

Revista para el análisis de la cultura y el territorio • número 7 • diciembre 2006

PERIFÉRICA



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:

Excmo. 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 Martínell, 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, OIKOS.

© 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.

Diseño: José Luis Tirado.

Impresión: Gráficas La Paz

Agradecemos la colaboración de Inmaculada Benítez Conejero.

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	7	El mercado influye... Durante este verano...
I D e A S	11	Patrimonio histórico y turismo: un binomio positivo pero insuficiente. <i>Javier Maldonado Rosso</i>
	15	El Flamenco: un patrimonio patrimonializado. <i>Enrique Linera</i>
T E M A S	21	Una ley en discordia. <i>Blas Fernández</i>
	35	Propiedad intelectual y sociedad de la información. <i>José Justo Megías</i>
	67	Nociones básicas en materia de propiedad intelectual. <i>Mº Paz Sánchez González</i>
	90	Revistas culturales gratuitas. <i>Pedro M. Geraldía Sánchez</i>
	105	La cultura comprometida: los derechos y deberes culturales. <i>Annamari Laaksonen</i>
	120	Una introducción a la convención UNESCO sobre la diversidad cultural. <i>Luis Miguel Arroyo Yanes</i>
	140	Medir la cultura: una tarea inacabada. <i>Salvador Carrasco Arroyo</i>
	169	Nueva legislación y nuevas formas de organización en los museos de Andalucía: pasado, presente y futuro. <i>Victoria Usero Piernas</i>
E X P E R I E N C I A S	191	ATALAYA, Observatorio universitario andaluz de la cultura. <i>Enrique del Álamo Núñez</i>
	201	El papel cultural de las librerías. <i>Pere Duch</i>
	206	Breve visión del asociacionismo universitario: el caso de Ubi Sunt? <i>Santiago Moreno Tello</i>
	222	La cooperación cultural en mi punto de mira. <i>Ángeles Peña</i>
	229	Cultura participativa: la experiencia del Círculo de Bellas Artes de Ciudad Real como Consejo Sectorial de Asociaciones Culturales. <i>Alberto Muñoz Arenas</i>
	240	El club de lectura de la Universidad de Cádiz: La génesis de una experiencia de promoción de la lectura. <i>José Fernando Piñeiro Area</i>

- 244** **Jornadas de Danza en la Universidad de Cádiz.**
Carmen Padilla Moledo
- 256** **La Fábrika: Cultura autogestionada.**
La Asamblea de La Fábrika
- 262** **Música instantánea.** *Willy Sánchez de Cos*
- 265** **Y van para treinta años:
Renacimiento, una editorial "literaria".**
José Manuel Benítez Ariza
- 271** **Cambalache Jazz Club: los primeros 20 años.**
José Luis García
- 279** **Proyecto HUMAN: el valor de las Humanidades.**
Joaquín Moreno, Alejandra Brome, Javier Grimaldi

R E S E Ñ A S 297

L I B R O S

- Casos de turismo cultural. De la planificación estratégica a la gestión del producto.** *Ana Gómez Díaz*
- El proyecto Benzú.** *Juan Alonso de la Sierra Fernández*
- El Flamenco en Cádiz.** *José María Castaño*
- El periodismo cultural.** *Pedro M. Geraldía Sánchez*
- Marketing del patrimonio cultural.** *Virginia Luque Gallegos*
- Cuadernos de Investigación de Vigía.** *José Luis Ben Andrés*
- El Templo del Saber.** *Cándido Martín Fernández*
- Re-imagina!** *Victoria Usero Piernas*

307

R E V I S T A S

- Ábaco.** *Enrique del Álamo Núñez*
- Pensar Iberoamérica.** *Enrique del Álamo Núñez*

309

A S O C I A C I O N E S

- La Asociación Qultura o la cultura entendida desde la iniciativa privada.** *Aida R. Agrasot*
- Un caso de dinamización cultural local: la Asociación Bahía de Puerto Real.** *Manuel y Sergio Parodi Álvarez*

315

A U D I O V I S U A L

- Veinte años no es poco: Cambalache Jazz Club.**
José Luis García

D O C U M E N T O S 319

- Convención sobre la protección y promoción de la diversidad de las expresiones culturales.**
París, 20 de octubre de 2005.

Índices de contenidos de los números de Periférica

El nuevo Estatuto de Autonomía para Andalucía supone sin duda un sustancial avance en el autogobierno de la Comunidad Andaluza con respecto al anterior. Dicho estatuto cuenta con el respaldo mayoritario de los grupos políticos del arco parlamentario y será sometido próximamente a referéndum.

Los veinticinco años que distan uno del otro quedan reflejados en el reciente proyecto de Estatuto, el cual presenta una ampliación tanto en su aspecto formal (de setenta y cinco a doscientos cuarenta y seis; de seis títulos a diez) como en la disposición, rigor y calado de sus contenidos.

En lo concerniente al tratamiento que en el mismo se dispensa a las cuestiones relacionadas con la cultura, se observa en el texto una mayor profusión del término, ya en su uso como sustantivo y adjetivo, ya en la copiosidad de vocablos que integran su campo semántico.

De las novedades relevantes que aporta en relación al del ochenta y uno -además de una estructuración más lógica y adecuada de la utilización de las diversas acepciones que el término posee en su aplicación según el contexto-, se extraen en líneas generales las siguientes:

- Entre los objetivos básicos estipulados en el artículo diez, apartado séptimo, se hace mención al desarrollo de los equipamientos culturales.
- El artículo treinta y tres expresa los derechos en materia de cultura y su inclusión en los principios rectores de las políticas públicas.
- El título segundo, relativo a las competencias, expone las de cultura y patrimonio, atribuyéndose en exclusiva el flamenco.

- En las competencias asignadas a los municipios se inserta la promoción de la cultura, así como la planificación y gestión de actividades culturales.
- El derecho universal a la alfabetización digital.

Como primera impresión quizás parezca que el bagaje es corto. No tanto por su dimensión y alcance sino sobre todo por la indeterminación y la inconcreción en asuntos que por su elementalidad requieren de una absoluta precisión. Se podrá esgrimir que esta circunstancia es análoga a otros estatutos autonómicos. También que el carácter conceptual y enunciativo define el marco general de las leyes de este tipo. Pero, sin embargo, éstas son las que deben articular los mínimos en cuanto a los parámetros de la intervención pública en cultura y establecer unos criterios para la cohesión territorial.

En este sentido deseamos que el nuevo Estatuto sea la plataforma que acometa el trabajo atrasado, disponga las iniciativas que subsanen las indefiniciones institucionales en el ámbito de la cultura y desarrolle su marco competencial.

