciertos casos, principal actor) de la democracia, de la autonomía, de la seguridad.

La diversidad cultural, tan necesaria como es para

garantizar nuestros equilibrios de paz, no podría ser utilizada al servicio de la defensa de las soberanías nacionales. Cada país del Mediterráneo, tanto del Norte como del Sur, conoce minorías a veces muy oprimidas, y, cuando hablamos de esta diversidad cultural, nos referimos a un escalón humano, territorial, que concierne tanto a las expresiones futuras como al patrimonio, y no a insignias ni a banderas de ejércitos nacionales en marcha.

Integrando nuestras políticas culturales nacionales en el seno de un conjunto razonado es como podremos garantizar la diversidad en sus aspectos más periféricos.

Este dilema es el eco del que divide hoy a Europa, oponiendo federalismo y soberanismo, explicando de paso la actitud monolítica del sector cultural francés que votó contra el tratado constitucional europeo, el cual incluía sin embargo notables avances en lo que concierne a la integración progresiva de las diferentes políticas culturales europeas. Y aún más, no estando todavía resuelta esta cuestión, parece cuando menos arrogante creer que nuestros países del norte del Mediterráneo podrán unilateralmente decretar la marcha a seguir en el sur del Mediterráneo. Son absolutamente indispensables plataformas de acuerdos.

Se puede incluso llegar a decir que el espacio mediterráneo está, en esta materia, más avanzado que el mismo continente europeo. Por ejemplo, la Política Europea de Vecindad, que consiste en acuerdos bilaterales UE y países vecinos, muestra que hasta hoy todos los acuerdos de este tipo que han sido firmados en el Mediterráneo presentan una subdivisión cultural (ejemplo, Israel, Túnez, Marruecos, Palestina, Jordania) incorporada en su instituto financiero ENPI.

La integración de nuestras diferentes políticas culturales nacionales es indispensable, aunque sólo sea para sacar a los artistas de la tradicional instrumentalización que de ellos hacen los estados con el fin del prestigio nacional, sin hablar de la formación general de las conciencias, proceso en el que ellos son los obreros.

En comparación, si consideramos los contenidos de los marcos estratégicos nacionales de los países miembros de la Unión Europea que, en la actualidad, remontan a la Comisión y constituirán la armadura de los futuros programas de financiación de la Unión, es inevitable constatar que la cultura está muy poco presente. Y el presupuesto de Cultura 2000 o 2007 se corresponde más o menos con el presupuesto cultural de cualquier gran ciudad europea, un ridículo "piscolabis" para los veinticinco países miembros más los países candidatos. El total representa a penas el 0,03% del presupuesto de la Unión, inferior incluso al presupuesto de sólo los Países Bajos. Y a pesar de toda mi adhesión a la generosa e indispensable campaña del Foro Europeo para las Artes y el Patrimonio, que reclama 70 céntimos por euro al año y por habitante para la cultura, debemos constatar que el retroceso anunciado de la contribución de los estados miembros al presupuesto de la Unión afectará principalmente al embrión de política cultural de la UE. Es ilusorio esperar cualquier mejora si la contribución de los estados miembros no sobrepasa el 1% de sus presupuestos.

Sin embargo, se confirma siempre la pervivencia tenaz de anacrónicos acontecimientos culturales presupuestívoros, de tufo nacionalista. ¿Cómo se puede presentar todavía el concurso de Eurovisión como una visión de excelencia cultural europea, como un ejemplo de respeto a la diversidad cultural, como un modelo a exportar a nuestros vecinos?

7. ¿Qué festivales en el Mediterráneo?

En este contexto, ¿sería razonable crear una red de festivales en el Mediterráneo? Cada año, entre julio y agosto, las instituciones presentes en mi región subvencionan más de 150 festivales de música, y algunos festivales están en adelante completamente programados, dirigidos, comunicados y vendidos llave en mano a los responsables locales por oficinas externas a la región. Debemos constatar que esta festivalización de la cultura no proporciona los empleos cualificados y de larga duración que podrí-

an ser testimonio de un verdadero desarrollo territorial. Tampoco desarrolla, por supuesto, la autonomía de pensamiento y de acciones de nuestras poblaciones, no preserva para nada el diálogo intercultural y acentúa la fractura social, siendo estas festividades, para colmo, inaccesibles a una parte importante de la población local.

Teniendo en cuenta que hablamos de cultura, y no de comunicación, se hace patente que hoy la ayuda pública (y, sobre todo, territorial) en un festival sólo puede justificarse si esta manifestación participa de una dinámica permanente, genera formación, creación de empresas culturales, moviliza al público local, y se inserta en una red mediterránea productiva. Un festival bien estructurado es tan diferente de un festival mediático como la plantación de los árboles jóvenes puede serlo de una deforestación salvaje, y es el momento de reflexionar en lo que se podría llamar una "ecología cultural".

Esta diferenciación mayor (a nivel de objetivos, sobre todo), supone también técnicas de financiación y de evaluación adaptadas. Lo que se echa en falta dramáticamente hoy.

Estoy dispuesto a contribuir con una red de festivales en el Mediterráneo, pero con la condición de que su misión no se limite a un intercambio de programaciones. Para mí, tal red sólo tendría sentido si reuniera a un panel representativo, norte-sur-este-oeste, alrededor de una carta con cuatro capítulos como los siguientes:

- economía justa
- entorno social
- ética
- estéticas

¿Cómo se puede presentar todavía el concurso de Eurovisión como una visión de excelencia cultural europea, como un ejemplo de respeto a la diversidad cultural, como un modelo a exportar a nuestros vecinos?

Conclusión

Los resultados de nuestros trabajos llevan más lejos que una simple ordenación de nuestros territorios o de nuestras industrias turísticas. No podrían resumirse tampoco en la parte visible de un lobby colectivo.

Deben ser, en su modesta escala, una contribución moderna del mundo cultural a los nuevos equilibrios de sociedad a los que todos aspiramos.

Más tarde, los clientes jóvenes actuales de nuestros productos de consumo, convertidos en ciudadanos activos y responsables, sabrán preservar esos frágiles equilibrios particularmente porque la calidad de su aculturación les asegurará, en el momento de elecciones difíciles, un juicio sano, una eficacia generosa.

Lo que nos reúne aquí hoy, operadores musicales, artistas, responsables, es el hecho de que en este campo todos contamos.

Gracias por su atención.

Intervención de Ferdinand Richard, en Rencontres des Festivals de la Méditerranée, Barcelona, 22 de septiembre de 2005.

NOTAS

1. N.d.T.: las siglas AMI coinciden fonética y ortográficamente con la palabra francesa ami, que significa "amigo".
2. N.d.T.: las siglas CADO representan la escritura fonética de la palabra francesa cadeau ("regalo").
3. N.d.T.: turn-over o turnover es un préstamo de inglés lexicalizado en francés con el significado de "tasa de renovación del personal de una empresa".
4. N.d.T.: vocablo inglés que significa "directriz".

La costumbre de leer

Fernando Domínguez Bellido, Josefa Parra Ramos y Ricardo Rodríguez Gómez

Introducción

La Fundación Caballero Bonald se constituyó en 1998 como una apuesta decidida del Ayuntamiento de Jerez por el fomento y desarrollo de la cultura en todas sus vertientes, y especialmente en el estudio y difusión de la figura y la obra del insigne escritor jerezano y la llamada "Generación del 50", a la que pertenece.

Desde sus inicios, poco a poco, pero con paso firme, la Fundación Caballero Bonald se ha ido consolidando como un agente dinamizador de la vida literaria en Jerez y como un punto de referencia cultural en Andalucía y España, y ello gracias a una programación varia y diversa, siempre orientada a ofrecer al público un producto de calidad, sugerente y atractivo.

Podría decirse que a la luz de este precepto irrenunciable se han acometido todos los programas promovidos por la Fundación desde su nacimiento. Bien es verdad que para la consecución de ese objetivo contamos con el apoyo personal, los conocimientos y la experiencia del propio José Manuel Caballero Bonald, así como el de un escogido y prestigioso equipo asesor del que forman parte algunas de las principales figuras del ámbito cultural e intelectual español.

Entre las actividades que desarrolla la Fundación,

Cuando hablamos de "dar un paso más" nos estamos refiriendo a la necesidad de hacer una oferta sugerente y diversa que encandile al lector, animándolo a salir de esas cuatro paredes donde cree tenerlo todo y a recibir el aire fresco de una lectura compartida y del contacto directo con los autores.

habría que destacar, por su importancia y repercusión a nivel nacional, nuestro Congreso anual, que cada año convoca a los mejores especialistas nacionales e internacionales sobre la materia abordada: la Poesía del 50, la Narrativa Española, Literatura y Memoria, Literatura y Cine, Literatura y Sociedad, Literatura e Historia, etc. Además, contamos con otros programas del máximo interés, como *Pliegos de Agramante*, que invita a autores relevantes para realizar lecturas o comentarios sobre su obra, el *Seminario Permanente sobre Caballero Bonald y la Generación del 50*, la revista literaria *Campo de Agramante*, el Premio Internacional de Ensayo, etc.

Como la mayoría de entidades que se dedican a la difusión y el fomento de la cultura, el equipo de trabajo de la Fundación es consciente de la necesidad de ir incorporando nuevas actividades a su programación, al objeto de actualizarla y cubrir las necesidades que el público demanda con ofertas de calidad.

Basta echar un vistazo a las programaciones culturales de instituciones públicas y privadas para percatarse de que en los últimos años han proliferado las actividades relacionadas con el hecho lector, como parte fundamental de un todo que es la creación literaria. En realidad, estos nuevos ciclos de lectura en sus diferentes modalidades son hijos naturales de las tertulias tradicionales, que durante tanto tiempo han servido a los amantes de las buenas letras como fuente de información y debate sobre los derroteros literarios. Ahora se trata de dar un paso más, en un momento en el que el desarrollo tecnológico y los nuevos medios de comunicación han producido una serie de cambios en nuestro modo de vida que han repercutido de forma negativa en los hábitos lectores.

En efecto, vivimos en una sociedad fascinada por el poder de la imagen, en una especie de lucha entre progreso y tradición, donde, desgraciadamente, parece que la palabra poética ha ido perdiendo, de manera gradual, parte de su valor. Resulta más cómodo y más rápido ver un documental o una película en la televisión que leer un libro. Pero también sa-

bemos que la libertad de pensamiento, el desarrollo expresivo y la capacidad crítica y de reflexión son valores inherentes a la lectura. Leer nos hace mejores porque nos empuja a asumir un papel activo en la búsqueda del conocimiento y, además, estimula nuestro desarrollo emocional, ayudándonos a crecer como personas.

Ahora bien, cuando hablamos de "dar un paso más" nos estamos refiriendo a la necesidad de hacer una oferta sugerente y diversa que encandile al lector, animándolo a salir de esas cuatro paredes donde cree tenerlo todo y a recibir el aire fresco de una lectura compartida y del contacto directo con los autores. Porque interesa lanzar el mensaje de que la lectura debe ser ante todo un hecho placentero, una actividad intelectual única pensada para el disfrute y goce de quien la ejercita.

Y así nació *La costumbre de leer*, fruto del trabajo conjunto del equipo técnico de la Fundación y un grupo de profesores comprometidos con la idea de la lectura como propulsora del crecimiento personal, con la intención de aportar nuestro granito de arena en la experiencia lectora de un público minoritario pero cada vez más exigente.



*Salón de Actos de la Fundación
Caballero Bonald*

La costumbre de leer

Profesores, público en general y jóvenes alumnos

A principios del año 2004, un equipo de trabajo de la Fundación Caballero Bonald se reunió para dar forma a una nueva actividad literaria orientada a la difusión y desarrollo del hábito lector, según unas pautas racionales y una metodología dinámica y

abierta que requería la participación activa del público objetivo, y ateniéndose al criterio de que la lectura debe ser ante todo un hecho placentero. Se decidió dirigir la actividad a los lectores interesados en general, pero centrando nuestra atención de manera especial en el público joven, por lo que se procedió a la elaboración de un borrador del proyecto que luego se presentaría a los profesores de lengua y literatura de los centros de enseñanza secundaria de Jerez, con la intención de perfilar con ellos el proyecto definitivo.



*Acto en el Centro Cultural
Al Andalus de Martil*

Desde aquella primera reunión con los profesores, pudimos comprobar algo que ya intuíamos y que la experiencia posterior ha confirmado: cualquier actividad dirigida a jóvenes estudiantes es una cuestión compleja cuyo éxito depende, en buena medida, de la implicación personal y el compromiso de los profesores. Por esa razón, hemos dedicado especial atención a la figura del profesor. Conscientes de su falta de tiempo, debi-

do a las numerosas tareas que desempeñan en su quehacer diario, hemos centrado nuestros esfuerzos en dos direcciones: por un lado, facilitando al máximo su trabajo, haciéndoles llegar directamente a los centros la documentación elaborada para cada entrega de *La costumbre de leer*; por otro, manteniendo con ellos un contacto permanente (personal, telefónico, por carta...), a fin de que estén informados de cualquier novedad que se produzca en el ciclo a lo largo del curso.

Puesto que la aportación del profesorado en este ciclo de lectura es para nosotros una cuestión de vital importancia, desde un principio consideramos im-

prescindible valorar y estimular su participación activa de diferentes formas, bien atendiendo a sus propuestas en el capítulo de selección de autores, invitándolos a actuar como presentadores del autor en los diferentes actos, o reuniéndonos con ellos para evaluar la marcha de la actividad y corregir posibles errores o carencias que se hubieran podido detectar en el desarrollo de la misma.

Paralelamente al proceso de inscripción de los centros de enseñanza, a principios de 2004 se inició una campaña informativa sobre *La costumbre de leer*, con el objetivo de dar a conocer al público en general la puesta en marcha de esta nueva actividad literaria y captar a los posibles interesados. Para ello, se editó un folleto informativo y de inscripción, que enviamos por carta a la totalidad de inscritos en la base de datos general local de la Fundación Caballero Bonald, y que distribuimos en las sedes de centros culturales públicos y privados.

Por otra parte, se procedió al envío de una nota informativa a los diferentes medios de comunicación y se publicó en la página web de la Fundación. Así nos asegurábamos que el programa de lectura que estábamos confeccionando llegase a conocimiento del mayor número posible de interesados.

¿Por qué el cuento?

Entre los diferentes géneros literarios, el equipo encargado de la elaboración del proyecto se decantó desde un principio por el cuento o relato breve como el más apropiado para orientar la actividad. Por un lado, su brevedad, nos proporcionaba un formato adecuado para los fines que pretendíamos. Así los participantes dispondrían de más tiempo para centrarse, no sólo en la lectura del texto, sino también en otros aspectos del autor (su vida, su obra, su poética) que podrían enriquecer el desarrollo del debate. Por otra parte, éramos conscientes de la precaria situación del género en España en comparación con otros países y de la necesidad de todo tipo de iniciativas que potencien su desarrollo. Pero tal

vez el motivo fundamental está en la propia naturaleza del cuento: el dinamismo de su sustancia narrativa, la importancia de los elementos espacio-temporales, su intensidad y, en fin, en su capacidad para asombrarnos y emocionarnos, para penetrar dentro de nosotros y dejar esa huella honda y duradera de la mejor literatura.

Características y objetivos

Una vez perfilado el proyecto y asegurada la participación del público interesado, se puso en marcha la actividad, que había quedado estructurada siguiendo el desarrollo del curso escolar, es decir, de octubre a junio, a razón de un encuentro por mes. Cada uno de esos encuentros está dedicado a la figura de un autor, del cual se elabora la documentación correspondiente para su posterior distribución entre los participantes. A dicha documentación se añade la edición de un cuadernillo con el relato seleccionado y una poética elaborada por el autor para la ocasión. Los encuentros constan de varias fases: presentación, lectura individual, encuentro del grupo de lectura y encuentro con el autor (poética, debate sobre la lectura, dudas, conclusiones...).