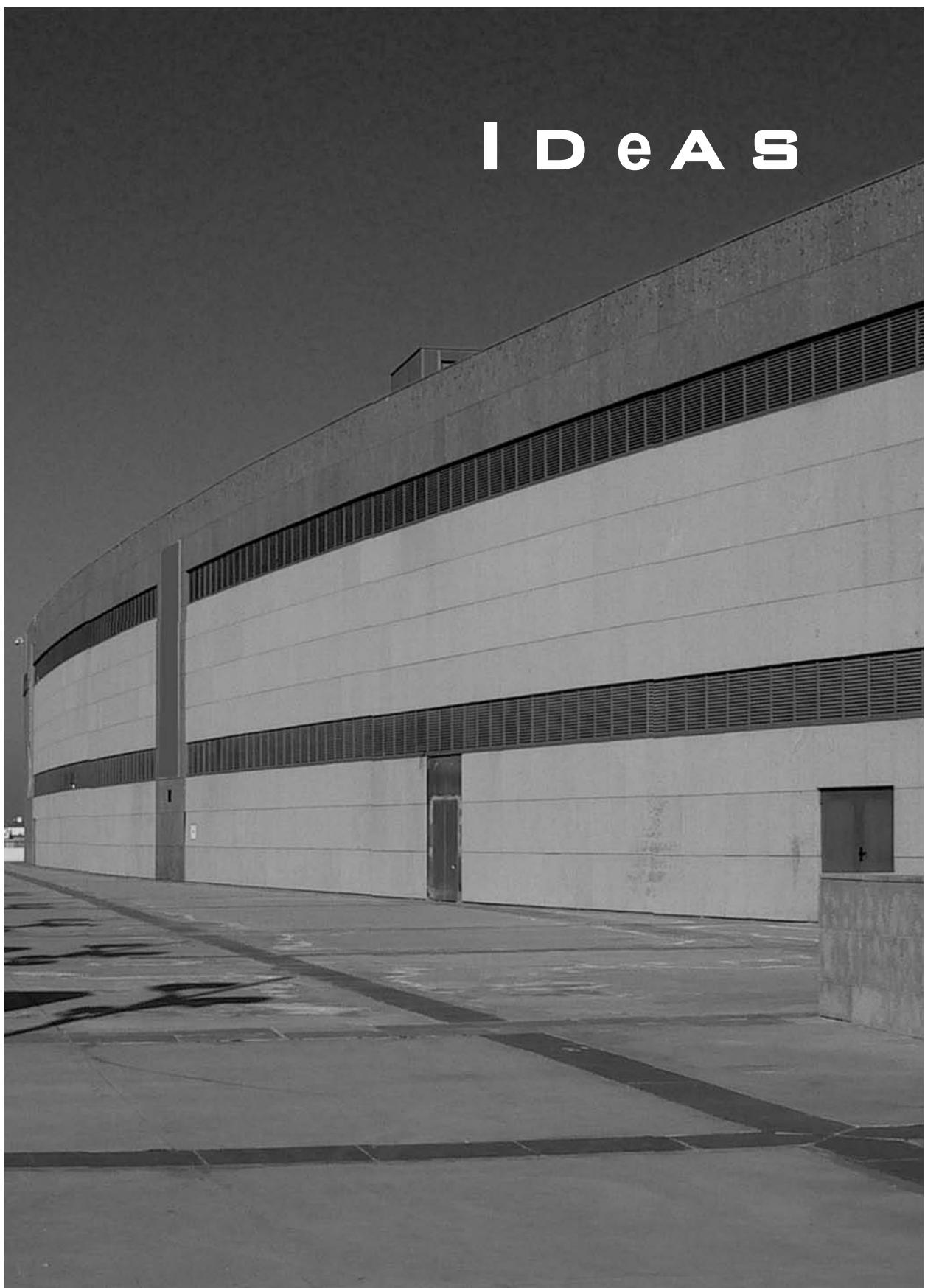
"El mercado influye de una manera determinante. Pero la deriva del cine no sólo depende de los vaivenes del mercado, ni de la mayor o menor debilidad de la industria. Porque sucede una cosa: que el cine está incluido en la Historia del Arte y forma parte, mire por donde se mire, de la cultura contemporánea. Particularmente entre nosotros, esta cultura responde ahora, en líneas generales, a una concepción tecnocrática, utilitarista. Aquí se habla mucho de industria o producción cultural, de la creatividad como materia prima de la misma, de la cultura como incentivo turístico, espectáculo, ocio; es decir, se promociona y fomenta una cultura desprovista de cualidades transformadoras de capacidad revulsiva. Y lo que es aún más grave, despojada de sus raíces artísticas. Porque la crisis actual, y no sólo del cine, sino del conjunto de la educación que se proporciona al ciudadano, no se puede entender en su más honda dimensión si no se tiene en cuenta este hecho crucial: la presente disolución del arte dentro de una cultura festiva o decorativa, o lo que es igual, de una cultura del entretenimiento."

Declaraciones del cineasta Víctor Erice a *El País*, sábado 30 de septiembre de 2006.

"Durante este verano hemos tocado en muchas fiestas mayores que ahora se llaman festivales independientes de tal o cual ciudad".

Declaraciones del grupo pop ASTRUD a *El País*, martes 5 de septiembre de 2006.

I D e A S



PATRIMONIO HISTÓRICO Y TURISMO UN BINOMIO POSITIVO PERO INSUFICIENTE

Javier Maldonado Rosso

La petición que se me ha hecho por parte del Consejo Científico de Periférica de reflexionar brevemente acerca de la relación entre patrimonio histórico y turismo es necesaria y pertinente, porque es evidente que desde hace un tiempo, y cada vez con más fuerza, se está produciendo una quasi identificación entre ambos conceptos en los respectivos medios públicos y privados.

Esta relación afecta de manera conceptual y práctica al patrimonio histórico; se manifiesta en sus políticas de conservación y de puesta en disfrute público así como en el carácter y los contenidos de la interpretación de los bienes; y abarca, aunque de diferente manera, a los sectores público y privado y al llamado tercer sector.

Como puede advertirse, el asunto es más complejo de lo que aparenta, pues son muchos y variados los aspectos que presenta, los cuales se interrelacionan mutuamente. Haremos, pues, una incursión sencilla por este tema, porque además las circunstancias no me permiten otra cosa en esta ocasión.

El incremento del turismo cultural -que es un fenómeno de mucho interés e importancia- viene contribuyendo de forma muy positiva a la recuperación, conservación y puesta en disfrute público de muchos bienes de las diferentes facetas del patrimonio histórico; pero, por muy importante que sea, las Administraciones Públicas no pueden supeditar a este positivo fenómeno las políticas de patrimonio histórico.

Es lógico que desde la iniciativa privada se tenga una visión mercantil del patrimonio histórico y de las demás esferas de la cultura; pero esto no es de recibo en el caso de las Administraciones Públicas, que tienen el mandato constitucional y la obligación legal de prestarle atención al patrimonio histórico por su consideración de factor de desarrollo cultural y de calidad de vida de los ciudadanos.

Y sin embargo, en el discurso de todos los partidos políticos, de casi todos los políticos y de muchos técnicos de cultura, urbanismo y turismo ambos términos suelen formar un binomio tópico. Si se habla de turismo puede que no se hable de patrimonio histórico, dado que hay diversas modalidades de turismo, pero si de lo que se habla es de patrimonio histórico lo raro es que no se vincule con el turismo; lo cual revela que quienes exponen este discurso establecen una relación de supeditación entre los términos. O hay que perdonarlos porque no saben lo que dicen.

Asociar de tal manera y en tal grado el patrimonio histórico al turismo es una concepción restrictiva de la naturaleza polifacética y de la función sociocultural del patrimonio histórico, que es un logro -sancionado constitucional y legalmente- de nuestra sociedad contemporánea.

Es una concepción restrictiva porque, si la conservación y la difusión del patrimonio histórico se hace en función de la demanda del turismo cultural, se dejaría fuera de tu-

tela pública a una parte considerable de bienes de la cultura: todos los que carezcan de atractivo turístico e incluso los que teniéndolo no ofrezcan la posibilidad de obtener de ellos la rentabilidad económica esperada por las empresas privadas.

Y es también una concepción restrictiva de la función sociocultural del patrimonio histórico porque los turistas no pueden ser los únicos ni aún los principales destinatarios de los bienes del patrimonio histórico. Los destinatarios somos todos, es la ciudadanía, y en ella cuentan -o deben contar- los niños y jóvenes. Se puede pensar que turistas somos todos, porque niños y jóvenes hacen varios viajes de estudio a lo largo de su periodo estudiantil, pero ese es un enfoque válido para el transporte y la hostelería, principalmente.

Los bienes del patrimonio histórico son, por su propia naturaleza de testimonios culturales, elementos de socialización de los individuos. Esa naturaleza de testimonios culturales es la que da lugar a que los bienes del patrimonio histórico proporcionen a las personas -aunque de diferente manera y en distinto grado, según las características y circunstancias de cada cual, como es lógico- conocimientos, impresiones y emociones. El patrimonio histórico ayuda a los integrantes de cada cultura a conocerse y comprenderse a sí mismos como individuos y como colectivos, y a hacerlo en comparación con otras culturas y en el proceso histórico; esto es, nos ayuda a conocer y a comprender a los otros: a todos los otros, no sólo a los de otras culturas sino a los vecinos, que siendo de nuestra cultura suelen ser desconocidos y puede que sean tenidos por adversarios y hasta por enemigos. Hay mucho que hablar sobre la función social del patrimonio histórico, pero no podemos extendernos más por

ahora. Sólo me gustaría insistir en que los bienes del patrimonio histórico -que, por cierto, no sólo son materiales, sino que también los hay inmateriales- son elementos de socialización y de formación permanente de las personas. Para niños y jóvenes esto se traduce o concreta en que los bienes del patrimonio histórico son un recurso didáctico de primer orden.

Puede que tras estos argumentos se comprenda mejor y se admita de mejor grado lo que decía líneas atrás acerca de que la supeditación de las políticas de patrimonio histórico a la demanda del turismo cultural es una concepción y una práctica restrictivas de la naturaleza polifacética y de la función sociocultural del patrimonio histórico. Y con ello no quiero decir ni digo que la relación entre patrimonio histórico y turismo sea negativa; muy por el contrario, he dicho, y repito, que es positiva, pero entiendo que es insuficiente, y que las Administraciones Públicas deben ser conscientes de ello.

Conviene abundar y matizar algunas de las reflexiones expuestas porque, como ya advertimos, el asunto es muy complejo y requiere que se sea preciso y ponderado en las opiniones que se expresan.

Repasemos brevemente algunas de las características de la participación de los tres sectores sociales en la puesta en disfrute público del patrimonio histórico dirigido al turismo cultural.

El sector público es un importante agente de la puesta en disfrute público de bienes pertenecientes a las diversas facetas del patrimonio histórico: arquitectónica y urbanística, arqueológica, artística, etnológica, y documental y bibliográfica. Pero no todas las Administraciones Públicas actúan con la co-

herencia debida, como es el caso de muchos ayuntamientos. En ellos radican las competencias en materia de desarrollo y disciplina urbanística y es en ellos donde más se atenta contra el patrimonio urbano, pues impera la concepción monumentalista. Ésta consiste en atender a la restauración de los inmuebles considerados monumentos y en desatender la conservación del caserío, que es el tejido urbano que, principalmente, conforma los conjuntos. Son las dos caras de una política parcial e incoherente del patrimonio histórico local. En estos casos, ni siquiera el cacareado interés turístico que dicen tener los ayuntamientos por el patrimonio histórico logra frenar los intereses inmobiliarios, a los que se está favoreciendo en demasia en algunos municipios españoles, sacrificándose incluso bienes que son potenciales fuentes de riqueza a cambio de unos únicos ingresos por licencias y aprovechamientos.

El tercer sector, constituido por entidades sociales, tiene en las fundaciones culturales privadas a sus mejores y más activos agentes dedicados a la puesta en disfrute público de bienes del patrimonio histórico de su titularidad. En muchos casos en los que los recursos económicos de estas fundaciones no son suficientes, las Administraciones Públicas y la iniciativa privada participan en las inversiones que llevan a cabo para la rehabilitación de inmuebles históricos y la exposición permanente de diferente tipo de piezas de las diversas facetas del patrimonio histórico.

Por su parte, el sector privado relacionado con el turismo cultural, y más concretamente con el patrimonio histórico, es beneficiario de las actuaciones que llevan a efecto los otros dos sectores y además intervienen directamente en la recuperación del patri-

monio histórico; sobre todo en el patrimonio arquitectónico, mediante la rehabilitación de inmuebles para uso hotelero. En este sentido, el sector privado viene contribuyendo a la conservación del patrimonio histórico arquitectónico, dado que es un valor añadido para ciertos negocios hoteleros. Lógicamente, esta iniciativa privada selecciona los inmuebles que son económicamente rentables para el uso en cuestión. La selección supone la desestimación de otros inmuebles y, por lo general, también de los bienes de otras facetas del patrimonio histórico.

De lo dicho se desprende que el sector privado dedicado al turismo, aunque contribuye de forma y manera muy importante a la conservación del patrimonio histórico, no puede garantizar, como es lógico, ni tan siquiera la puesta en disfrute de los inmuebles históricos dotados de atractivo turístico, porque además requiere que sean rentables y, como es obvio, no todos los edificios históricos reúnen ambas cualidades. Del tercer sector cabe decir tres cuartos de lo mismo, puesto que aunque carezcan de ánimo de lucro tienen que presentar cuentas de resultados y al menos han de cubrir gastos. El sector público es el único que puede -y debe- ocuparse de la puesta en disfrute de todas las facetas del patrimonio histórico, de todos los bienes que sean merecedores de ello y que no puedan ser conservados y gestionados por sus propietarios o titulares. En los ayuntamientos recae la principal responsabilidad al respecto, por ser la Administración básica. Pero, como hemos dicho anteriormente, los hechos están demostrando que muchos gobiernos municipales no están a la altura de las circunstancias y que ni tan siquiera vislumbran las posibilidades turísticas que tienen algunos de sus bienes históricos. En estos casos

el empleo del binomio patrimonio histórico-turismo es verborrea, recurso al tópico y táctica evasiva o cortina de humo con la que se procura dificultar la apreciación de la realidad.

Acerca de los contenidos interpretativos de los bienes del patrimonio histórico puestos en disfrute público para el turismo se viene observando que se está imponiendo un discurso ramplón. Entre parte de los técnicos de turismo va gozando de preferencia la idea de que, como lo que los turistas quieren es pasárselo bien, lo que hay que contarles son anécdotas simpáticas, porque lo principal es que no se aburran en las visitas.

Este otro triunfo del pensamiento débil es conocido como la banalización del patrimonio histórico. Los turistas culturales buscan el conocimiento directo, la vivencia de los bienes del patrimonio histórico. Quieren explicaciones de ellos. Pero lo que se les ofrece en muchos sitios y casos es un discurso principalmente descriptivo, anecdótico y localista. Un modelo de difusión que huye de la interpretación y rehuye del fondo.

El discurso banal produce mucho daño a las personas. Lo hace de manera imperceptible, pero lo hace. Las priva de los elementos que pueden hacerle conocer y

comprender lo que están viendo y a partir de los cuales esa vivencia puede proporcionarles impresiones y emociones que le llevarán a otras conclusiones. Les impide tener una experiencia satisfactoria de la relación directa con los bienes del patrimonio histórico, porque sólo se disfruta y se valora lo que se comprende. El discurso banal desnaturaliza la función formativa, educativa, del patrimonio histórico. Y conste y quede claro que somos partidarios de la amenidad en el rigor de la interpretación de los bienes del patrimonio histórico.

Así pues, en cuanto a recuperación y conservación del patrimonio histórico y en cuanto a puesta en disfrute público, su dependencia del turismo -pese a cuanto de positivo tiene y reconocemos- conlleva insuficiencias que constituyen altos riesgos al respecto. Esa concepción restrictiva tiene que ser superada por políticos y técnicos. El turismo cultural puede ser un medio -lo es- que ayude a recuperar y poner en disfrute público parte del patrimonio histórico, pero no puede ser la finalidad del patrimonio histórico, puesto que las Administraciones Públicas tienen el mandato constitucional y legal de poner en disfrute público el patrimonio histórico no por razones turísticas, sino porque se le reconoce que es un factor de desarrollo cultural y de calidad de vida.

EL FLAMENCO UN PATRIMONIO PATRIMONIALIZADO

Enrique Linera

Aún a falta de su reconocimiento por parte de la UNESCO como patrimonio de la humanidad, el flamenco es un Patrimonio Cultural reconocido desde todos los sectores sociales¹ y no cabe más duda en atribuirle tal propiedad.

Ahora bien, serias dudas se plantean al analizar esta percepción de Patrimonio Cultural desde el conjunto de la sociedad y los estamentos e instituciones en los que este arte se articula.

Desde esta perspectiva, dos son los problemas principales a la hora de identificar y "usar"¹² el flamenco como un Patrimonio Cultural:

- La concepción desde la sociedad extensa, a nivel institucional, y en el ámbito popular, que se tiene del concepto de Patrimonio.
- Los diferentes usos y apropiaciones que se hace del flamenco como Patrimonio desde los sectores sociales en que está inmerso.

En la primera cuestión, el concepto de Patrimonio Cultural, no es un concepto plenamente definido y con una percepción homogénea para el conjunto de la sociedad. Si bien, a nivel institucional y académico es un concepto evolucionado y consensuado desde su acepción más actualizada, en el conjunto de la sociedad todavía no es percibida de tal modo, permaneciendo aún visiones demasiado retrógradas. Esto aporta una profunda problemática a un arte popular como es el caso del flamenco. Con ello, se

produce una profunda separación entre los dos niveles de aceptación del flamenco como un Patrimonio Cultural, por un lado desde el nivel académico e institucional, encargado de su conservación, protección, puesta en valor y difusión, y por otro desde los sectores populares, donde el flamenco se manifiesta y se practica.

En la segunda cuestión, se percibe claramente cómo el flamenco es usado desde distintos sectores sociales como coto privado, así, cada sector se adueña del flamenco y le da un uso acorde a sus intereses. Además, se le une, la base social y popular de los organismos de participación ciudadana que en las últimas décadas se han desarrollado bajo la función de promover y difundir este arte, llámense peñas, asociaciones, etc. Es en este sector donde aún permanece una concepción de patrimonio en su sentido más anquilosado, este es, el de propiedad, el patrimonio como riqueza o conjunto de bienes personalizados.