Habitualmente, el grupo constituido por público en general se reúne dos o tres veces al mes en la propia Fundación, con la dirección del equipo de trabajo y con alguna persona invitada, en algunos casos. Los alumnos participantes lo hacen en su propio Instituto, bajo la tutela del profesor. La sesión con el autor se realiza en la Fundación con la asistencia de todos los grupos participantes en la actividad.

Uno de los objetivos que nos habíamos propuesto con esta actividad era el de presentar el acto de leer como algo placentero, como una actividad capaz de fomentar y satisfacer nuestra necesidad de aprender, desarrollando nuestra fantasía y nuestra imaginación a través de una historia y animando al lector a desarrollar su propia conciencia estética. En función de esa premisa hemos construido la dinámica de nuestros encuentros, fomentando el debate y la parti-

cipación, el respeto por las opiniones ajenas, la capacidad de escucha, la reflexión, el razonamiento, etc.

Una aspiración irrenunciable para nosotros era la de promocionar y asentar entre los participantes el hábito lector, y así queremos destacarlo. Pero existe también un objetivo educativo-académico (fundamentalmente en lo que se refiere a los jóvenes alumnos) complementario a la idea esencial, que es asentar en el lector la idea de que la literatura es un vehículo para desarrollar su capacidad de discernimiento entre lo que le ayuda a crecer como persona y lo que no.

Por tanto, aunque de forma latente, en el ciclo subyace la idea de ofrecer a los participantes una formación integral.

Otra particularidad destacable del ciclo es el establecimiento de dos sedes distintas para la realización de las actividades. Una ubicada en Jerez, en la propia sede de la Fundación Caballero Bonald; y la otra, que confiere el carácter internacional del ciclo, está ubicada en Marruecos, concretamente en el Centro Cultural Al-Andalus de Martil (Tetuán). Esta segunda línea se comentará con detalle en otro apartado de este artículo, puesto que la metodología y el desarrollo del ciclo en la sede marroquí son, evidentemente, diferentes.

Selección de autores

Resulta obvio decir que el éxito de una actividad de estas características depende, en gran medida, de la calidad literaria de los autores seleccionados. Pero puede darse la circunstancia, y todos conocemos algún caso, de que un gran escritor no sea al mismo tiempo un buen comunicador, alguien cercano, ama-

Uno de los objetivos que nos habíamos propuesto con esta actividad era el de presentar el acto de leer como algo placentero, como una actividad capaz de fomentar y satisfacer nuestra necesidad de aprender, desarrollando nuestra fantasía y nuestra imaginación a través de una historia y animando al lector a desarrollar su propia conciencia estética.

ble o afectuoso, que facilite y estimule la participación de alumnos y lectores en general. Por esa razón, a la hora de confeccionar la lista de autores idóneos, esas cualidades personales siempre han constituido un punto de referencia. Al fin y al cabo, el talento y la capacidad de comunicar no son cuestiones incompatibles.

Por otra parte, atendiendo a la idea original de dedicar esta actividad al relato, aportando así nuestro granito de arena a las diferentes iniciativas planteadas para paliar la precaria situación por la que atraviesa el género en España, hemos pensado siempre en au-

tores que se hayan acercado a él no de manera coyuntural o esporádica, sino en aquéllos que lo cultivan con asiduidad.

La costumbre de leer es un ciclo aún joven, con vocación de crecer y con proyección de futuro. Aunque la nómina de autores que han participado hasta ahora no es todavía demasiado amplia, a tenor de los resultados obtenidos estamos convencidos de haber acertado plenamente con la selección hecha hasta el momento, y que pasamos a enumerar a continuación.



Jóvenes solicitando autógrafos

Eduardo Mendicutti:

Aunque más conocido como novelista y por las versiones cinematográficas que se han hecho de algunas de sus obras, Eduardo Mendicutti mantiene una vieja relación con el relato breve, que cuajó de manera determinante -con bastante éxito, por cierto- en 1995 a raíz de la publicación de *Fuego de marzo*, un libro de descubrimiento en el que el protagonista, un niño de entre diez y trece años, recibe "las primeras quemaduras producidas por un tiempo terrible y piadoso", del cual seleccionamos los relatos *Casa de mujeres* y *Para Marcel*.

Ana Rossetti:

Aunque Ana Rossetti ha cultivado con excelentes resultados otros géneros literarios, su interés y dedicación al cuento es algo que viene de antiguo. Por indicación suya escogimos el relato *Más allá no hay monstruos* para ilustrar su presencia en *La costumbre de leer*. Se trata de una historia con un alto valor simbólico, sobre la búsqueda del lenguaje poético en lenguaje poético. Los aspectos relacionados con el proceso creativo en el ámbito literario y las cuestiones morales tratadas en el texto centraron el interés de los participantes en el desarrollo del debate.

Rachid Nini:

Este conocido escritor y periodista marroquí, que salió del anonimato con su libro *Diario de un ilegal*, en el que recoge las experiencias que él mismo vivió como inmigrante sin papeles en nuestro país, intervino en uno de los encuentros que dedicamos a acercarnos a la narrativa actual del país vecino.

Miloudi Chaghmoum:

Del narrador y ensayista marroquí Miloudi Chaghmoum seleccionamos el cuento *La quema de los barcos*, que ejemplifica en una saga familiar, a medio camino entre la leyenda y la autobiografía, el incesante viaje de ida y vuelta a través del Estrecho. Los temas del exilio, el desarraigo y la búsqueda de la identidad estuvieron presentes en los debates sobre este autor y su poética.

Julio Manuel de la Rosa:

El gran escritor sevillano cautivó a los lectores -jóvenes y adultos- con su relato *El lince*, el cazador y los sueños, que es la historia de una doble búsqueda: la de un lince que emprende un viaje épico en busca de un sueño, el único lugar en el que puede sobrevivir, y la del viejo cazador que persigue al lince para salvarlo, sabedor de que sin él su existencia no tendría sentido.

Hipólito G. Navarro:

Hipólito G. Navarro es un escritor que ha encontrado su medio expresivo en el cuento, género al que se dedica casi en exclusiva. Su sentido del humor, su capacidad para quitarle solemnidad a la literatura y su habilidad para encontrar la complicidad del lector hacen de él un autor idóneo para este tipo de programas de lectura. Los textos seleccionados fueron *Sucedáneo: pez volador*, *A buen entendedor* y *Jamón en escabeche*.

Eliacer Cansino:

El encuentro con Cansino, del que seleccionamos los relatos *Matagatos*, *Mirad*, *cuánto amor*, *BWV64* y *Acero inolvidable*, nos permitió conocer de primera mano su particular visión del cuento, más cerca de la poesía o de la fotografía que de la novela, y su capacidad para concentrar la historia en un instante.

Los encuentros monotemáticos

El hecho de que una parte importante del público al que dirigimos la actividad esté compuesta por alumnos de bachillerato ha influido, en cierta medida, en el desarrollo de nuestra programación, fundamentalmente por los condicionantes del calendario escolar (exámenes, vacaciones, etc.) que, en algunos momentos, hace prácticamente imposible compaginar la presencia de un autor con la disponibilidad de nuestros jóvenes lectores. Tampoco nos parecía que ése fuera motivo suficiente para paralizar el ritmo habitual de nuestra actividad lectora. Y así, tratando de dar una respuesta satisfactoria a dicha contingencia, surgió lo que con el tiempo se ha convertido en una singularidad más de *La costumbre de leer*: la idea de los encuentros monotemáticos.

Estos encuentros requieren ciertos cambios en la dinámica habitual de la actividad, como la colaboración de un presentador especialista o la necesidad de proporcionar a los participantes un material informativo más completo, pero, en general, han tenido una buena acogida entre los participantes y se han con-

solidado ya como un valor adicional que contribuye a mejorar las prestaciones del ciclo.

Hasta la fecha hemos realizado cuatro encuentros de este tipo. El primero lo dedicamos a una variedad del cuento: *El microrrelato*. El segundo estuvo dirigido a acercar a nuestros lectores a la nueva realidad literaria de la provincia de Cádiz y respondía al título *Jóvenes autores provinciales*. En el tercero, con motivo del centenario de la publicación de *El Quijote*, quisimos hacer nuestro particular homenaje a su autor dedicando un encuentro a la lectura de dos de sus *Novelas ejemplares*: *El casamiento engañoso* y *La fuerza de la sangre*. El cuarto y último de estos encuentros monotemáticos ha girado en torno al *Cuento tradicional y su reflejo en la literatura culta actual*.

La costumbre de leer en Marruecos

Como hemos ya adelantado, *La costumbre de leer* cuenta con una extensión del programa en nuestro país vecino, Marruecos.

Con el doble objeto de dar a conocer la producción cuentística española en aquel país, y de promocionar a los narradores marroquíes entre nuestros lectores, establecimos contacto con la Asociación Desarrollo y Solidaridad, que, desde el centro Cultural Al-Andalus, radicado en la ciudad de Martil (provincia de Tetuán), llevaba tiempo intentando dinamizar, por medio de actividades artísticas, sociales, etc., el trasvase cultural entre Andalucía y el Norte de Marruecos.

Hay que hacer notar que el interés por la lengua y la literatura españolas es muy señalado en el Norte de Marruecos, y especialmente visible en la provincia de Tetuán, donde aún muchas personas conservan el castellano como lengua familiar y patrimonial, a veces prefiriéndola al francés, lengua oficial y de cultura. Existe incluso un cierto número de escritores del Norte de Marruecos (en particular, de Tetuán, Larache y Alcazarquivir) que emplean el castellano como lengua de expresión literaria, y nos parecía interesante promover y facilitar el conocimiento de los

mismos. Además, en la Facultad de Letras sita en la misma ciudad de Martil, la Filología Española sigue siendo una de las carreras más solicitadas.

Con la inestimable colaboración de los integrantes de la Asociación Desarrollo y Solidaridad y del Centro, que se encargaron de diseñar una campaña promocional y publicitaria (carteles, folletos en castellano y árabe, traducción de textos, y creación de una amplia base de datos), el ciclo *La costumbre de leer* ha reproducido en Martil los encuentros con algunos de los escritores invitados.



Charla de Eduardo Mendicutti en Tetuán

Los españoles Eduardo Mendicutti y Ana Rossetti tuvieron la oportunidad de conversar largamente con un grupo nutrido de lectores que se habían acercado a sus relatos, en algunos casos a través de los ejemplares de sus libros que se depositaron en la biblioteca del Centro Cultural Al-Andalus. Para posibilitar más este acercamiento, un texto de cada uno de ellos había sido previamente traducido al árabe y facilitado a todos los asistentes.

Por su parte, los autores marroquíes Rachid Nini y Miloudi Chaghmoum dialogaron, en sendos encuentros en el citado Centro, con un público participativo y muy numeroso, que demostró, con intervenciones en árabe y en castellano, haber analizado detenidamente los relatos seleccionados.

Esta reciprocidad en las intervenciones españolas y marroquíes es una de las facetas que deseamos mantener en el ciclo, y está previsto que otros escritores españoles que ya han participado en la sede de la Fundación se trasladen durante este año a Marruecos, así como volver a invitar a creadores marroquíes

a intervenir en Jerez. Para ello, seguimos contando con el apoyo logístico y personal de la Asociación Desarrollo y Solidaridad y del Ayuntamiento de Martil, que establecen el puente necesario entre el público potencial en dicha ciudad y nuestra actividad.

Trabajo en equipo, ciclo permanente y autocrítica

De la simple lectura de todo lo anterior, cualquiera puede concluir que *La costumbre de leer* es, por su naturaleza, su estructura y sus fines, una actividad literaria eminentemente compleja que requiere, por tanto, de un gran esfuerzo organizativo, y cuyo éxito depende, de manera inequívoca, del trabajo en equipo y del compromiso y la implicación de todos los que participamos en el ciclo: coordinadores, profesores, autores y lectores.

De otro lado, su carácter de ciclo permanente es una muestra del interés que tienen los responsables de la Fundación Caballero Bonald por fomentar la actividad lectora en general y por impulsar el género del cuento, de manera especial, cuya situación es tan precaria en nuestro país.

Como es lógico, a lo largo de este año y medio de vida, el nuestro no ha sido un camino de rosas. Resultan incontables los problemas y contingencias de todo tipo que se nos han ido presentando. Algunos, los más urgentes y visibles, se solucionaron sobre la marcha; otros, más de fondo, han requerido un mayor esfuerzo y un ejercicio de autocrítica que consideramos indispensable cuando se trata de confeccionar un producto de calidad.

Las mayores dificultades que hemos detectado provienen del punto de partida: cómo intervenir en una sociedad no lectora para lograr que se desarrolle el hábito lector. Todos sabemos de las campañas

Tratando de dar una respuesta satisfactoria a dicha contingencia, surgió lo que con el tiempo se ha convertido en una singularidad más de *La costumbre de leer*: la idea de los encuentros monotemáticos.

que distintas instituciones llevan a cabo en torno a este objetivo, y los resultados de las mismas. Por ello, el público al que nos dirigimos debe ser un público con cierto interés previo y gusto por la lectura. Pensamos que nuestra labor debe estar más centrada en la aportación de medios y elementos que faciliten a los participantes el descubrimiento de nuevas lecturas y haga crecer en ellos el hábito lector como un acto placentero, que intentar crear el interés por la lectura, cuando éste no existe.

Nos encontramos, además, con otras dificultades añadidas, como el tiempo de que disponen los jóvenes para dedicarlo a una actividad voluntaria, los horarios y calendarios escolares, los desplazamientos, etc. Pero quizá hay que destacar los problemas que pueden surgir cuando no se logra distinguir entre una actividad estrictamente académica y evaluable, y lo que es una dedicación voluntaria, aunque ésta pueda ofrecer un mayor desarrollo personal y cultural. Por supuesto que ambos objetivos no están en contradicción, pero convertir la actividad -o al menos que así lo perciban- en una prolongación de lo escolar, no es recomendable en absoluto.

Entre los aspectos positivos, destacaríamos el hecho de facilitar a los lectores una doble perspectiva en el conocimiento del autor. Por un lado su obra creativa, su mundo literario, sus propuestas fascinantes; por otro, su persona y su propia realidad. Conocer y acercar esas dos caras a los lectores posibilita, en general, un mayor entusiasmo y una mejor comprensión de lo leído, que estimulan el deseo de continuar.

En ese intento de corregir, mejorar y avanzar seguimos, y lo que en un principio surgió como una propuesta muy ambiciosa pero necesitada de verificación en la práctica, se va definiendo, poco a poco, con más nitidez y se van consiguiendo objetivos en mayor o en menor medida.

Lectura compartida, un espacio común y la posibilidad de debatir e intercambiar ideas; eso es, en esencia, *La costumbre de leer*.

FREEK! & La Mota Ediciones o cómo ser editor y algo más y no morir en el intento

Tali Carreto

Corría abril del año pasado. Miqui Puig, con nuevo disco bajo el brazo, también hacía otro tanto en nuestra primera portada. La primera imagen que todos tuvimos de FREEK!: un tipo gordito, con una sudadera y unos vaqueros, corriendo por el parque. Más *freak* imposible. Empezábamos con buen pie.

Pero, ¿qué hubo antes de las zancadas de Miqui?

Buena pregunta. Algo que también habría después: mucho trabajo. Ni por asomo -o tal vez sí, pero no queríamos crearlo- pensamos en la cantidad de sudor ingente que provoca una publicación mensual. Y gratuita. Pero vayamos por partes...