En el nuevo Estatuto de Autonomía de la Comunidad Andaluza, se le atribuye a la Junta toda la competencia sobre la conservación y difusión del flamenco. Por lo visto, ahora en los nuevos procesos de globalización, como resultado obvio de los desastres de la modernidad, la recuperación de los viejos valores y con ello los elementos autóctonos susceptibles de ser "explotados", en su sentido más capitalista, se han convertido en elementos altamente valorados, puesto que se sitúan a la cabeza de los elementos diferenciadores con los que competir en el

mercado turístico. Ahora el flamenco sí importa, y se hace imprescindible acotar su propiedad, a fin de obtener de él toda su máxima potencialidad, traducida ésta en políticas culturales destinadas a "explotar" el flamenco a través de los productos derivados de su *merchandising*, así, lo que hay que potenciar ahora es la venta de castañuelas, abanicos, faralaes, guitarras de cartón piedra y muñecas de Marín. No es por casualidad que la cúspide del máximo organismo de la Junta de Andalucía en lo referente al flamenco, llámese Agencia Andaluza para el Desarrollo del Flamenco, esté ocupada por una economista, cuyo objetivo principal es potenciar las industrias culturales derivadas del flamenco.

La idea de Patrimonio ha ido evolucionando a lo largo de los siglos desde un planteamiento particularista, centrado en la propiedad privada y el disfrute individual, hacia una creciente difusión de los monumentos y las obras de arte como ejemplos modélicos de la cultura nacional y símbolos de la identidad colectiva. En la actualidad se sitúa en una visión integral del Patrimonio, donde cada elemento forma parte de un todo, donde el patrimonio no es solo de toda la sociedad, sino que es parte de la sociedad, y por tanto se ha de promover el conocimiento social de éste, porque supone el conocimiento de sí mismo, y por tanto el reconocimiento de la función social enriquecedora que cumple el Patrimonio Cultural.

Los nuevos enfoques se dirigen sobre todo a la valorización y consideración del Patrimonio Cultural como una riqueza colectiva de importancia crucial para la democracia cultural. Se exige el compromiso ético y la cooperación de toda la población para garantizar tanto su conservación como su adecuada explotación. Se están dando nuevos

avances en cuanto a la legislación vigente, se establecen nuevos métodos y lógicas de conservación, la participación ciudadana y la implicación de la sociedad civil ciudadana se sitúan en el centro de la toma de decisiones. La cultura popular, a su vez, está adquiriendo nuevas significaciones, llegando a los mismos niveles de consideración que la cultura artístico-humanística. Se busca la compatibilidad entre la cultura y el turismo sostenible. Y la creatividad, la descentralización y la didáctica del patrimonio son elementos fundamentales en la metodología de trabajo.

En esta nueva cosmovisión del universo cultural, plasmado en el legado patrimonial, los elementos que componen ésta son reconocidos desde un nuevo valor y uso social. Éste ha dejado de ser aquella valorización atomizada e individualizada de cada elemento, donde el valor principal de cada uno de estos parecía residir al interior de cada uno, es decir, su valor le venía determinado de manera intrínseca, como si cada elemento fuera portador, por su propia sustancia. De este modo, cada elemento del Patrimonio Cultural no puede ser separado del resto. Llegamos así a una concepción integral del Patrimonio, donde cada elemento es consustancial al resto. El Patrimonio, no pertenece a una época, ni a una acción social aislada, el patrimonio nace en un momento y en un contexto, pero es atemporal, el momento en el que cada elemento se hizo perceptible sólo ha de servir de guía para la ubicación secuencial de cada uno, pero cada elemento es heredero de un proceso anterior, y forma parte de un mismo proceso posterior de la evolución de la sociedad que lo vio nacer. El Patrimonio no tiene dueño, tiene creador pero no tiene dueño, es por ello la necesidad de conservarlo y protegerlo, no es de todos, sino que forma parte de

todos, y por ello, debería de resultarnos absurdo deshacernos y no reconocer algo que forma parte de nosotros³.

Con este nuevo panorama, nuestro Patrimonio, y en el caso que nos ocupa, el flamenco, ha de ser gestionado bajo unas políticas culturales y una concepción popular que desarrollen estos valores, pero por desgracia, la realidad parece ser muy distinta.

El flamenco y la cultura en general se están sumergiendo de lleno en la dinámica económica que domina el resto de la producción mundial. La cultura puede crear su propia dinámica económica, a través de la producción de elementos intangibles, el arte, la expresividad, las manifestaciones puramente culturales apenas tienen gasto ecológico, si se empieza a trabajar en un nuevo modelo social, que no económico, en el que el consumo de actividades culturales sustituya al consumo de bienes materiales, si la dinamización social se produce a través de la participación de todos los ciudadanos en la práctica cultural, ya sea la participación o la expectación, sustituiremos la compulsiva entrega de los habitantes a la compraventa de productos materiales, por la participación-expectación en la práctica cultural. Pero en vez de eso, la cultura se está capitalizando en su vertiente más materialista, cuando en definitiva se podría capitalizar en su vertiente inmaterial o intangible, con los beneficios ecológicos y de desarrollo social y personal que lleva intrínsecos.

El flamenco a su vez, está pasando a ser, no la manifestación cultural y artística de un pueblo, sino la base económica de muchas familias que dependen de parte de sus miembros que utilizan su arte básicamente como producto de compraventa. Lógicamente esto no es reprochable a nivel indivi-

dual, pero sí a nivel sistemático, puesto que conlleva, la pérdida de calidad y de profundización artística. Lo que se busca es la producción artística en serie que pueda llegar a un público que sólo busca la parte folclorista de este arte, provocado sobre todo por una falta de información y de difusión previa de los auténticos valores de este arte.

Este proceso está favoreciendo un aumento en la demanda de especialistas que mediante las herramientas propias de un buen comunicador y relaciones públicas, en vez de transmitir la riqueza del patrimonio cultural lo que pretenden es vender este patrimonio. Desde el sector privado es una lógica nada reprochable, como programa de desarrollo local desde la Administración Pública tampoco sería reprochable si no viniera ello acompañado por la desatención del flamenco como un rico Patrimonio Cultural que hay que proteger y difundir y no como un mero producto susceptible de ser rentabilizado en términos solo económicos. Además, las administraciones respectivas no están ejerciendo las funciones de mediación con el sector privado.

Consideramos que el punto de partida es una desatendida gestión del flamenco como universo cultural, un descuido de los técnicos y administraciones responsables, una inexistente colaboración entre los distintos entes culturales, un tejido empresarial primitivo con actuaciones irresponsables hacia sus propios intereses y una auténtica carestía de mediación social en todo este proceso. Prácticamente se podría decir que no existe una gestión del flamenco ni como sector cultural ni empresarial, por tanto no se está poniendo en práctica ninguna política cultural con respecto al flamenco.

No existe una implicación conjunta de todos

los agentes culturales que intervienen en el territorio, que proporcione una conciencia común con respecto a la misión y los objetivos, que hagan realidad proyectos interrelacionados que se complementen y cumplan unos objetivos a largo plazo. Todo esta carencia se traduce en acciones esporádicas y cerradas, con poca trascendencia social, con proyectos que tienen lugar de manera aleatoria y sin conexión, con un desconocimiento de las acciones paralelas que lleva cada organismo, encaminadas en muchos casos a la promoción personal y la satisfacción de determinados actores sociales.

Es imprescindible superar la visión cerrada y retrograda que domina la evolución de este arte. Esta es la visión purista y anquilosada de quienes defienden la estabilización del

flamenco en torno a una temática que se desarrolló en un contexto determinado pero que ahora está descontextualizada, de quienes defienden aquellos creadores y artistas con unas peculiaridades adscritas a una determinada época pero que ya pasó, y de quienes defienden una definición artística anclada en sus propios conocimientos que les impiden ver el universo artístico con unas perspectivas y un horizonte abierto. Es cierto que para el desarrollo y la evolución del flamenco éste necesita una estabilización; una estabilización conforme a unas directrices objetivas y consensuadas por la comunidad intelectual y artística, con miras al progreso artístico, que prescinda de chauvinismos y sentimientos e intereses personales, y sobre todo que prescinda de intereses meramente mercantilistas.

-
1. En una encuesta realizada a 750 personas de la provincia de Cádiz en el año 2004, el 100 % de los encuestados afirmaba la concepción del flamenco como un patrimonio cultural.
Línera Cortés, E. "Dinámica Social de la Gestión Cultural del Flamenco en la Provincia de Cádiz". Cuadernos de Investigación VIGIA, nº 4, 2006.
 2. Usar, en el sentido de usos, hábitos y costumbres; la práctica cultural como un uso de los recursos que ofrece un territorio o una comunidad; y por último, uso en sus acepciones más extensas, un uso social, cultural, político y económico.
 3. Para ampliar la evolución sobre el concepto de patrimonio cultural: Jul, J.: *Evolución del concepto y de la significación del patrimonio cultural. Arte, Individuo y Sociedad*, 2005.

T e M A S



LA LEY DE PROPIEDAD INTELECTUAL
UNA LEY EN DISCORDIA

Blas Fernández

El pasado 22 de junio el Pleno del Congreso de los Diputados aprobaba por amplia mayoría la reforma de la Ley de Propiedad Intelectual (LPI), que en su nueva redacción amplía el canon en compensación por copia privada del ámbito analógico al digital, redefine el concepto de ésta e ilegaliza la programación, distribución y uso de software destinado a eludir sistemas anticopia. Son sólo algunos de los puntos más llamativos en la reformulación de una ley que data de 1987, y que los avances tecnológicos habían dejado hace ya tiempo obsoleta.

Fue la Unión Europea la que advirtió en 2002 de la necesidad de adaptar la legislación nacional en esta materia a la normativa comunitaria. En el caso español, quizás en mayor medida que en cualquier otro estado de la Comunidad, la reforma ha levantado una notable polémica, provocado incluso no pocas confrontaciones dentro del mismo Gobierno, y terminado por dejarnos una sensación de no gustar a nadie por completo. Entre los factores que han contribuido a que esto sea así habrá que apuntar el considerable retraso que España acumula respecto a la implantación real de la llamada Sociedad de la Información en comparación con otros países de su entorno, y que por ello hace saltar las alarmas cada vez que se vislumbra un nuevo obstáculo en el horizonte, y la existencia de un lobby autorial-editorial que demasiado a menudo se revela omnipotente, muy capaz de imponer sus intereses concretos por encima de los del común de la sociedad. Se han enfrentado así dos sectores de incuestionable relevancia económica, el tecnológico y el de la industria cultural, mientras que la gran mayoría de ciudadanos permanecía indiferente ante una batalla que aún se libra.

¿Pero qué consagra esta LPI? Volvamos al principio, o mejor, más atrás. La legislación española, siguiendo el modelo francés, contempla el derecho a la copia privada de la obra cultural, una excepción permitida al objeto de potenciar su difusión y el acceso a la misma. Tal excepción sólo queda dentro de la ley, en cualquier caso, si hace honor a su nombre. Esto es, debe tratarse de la copia de una obra ya difundida, hecha para uso personal y nunca con ánimo de lucro. Si copio un disco de audio con obra protegida por derechos de autor y lo vendo a un tercero, entonces estoy incurriendo en un delito. Pero si la copia que hago es para mi uso y disfrute, o incluso si la presto a otro que a su vez realiza una nueva copia, entonces estoy ac-

tuando conforme a derecho. (Al menos, así era hasta la entrada en vigor de la nueva ley, y luego veremos por qué).

El legislador capacita pues al usuario para realizar una copia sin necesidad de obtener el consentimiento previo del titular de los derechos de autor de dicha obra. En compensación, otorga al propietario de esos derechos una remuneración extraída del canon con el que se grava a los productos susceptibles de almacenarla. En el caso concreto de la obra musical y cinematográfica, verdaderos caballos de batalla en esta confrontación, el canon se aplicaba con anterioridad a las cintas de soporte magnético, capaces de grabar audio y vídeo. Si la medida ya fue polémica en su día -¿por qué un usuario que graba la película de sus vacaciones familiares en una cinta de vídeo tiene que pagar a terceros en concepto de compensación por copia privada?, ¿por qué tiene que hacerlo el ornitólogo que utiliza cintas de cassettes para registrar el canto de los pájaros del campo?- , ampliada al ámbito digital, que es lo que la nueva LPI hace, la discusión se desborda.

El despropósito digital

Cuando se aplicó esa tasa en compensación por copia privada a los soportes análogicos, literalmente injusta, el legislador apostó en cualquier caso por lo que debió de considerar un mal menor. Sin embargo, llevar esa misma lógica a un escenario en el que el almacenamiento de información en soportes digitales es práctica diaria y necesaria en todos los ámbitos de la vida cotidiana resulta un auténtico dislate. En este nuevo contexto, las sociedades de gestión de derechos de autor, recaudadoras y beneficiarias del canon en representación de sus asociados, engrosan sus arcas con considerables ingresos no sólo proporcionados por la gestión de dichos derechos, sino gracias también al volumen de negocio generado por la venta de dichos soportes, independientemente del uso que le vaya a dar su usuario. El despropósito reside pues, en gran medida, en la diferencia proporcional entre el uso que pudiera, y aún puede, tener una cinta de audio o vídeo y el que tiene un soporte digital. ¿Hay alguna empresa, entidad pública o privada que no haga uso de estos soportes para almacenar información sin relación alguna con los derechos de autor? ¿Hay algún ciudadano, tangencial o directamente inmerso en la sociedad de la información, que no los utilice para registrar cualquier tipo de material propio, ajeno a la propiedad intelectual? Lo mismo da, dicta la ley: todos pagan a las entidades de gestión de derechos en compensación por copia privada, la realicen o no.

Con la entrada en vigor de la reformada LPI se consagraba pues legalmente el acuerdo privado alcanzado en septiembre de 2003 entre las entidades de gestión de derechos de autor y los fabricantes de soportes, agrupados en la Asociación Multisectorial de Empresas Españolas de Electrónica y Comunicaciones (Asimelec). Arrinconadas las empresas integradas en esta última por la maquinaria pleiteadora de las

entidades de gestión, con varias resoluciones judiciales favorables a la aplicación sobre los soportes digitales -en concreto, cedés y deuvedés- del canon fijado en los analógicos, pactaban el pago en compensación por copia privada a la espera de que la nueva legislación resolviese la cuestión a favor o en contra.

Ya en pleno proceso de reformulación de la LPI, el desatino que suponía gravar de forma tan indiscriminada a los soportes digitales fue denunciado y, desde luego, desaconsejado por la Comisión Asesora sobre la Sociedad de la Información del entonces ministro de Industria, José Montilla. Presidida por una autoridad mundial en este campo, el profesor Manuel Castells, catedrático emérito de la Universidad de California-Berkeley y presidente de la Comisión Científica de la Universitat Oberta de Catalunya, e integrada entre otros por José María Bueno Lidón, catedrático de Ingeniería de la Universidad de Sevilla; Cecilia Castaño, catedrática de Economía Aplicada de la Universidad Complutense; y Amparo Moraleda, presidenta de IBM España y Portugal, dicha comisión emitió a mediados de mayo de 2006 un contundente dictamen sobre las futuras consecuencias de la implantación del canon en el ámbito digital. "La imposición de un canon a los elementos que intervienen en el desarrollo de la Sociedad de la Información (equipos, soportes o redes de comunicaciones electrónicas) representa una carga económica y fiscal injusta e indiscriminada, que encarece la adquisición del producto o el uso de las redes y se traduce en una mayor dificultad del usuario para acceder a los mismos -rezaba el texto-. Esa dificultad frena y retrasa el desarrollo de la Sociedad de la Información y actúa en contra de las medidas adoptadas por el Gobierno para conseguir que España se sitúe en el lugar que le corresponde en el contexto internacional en el campo de las tecnologías de información y que se liberen recursos económicos para su reinversión en innovación y en la mejora de la competitividad del país".

En su argumentación, los miembros de la comisión apuntaban que "los ingresos de las Entidades de Gestión en España en concepto de copia privada han pasado de 31 a 114 millones de euros desde el año 2002 al 2004, lo que representa un incremento del 267%. En Europa, en el mismo periodo -añadían-, se han incrementado un 85%". Éstos y otros datos eran los que llevaban a la Comisión, ferviente defensora de la gestión de los derechos de propiedad intelectual mediante la implementación de sistemas tecnológicos -en concreto, los DRM (Digital Rights Management)-, a concluir que el sistema del canon compensatorio era imperfecto, tanto "porque

El despropósito reside pues, en gran medida, en la diferencia proporcional entre el uso que pudiera, y aún puede, tener una cita de audio o vídeo y el que tiene un soporte digital.

obliga a todos los fabricantes e importadores de equipos, aparatos y soportes a pagar un canon con independencia del uso que el consumidor haga de esos productos" como porque "las cantidades pagadas por las empresas del sector son repartidas por las entidades de gestión a través de unos procedimientos opacos e incapaces de conseguir que el autor cuya obra se utiliza en esa forma de copia privada reciba las cantidades pagadas por las empresas del sector".