Pasitos de bebé

Los tres responsables de La Mota Ediciones, que así se llama la mamá de FREEK!, procedíamos de una experiencia común. Los tres -César Guisado, ahora responsable de Publicidad, Jesús, su hermano y diseñador de La Mota, y un servidor, Tali Carreto, coordinador de Redacción de FREEK!- habíamos estado, en mayor o menor medida, involucrados en otra publicación de distribución gratuita. Pero el hecho de no comandar la nave y contemplar impotente cómo hacía aguas nos hizo abandonar el barco. Y así, tras unos meses de dialéctica mental y encrucijadas vitales, decidimos poner en funcionamiento una empresa por cuenta y riesgo propios.



Nada más comenzar la andadura nos dimos de bruces con la realidad. El pequeño y mediano empresario, joven y ajeno al sector servicios, lo tiene bien chungo a este lado de Europa. Al menos, para comenzar. Cero ayudas inmediatas, cero créditos, cero confianza. Así que, algo cortos pero nada perezosos, cada uno de los tres nos abocamos a un préstamo

personal con la pertinente entidad bancaria con el fin de tener algo de caja para empezar a andar... ¡Bienvenida seas, vida de adulto!

Mientras ultimábamos los requisitos con el banco, gracias al Ayuntamiento de Sevilla conseguimos arañar una pequeña subvención, que al fin se hizo realidad hace unos meses. El problema que tiene una empresa como la nuestra a la hora de las subvenciones es que casi todas las ayudas valoran el gasto inicial en inversión. El nuestro, como podrán suponer, es bastante escaso, ya que el gasto real de una revista radica en su tirada mensual, que te obliga a desembolsar un suculento fajo de billetes cada principio de mes. La inversión inicial, ordenadores aparte, deja bastante que desear. Pero ¡ay, ese mes a mes que seca nuestras arcas hasta el borde de la anemia!

Pero dejemos llantos a un lado.

Actualmente estamos a la espera de una segunda subvención, obra y gracia del SAE (o Servicio Andaluz de Empleo), que supondrá al fin una inyección de adrenalina traducida en *lerus*, que diría Paco el de Alcalá.

Pero mientras llegaban las resoluciones y nos amparábamos en una confianza ciega en nuestros planes de empresa -planes reales, ojo, supervisados por la Escuela de Empresas sita en Sevilla-, la revista comenzaba a andar.



La niña no está sola

Algo más teníamos claro sobre FREEk!, nuestra revista. O varias cosas, para ser sinceros:

1) Que no sería, jamás, otro escaparate vacío de tendencias, "otro hipermercado de modernidad en temporada de rebajas", como decíamos en nuestra primera editorial.

2) Que intentaríamos entregar mes a mes un producto serio, a pesar de estar bañado de humor de principio a fin.

3) Que nuestra revista, aunque fuera la niña de nuestros ojos, no sería nuestra única tarea.

Las dos primeras cuestiones las creemos ya solventadas. Nuestra línea editorial, clara y definida desde aquel primer número, continúa firme. Humor y erudición a partes iguales. Escapar de lugares comunes y huir de los mismos contenidos vistos en mil y una revistas, ofreciendo al público otras perspectivas, otros personajes, otros protagonistas. No hablar sólo del presente, sino echar también un vistazo al pasado. Y, sobre todo, saber a ciencia cierta que el lector, tú, por ejemplo, no es un completo idiota. Ésas fueron las premisas con las que creamos FREEk! Y con ellas seguimos. A pesar de ligeros cambios e inminentes remodelaciones, el espíritu sigue y seguirá imbatible.

La tercera cuestión tiene más envidia. Quien crea que puede vivir en el estado actual de las cosas a costa de una publicación gratuita con menos de dos años de edad, que venga aquí y nos cuente cómo lograrlo. Seremos todo oídos. A sabiendas que los beneficios de una revista gratuita, aun con tirada holgada (15.000 ejemplares) en Madrid y Andalucía, tardarían lo suyo en aparecer, nuestra primera intención fue siempre diversificar las tareas de La Mota Ediciones en



todas aquellas direcciones que nos fuera posible.

La Mota realiza trabajos de publicidad, diseño y comunicación para pequeñas, medianas y grandes empresas. Una vez asentada la distribución de nuestra revista, decidimos dedicar tiempo también a esta serie de labores. Y así, desde hace unos meses, ya hemos realizado estas tareas para clientes de lo más dispar: restaurantes como La Dehesa del Conde o Vagalu-

lume, pubs como Wind o El Hoyo, madereras como Wood Dreams, asesores como Acsi y asociaciones como CARDIJN. Y dada la eficacia de nuestra labor y la satisfacción de nuestros clientes, parece que va a haber diseños La Mota para rato...

Y mientras, alrededor de FREEK!, se vertebra todo, ya que se erige como una carta de presentación inmejorable. Las empresas, ya sean clientes o con posibilidades de serlo, también conocen gracias a la revista que ofrecemos otras labores. A veces, incluso, la oferta comprende dos o más de nuestras acciones. Por ejemplo, a un mismo cliente le podemos realizar una campaña de promoción en medios, el diseño de su logo, cartelería e imagen corporativa e incluir un espacio de publicidad en nuestra revista. Y todo a un precio asequible, ya que al tratarse de una misma empresa abarataremos costes. Si tienes algo que anunciar, somos tu solución. No lo dudes.



La hora del balance

Han pasado 17 meses desde aquel abril, aquél con Miqui Puig a la carrera. Y llegaron otros tantos números de FREEK!, siempre puntuales a su cita. El cine, la música, los libros, los comics... son tantos los que nos han acompañado, que un breve repaso tan sólo nos daría una somera idea del esfuerzo re-

alizado y la ilusión depositada. Las entregas a última hora, tantas noches sin pegar ojo. Y tantas cosas por vez primera: la primera portada internacional, nuestra primera oficina (¡que empezamos en casa de los padres de los hermanos Guisado, chicos!), los primeros descubiertos, los primeros talones... Y tantos amigos. Por nuestras páginas, que son también las vuestras, han desfilado personajes nacionales como Pablo Carbonell, Javier Ruibal, Benito Zambrano, Jess Franco, Kiko Veneno, Juan Tamariz, Faemino & Cansado, Nawja Nimri, Paul Naschy, Andreu Buenafuente y Francisco Ibáñez. Y también artistas internacionales de la talla de Morgan Freeman, Win Wenders, Leo Bassi, Can, Jonathan Richman, Donovan, Harvey Pekar o Ron Jeremy.

Pero esos son los nombres conocidos, los titulares.

Detrás, hay todo un equipo de personas que jamás baja de la treintena, entre redactores, fotógrafos e ilustradores. Diseminados por aquí, por allá e incluso el más allá, nuestros colaboradores son el pedestal sobre el que se eleva esa columna vertebral que es FREEK!

Desde aquí, y sin necesidad de dar más nombres propios (todos sabemos que la mala memoria es nula consejera), aprovechamos estas líneas para dar las gracias a todos aquellos que nos han apoyado desde el principio. Sin vosotros, este sueño no hubiera sido posible.

¿La hora del balance? ¿Qué tal dentro de un tiempo? Mientras tanto, seguiremos soñando. Con los ojos bien abiertos.



Experiencias educativas a partir de la palabra poética

Miguel A. García Argüez

*Destruye en buena hora los laberintos de tu rutina
y descubrirás a tu duende sonriendo.*

José Val del Omar

*Elige tu más hermosa claridad y tu corazón preferido
Es hora de sentarse en medio de la vida.*

Juan Larrea

La Palabra Itinerante es un colectivo de expresión cultural que se dedica a la acción social a través de distintas vías, lenguajes y cauces. Tiene su nacimiento en Sevilla y Cádiz en 1996 y en la actualidad lo integran gentes de diversos puntos de la geografía estatal que actúan en múltiples frentes de intervención (creativo, pedagógico, organizativo...).

Une a estos implicados: una conciencia de la responsabilidad y de la función social de los discursos estéticos y de quienes los fabrican; un compromiso decidido con la hondura y alcances comunicativos de las prácticas estéticas; una confianza en la utilidad de las palabras para hacer, para negar los tendenciosos discursos que hace imperar la Dominación, y construir así fisuras, posibilidades, dudas, indefiniciones que permitan la interrogación, el pensamiento crítico; una fuerte implicación con el entorno y sus conflictos, partiendo desde la vivencia local y no-espectacular; en este último sentido, comparten una especial preocupación por la expresión libre y reflexiva (¿De qué sirve la libre expresión de un pensamiento esclavo?, nos advertía Juan de Mairena) de aquellos que menos probabilidades y recursos tienen para hacerlo, promoviendo tiempos, espacios y prácticas que la permitan. Les une asimismo la cre-

ación y/o participación en redes de trabajo, apoyo y colaboración para conjugar esfuerzos de planteamiento y acción y hacer más eficaces las propuestas aisladas, procurando la superación con ello de egoístas y estériles lógicas individualistas y huyendo pues de la sacralización de la autoría, el solipsismo, la resignación y sus componendas -o las componendas y su resignación-, y otras formas de conservadurismo; les une también, creemos, el interés en la búsqueda de mejores prácticas para accionar el texto, para ponerlo en juego y realizarlo socialmente, para conseguir el desarrollo máximo de sus potencialidades de revelación y alumbramiento, intentando esquivar por tanto en lo posible los rancios rituales huecos y su cenicienta, aburrida impostura.

En estas palabras quisiéramos ocuparnos de una de las labores relacionadas con el colectivo: la coordinación y realización de actividades pedagógicas orientadas a la animación a la lectura, la reflexión y la escritura.

Las disciplinas artísticas son herramientas antiquísimas y sumamente útiles para dar cuenta de la complejidad del mundo y plantear interrogantes que nos ayuden a entendernos y crecer a partir del continuo y compartido aprendizaje. El arte produce sentidos, símbolos, referentes, que pueden ayudarnos a vivir, darnos abrigo y consuelo, argumentos, y colaborar a establecer nuestra razón cívica, nuestro espíritu crítico, nuestros criterios de elección. La literatura puede colaborar a hacernos mejores personas, nos ofrece una ocasión de participar en la cultura como construcción social y abre vías para la propia expresión y la comprensión de la de los demás, permitiéndonos comunicarnos y compartir.

Desde hace casi diez años los miembros de La Palabra Itinerante desarrollan acciones de animación a

Las disciplinas artísticas son herramientas antiquísimas y sumamente útiles para dar cuenta de la complejidad del mundo y plantear interrogantes que nos ayuden a entendernos y crecer a partir del continuo y compartido aprendizaje.

la lectura y la creación literaria -poesía, narrativa y otros géneros- para grupos de distintas edades y formaciones (primaria, secundaria, bachillerato, universidad, grupos de alfabetización, escuelas de educación de adultos, población reclusa, grupos heterogéneos en centros vecinales, ferias del libro, bibliotecas, fundaciones...) en diferentes espacios educativos, sociales y culturales de capitales, ciudades y pueblos de casi todas las provincias de Andalucía, además de en otros lugares del país.

El taller es un divertido acercamiento a la lectura y la escritura, un foro de trabajo guiado en el que se comparten experiencias, inquietudes y saberes y se aprende en común. Con el taller se crea un lugar para el encuentro entre las gentes, para el diálogo con textos estéticos, para el juego y la sorpresa, para el lenguaje en pie de libertad, para la reflexión y el conocimiento. A través de la lectura, el análisis, el debate y la creación, la literatura es sentida como algo próximo, emocionante y vivo.

A partir del acercamiento a conceptos y obras literarias que se consideran útiles como puntos de partida, por ser significativos, interesantes y con la facultad de comunicar e implicarnos, se trata de crear mejores lectores (lectores más atentos y con más recursos) y estimular la creatividad de los participantes para que la canalicen, de acuerdo con sus preferencias y libertad expresiva, a través de la escritura. Desde una comprensión lúdica y participativa de la literatura, se invita a la creación a través de diferentes ejercicios que sirven de motivación. Los responsables del taller orientan en la realización de estas actividades sobre técnicas y herramientas para enriquecer la competencia lingüística y la función estética, comunicativa, de los textos desde unas concepciones abiertas, ni dogmáticas ni limitadoras, y trabajando desde la idiosincrasia cultural del grupo, adaptándose a sus necesidades específicas, siendo fundamental en este sentido el respeto a la diversidad creativa. La función del monitor es, pues, la de aportar elementos teóricos y prácticos y proponer posibilidades de aprendizaje. Cada jornada se hace entrega con este fin a los participan-

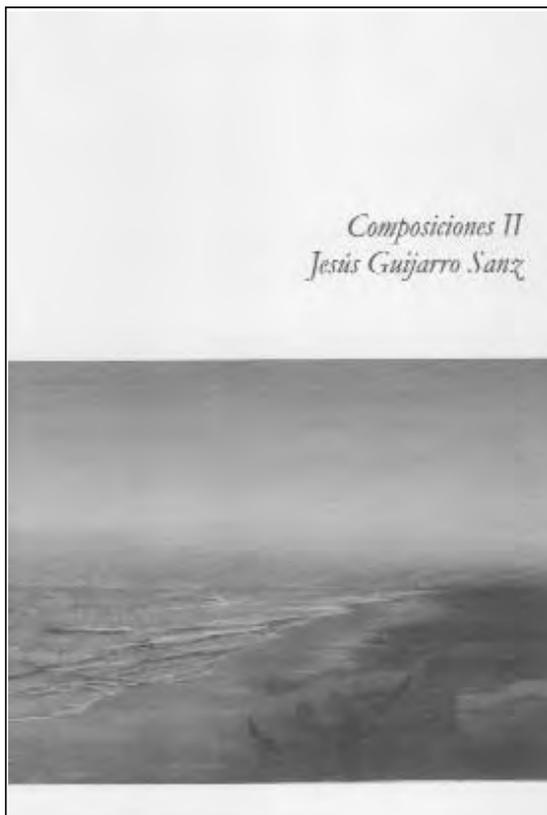
tes de un cuadernillo (compuesto por poemas, cuentos, esquemas o resúmenes de la explicación teórica, bibliografía, soportes para los ejercicios de escritura...) que les pueda servir para un adecuado aprovechamiento de la actividad, y que sirvan además de recuerdo y de lectura para guardar y coleccionar. Todos los materiales didácticos utilizados por La Palabra Itinerante en todos estos años son generados por el propio colectivo, han ido elaborándose en común con la investigación y experiencia acumulada.

Los talleres de creación literaria pueden suponer una excelente oportunidad para el encuentro con textos universales que, sugerentes, inagotables de sentido, nos convocan a confiar en el entendimiento, la belleza, el amor, frente al aturdimiento, la banalidad y la injusticia del tiempo que nos toca, así como para suscitar el uso de la imaginación, ampliando por tanto el mundo conocido y mejorando la capacidad de expresión cotidiana y de interrelación social. En la trayectoria de faenas y labores de La Palabra Itinerante en el campo de la pedagogía literaria se han producido multitud de vivencias que señalan la importancia de activar tiempos y espacios en los que el lenguaje sea el protagonista en tanto elemento generador de la Realidad y a la vez cuestionador de la misma, propiciando así situaciones sociales en las que se establezca una relación directa, intensa, con la literatura como patrimonio colectivo de la ciudadanía antes que como circunstancia de mercado o propiedad de sólo unos pocos.

*Miguel A. García Argüez
La Palabra Itinerante,
colectivo de expresión cultural.
lapalabraitinerante@yahoo.es*

En un banco del jardín

Rocío Guijarro Millán



Cuando yo tenía nueve años murió mi padre, Jesús Guijarro Sanz, después de una enfermedad de casi un año, dejando muchas cosas a medias..., por ejemplo estar conmigo. También dejó un libro de poesías escrito, *Composiciones*, y un montón de poesías en una carpeta, sin publicar.