Y eso, suponiendo, que ya es mucho suponer, que el canon lo pagan las empresas fabricantes o importadoras de soportes. Es decir, que su implantación no repercute en el precio final que el usuario abona al adquirir el producto. Tan peregrina teoría, contraria a toda lógica de mercado, ha sido defendida en no pocas ocasiones por quienes se benefician de su cobro, las entidades de gestión de derechos, pero, francamente, ¿hay alguien que se la crea? Lo mismo da. Es una explicación que sirve para salir del paso. En declaraciones efectuadas a Radio Nacional de España el 18 de septiembre de 2006, y de las que luego la prensa se hizo eco, Eduardo Bautista, presidente del consejo ejecutivo de la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), volvía a la carga: "Los CD vírgenes no llevan un canon, sino una remuneración compensatoria que en ningún caso paga el cliente que los compra, sino el que los fabrica o el que los importa". Quizás esta chiripitiflautica aseveración sólo encuentre parangón en aquella otra de nuestra ministra de Cultura, Carmen Calvo, cuando en octubre de 2004, y en referencia a la posible implantación de un canon por el préstamo de libros en bibliotecas públicas, nos tranquilizó a todos explicándonos que "no será el ciudadano quien pague por tomar prestados los libros, sino que el canon será pagado con dinero público procedente de todas las administraciones". En efecto, el dinero público crece en los árboles y nada tiene que ver con nuestros impuestos. (No extraña, en cualquier caso, la sintonía de pensamiento entre ambos personajes, actores principales los dos en la reforma de la LPI).

Algo a lo que sin embargo Bautista no suele referirse, aunque queda registrado y a disposición de cualquier interesado en la memoria que la SGAE publica cada año, es al hecho de que la recaudación en concepto de canon compensatorio por copia privada supone ya un significativo porcentaje de los ingresos de la empresa que preside: 23.620.000 euros en 2005, el 7,4 por ciento del total recaudado. Cabe preguntarse qué porcentaje real de esa cifra correspondería a cedés y deuvedés en los que, en efecto, se han almacenado obras protegidas y qué porcentaje, por contra, correspondería a contenidos ajenos a los derechos de autor. Es muy difícil, acaso imposible, responder a esa pregunta, pero basta pensar en la ingente cantidad de soportes digitales utilizados cada año no ya por usuarios particulares, sino por universidades, hospitalares, juzgados y empresas de todo tipo -desde estudios de arquitectura o fotografía a gabinetes de ingeniería- para concluir que las entidades de gestión están ingresando importantes cantidades de dinero que, simplemente, no les corresponden.

Es esta última una evidencia frente a la que se han alzado no sólo las voces críticas con la LPI -un amplio y variopinto conglomerado que, en el conocido caso de la plataforma Todos contra el canon, engloba desde asociaciones de internautas a colegios profesionales-, sino también alguna resolución judicial. En este sentido, resulta ilustrativo el caso del arquitecto malagueño Eduardo Serrano, recogido a comienzos del pasado mes de noviembre por diversos medios de comunicación. En una jugada digna del mejor estratega, Serrano reclamó a la tienda en la que compra cedés vírgenes la devolución del importe del canon en compensación por copia privada, argumentando que el cedé que había adquirido iba a ser utilizado para grabar la sentencia del juicio sobre ese mismo caso y no una obra protegida. Aunque el juzgado de primera instancia falló en su contra, el arquitecto recurrió y la Audiencia Provincial de Málaga acabó dando la razón. Al considerarse, en virtud de la LPI, "legítima acreedora de lo que en la sentencia se ha negado" y juzgando, por tanto, que se había infringido su "derecho a la tutela judicial efectiva", la SGAE recurrió a su vez solicitando la nulidad de la resolución, pero su demanda fue rechazada de plano. Ajustándose precisamente a la LPI y diferenciando entre las entidades de gestión como acreedoras y los fabricantes e importadores como deudores, la Audiencia estimó que no había infracción en la tutela judicial de la SGAE, puesto que "en el contrato por el que se transmite en última instancia al consumidor la titularidad del CD no está legitimada directamente para intervenir la gestora". Serrano recuperó sus 0,19 euros y los contrarios al canon la esperanza en el sentido común.

Otros desvaríos

Tras preguntarnos por las cifras recaudadas en concepto de canon por copia privada, y que, como ya hemos visto, distan de ajustarse a la realidad, no queda otra que interpellarse también respecto a los sistemas de reparto de lo recaudado entre los asociados a las entidades de gestión, éhos que la comisión asesora presidida por Manuel Castells consideraba "opacos e incapaces de conseguir que el autor cuya obra se utiliza en esa forma de copia privada reciba las cantidades pagadas". En el caso concreto de la SGAE respecto a las obras musicales, cuando el beneficiario de los derechos no puede identificarse con nombre y apellidos -presupuesto en el que entra de lleno el volumen de ingresos generado por la tasa de compensación- el reparto se realiza en función de... ¿lo adivinan? ¡El puesto ocupado durante ese pe-

**La alarmista predicción
se concreta en un enunciado
tan simplista como falso:
si nadie paga por ellos, ¿quién
se va a preocupar de crear
contenidos?**

riodo por los autores en las listas de ventas confeccionadas por la industria discográfica! Esto es, la lógica de la SGAE viene a decírnos que si Alejandro Sanz o David Bisbal son quienes más venden, son pues los más populares y que, por tanto, son las obras que ellos interpretan las más copiadas. Y así, porcentualmente, distribuye esos ingresos.

¿Necesita que vuelva a explicárselo? No se extrañe, a todos nos pasa lo mismo. Se seguiré un procedimiento inverso: yo adquiero en cualquier establecimiento una copia en CD del penúltimo álbum de Björk y hago una copia en un CD-R, grabado con el canon, para llevarla en el coche, pero como la cantante islandesa no figura durante ese periodo en las listas de ventas y quien está de moda esa semana es Bustamante, finalmente serán los autores de sus canciones quienes se convierten en beneficiarios últimos de la tasa que he pagado. Inapelable, ¿verdad?

"La reacción adecuada y eficaz en la lucha contra las conductas infractoras de los derechos de los titulares deberá hacerse abriendo nuevas vías que supongan una respuesta ágil y efectiva frente a los continuos e imparables avances tecnológicos".

En un mercado en el que el soporte físico parece destinado, si no desde luego a la extinción, sí a quedar convertido en un producto marginal para consumidores especializados, el canon en compensación por copia privada se convierte en una gallina de los huevos de oro para las entidades de gestión. De ahí el interés en que dicha tasa no afecte sólo a los soportes grabables mencionados hasta el momento, cedés y deuvedés, sino también a los dispositivos que sirven para grabarlos y, en general, a cualquiera

susceptible de reproducir obras protegidas por copyright. La nueva ley contempla ya la extensión del canon a los reproductores de MP3, a las memorias USB y a los teléfonos móviles capaces de reproducir audio o vídeo, aunque, sin duda para descontento de las entidades de gestión, será una comisión interministerial, denominada Comisión Mediadora y Arbitral de la Propiedad Intelectual -integrada por representantes de los ministerios de Industria y Cultura-, la encargada de redactar el listado de soportes grabados con el canon. Una relación que, habida cuenta de la constante evolución del sector tecnológico, deberá ser revisada cada dos años. Además, no serán dichas entidades las que unilateralmente fijen las tarifas para cada soporte grabado, sino que tendrán que contar con el visto bueno de la comisión. ¿Evitará ésta en cualquier caso, y como ya señalan varios estudios, la paradójica circunstancia de que en determinados soportes el canon represente más del 50 por ciento

del coste final del producto?

En uno de estos análisis a los que me refiero, concretamente al publicado a finales del pasado mes de octubre por Enter, Centro de Análisis y Estudio de la Sociedad de la Información y las Telecomunicaciones, vinculado al Instituto de Empresa, el analista, Valentín Bote, estimaba que el canon en los deudevédés, cifrado en 1,40 euros, representa ya el 60 por ciento del coste de dicho soporte para el usuario que lo adquiere.