Hace un año, y quizás porque hay un nuevo Jesús en la familia, pensé que sería bueno sacar las poesías, leerlas y preparar una pequeña publicación para todos los que nos acordamos de él; así que busqué la carpeta, ordené las poesías y deseché las ya publicadas.

Entonces recurrí a la familia: a mi madre, a mis hermanas y a mis tíos de Valladolid, y entre todos seleccionamos las más bonitas, las ordenamos y corregimos, y no fue fácil, porque por teléfono todos estábamos de acuerdo, pero por e-mail éramos más sinceros:

"Yo no sé tú qué opinas, pero a mí me parece que habría que cambiar, ...".

Y una vez que tuvimos todas las poesías ordenadas, vinieron otras dudas. ¿Cómo titulamos el libro?, ¿a quién se lo dedicamos?, ¿qué ponemos en la portada?, ¿cómo lo publicamos?... Y poco a poco fuimos encontrando las respuestas. Si su primer libro se llamó *Composiciones*, éste se titula *Composiciones II*. El primer libro lo dedicó a su mujer y este segundo libro va dedicado a sus hijas. En el anterior libro se in-

cluyó en la portada un dibujo de mi madre, en este segundo libro hemos incluido un cuadro pintado a pastel de mi hermana Carmen. Y, finalmente, encontré una empresa estupenda que hace publicaciones digitales, se le envía el libro y la portada en formato pdf y, en quince días, entregan el libro en cualquier lugar de España sin coste adicional.

El resultado de esta aventura es una preciosidad de libro, ¡ida gusto hasta tocarlo! Las poesías se han ordenado siguiendo la siguiente temática:

1- Composiciones dedicadas a su familia, que escribió principalmente en los últimos años de su vida, cuando está enfermo, lo sabe y lucha por superarlo.

2- Composiciones de años anteriores, en las que ensalza aspectos muy positivos de la vida.

3- Poesías dedicadas a la educación, que fue su profesión y su gran pasión.

4- Poesías que presentó a diversos concursos y que versan sobre temas varios.

Para cada uno de la familia el libro ha representado algo distinto, sentimientos encontrados. Para mí el libro ha servido para reencontrarme con mi padre. Cuando él murió yo tenía 9 años y todos los días pasaba mucho tiempo con él y, sin embargo, nunca recuerdo haberlo visto débil, enfermo. Ahora que he leído detenidamente sus poesías he podido acercarme a lo que sintió él al final de su vida y aún veo a mi padre más grande y más fuerte, más padre, porque estando tan enfermo como estaba consiguió que yo nunca lo viera mal.

Y bueno, ¿ahora qué? Pues poco a poco vamos a seguir. Por ejemplo, las playas del Atlántico andaluz son preciosas y a mi padre le encantaban, por eso escribió de una de estas:

*La luna estaba pintada
y las estrellas despiertas
y unas nubes se mecían
en chorros de espuma fresca*

y el alcalde del municipio del cual escribió esto lo ha incluido en la exposición de poesía en la calle.

Tengo una amiga que se llama Mari Fe y me contó que su amigo Jesús Castro Lago organizaba una exposición sobre la pasión en Cádiz, en el que una serie de artistas escribían una poesía o un texto sobre la pasión y otra serie alternativa de artistas las interpretaban gráficamente; la exposición se titula *De la palabra a la imagen*.

Así que hablé con Jesús y conseguí que se incluyera una poesía de mi padre y una obra gráfica mía, porque... ¿cuántas oportunidades he tenido yo de hacer algo conjuntamente con mi padre en los últimos 20 años?

La exposición se celebró del 15 de marzo al 2 de abril de 2005 en la Sala de Exposiciones Pópulo y recuerdo que el día de la inauguración estaba muy nerviosa. El chico que interpretó la obra de mi padre lo hizo muy bien. Por cierto, ¿cuál era la poesía de papá?... esta que sigue:

*En un banco del jardín
la pareja adolescente
juega a su comba sin fin
como el fluir de un torrente.
Él, las manos dislocadas,
los labios del cazador,
con definidas miradas
de seguro espectador,
alimentando la hoguera
con el fuego de un volcán
sin pensar que por su vera
unos vienen y otros van.
Ella, los carrillos rojos
y los labios disparados,
o muy abiertos los ojos
o los párpados cerrados.
Manos a la defensiva
al ver que son muy posibles
aires de invasión masiva
en las esferas sensibles.
Son escenas muy frecuentes
en el correr juvenil,
agua rica de las fuentes*

*que manan más en abril.
Fausto, Goethe y muchos otros,
si en este momento os vieran,
hablarían de vosotros
de muy distinta manera.
Son jóvenes y lo son
por los años, por su vida,
porque quiere el corazón
una escena compartida.
Pero nunca está de más
recomendarles "piano"
cuando llevan el compás
con la palma de su mano.*

Como no tenía título, en el libro decidimos que sería bueno el primer verso de la poesía... y por eso lo he elegido como título de este artículo.

Balance de resultados del proyecto **Cultur*At**

Julián Jiménez López

Premisas

La Cultura contribuye a la construcción de la identidad del espacio atlántico europeo y mejora su proyección en el resto de Europa

Cultur*At potencia el desarrollo de este sector cultural en las ciudades y ayuda a difundir el potencial artístico, patrimonial y cultural del conjunto de ciudades.

Este proyecto puede contribuir de una manera práctica en la articulación de una red de trabajo cooperativo entre las ciudades de este área geográfica.

Cultur*At es un proyecto para potenciar la difusión y la producción en torno al patrimonio cultural y artístico de las ciudades del Arco Atlántico.

Las ciudades asociadas a Cultur*At son de sur a norte:

- Faro (P)
- Jerez de la Frontera (E)
- Santiago de Compostela (E)
- Avilés (E)
- Gijón(E)
- Burdeos (F)
- Nantes (F)
- Rennes (F)
- Glasgow (UK)
- Cork (EI)

Como socio privado participa la empresa TAO Gedas S.A.

Trayectoria del proyecto Cultur*AT

Los proyectos se han venido trabajando desde el año 2002, a partir de reuniones de la Conferencia de Cultura del Arco Atlántico celebradas en Avilés (España) y Rennes (Francia).

Posteriormente, en la asamblea celebrada en Cardiff en julio de 2002 y a propuesta de la ciudad Glasgow que ostentaba la presidencia de la Comisión de Cultura, Gijón asume el liderazgo del proyecto Cultur*AT con el compromiso de elaborar sus contenidos y de realizar las gestiones necesarias para presentarlo a la convocatoria INTERREG III B "Espacio Atlántico".

El proyecto se presentó al Secretariado Común de INTERREG IIIB el 7 de abril de 2003 y su aprobación por parte del Comité de Gestión para este programa se nos comunicó el 17 de noviembre de 2003.

El objetivo fundamental era crear un observatorio Web Cultural que refleje las dinámicas que en este ámbito se producen en nuestras ciudades y discutir sobre políticas culturales en el conjunto de seminarios que se están celebrando.

Las acciones para la puesta en marcha del proyecto Web se iniciaron en enero de 2004 en Gijón.

Los seminarios de acción cultural se iniciaron en el año 2003.

No obstante ya se habían realizado actuaciones importantes como el primer seminario previsto en la ciudad de Burdeos dedicado al debate sobre el desarrollo del Patrimonio de los centros históricos de las ciudades. Durante ese mismo año se realizaron otras actuaciones como el seminario y taller de artistas de Gijón dedicado a Las Políticas del Arte.

Desde enero de 2004 se vienen desarrollando las

El objetivo fundamental era crear un observatorio Web Cultural que refleje las dinámicas que en este ámbito se producen en nuestras ciudades y discutir sobre políticas culturales en el conjunto de seminarios que se están celebrando.

acciones necesarias para la puesta en funcionamiento del Observatorio Web, que en estos momentos está en su fase final con el volcado de las bases de datos, la documentación y la información que la configurará para su apertura al público a finales de junio de 2005.

Entre otras ventajas la Web Cultur*At nos ofrecerá la agenda cultural de las ciudades asociadas y las bases de datos del sector cultural y patrimonial de las ciudades, convirtiéndose en un recurso importante para la difusión y gestión cultural.

Se han realizado los siete seminarios previstos con éxito en cuanto a los contenidos abordados y al interés del público.

Se han realizado las actividades culturales complementarias previstas, talleres de formación artística y algunos espectáculos que han contribuido a difundir mejor los objetivos del proyecto.

Balance de resultados

El proyecto Cultur*At es el primer proyecto cultural que se está desarrollando en el marco de la Conferencia de Ciudades del Arco Atlántico con la financiación de los Fondos FEDER a través del Programa Interreg IIIB Espacio Atlántico.

Este proyecto ha servido para iniciar un trabajo colaborativo entre las ciudades de esta Red, dotándolas de una herramienta de información y gestión cultural que ofrece distintas posibilidades de desarrollo en el futuro.

Ha servido para fortalecer a la Conferencia de Cultura de la CCAA proponiendo un sistema de trabajo continuado y abierto a nuevos proyectos que mantengan los vínculos de unión de la red atlántica.

Resultados principales

1º. Diseñar y elaborar un Portal Web de la cultura y el patrimonio de las ciudades del Arco Atlántico en el que se presentará la identidad unitaria de este espacio europeo y su potencial cultural y patrimonial.

Este objetivo ha cumplido sus expectativas y la nueva Web Cultur*At es una realidad en la que se integran las ocho ciudades participantes y la información relativa a la dinámica cultural en estas ciudades y su proyección hacia el conjunto europeo.

2º. Organizar siete seminarios de análisis y discusión sobre temas de la cultura y el patrimonio propuestos por las ciudades.

Este objetivo se ha cumplido con algunas modificaciones en las fechas previstas inicialmente.

En el año 2003 se realizaron los seminarios de Burdeos y Gijón. A lo largo del año 2004 se han realizado los seminarios de Avilés, Santiago de Compostela y Rennes. En el 2005 se han celebrado los dos últimos seminarios previstos en Glasgow y Nantes.

Realización de siete seminarios

Seminario de Burdeos

"El Patrimonio en el corazón de las ciudades".

30 y 31 de enero 2003. 250 participantes.

Contenidos: La revitalización del casco histórico de las ciudades. Sectores implicados: Concejales y representantes de colectivos, arquitectos, estudiantes de arquitectura, comerciantes, empresas, asociaciones y universidad. Ponentes personalidades: 67. Medios de comunicación: 13 periodistas acreditados, prensa, radio y Tv locales, regionales y nacionales. Prensa y revistas especializadas.

Seminario de Gijón

"Las políticas del arte"

15, 16 y 17 de mayo 2003. 97 participantes.

Contenidos: El arte y el artista desde diversos ángulos de análisis: social, político, personal, filosófico, etc.

Sectores implicados: Artistas, estudiantes, gestores culturales, universitarios. Ponentes personalidades:18.

Medios de comunicación:7 periodistas invitados. Prensa, radio y TV local y regional.

Seminario de Avilés

Jornadas sobre "Espacios de Creación Contemporánea".

31 de marzo 2004. 90 participantes.

Seminario de Santiago de Compostela
Jornadas sobre "Espacios de Creación Contemporánea II".
2 y 3 de abril 2004. 275 participantes.

Seminario de Rennes
"Las residencias de artistas en Europa".
18 y 19 de noviembre de 2005. 275 participantes.

Seminario de Glasgow
"Vínculos Celtas y diversidad cultural".
20 y 21 de enero 2005. 65 participantes.

Seminario de Nantes
"La recuperación de espacios industriales para usos culturales y de ocio".
10, 11 y 12 de marzo 2005. 275 participantes.

Producciones y actividades artísticas realizadas

Gijón

Taller *"Las Políticas del Arte"*, del 1 al 20 de septiembre 2003. Taller que reunió a catorce artistas para un trabajo conjunto que dió como resultado una producción audiovisual editada en DVD. Este taller fue dirigido por Carmen Cantón y Martín Sastre.

Observatorio Orbital de lo Humano. Seminario, taller y exposición sobre arte digital. Edición de DVD y Web OOH.

Taller de coreografía e interpretación para artistas de las ciudades del CCAA, por Cesc Gelabert.

Espectáculo de Danza Contemporánea a cargo de Gelabert/Azzopardi.

Exposición *El camino de la Cultura Actual* en las ciudades del Arco Atlántico y presentación del portal Cultur*AT, mayo 2005.

Instalación y proyección de la vídeo-instalación *Sinergic*At* de FiumFoto.

Foro *Cultura Ciudades del Arco Atlántico*, 8 y 9 de mayo de 2005:

Avilés: Producción y presentación del espectáculo multidisciplinar de calle, marzo 2004.

Santiago de Compostela: Festival de Música, abril 2004.

Glasgow: Presentación de dos espectáculos de danza en el centro de arte Tramway, enero 2005.

La Web Cultur*At

Cultur*AT. Observatorio de la Cultura Atlántica mediante la creación de un sitio Web

Desarrollo y puesta en marcha de un sitio Web como observatorio de la cultura atlántica, cuyo instrumento de trabajo será la configuración de un programa de gestión cultural y una plataforma de recursos cuya estructura de contenidos será la siguiente:

Cultura:

1. Agenda Cultural:

Noticias culturales destacadas entre todas las ciudades.

Agenda cultural de cada ciudad.

2. Guías e información cultural.

Redacción de resúmenes, artículos y otras informaciones sobre las actividades culturales en cada ciudad.

3. Base de datos y Mapa de recursos culturales de la ciudad.

- Recursos artísticos y profesionales: directorios de profesionales relacionados con la cultura y el turismo y de artistas en particular: artistas plásticos, pintores, escultores, fotógrafos, artesanos, escritores, diseñadores gráficos, músicos y grupos musicales agrupados por estilos, actores, directores y creadores audiovisuales, de cine, de teatro, etc.

- Guía de las empresas de los sectores cultural y turístico existentes en las ciudades participantes.

- Equipamientos culturales: auditorios, palacios de congresos, salas de exposiciones, museos, bibliotecas, teatros, cines, multiusos, asociaciones y agrupaciones, etc.
- Información puntual actualizada sobre los eventos previstos: tanto eventos periódicos como puntuales, en este sentido, en la primera recopilación de datos, se considerarán los eventos periódicos, siendo los eventos puntuales objeto de información y seguimiento actualizado.
- Centro de documentación para remitir proyectos, memorias, seminarios, cursos de formación, congresos y otras propuestas. Foro de debate.

4. Observatorio cultural.

- Programa de gestión cultural para elaborar informes y análisis. Elaboración de indicadores comunes.
- Estadísticas, balances y memorias de la actividad cultural.
- Bolsa de trabajo e información sobre empleo en el sector cultural. Promoción de empleo cultural.

Patrimonio histórico artístico:

- Recursos patrimoniales. Presentación del patrimonio histórico artístico más importante de cada ciudad. Inclusión de algún itinerario cultural para visitar la ciudad.
- Presentación general sobre la cultura y el patrimonio histórico artístico en el Arco Atlántico europeo.
- Presentación cultural de las regiones del Arco Atlántico.
- Presentación de cada ciudad. Banco de imágenes sobre el patrimonio histórico de las ciudades del Arco Atlántico. Datos prácticos y de interés sobre la ciudad y la cultura.
- Base de datos sobre patrimonio histórico artístico.

La gestión de contenidos de la Web y su actualización permanente corresponde a las Unidades Técnicas Locales que se crean en cada ciudad y tienen las siguientes funciones:

- Ser el operador local del portal Web, manteniendo actualizados sus contenidos generales.
- Ser los centros de oferta y difusión al usuario.
- Ofrecer información y promocionar el resto de las ciudades del Arco Atlántico.
- Mantener vínculos entre los responsables culturales de cada ciudad.

Las unidades técnicas locales conforman una red de puntos de información y difusión cultural integrada y sistematizada y también servirá de cauce para la organización de actividades, programas y actuaciones culturales entre las ciudades asociadas. La red podrá ser complementada en el futuro con una estructura central en cada país para la elaboración de información general, la coordinación y el mantenimiento.

La coordinación y realización de este apartado del proyecto se llevará a cabo de la siguiente manera:

Coordinación general y técnica: Gijón (ESP).

Unidad Técnica de coordinación y desarrollo (UTC):

Gijón (ESP), Rennes (FR), Santiago de Compostela (ESP), Avilés (ESP), TAO Norte, S.A. (ESP).

Unidades Técnicas Locales (UTL): en todas las ciudades participantes (excepto Glasgow y Burdeos).

Ciudades que participan en el desarrollo de la Web Cultural*AT: Gijón, Avilés, Cork, Faro, Jerez de La Frontera, Nantes, Rennes, Santiago de Compostela.

La herramienta informática diseñada permitirá un trabajo sencillo de mantener pero con posibilidades de crecimiento futuro, de manera que se pueda llegar a la creación de un Observatorio Cultural común para nuestras ciudades.

Sería deseable y conveniente que nuevas ciudades se sumaran a esta red cultural y que se beneficiaran de este instrumento para la difusión de la cultura y el patrimonio. En la medida en que nuevas ciudades se asocien a partir de la segunda mitad del 2005, la Red Cultural se fortalecerá y podrá ser una verdadera

puerta de entrada a las ciudades atlánticas.

Así mismo esperamos que el trabajo realizado sirva de base para posteriores desarrollos que vinculen mejor las conexiones culturales y el potencial del patrimonio del conjunto de ciudades. También se beneficiarán con ello los sectores vinculados a la creación y producción artística, objeto fundamental del contenido del Observatorio.

Quisiéramos animar a las ciudades a conocer este proyecto y pensar en su integración en fases posteriores. También queremos agradecer a las ciudades participantes el trabajo que están haciendo y el esfuerzo de imaginación y colaboración que va a permitir contar con esta herramienta que facilitará la cohesión y la interrelación entre nuestras ciudades.

Sin duda queda mucho trabajo por hacer en el futuro pensando en el desarrollo cultural de las ciudades, pero estamos convencidos de que esta es una buena base y el inicio de ese trabajo colaborativo que estamos dispuestos a realizar.

Julián Jiménez López

Jefe de Fila y Director de la Fundación Municipal de Cultura y Educación de Gijón

El Club de Lectura de la Biblioteca Pública Provincial de Cádiz

María José Vaquero Vilas

La Biblioteca Pública Provincial de Cádiz viene realizando desde el año 2000 un programa de actividades de animación a la lectura denominado *Crece Leyendo*, destinado al público infantil (de 3 a 13 años). Se oferta a principio de curso a todos los centros escolares de la ciudad de Cádiz, y se desarrolla todos los martes y jueves del curso escolar, de octubre a junio. En función de los objetivos que desde un principio nos propusimos conseguir y de los que la propia evolución del programa nos va marcando, en cada edición se revisa la programación y se incorporan nuevas actividades.

Una vez consolidado este programa, y tras el éxito obtenido, nos planteamos ampliar el marco de acción a la población adulta. Se trataba de enfrentarnos a un nuevo reto en cuanto a promoción lectora se refiere.

De esta forma, a principios del año 2004 surge la idea de organizar en la Biblioteca Pública Provincial de Cádiz un Club de Lectura, magnífico ejemplo de fomento de la lectura y actividad que ha demostrado su validez en entornos muy diversos.

Comenzamos con una fase de recogida de información, para la cual estudiamos y analizamos el funcionamiento y las distintas experiencias de otros clubes, que ya llevan tiempo realizándose en las distintas



Tertulias del Club de Lectura de Cádiz

bibliotecas españolas. Los resultados de estos análisis, siempre positivos, y la inexistencia en Cádiz de este tipo de actividades, nos animaron y decidimos ponernos en marcha.

Pero... ¿qué es un club de lectura?

Según Blanca Calvo, directora de la Biblioteca Pública de Guadalajara y pionera en la introducción de los clubes de lectura, un club de lectura "es un grupo de personas que leen al mismo tiempo un libro. Cada uno lo hace en su casa pero una vez a la semana, en un día y a una hora fijos, se reúnen todos para comentar las páginas avanzadas desde el encuentro anterior".



Con Pérez Reverte en la presentación de su último libro.

Tras una campaña de difusión y promoción, realizada desde la Biblioteca para la puesta en marcha del club, se celebra una reunión informativa el día 15 de abril de 2004. En esta reunión se establecen las pautas, horarios, procedimientos y dinámica del club, que finalmente queda establecido de la siguiente manera:

- Se constituyen dos grupos que se reúnen una vez a la semana, miércoles y jueves respectivamente, en horario de 19:15 a 20:30.

- Las reuniones las organizan y dirigen personal de la propia Biblioteca:

Gloria García Miranda, Andrés García Requejo y Gustavo Suárez Álvarez.

De esta manera el día 28 de abril de 2004 arranca el Club de Lectura de la Biblioteca Pública Provincial de Cádiz, cuyas tertulias se han ido sucediendo hasta el día de hoy, y en las que la tónica general ha sido el buen ambiente y las conversaciones en torno a los libros y sus autores.

La mecánica de funcionamiento del Club se articula del siguiente modo:

El grupo se reúne, en un ambiente acogedor y

distendido, en torno a una mesa camilla. Se hace entrega, a cada uno de los asistentes, del libro que se va a leer. La selección de la obra la realizan los participantes de una lista en la que se relacionan títulos que nos proporciona el Centro Andaluz de las Letras y otros que aporta la propia Biblioteca. A continuación, se programa la lectura que cada uno tiene que hacer en casa, fraccionando el texto según su extensión o coincidiendo con las divisiones formales de la misma obra.

Los coordinadores elaboran documentación adicional sobre la vida y obra del autor, la época, acontecimientos históricos, artísticos, etc., y sobre temas paralelos que puedan surgir (religiosos, políticos, sociales...); en definitiva, materiales de apoyo que ayudan a entender y contextualizar la obra escogida. Esta documentación se reparte a cada uno de los socios y se procura que sea lo más completa posible.

Un aspecto que agrada mucho a los componentes del Club en sus tertulias, es la ambientación del espacio donde se reúnen.

Los monitores intentan proporcionar una atmósfera agradable, decorando la sala en consonancia con el libro que se esté leyendo, además de música de fondo, luz de velas...

En cada sesión se comenta lo que se ha leído en casa: el estilo literario, la acción misma, los personajes... y es bastante frecuente derivar desde el libro a las experiencias personales de los miembros del Club.

Se comparte el gusto por la lectura y se intercambian puntos de vista y vivencias en torno a la misma, siempre desde el respeto y la tolerancia, y procuran-



Tertulias del Club de Lectura de Cádiz

do que nadie se sienta con la presión de intervenir por obligación.

Los integrantes del Club han ido descubriendo diferentes aspectos a la hora de leer, de los que no eran conscientes en sus lecturas en solitario, puesto que compartiendo sus comentarios han enriquecido y completado, en general, la impresión final de cada uno de los títulos gracias a las opiniones del resto del grupo. Además, suelen surgir temas paralelos de actualidad que sirven para debatir y reflexionar en profundidad.

Todos afirman haberse conocido a través de los libros. En los debates cada uno ha ido expresando experiencias personales con las que se sienten identificados, y que han hecho que entre ellos se inicie una amistad no menos que especial ya que los libros han sido el canal de comunicación. El apoyo del grupo es también muy positivo en el caso de algunos libros más exigentes de lo normal, hacia los que muchos lectores muestran pereza cuando están solos y se leen con gran facilidad si otras personas lo hacen a la vez.

El coordinador conduce el intercambio de opiniones, promueve la participación, contextualiza la obra y sintetiza las ideas. En los grupos ya sólidos la figura del coordinador puede delegarse en los lectores, y si el club sigue funcionando correctamente el coordinador puede dedicarse a formar otro grupo. El número ideal de un club de lectura para adultos gira en torno a 20 ó 25 personas.

Otra de las tareas que desempeñan los coordinadores de nuestro club es proponer y organizar actividades complementarias, que además de abrir el horizonte cultural de los miembros del club, tienen gran valor como método de cohesión del grupo. Pueden ser desde encuentros con autores, visitas a exposiciones, museos, ver una película cuando la novela que se lee tiene versión cinematográfica, etc., hasta otras de tipo exclusivamente lúdico para fomentar la convivencia. En definitiva, cualquier actividad relacionada



Dossier y documentación sobre "Cabo Trafalgar"

con el libro que en ese momento tengamos entre manos y que igualmente complete y enriquezca su contenido. Al fin y al cabo lo que se ofrece es otra forma de leer y compartir lo leído.

Entre los libros que ya se han leído en nuestro Club de Lectura están: *Sueños en el umbral* de Fatima Mernissi, *El médico* de Noah Gordon, *El amor en los tiempos del cólera* de Gabriel García Márquez, *La vieja sirena* de José Luis Sanpedro, *Cabo Trafalgar* de Arturo Pérez Reverte, *Un milagro en equilibrio* de Lucía Etxebarria, *La sombra del viento* de Carlos Ruiz Zafón, *La llave maestra* de Agustín Sánchez Vidal, *Viento del este, viento del oeste* de Peral S. Buck, etc. Y así hasta un total de 24 títulos aproximadamente, con una media de 3 ó 4 reuniones por obra.

La valoración que hacemos, hasta el momento, de la actividad es muy positiva. Estamos en disposición de poder afirmar que es para nuestros socios una experiencia del todo interesante y enriquecedora y nos sentimos satisfechos de estar cumpliendo el objetivo de incrementar el placer de la lectura al compartirla con otras personas. Se ha demostrado que es muy efectivo el aliento de un grupo para avanzar en la experiencia lectora.



Lectura de "El Quijote"

María José Vaquero Vilas
Directora de la Biblioteca Pública Provincial de Cádiz

Adaptación al contexto histórico del voluntariado cultural

El caso del Aula Gerión en Sanlúcar de Barrameda (Cádiz)

Ana Gómez Díaz-Franzón

El Aula Gerión se constituyó en 1987 como asociación cultural en Sanlúcar de Barrameda. Para su estructura y organización se tomó el modelo de la entonces recientemente creada Aula Menesteo de El Puerto de Santa María -aún en funcionamiento-, uno de cuyos miembros, Manuel Toribio García, fue cofundador del Aula Gerión y durante varios años su Presidente. Cuando inició su andadura, los principales objetivos del Aula fueron el fomento de la investigación histórica y la difusión de la historia local de Sanlúcar. En aquellos años apenas existían asociaciones culturales en Sanlúcar y la historiografía sobre la ciudad era aún muy escasa, de forma que la creación del Aula vino a llenar un vacío de carácter social y cultural, catalizando las inquietudes existentes entre las diversas personas relacionadas con estos determinados ámbitos de la realidad cultural.

Durante varios años el Aula Gerión desarrolló una serie de actividades preferentemente encaminadas a difundir estudios científicos de carácter histórico. Se organizaron varias conferencias y tertulias, que estuvieron a cargo de personalidades e investigadores vinculados a la historiografía de Sanlúcar de Barrameda. En esta línea de actuación, la asociación también editó entonces la *Guía del Archivo Municipal de Sanlúcar*, obra de Antonio Rodríguez Cabañas. Durante aquella primera época el Aula tuvo como sede la Biblioteca Pública Municipal de Sanlúcar con la que se establecieron estrechos lazos de colaboración. Aquellas actividades agrupaban a un nutrido grupo de personas interesadas en el desarrollo de la historia local.

Pero, pasados algunos años, la actividad del Aula

fue decayendo, quedando prácticamente inactiva durante una década, aunque sus miembros siguieron manteniendo vinculaciones amistosas y profesionales. Las causas de esta paralización habría que buscarlas principalmente en la progresiva dispersión de los componentes de la asociación, cambiando de ciudad de residencia unos, absorbidos por sus diferentes profesiones los otros. Además, la creación de nuevas asociaciones en la ciudad y la política municipal en materia cultural establecieron nuevos focos de atención que colmaban hasta cierto punto las necesidades de los colectivos relacionados.

Sin embargo, tras este largo paréntesis, en el año 2002 una serie de circunstancias muy específicas se convierten en nuevo motor de impulso para la ya veterana asociación. Desde finales de los años 90 se está produciendo en Sanlúcar un acelerado proceso de destrucción del Conjunto Histórico de la ciudad, uno de los más bellos de Andalucía, el cual se encuentra declarado como tal Conjunto desde 1973. Algunos antiguos socios del Aula Gerión decidieron entonces revitalizar la postergada asociación al objeto de que sirviera como instrumento colectivo para defender y reivindicar los valores e intereses de los bienes culturales de la ciudad.

Esta nueva coyuntura histórica ha provocado, por tanto, que los objetivos de la asociación se reorientasen ahora hacia la defensa de la conservación y difusión del Patrimonio Cultural de Sanlúcar. Así, en esta nueva etapa, los esfuerzos del Aula Gerión se están centrando principalmente en denunciar públicamente y ante las administraciones competentes aquellas actuaciones urbanísticas de claro carácter especulativo que se están llevando a cabo dentro del Conjunto Histórico, las cuales se consideran ilegales o perjudiciales para la conservación y el desarrollo sostenible de la ciudad. En este terreno, la asociación emite regularmente comunicados de



prensa, efectúa campañas de recogida de firmas y denuncia formalmente ante la Gerencia Municipal de Urbanismo y la Consejería de Cultura las numerosas demoliciones de inmuebles protegidos que se están produciendo en el casco antiguo, así como las múltiples agresiones que se suceden día tras día contra el Patrimonio sanluqueño.

Además de este marco reivindicativo, el Aula Gerión lleva a cabo otro tipo de acciones enfocadas hacia la motivación y concienciación, de la ciudadanía en general y del propio empresariado del sector inmobiliario en particular, respecto a la preservación y protección de los bienes patrimoniales. En este sentido el Aula ha instaurado la concesión anual de los "Premios a la Conservación del Patrimonio Histórico", los cuales se otorgan a aquellas personas o entidades que se hayan distinguido por su labor a favor de la preservación del Patrimonio, habiéndose celebrado hasta el momento dos ediciones. Estos Premios han contado desde un principio con una buena acogida popular, pues parece que su propósito viene a coincidir con buena parte del sentir general de la población.

Por otro lado, en el campo de la difusión cultural, el Aula Gerión ha creado una página web (www.gerionsanlucar.com) para dar a conocer sus acciones en la Red e impulsar la colaboración ciudadana. Asimismo algunos de sus miembros imparten charlas y conferencias relacionadas con la preservación del Patrimonio local y se ha editado un primer cartel de una serie proyectada donde se reproducen algunos elementos singulares de interés cultural como el realizado sobre las hornacinas urbanas. También se tiene en proyecto organizar próximamente una exposición itinerante con la finalidad de concienciar y sensibilizar a la población hacia el respeto y la preservación del Patrimonio Cultural.

En el territorio de la participación ciudadana, el Aula Gerión asiste con asiduidad a diversos encuentros convocados por diferentes colectivos sociales y políticos, al objeto de poner ideas en común, establecer estrategias de acción, realizar sugerencias al equipo de gobierno local o luchar de forma colectiva por

ciertas reivindicaciones que se estiman oportunas para el buen funcionamiento de la ciudad, especialmente en el ámbito cultural.

La asociación se autofinancia exclusivamente con las cuotas de los socios y, en la actualidad, no dispone de sede fija, reuniéndose regularmente, tanto la Junta Directiva como la Asamblea de socios, en diferentes lugares y en las propias casas particulares de los socios.