¿Qué panorama nos depara entonces esta nueva situación? Bien, no hay que hacer gala de cualidades adivinatorias de índole esotérica para vislumbrar que el deseo de los defensores a ultranza del canon pasaría por su implantación a los discos duros de los ordenadores y a las líneas ADSL. Sobre ambos se han lanzado en los últimos años diversos globos sonda por parte de las entidades de gestión, eso sí, con resultados tan negativos -la contestación social en este sentido no ha sido, en absoluto, minoritaria- que hasta la fecha dicha medida ha sido desestimada. Aunque, quién sabe, bien pudiera en un futuro cercano darse una nueva paradoja, la de ver cómo Industria, resistiéndose a la extensión del canon, estaría indirectamente apoyando la circulación y difusión de contenidos culturales en mayor medida que el propio Ministerio de Cultura. Porque, ¿alguien duda que justamente ése, la facilidad de acceso a la cultura, es uno de los incontestables avances que están propiciando las tecnologías de la Sociedad de la Información?

Para las entidades de gestión, no. Para éstas, como vienen defendiendo encarnizadamente, lo que las nuevas tecnologías están provocando es el saqueo indiscriminado de la propiedad intelectual; el robo sistemático y tolerado del trabajo de sus asociados. Y a la larga, así se postulan, la desaparición de la cultura, la extinción misma de la creación artística, el Apocalipsis, el acabose. La alarmista predicción se concreta en un enunciado tan simplista como falso: si nadie paga por ellos, ¿quién se va a preocupar de crear contenidos?

El objetivo de este artículo no es hallar soluciones a las posibles fórmulas de remuneración de los creadores afectados, sino apuntar algunas de las fallas y contradicciones de la reformada LPI. No obstante, parece inevitable recordar varios aspectos y detalles concretos en torno a la creación artística, sus artífices y el modo de compensar económicamente su esfuerzo. Baste señalar para ello en el caso de la música, y se ha escrito ya tanto sobre el tema que casi da cierta pereza volver a hacerlo, que con anterioridad a la aparición del registro fonográfico el salario de los músicos estaba en la interpretación en directo, así que el nuevo invento no fue bien recibido. Miles de ellos perdieron sus trabajos en salas de baile, cafés y hoteles por la sencilla razón de que a los propietarios de los locales les resultaba mucho más rentable poner a funcionar un gramófono que contratar a una orquesta. ¿Significó esto el fin de la música? No, sólo el cambio en el modelo de negocio en torno a ésta, que ma-

yoritariamente se desplazó desde la interpretación en vivo hacia el mercado de las grabaciones. Pero además, de hecho, la nueva coyuntura tampoco acabó con las interpretaciones en directo, que con el tiempo volverían a representar la mayor fuente de ingresos para los músicos, muy por delante, al menos para la gran mayoría de autores, de los beneficios derivados de la venta de discos.

Así pues, la actual situación, que guarda no pocos paralelismos con la que acabo de describir, no plantea una amenaza directa contra los músicos, sino que, bien al contrario, parece que incluso alienta el consumo de música en directo. Dejaré que lo explique un músico, Kiko Veneno, quien en una entrevista para varios de los periódicos del Grupo Joly me decía en septiembre de 2005 las palabras que siguen. "En la radio es imposible escuchar música, porque siempre suena lo mismo y, además, malo. Así que Internet es para los melómanos una gran noticia, porque te permite multiplicar los puntos de acceso a la música y conocer muchísimas cosas de las que no tenías noticias. Los melómanos de hoy, que tienen muchos más argumentos que los antiguos, están creciendo, y lo están haciendo al margen de la industria y de la radio. Y no es que sea positivo ni negativo, es que es la realidad: que a la gente le encanta la música y que ésta, como cualquier otra actividad artística, se convierte en producto y pierde su significado en el momento en que está bajo el control de un monopolio. Lo que necesita la gente es la excitación de la música real, no el producto de marketing ideado por un tío que es consejero de un banco. La música real está en Internet y en los festivales, que están llenos de grupos que no conozco. ¿Por qué? Porque no salen en los medios, no suenan en la radio. Y sin embargo hay miles de personas asistiendo a esos festivales y, a partir de ahí, mucha gente viviendo de la música. Así que resulta que la música real tiene una importancia social y económica mucho mayor que la otra. Los festivales españoles mueven más dinero en agosto que la venta de discos en El Corte Inglés durante todo un año".

A Kiko -pese a su veteranía, todavía hoy pionero en la búsqueda de sistemas de distribución de la obra y de remuneración de la misma más justos para el músico que los habitualmente propuestos por la industria discográfica- le dan la razón los datos de la Memoria Anual de la SGAE, según los cuales la asistencia a conciertos en vivo creció en España en 2005, y por cuarto ejercicio consecutivo, un 3,8 por ciento. Por lo tanto, las posibilidades de duplicar contenidos que nos proporcionan las nuevas tecnologías no son un problema esencial para el músico, sino para la industria que creció en torno a él a partir de la irrupción del registro fonográfico, la discográfica, monopolizada hoy en el 70 por ciento de su producción mundial por cuatro corporaciones -Warner, Sony-BMG, EMI y Universal- que dictan el gusto decidiendo qué se publica y promociona en los medios y qué queda fuera del mercado. De esta industria, y no de la música ni de los músicos, es el problema, y por lo tanto será ella la que tenga que adaptar su modelo de negocio a la nueva realidad si quiere sobrevivir bajo una nueva piel. Y no me cabe duda de que lo hará.

¿Es el p2p copia privada?

Volvamos ahora al concepto de copia privada, reconocida nuevamente en la reformada LPI para disgusto de la industria discográfica. Ya he apuntado que ésta se ajusta a derecho siempre y cuando la copia se haga de una obra ya difundida, para uso personal y sin ánimo de lucro. El matiz diferenciador que introduce la nueva ley es que la copia privada aparece reseñada de forma exclusiva como "la realizada por una persona física para uso privado y a partir del original". Al mismo tiempo, se altera el tradicional concepto de distribución, pasando a encuadrar en tal "la puesta a disposición del público de obras, por procedimientos alámbricos o inalámbricos, de tal forma que cualquier persona pueda acceder a ellas desde el lugar y en el momento que elija". Sendos reajustes están hechos, qué duda cabe, pensando en las redes peer to peer (o p2p), última bestia negra de las sociedades de gestión de derechos y de las industrias discográfica y cinematográfica -como antes lo fueron, en menor medida, las cintas de cassettes y el vídeo doméstico- y ventana abierta al mundo de la creación artística para millones de internautas en todo el planeta.

Introducidas en la ley ambas matizaciones, ¿significa que el intercambio de obras protegidas a través de redes p2p es en España un acto constitutivo de delito? A día de hoy, diríase que no. Con relación al nuevo Código Penal y a la reforma de la LPI, entonces aún en proceso, el fiscal general del Estado, Cándido Conde Pumpido, emitía el pasado 5 de mayo una circular dirigida a los fiscales jefes con algunas interesantes reflexiones sobre la interpretación de la ley en materia de vulneración de derechos de Propiedad Intelectual en el ámbito de la Sociedad de la Información.

Pese a lo farragoso de la jerga jurídica, vale la pena detenerse en este texto para, al menos intentar, aclarar de una vez por todas algunos conceptos a menudo manipulados desde las sociedades de gestión de derechos y las industrias discográfica y cinematográfica (incluso con cargo al erario público: recuérdese la famosa campaña del Ministerio de Cultura Ahora la ley actúa). Hagamos entonces el esfuerzo y repararemos, en concreto, en el apartado III.2.c, Las conductas de lesión de los derechos

No pocos discos de audio van dotados de medidas informáticas que obstaculizan, en principio, no sólo la realización de un duplicado en CD-R, sino también su conversión en ficheros MP3 que nos permitan escuchar en nuestros reproductores portátiles aquello que hemos comprado.

de propiedad intelectual a través de los medios de la sociedad de la información. Dice Conde Pumpido que "algunas de las nuevas formas de posible vulneración de los derechos de explotación están representadas por la utilización de medios telemáticos y en concreto por Internet. Existe una gran sensibilización tanto desde el ámbito correspondiente a quienes ostentan la titularidad de los derechos (productores de fonogramas u obras audiovisuales), o de las entidades que les representan y gestionan sus derechos, como desde el ámbito de los usuarios de nuevas tecnologías acerca de la interpretación que debe darse a determinados comportamientos vinculados a la utilización de Internet como medio para la obtención por parte de los usuarios de las obras protegidas. Nos referimos a las generalizadas prácticas de "bajar de la Red" obras musicales o audiovisuales, o a los supuestos en que se comparten ficheros dispersos en los ordenadores de los múltiples usuarios interconectados (sistema p2p o peer to peer)."