En definitiva, los componentes del Aula Gerión, todos ellos voluntarios culturales, han experimentado un proceso de adaptación a los acontecimientos históricos, el cual ha venido impuesto por una coyuntura política y urbanística muy específica, que se concreta en el acelerado proceso de destrucción del Conjunto Histórico de Sanlúcar y su paralela sustitución por otro de nueva planta. Ha sido esta apremiante situación, este nuevo vacío existente en la realidad cultural de la ciudad, el que ha provocado el reinicio de su acción.

En realidad el deseo de todos estos voluntarios culturales es que el actual contexto histórico desaparezca pronto para que el Aula Gerión pueda readaptarse de nuevo y concentrar todas sus energías en otro tipo de actividad menos frustrante que produzca un mayor grado de satisfacción para todos.

Ana Gómez Díaz-Franzón
Socia del Aula Gerión

RESEÑAS



La Red es de todos

Cuando los Movimientos Sociales se apropian de la Red

Victor Marí Sáez (coord.).
Editorial Popular.
Madrid, 2004.

Estamos ante una obra colectiva cuya temática gira en torno a una idea central: cómo pueden -y deben- los movimientos sociales utilizar las nuevas tecnologías de la información y la comunicación (NTIC) para transmitir su visión de la realidad y sus proyectos, y con ello movilizar a la sociedad hacia el cambio político, social y cultural.

La Red es de todos está estructurada en dos partes bien diferenciadas: una primera teórica con diversos acercamientos al problema y otra en la que se plasman varias experiencias prácticas en el terreno de la comunicación social; para culminar con un directorio que incluye breves reseñas de 56 páginas web dedicadas al análisis crítico de la globalización, a los movimientos sociales de resistencia a la globalización, a la información alternativa o contrainformación, a la comunicación y educación popular, y a la defensa del software libre, todos ellos temas íntimamente relacionados a lo lar-



go de esta monografía.

Los medios de comunicación, tras un proceso histórico acelerado desde los años 80, están hoy en día controlados casi en su totalidad por un puñado de poderosos grupos mediáticos transnacionales que, al servicio de las empresas propietarias y de los intereses del capitalismo neoliberal, han impuesto una visión unipolar de la realidad (lo que se ha venido a llamar el pensamiento único), en la que el consumismo, la desigualdad social, la atomización social y el individualismo se contemplan como fenómenos naturales; donde el desarrollo es el objetivo y destino de la humanidad, la globalización de la economía es la única vía al desarrollo, y la competitividad (la ley del mercado) es el único instrumento para regular la economía globalizada. Dentro de esta estrategia, se

excluye (o se distorsiona) toda aquella información que esté en contra de esos postulados.

Por otro lado, el exceso de información existente genera efectos contrarios, de confusión y anestesia; la información se suele presentar falta de contexto y de continuidad, sin análisis; cada noticia es sucedida -y olvidada- por la siguiente, en un flujo incesante en el que se iguala lo frívolo y lo que realmente debiera importar, e incluso se trata en un nivel de igualdad la información y la publicidad. Ante las grandes tragedias que asolan a la humanidad, sobre todo a los países del Sur, se genera además una cultura de la sensibilización emocional, no reflexiva ni analítica, que lleva a actitudes de caridad, que no de solidaridad o de cooperación. Finalmente, las noticias se conciben como espectáculos, ayudando a establecer el capitalismo de ficción, en el que la imagen sustituye a la realidad, imponiéndose una realidad falsa, simplista e infantilizadora, que consolida la dominación.

Los autores no sólo analizan a las empresas de comunicación, también se disecciona y critica la política informativa de las grandes ONGs, que no tienen a la comunicación ni a la educación entre sus prioridades y subestiman el poder de los *media* como apoyo a sus proyectos de desarrollo o co-

mo palanca para educar, concienciar y movilizar a la sociedad. Las ONGs tienen un gran problema al haber confundido su naturaleza: son al mismo tiempo sistema y antisistema, dependiendo para su supervivencia financiera del Estado y de las empresas, que reproducen las mismas injusticias que aquellas denuncian; movidas por el afán recaudatorio, pareciera que su concepto de la comunicación, más que el de concienciar y educar, es el de captar socios (entre el público) y donativos (entre las empresas); así, no cuestionan ni la responsabilidad social de las empresas, ni el estilo de vida opulento y consumista de los ciudadanos del Norte, planteando la solidaridad como un aspecto más entre otros ("solidaridad de fin de semana"); entienden el subdesarrollo como mera falta de recursos económicos, y a sí mismas como instrumentos de asistencia caritativa a las sociedades del Sur y a las clases marginales; de este modo, no entran al trapo de las causas estructurales del subdesarrollo y de la desigualdad socioeconómica. Al igual que los grupos mediáticos, tratan al público como inmaduro e infantil, incapaz de entender temas complejos. Viciadas por su estructura vertical y jerarquizada, su modelo de comunicación es unidireccional, abusando de técnicas persuasivas (marketing y publici-

dad), siendo a menudo reacios a compartir experiencias y conocimientos con otros movimientos sociales.

Los nuevos movimientos sociales han desarrollado una nueva cultura política y de la comunicación, con hitos históricos en 1994 (nacimiento del EZLN en Chiapas) y 1999 (revueltas de Seattle) y 2001 (Primer Foro Social Mundial en Porto Alegre), y definida por la lógica del trabajo en red, para la que Internet ha sido herramienta principalísima; las organizaciones libertarias y ecologistas son las que mejor han entendido la dinámica de la red y mejor la aprovechan, al ser similares sus presupuestos organizativos. El trabajo en red, tanto en el mundo real como en el virtual (Internet), implica una estructura descentralizada y horizontal, la interdependencia e interconexión de las partes, a la vez que su autonomía, la diversidad y pluralidad de sus contenidos, la flexibilidad y la cercanía (entendida como solidaridad y como inmediatez de las comunicaciones); el asamblearismo y la toma de decisiones por consenso son otros aspectos, no menos importantes, que se han traspasado de los movimientos libertarios hacia la nueva cultura de la comunicación.

Internet y las NTIC han permitido e incentivado el crecimiento exponencial de redes asociativas y de comu-

nicación donde los individuos, los movimientos sociales que representan a los sectores populares, las comunidades locales han conquistado espacios de voz propia y de resistencia a la uniformización forzosa a la que les venía condenando la globalización; espacios de poder, donde las opiniones y los discursos son plurales y diversos, espacios de diálogo y consenso, de comunicación bidireccional (los actores sociales son a la vez emisores y receptores de mensajes). En dichos espacios se realizan tres funciones principales en pro de la transformación social: información, coordinación y generación de identidad colectiva.

Las experiencias descritas en la segunda parte del libro plasman, de manera más o menos exitosa, con sus carencias y errores, pero también con sus hallazgos y avances, estrategias diversas de apropiación de las NTIC por parte de los movimientos sociales y de las comunidades locales y regionales; se incluyen aquí: Media Centro, la propuesta de comunicación participativa para las ciudades y barrios de la red EMARTU (Emisoras Municipales de Andalucía de Radio y Televisión); el Centro de Medios Independientes (IMC o Indymedia), surgido al calor de Seattle como red mundial de comunicación autónoma y autogestionada, colosal experimento de utopía informacional, mo-

delo libertario de praxis comunicacional y política radical; la campaña de alfabetización tecnológica en software libre emprendida por la Junta de Extremadura; Nodo 50, colectivo de contrainformación y proveedor de servicios de Internet para los movimientos sociales; y el Centro de Iniciativas para la Cooperación-Batá (CIC-Batá), modelo de comunicación inspirado por la Escuela Latinoamericana de Comunicación, para el diálogo Norte-Sur y para elevar la voz de las comunidades y sociedades del Sur.

En resumen, estamos ante una obra valiosísima para el análisis de la comunicación social y el uso de las nuevas tecnologías, de la que deberán tomar buena nota los movimientos sociales, la izquierda en general, y todos los que anhelamos y no desesperamos de la búsqueda de la utopía. Otro mundo es posible, otra comunicación es posible.

Víctor Mari es profesor asociado de la Universidad de Cádiz y Asesor en Comunicación Educativa. Trabaja en el campo de la comunicación y los movimientos sociales en tareas de formación y de producción audiovisual y en la formación de formadores y agentes sociales.

José Luis Almozara



Funky Business

El talento mueve al capital

*Jonas Ridderstrale
y Kjell Nordström
Pearson Educación, S.A.
Madrid, 2000.*

Nos encontramos ante una obra centrada en la planificación estratégica, en un nuevo enfoque que se centra sobre todo en la creatividad y en la adaptación al entorno global. Desde esta perspectiva no serían muy originales sus autores, sin embargo la lectura de este libro de negocios puede ser muy constructiva para aquellos que deban trabajar en organizaciones culturales en los nuevos tiempos. La atención al elemento humano, su capacidad creativa, a la necesaria libertad que precisa para desarrollar lo mejor de sí mismo y, sobre todo, la imperiosa necesidad de estar atentos a los cambiantes sistemas de valores hacen de la obra una lectura reco-

mendable. Todo con independencia de la redacción ágil y amena del texto que nos va llevando de un tema a otro con el hilo argumental de la necesidad de adaptarse a un nuevo mundo con más oportunidades pero igualmente más duro con quienes no saben leer la realidad ni adaptar sus organizaciones la mismo.

A veces se puede tener la sensación, en la lectura del libro, de que las ideas surgen desordenadamente y sin vínculos aparentes. Pero se trata de una sensación falsa fruto del dinamismo que los autores pretenden imprimir a su texto y que realmente hace que se lea de corrido. Una segunda lectura, más pausada, nos da las claves esenciales de la obra y que se resumen en cambio de valores (en el trabajo y en el consumo) añadidos a la libertad de lección más amplia que tienen los consumidores. Frente a ello Ridderstrale y Nordström proponen un enfoque dinámico de las organizaciones. Una estrategia centrada en fomentar la independencia creativa de los miembros de la organización, en la flexibilidad tanto espacial como orgánica y, sobre todo, en la rapidez para detectar los cambios del entorno. Para ello se define al modelo de empresa, de organización, en base a siete características: más pequeña, más plana, temporal, horizontal, circular, abierta y medida. La receta merece probarse visto la atrofia que en numerosas ocasiones sufren

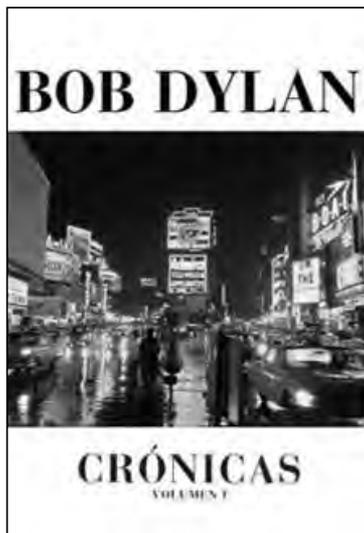
nuestras organizaciones culturales, tanto privadas como públicas, y la sempiterna crisis de públicos que solemos padecer.

Los autores, suecos ellos, son expertos en el mundo de los negocios y en la docencia empresarial. Como anécdota señalar que su aspecto, rapados y vestidos de cuero negro, parece acorde con su propuesta. En definitiva estamos ante una obra, que sin hacer de ella un texto sagrado, puede aportar numerosas ideas para la mejora de nuestra gestión y de las instituciones en las que trabajamos.

Luis Ben

Bob Dylan Una industria cultural

Convertido desde hace décadas en irrefutable icono de la música popular contemporánea, la figura de Bob Dylan ha vivido durante estos últimos lustros un doble proceso de reforzamiento sustentado, por una parte, en una legión de veteranos seguidores que siguen sus pasos desde su período de crecimiento y consolidación creativa durante los sesenta y setenta y, por otra, en un ascendente número de jóvenes aficionados conectados a su legado y producción ac-



tual en momentos posteriores, a modo de evidencia de su autoridad intergeneracional.

La industria no ha permanecido ajena a esta consolidación cualitativa y cuantitativa del artista norteamericano y, contando con su propia aprobación e implicación, ha empezado a mover hilos con mayor premura y perspectiva de lo que los regulares lanzamientos discográficos venían permitiendo hasta la fecha. Así, el impacto cultural, social y musical de los esperados y habituales nuevos álbumes y giras se ha visto robustecido por un proceso de vigilada revisión de su herencia, no sólo musical sino también personal, transmitido mediante un polifacético abanico de soportes. Discos, libros, álbumes y DVDs se asoman hoy en las estanterías de todo el mundo ofertando inmersiones de diverso tipo en la vi-

da y obra de un Dylan que jamás gozó de tanta presencia mediática.

Por su arraigada conexión directa, la industria discográfica fue la primera en reaccionar ante las potencialidades del filón y desde hace varios viene dirigiendo una cuidada recuperación de sus archivos. El hecho de que Dylan haya registrado la mayor parte de su labor musical para un único sello discográfico -Columbia Records- ha permitido la concentración en pocas manos de la distribución de tan prolijos fondos. El vehículo elegido se ha bautizado como *The Bootleg Series*, en una directa alusión a la continua piratería discográfica - el término *bootleg* se asocia a ese ilegal ámbito a la que la obra de Dylan ha estado sometida desde sus comienzos, y se ha encargado de poner orden y rigor, además de extraer pingües beneficios, en la inédita vertiente sonora del artista de Duluth. El anzuelo ha sido lo suficientemente goloso para que los, hasta ahora, siete volúmenes publicados hayan pasado a formar parte del mejor sector de la discografía dylaniana, algunos de ellos con más argumentos creativos que determinados episodios oficiales de su crónica. El primero de ellos, una caja conteniendo los tres primeros volúmenes y titulada

The Bootleg Series (rare and unreleased) volumen 1-3. 1961-1991, abrió el fuego de este desarrollo rentabilizador hace ya catorce años. El último, la banda sonora de *No Dirección Home*, el reciente documental firmado por Martin Scorsese en 2005, lo mantiene en absoluto vigor sin rastro de erosión coronando una intensificación editora desplegada durante este último lustro.

El escaparate bibliográfico nacional también ha dado muestras de reactivación en su acercamiento a la figura de Dylan. Aunque su figura y trayectoria ya habían sido objeto de estudio -contextual, total o parcial- en aisladas ediciones, la aparición en las librerías españolas de la valiosa monografía firmada por Howard Sounes -*Bob Dylan. La Biografía*. Reservoir Books, Mondadori, 2001- dio pistoletazo de salida a su redescubrimiento. El primer volumen de la exhaustiva biografía firmada por Paul Williams -*Bob Dylan. Años de Juventud*, Ma Non Troppo, Ed. Robinbook, 2004- abrió la puerta a una doble continuación en 2005 -*Años de madurez* y *Años de luces y sombras*- cuyo último episodio acaba de entrar en las librerías. El mismo Dylan no ha permanecido ajeno a la eclosión y con la publicación del primer



volumen de su esperadísima y excelente autobiografía -*Crónicas*, Ed. Global Rhythm Press, 2005- ha solicitado su porción en el reparto del pastel. Un paso más allá de los textos y a modo de respaldo del film de Scorsese, Dylan ha potenciado una exposición itinerante de algunos de sus más cotizados fetiches -desde entradas de conciertos a trajes y guitarras pasando por discos, libros, letras y otros objetos personales- ampliando su repercusión a un álbum donde ha quedado fielmente retratada. *Bob Dylan. El álbum 1956-1966* (Global Rhythm, 2005) perfila la primera entrega de un plausible trabajo de recopilación y de adecuación -firmado por Robert Santelli- al ámbito bibliográfico de una extensa colección de objetos e iconos con el sello de Dylan. El resultado combina el correspondiente texto centrado en una de las fases más productivas

de su vida con una edición facsímil, recortada y extraíble que llena de programas de conciertos, fotos, cartas y artículos las sesenta y cuatro páginas, secundadas por un CD dedicado a entrevistas, traducidas en libreto adjunto.

Como remate, la edición en doble DVD de *No Dirección Home*, el documental firmado por Scorsese, tira del profuso archivo visual de Dylan para confeccionar una detallada y detallista radiografía de sus iniciales años, mostrando pelos y señales de su conversión de príncipe ideológico y musical del folk reivindicativo del Village en revolucionario impulsor de su encuentro con un rock más preocupado por las personas que por las ideas. Impactantes imágenes, canciones y palabras en cuyo núcleo late pensamiento, opinión, contradicción, carácter y signo de un creador nato y singular. Una personalidad excepcional y decisiva que ha aprendido a rentabilizar con creces su pasado sin relegar -ya trabaja en un nuevo álbum que sucederá al espléndido *Love And Theft* (2003)- su presente.

Salvador Catalán Romero

Cultura libre

Cómo los grandes medios usan la tecnología y las leyes para encerrar la cultura y controlar la creatividad

Lawrence Lessig

Trad. Antonio Córdoba

Ed. Traficantes de Sueños,
Madrid 2006

No cabe duda de que el espíritu de lo gratuito tiene su encanto. Lo que es gratis, por muy peregrino que sea en ocasiones, siempre tiene éxito (si no, que le pregunten a responsables de librerías y papelerías cada vez que empieza una campaña de fidelización de lectores).

El último libro de Lawrence Lessig es uno de estos regalos inesperados: la edición completa de su obra se puede descargar de Internet en formato para todos los gustos (pdf, ascii, ebook, audiobook, html, texto plano...), y con varias traducciones (incluyendo la española -aun cuando ésta cuente con errores de traducción debidos a la premura con la que se realizó), y lo que es más, no es pirateo, sino que bajo una licencia *Creative Commons* se puede tener acceso a todo el contenido del libro en unas condiciones que sólo obli-

gan a reconocer y citar al autor original y a no utilizar la obra con fines comerciales (si bien, agradecemos el que sea "un resumen legible por humanos (sic) del texto legal").

Free culture (*Cultura libre* o *Liberen a la cultura*, que de ambas maneras se podría entender) es la última obra de Lessig, profesor de Derecho en Stanford y referencia obligada en temas sobre el impacto de la tecnología en las leyes y, sobre todo, en lo que respecta a la propiedad intelectual. Tanto en éste -con explícito reconocimiento a Stallmann-, como en tanto material suyo como se puede encontrar en la Red (incluyendo el texto de algunas de las conferencias que han dado lugar a la publicación de este libro) nos plantea las consecuencias que sobre la batalla de los derechos de copia nos ha ocasionado la tan traída revolución cibernética y el acceso generalizado a las fuentes de conocimiento e información. De las dos posibles alternativas al *copyright* (piratería o *copy-left*, en juego de palabras que en español se nos escapa) Lessig se queda con esta última, sumándose a los que defienden que se puede compartir el conocimiento y la cultura replanteando la industria.

Sin embargo, no esperamos encontrar plantea-

mientos revolucionarios ("Una cultura sin propiedad, o en la que no se paga a los artistas, es la anarquía, no la libertad. La anarquía no es lo que aquí propongo"): el sistema es defectuoso, pero es el sistema y puede ser perfectible. Aquel planteamiento que, para los que vivimos momentos históricos recientes nos resulta tan familiar de ruptura o reforma, se inclina en esta obra por la segunda, por ajustar el sistema legal de derechos de autor a los nuevos tiempos.

En el libro se analizan en detalle cuestiones relacionadas con el dominio público, con algunos ejemplos de adaptación a nuevos tiempos (los grandes estudios de Hollywood intentaron frenar el vídeo hasta que vieron que hacían más dinero vendiendo cintas) y otros ejemplos clamorosos de cómo una industria (como una multinacional de los dibujos animados) se nutre de elementos de dominio público para rentabilizar -y vaya que bien- los resultados de su producción.

La obra de Lessig, a la luz de las modificaciones de la legislación española, se presenta con una actualidad incuestionable, y lo que para algunos es una amenaza (la posibilidad de hacer copias ilimitadas de un producto) es, según Lessig, una gran oportunidad

(si te gusta el libro, lo comprarás y lo recomendarás a otros). En ese sentido, no deja de ser un planteamiento original entre tanto mercantilismo cultural.

Lessig se erige en visionario: "Los legisladores no deberían diseñar normativas a partir de una tecnología en transición. Deberían diseñarlas a partir de a dónde va esa tecnología. La pregunta no debería ser: ¿Cómo deberían regular las leyes este mundo? La pregunta debería ser: ¿Qué leyes exigiremos cuando la Red se convierta en lo que está claramente convirtiéndose?". La claridad y concisión de sus ejemplos revelan al profesor que está detrás del abogado: "Los teléfonos públicos pueden usarse para exigir el rescate en un secuestro, sin duda. Pero hay muchos que necesitan usar teléfonos públicos que no tienen nada que ver con ningún rescate. Sería un error prohibir los teléfonos públicos para eliminar los secuestros".

Es en el epílogo (en donde estoy seguro que más de uno se ve retratado en la tipología de usuarios que se describe) en el que, con una claridad meridiana se exponen una serie de sugerencias para desbloquear posturas, sugerencias que, de puro evidente, nos sorprende que no se hayan aplicado para bus-

car una posible solución a este nuevo escenario (me resisto a llamarla guerra, que para ésas ya tenemos suficientes): "la meta no es combatir a los de 'Todos los derechos reservados'. La meta es complementarlos", aun cuando en algún momento el pesimismo sea evidente (como cuando afirma que vivíamos en una cultura libre, y ahora lo es en menor grado).

Llama la atención que un abogado que ejerce como tal, que forma a abogados para que ejerzan como tales, nos ofrezca las opiniones que seguro causan un zarpullido inmediato en más de una Sociedad General. Definitivamente hay luz al final del túnel, luz que, sin ningún tipo de tapiz vamos a encontrar en el libro en el formato papel (porque, desengañémonos, pocos placeres son comparables al de sentarte en tu sillón favorito con el libro entre las manos en lugar del portátil -sobre todo, cuando la presbicia comienza a convertirse en algo más que una amenaza). En cualquier caso, de lectura obligatoria.

Antonio García Morilla

Manual de economía de cultura

*Edición de Ruth Towse.
Fundación Autor.
Madrid, 2005.*

811 páginas dan para mucho y, a veces, para bastante poco. El Profesor Ricketts sostiene, a propósito de este manual, "Ruth Towse puede felicitarse por haber reunido un grupo de expertos en economía de la cultura de la más alta calidad y de haber orquestado sus aportaciones de un modo tan eficaz. Desde la antropología a las subastas, pasando por los derechos de autor, las superestrellas, las artes visuales y la economía del bienestar. Los expertos y el público en general descubrirán por igual en este Manual un interesantísimo compendio de artículos...".

Su extensión y la palabra "compendio" quizás sean los factores claves de este Manual. Es decir, el lector que adquiera esta obra se encontrará con un manual muy anglosajón en el sentido de suma de artículos a partir de un plan editorial. Su amplitud de páginas permite abordar en profundidad casi todos los grandes *items* de la economía de la cultura o, como se llamó al principio, "economía de las artes".

En este sumario coexisten artículos interesantísimos con otros que tienen menor interés. Se echa de menos una obra más conectada entre sus distintas partes, es decir, un todo y no un sumatorio de partes y también, se echa de menos un plan de trabajo más integrador.

A pesar de ello, esta obra se convierte en un imprescindible por la espléndida nómina de colaboradores -entre ellos nuestro admirado Lluís Bonet- y por alguno de sus artículos.

Claro, 811 páginas dan para mucho.

Antonio Javier González Rueda

El Proceso Cultural

Materiales para la creatividad humana

*Joaquín Herrera Flores.
Aconcagua Libros.
Textos Universitarios.
Sevilla, 2005.*

Quien espere encontrar en este libro un manual de procedimientos al uso, de técnicas, programaciones y conocimientos prácticos en gestión cultural, puede verse notablemente defraudado en sus expectativas. Igual de desilusionados y deprimidos pueden llegar a encontrar-



se, quienes se sientan llevados de una actitud, que se recrea en la búsqueda de profundidades filosóficas y antropológicas para explicar el hecho cultural.

Porque este trabajo de Joaquín Herrera Flores no es ni lo uno ni lo otro, pero paradójicamente y de ahí su valor, ofrece vertientes desde esas dos ópticas antes mencionadas, que podrán satisfacer tanto a quienes sientan necesidad de encontrar nuevas perspectivas desde las que enfocar las labores de gestión, como a aquellos que necesiten tener los suficientes aportes teóricos como para iniciar nuevos caminos de investigación y profundización del hecho cultural.

El autor, actualmente dedicado a la docencia en la Universidad Pablo de Olavide, ha sido capaz en esta obra, de establecer puntos de reflexión que inciden y profundizan en lo cul-

tural entendido desde la globalidad de las acciones humanas como individuos y como grupo. La cultura desde las posiciones que se nos presentan en este libro trasciende el campo concreto de la programación, de la generación de producciones, de la planificación desde los nichos institucionales, gremiales, o temáticos, entre otros. Y en magníficas síntesis, sustentadas con abundantes ejemplos literarios, se enlaza con otras esferas de las relaciones sociales. En compromisos y en interrelación con otras realidades como la conservación y mejora del medio ambiente, la búsqueda de nuevos sistemas de relaciones humanas que respeten la diversidad, o la implementación de economías y políticas basadas en la sostenibilidad. Sin dejar de considerar, en sus aportaciones, el influjo que toda visión de lo cultural ha de tener en compromisos con el mejor y más justo reparto de las riquezas, el respeto a la diferencia, la igualdad de género y el pleno desarrollo de los Derechos Humanos entre otros.

Nos encontramos por tanto, con un libro de utilidad más que probada y al mismo tiempo comprometido, que como bien señala Boaventura de Sousa Santos en su comentario sobre el mismo, "da la impresión de haber sido escrito de un

solo aliento, para ser leído de un solo aliento. Es un libro apasionado, poseído por la pasión de la razón crítica y emancipadora".

Pedro M. Geraldía Sánchez

Se acabó la diversión

Ideas y gestión para la cultura que crea y sostiene ciudadanía

Toni Puig.
Editorial Paidós.
Buenos Aires, 2004.

A lo largo de éste último Cuarto de siglo que coincide con el período de constitución de los primeros ayuntamientos democráticos tras la dictadura franquista a la actualidad, aquéllos que en mayor o menor medida nos iniciamos en el ámbito sociocultural, al principio de una forma comprometida y voluntarista y luego continuamos trabajando en las instituciones, la personalidad de Toni Puig no nos es ajena. Poseedor de una larga y dilatada trayectoria que abarca desde los movimientos de renovación pedagógica, la fundación de la revista *Ajoblanco* y activista en entidades ciudadanas, su trabajo en el ayuntamiento de Barcelona -organizando servicios y poniendo en mar-



cha iniciativas relacionadas con los jóvenes, la comunicación y las asociaciones, su ocupación formativa impartiendo numerosos cursos y seminarios tanto en nuestro país como en Latinoamérica, a su faceta en el asesoramiento, la consultoría y de agitador.

En este libro cuyo título toma prestado de Carlos Puebla es ya toda una declaración de intenciones. Nos ofrece una nueva vuelta de tuerca, en una constante que ha mantenido siempre en sus escritos, como es el cuestionamiento de principios, de posturas acomodadas y de ideas anquilosadas. Fiel a su singular estilo didáctico al que acompaña sus propios dibujos, concibe este libro para plantar batalla a los que señala como los tres enemigos de la cultura actual: "las franquicias o el todo es igual y desactivado

para la monotonía del bosquejo vital; la parquetermatización o el no piense y deje que le guíemos y la diversión del entretenimiento estúpido". Así desarrolla a lo largo de diez capítulos una serie de ideas, propuestas e iniciativas para hacer frente a una realidad compleja. Y lo hace una vez más acen tuando que la cultura es cosa de los ciudadanos, a los que sitúa en el centro de las organizaciones para la cultura, siendo este el gran reto en los comienzos del nuevo siglo en que la cultura es sinónimo de ciudadanía y debe entenderse como un servicio público básico e indispensable.

Enrique del Álamo Núñez

Industrias culturales y desarrollo sustentable

VV.AA.
Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura (O.E.I.).
México, 2004.

Los contenidos tienen su origen en la iniciativa del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de México que conjuntamente con la Secretaría de Relaciones

Exteriores del gobierno mexicano y la Organización de Estados Iberoamericanos convocaron un seminario sobre la situación de las industrias culturales latinoamericanas y europeas. Con el objetivo de que las propuestas sirvieran como documentos de base para adoptar las resoluciones preceptivas en el marco de la tercera Cumbre América Latina y el Caribe y la Unión Europea, celebrada en mayo de 2004 en Guadalajara (México).

En este sentido el volumen recoge los trabajos que se encargaron a varios expertos de ambos bloques de países. En concreto son siete estudios pormenorizados y documentados (se centra en las industrias editorial, audiovisual, fonográfica y en las nuevas tecnologías de comunicación), que tienen un enorme valor que reside sobre todo en su actualidad; ya que de su lectura obtenemos una información referencial próxima a un diagnóstico fiable sobre el estado de la cuestión en dos continentes. Por parte europea los informes han sido elaborados por: Lluís Bonet (Universidad de Barcelona), "Políticas de cooperación e industrias culturales en el desarrollo euro-latinoamericano"; Paul Tolila (Ministerio de Cultura y Comunicación de Francia), "Industrias culturales: datos, interpretaciones, enfoques. Un



punto de vista europeo"; Yvón Thiec, "Las industrias culturales en Europa: ¿son un modelo de desarrollo duradero?"; Jesús Prieto de Pedro (Cátedra Andrés Bello de Derechos Culturales), "Balance y enseñanzas de la legislación sobre las industrias culturales en la Unión Europea"; y por parte latinoamericana: Octavio Getino, "Apuntes sobre la economía de las industrias culturales en América Latina y el Caribe"; Víctor Hugo Rascón Banda, "Legislación y políticas en las industrias culturales de Latinoamérica"; y George Yudice (Universidad de Nueva York), "Industrias culturales y desarrollo culturalmente sustentable".

El libro además incluye como apéndice final las recomendaciones que a modo de acciones específicas el grupo de expertos propone como medidas estratégicas,

y que sin duda contribuyen a acentuar el interés de esta publicación.

Enrique del Álamo Núñez

La cultura en la era de la incertidumbre

Sociedad, cultura y ciudad

*Ferrán Mascarell.
Editorial Roca.
Barcelona, 2005.*

El autor ha reunido y ordenado diversos escritos realizados en los últimos diez años, cuyos contenidos y elaboración han tenido una finalidad plural en cuanto a los destinatarios y escenarios -públicos y privados- donde han sido expuestos. Estos comprenden ponencias específicas para un foro concreto, textos de reflexión, de proyectos, de propuestas y de gestión, así como artículos de opinión.

El volumen está estructurado en seis partes y un prólogo de autopresentación; las ha agrupado homogéneamente desde un punto de vista temático distinguiéndose dos bloques. El primero aglutina tres capítulos cuyo denominador común es la concepción de la cultura en la actualidad

en sus dimensiones educativa, política y económica; y los cambios que una serie de factores están produciendo en la sociedad y la respuesta que desde el ámbito de la cultura se puede ofrecer. Y el segundo compila los tres restantes que se caracterizan por su delimitación en asuntos relacionados con la gestión y las políticas culturales en la administración local en general y la ciudad de Barcelona y el entorno catalán.

De su lectura se desprende un conocimiento exhaustivo del medio así como su capacidad para sistematizar y generar un componente teórico con el que sustenta sus formulaciones. Fruto de una sólida formación y prolija experiencia que Mascarell ha ido adquiriendo en un extenso, interesante y provechoso itinerario en que ha desarrollado una fecunda labor, al principio en el espacio privado y posteriormente en el público ejerciendo dos planos sino antagónicos sí distintos: técnico y político, dualidad que en su caso lejos de ser contradictorio ha sabido conjugar y complementar.

En líneas generales el conjunto mantiene coherentemente un hilo argumental que prevalece, y es el afán metódico por articular espacios que propicien el análisis y el pensamiento para originar idearios -"sin buena

teoría es imposible hacer buenas políticas prácticas"- que activen soluciones solventes a una actualidad en permanente transformación y cuya incidencia en la cultura es determinante; "estamos en una fase de transición entre la cultura del bienestar y la cultura que construimos para enfrentarnos con el mundo que viene: la cultura del conocimiento". De ahí la era de la incertidumbre.

Enrique del Álamo Núñez

Cultura Moderna

Nº 0.

*Primavera-Verano 2004.
Editorial Doble J, Sevilla.*

Nueva revista cultural con periodicidad semestral y de carácter monográfico.

Centrada en el pensamiento contemporáneo y específicamente dedicada a reflexionar sobre la cultura artística actual. El consejo editorial manifiesta su intención de que en todos los números se incluirán ensayos escritos expresamente para la revista por especialistas o traducciones de artículos recientes publicados en otras lenguas, junto a textos "clásicos" que estimen imprescindibles recuperar del olvido, por su importancia para el



pensamiento actual.

Así para el número cero han elegido un tema que consideran de plena actualidad: las relaciones complejas entre la cultura y la política, entendidas en su más amplio sentido. Presenta seis textos de diferente registro: "La obra de arte y el problema de la política en el dadá berlinés" de Brigit Doherty (Princeton University), "Recuerdo, deseo y olvido. Política y arte en España (2000-1975)" de Julián Díaz Sánchez (Universidad de Castilla-La Mancha), "La teoría del arte de Jesús Helms" de Richard Meyer, "Del Agit-Prop al Unity: El teatro radical de los años treinta y los orígenes del Unity Theatre de Londres" de Anthony Jackson; "El arte moderno como arte popular" de Giulio Carlo Argan; y "Tendencia o parcialidad" de Georg Lukacs. A los que acompaña una carpeta de cinco ilustraciones de José Manuel Pérez Tapias. La selección de contenidos es muy acertada consiguiendo un conjunto de buena factura. Deseamos que su travesía sea extensa y provechosa.

Enrique del Álamo Núñez

DOCUMENTOS



DECLARACIÓN DE MADRID EMITIDA POR LA PRESIDENCIA DEL ENCUENTRO MUNDIAL DE MINISTROS DE CULTURA A FAVOR DE LA DIVERSIDAD CULTURAL

En el encuentro mundial de Ministros de Cultura celebrado en Madrid los días 11 y 12 de junio con asistencia de representantes ministeriales de 50 países y de 20 países y Organizaciones Internacionales, como observadores, se ha podido constatar que la protección y promoción de la diversidad cultural es un objetivo común que es preciso lograr. Por ello se considera necesario acordar definitivamente la *Convención sobre la Protección y Promoción de la diversidad de las expresiones culturales* en la próxima Conferencia General de la UNESCO (octubre 2005) en los términos recomendados en la Tercera reunión de expertos intergubernamentales.

La diversidad cultural es factor de pluralismo, de democracia, de cohesión social y empleo, de crecimiento sostenible, de la propia identidad de las sociedades e individuos y de diálogo.

Es imprescindible frenar la homogeneización y la estandarización actual que puede suponer la quiebra del equilibrio entre culturas y es decisivo comprometerse con las nuevas generaciones para proteger y promover la rica diversidad cultural que existe en nuestro planeta.

En consecuencia, es básico que la futura Convención sobre la diversidad cultural mantenga el contenido recomendado por los expertos intergubernamentales e incluya de manera definitiva y clara los siguientes elementos:

- El respeto a los derechos humanos y a las libertades fundamentales como base principal de la diversidad cultural.

- El principio de igualdad de todas las culturas, por cuanto todas las expresiones culturales son parte del patrimonio común de la humanidad.

- La naturaleza distinta de los bienes y servicios culturales, por lo que deben ser objeto de un tratamiento particular y diferenciado del conjunto de las mercancías.

- El derecho soberano de los poderes públicos de establecer y desarrollar políticas culturales que fomenten y protejan la diversidad cultural.

- El papel fundamental de la cultura como factor de empleo, de crecimiento económico y de

desarrollo sostenible, especialmente de los países de menor renta.

- La necesidad de dotar a esta Convención del mismo rango jurídico que otros acuerdos internacionales.

Finalmente, declaramos que el diálogo entre las culturas es el mejor medio para la comprensión y el conocimiento mutuo entre las diferentes sociedades y para la prevención de conflictos.

P O R T A F O L I O

PERIFERIAS
DE LA CREACIÓN

1994 - 2004

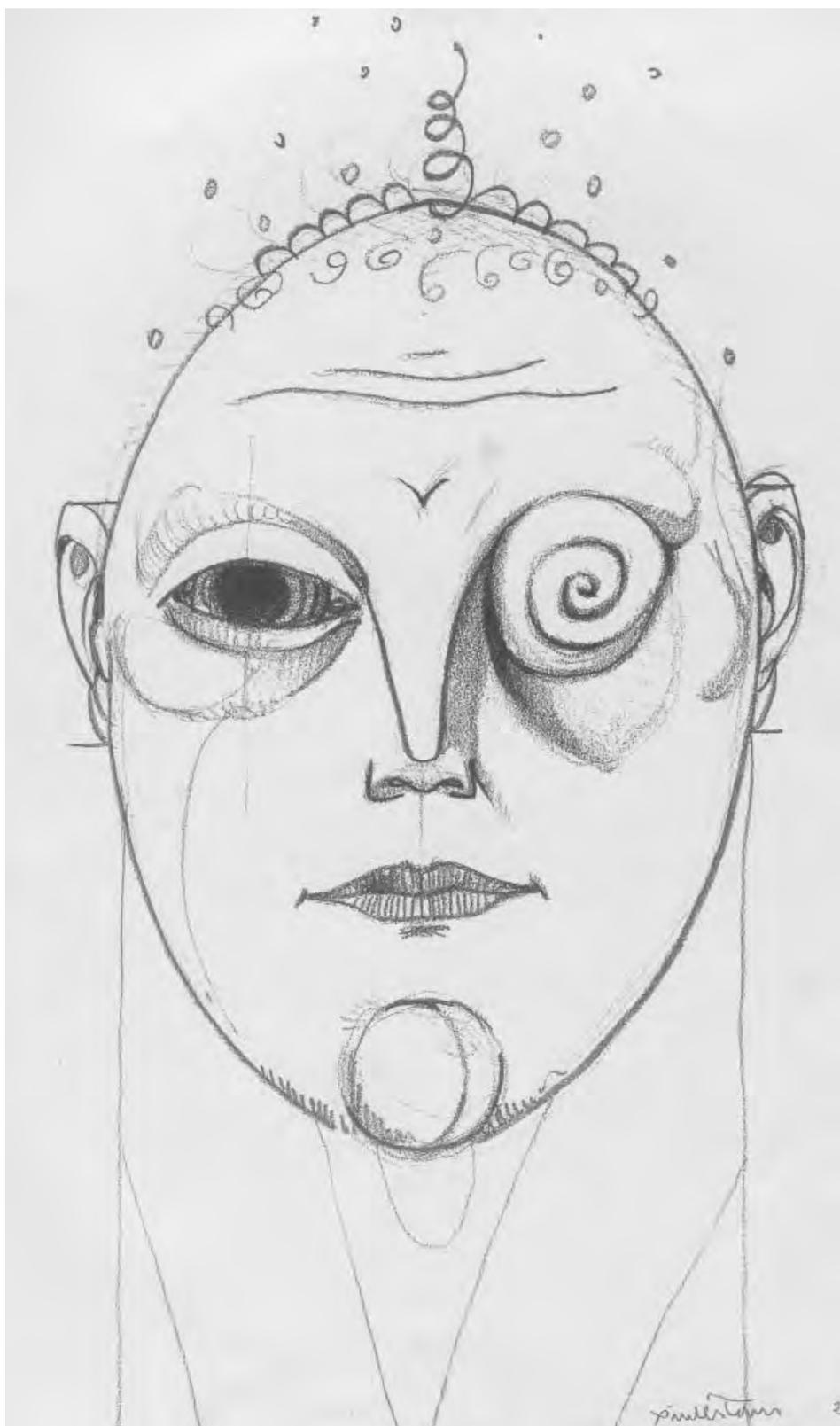
Manuel Rey Piulestán



Estudios del Rostro



El guiño de Dionisio, 2004



Orden y Caos, 2000



Estudio de guiño, 2000



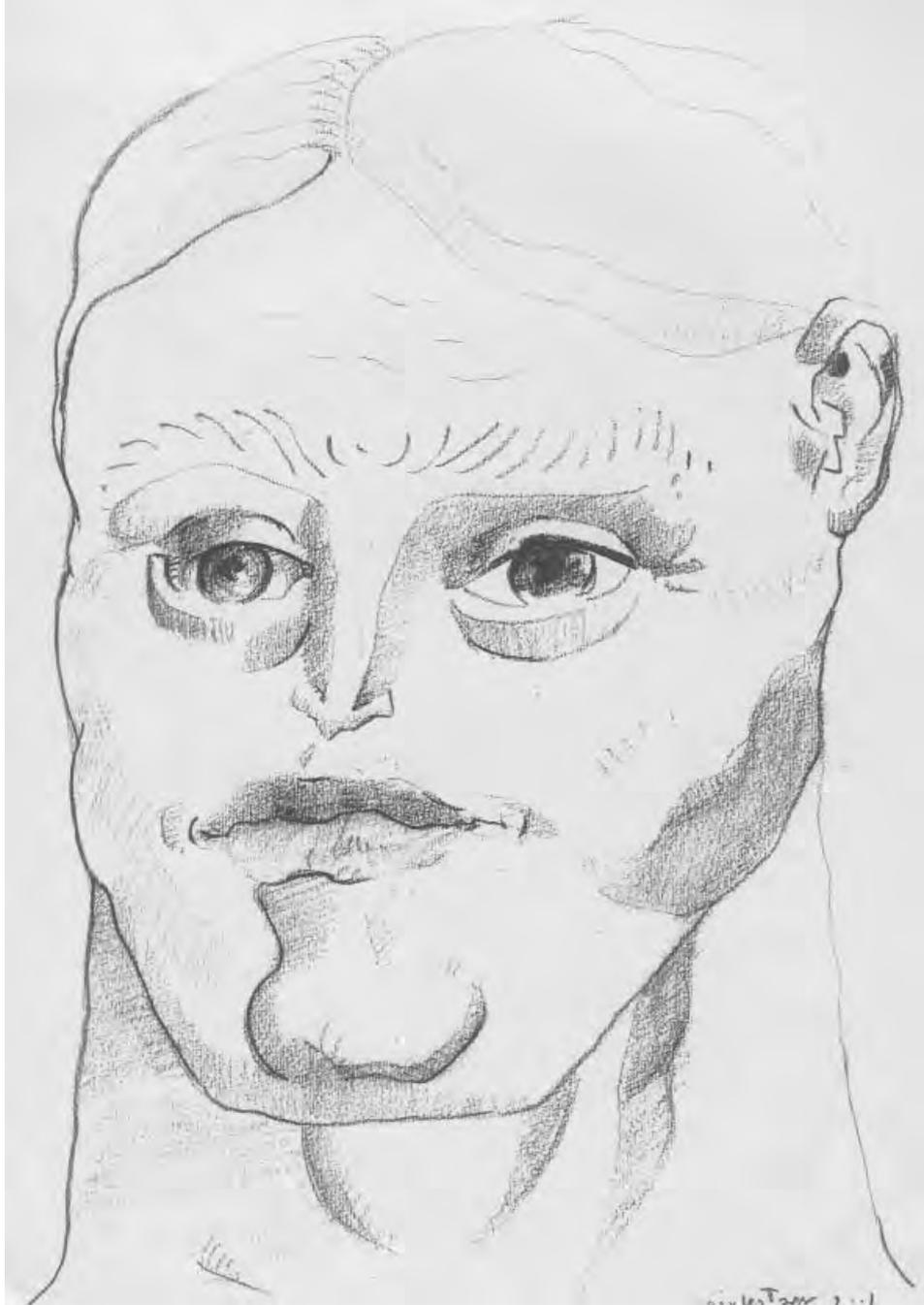
Rockero riendo, 1999



Hombre de tierra, 1999



Personaje Apolíneo, 1999



Buscando el orden, 2001



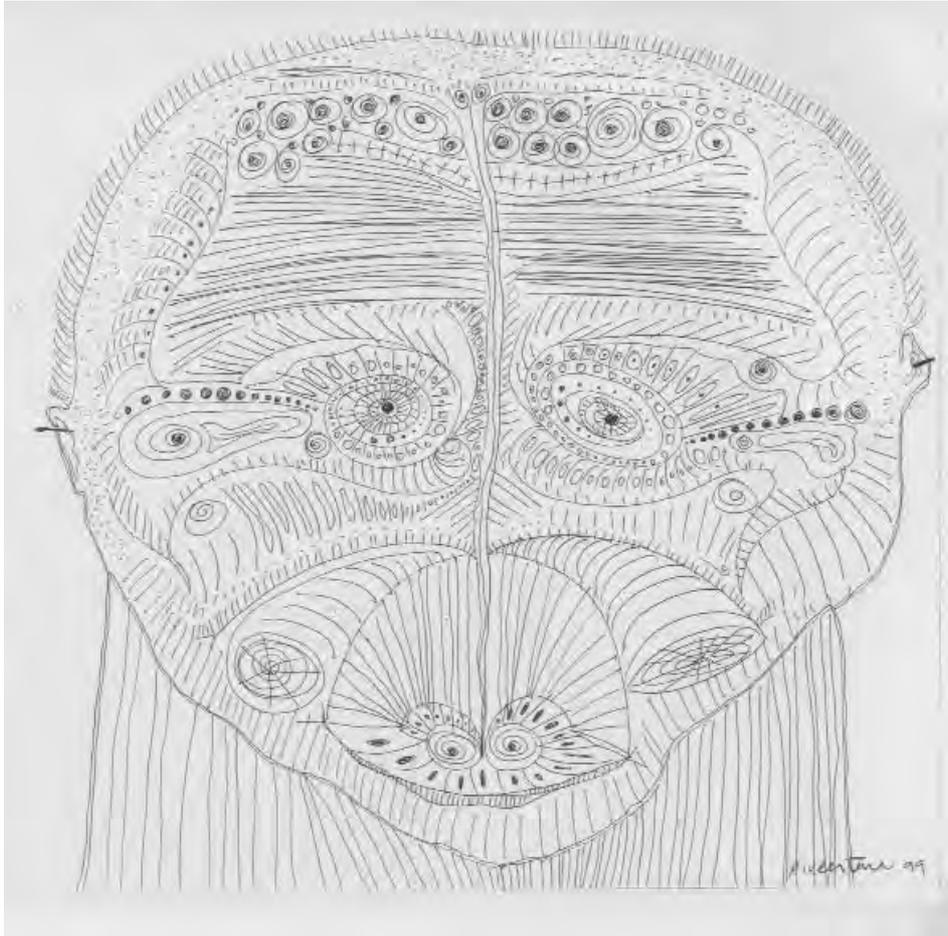
Alegre incomodidad, 1999



El rostro comprimido, 2000



Hombre alegre y positivo, 1999



Timidez paranoïde, 1999



Cara de asombro, 2003



Cara de éxtasis, 2003