En un párrafo posterior, el fiscal general del Estado realiza una importante consideración respecto al posible carácter delictivo del uso del p2p. "En cuanto a la tipificación de la conducta de quien coloca a través de un servidor en un sitio de la Red obras protegidas sin autorización del titular de los derechos de explotación, puede incardinarse dentro de los supuestos de comunicación no autorizada, pero en este supuesto, si no está acreditada ninguna contraprestación para él, no concurrirá el elemento típico del ánimo de lucro, pudiendo perseguirse esa conducta sólo como ilícito civil. Respecto del usuario que "baja o se descarga de la Red" una obra, y obtiene ésta sin contraprestación como consecuencia de un acto de comunicación no autorizado realizado por otro, realiza una copia privada de la obra que no puede ser considerado como conducta penalmente típica".

Disculpe si a partir de ahora soy yo quien realiza el ejercicio de interpretar a Conde Pumpido, pero la conclusión que extraigo es que éste hace girar en torno al ánimo de lucro la decisión última que llevará a discriminar entre delito e ilícito civil, el primero persegurable de oficio por la fiscalía y el segundo reservado a cuantos recursos pudieran presentar, por vía civil, que no penal, quienes sintieran vulnerados sus derechos. Es más, frente a una lectura extensiva del ánimo de lucro, ésa que postulan las entidades de gestión y la industria cultural -y que podría concretarse en un si no paga, está usted lucrándose porque se ahorra el dinero-, el fiscal general especifica que "el elemento subjetivo del ánimo de lucro exigido por el tipo penal no puede tener una interpretación amplia o extensiva, sino que debe ser interpretado en el sentido estricto de lucro comercial, relegando al ámbito de las infracciones de carácter civil los supuestos de vulneración de derechos, en los que puede estar implícito un propósito de obtención de algún tipo de ventaja o beneficio distinto del comercial".

"La reacción adecuada y eficaz en la lucha contra las conductas infractoras de los derechos de los titulares -continúa-, deberá hacerse abriendo nuevas vías que su-

pongan una respuesta ágil y efectiva frente a los continuos e imparables avances tecnológicos, teniendo en cuenta que la expansión continua del derecho penal en esta materia, criminalizando todo comportamiento que infrinja formalmente los derechos de autor, así como a un amplio sector de la sociedad que utiliza los avances tecnológicos para acceder a las obras protegidas, no sólo es contraria al principio de intervención mínima que rige en derecho penal, sino que además resultaría de dudosa operatividad para la protección de los derechos". O por decirlo de otro modo, Conde Pumipido no sólo duda de la efectividad real de convertir los juzgados en un atolladero de denuncias contra los usuarios de redes p2p, sino que advierte de que criminalizar a éstos, cuyas prácticas están desde la perspectiva social ampliamente asumidas, va en contra de los principios mismos del derecho penal.

Así pues, el fiscal general tiende a conciliar y "coordinar la protección de los derechos de los titulares frente a las conductas vulneradoras que utilizan dichas tecnologías con los derechos de los usuarios de los servicios de la sociedad de la información, excluyendo del ámbito penal las conductas que si bien lesionan formalmente los derechos reconocidos a los titulares en la legislación específica sobre la materia, resultan ser de menor entidad, reservando la protección penal de los derechos de propiedad intelectual a los supuestos de infracción más grave de los mismos". O nuevamente expresado de otra forma, guardémonos las acciones penales para las conductas inequívocamente constitutivas de delito -por ejemplo, el top manta a escala industrial- y evitemos convertir en peligrosos criminales a los usuarios de eMule.

Confío en que la cita textual de la circular de Conde Pumipido no resulte excesivamente fastidiosa, sobre todo porque aún aguarda un último y significativo párrafo. "Por lo anterior, hay que entender que las conductas relacionadas con la utilización de nuevas tecnologías para la comunicación u obtención de obras protegidas, tales como las de 'colocar en la Red o bajar de Internet' o las de intercambio de archivos a través del sistema p2p, sin perjuicio de poder constituir un ilícito civil, frente al que los titulares podrán ejercitar las correspondientes acciones en dicha vía, no reúnen, en principio, los requisitos para su incriminación penal si no concurre en ellas un ánimo de lucro comercial".

El caso Santander

Traduzcamos ahora todo esto a efectos prácticos y nos encontraremos con una resolución judicial tan llamativa como la dictada a comienzos del pasado mes de septiembre por la jueza de lo Penal número 3 de Santander, Paz Aldecoa, por la que absolvía a un acusado de compartir ficheros musicales a través de Internet, bien mediante el uso de redes p2p o anunciando su disposición al intercambio en diversos foros y chats.

J.M.L.H., de 48 años, había sido denunciado por el Ministerio Fiscal, la Asociación Fonográfica y Videográfica Española (Afye), luego denominada Promusicae, y la Asociación Española de Distribuidores y Editores de Software de Entretenimiento (Adese). El fiscal, que observaba el comportamiento del acusado constitutivo de delito, pedía para él nada menos que dos años de cárcel, 16 meses de multa a razón de 15 euros diarios y la obligación de indemnizar a Afye con 18.361 euros, amén de liquidar con Adese otra indemnización que se fijaría en la sentencia. Parece pues evidente que dicho fiscal ignoraba u obviaba las consideraciones de Conde Pumpiño en la circular anteriormente referida, o que, al menos, entendía que en la conducta del acusado había existido ánimo de lucro.

Sin embargo, no advirtió lo mismo la juez Aldecoa. Su resolución dictaba que la intención del acusado no era "en ningún caso comercializar con el material audiovisual del que dispone, sino simplemente hacerse con copias de productos que le interesan bien a través de descargas de la Red o bien mediante el intercambio con otros usuarios de Internet". Puesto que "ni mediaba precio ni aparecían otras contraprestaciones que la propia de compartir entre diversos usuarios el material del que disponían", Aldecoa estimaba que la conducta del acusado entraba en conexión "con la posibilidad que el artículo 31 de la Ley de Propiedad Intelectual establece de obtener copias para uso privado sin autorización del autor; sin que se pueda entender concurrente ese ánimo de obtener un beneficio ilícito. Entender lo contrario -añadía- implicaría la criminalización de comportamientos socialmente admitidos y además muy extendidos en los que el fin no es en ningún caso el enriquecimiento ilícito, sino el ya reseñado de obtener copias para uso privado. Todo ello lleva a la conclusión de que en este caso no se ha producido una infracción merecedora de sanción penal".

Antonio Guisasola, presidente de Promusicae, entidad que dice representar a "más del 95 por ciento de la actividad nacional del sector de la música grabada", definió la sentencia de Aldecoa como "un disparate" (declaraciones a la agencia Efe del pasado 2 de noviembre). Por su parte, y en relación con esta resolución, el ministro de Justicia, Juan Fernando López Aguilar, consideró que el régimen jurídico de la copia privada "está aún por perfilar" (manifestaciones a la misma agencia la misma fecha). Lo primero no extraña -la industria discográfica y las entidades de gestión celebran cada victoria judicial con tanto entusiasmo como desdén emplean luego a la hora de descalificar a los causantes de sus reveses-, pero lo segundo resulta increíble. Tras la entrada en vigor del nuevo Código Penal, tras la entrada en vigor de la nueva LPI, ¿piensa acaso el ministro que aún no está jurídicamente perfilado el concepto de copia privada? ¿Qué o quién debe definirlo entonces? ¿Cuándo y dónde lo hará? ¿Y a qué intereses deberá de amoldarse éste?

Si algo se ha criticado de esta ley, amén de los aspectos ya señalados, es su cerca-

nía a los postulados defendidos por las entidades de gestión y la industria cultural y su distancia de la realidad social; el hecho de que, con ánimo intervencionista, se protejan modelos de negocios concretos mientras se obstaculiza el desarrollo de otros. Tras una sentencia como la de Santander, afirmar que el concepto de copia privada "está aún por perfilar" bien pudiera entenderse como el descubrimiento de un molesto agujero en un traje hecho a medida, que habrá que remendar. Una lectura francamente inquietante, tanto, al menos, como esas noticias que de cuando en cuando nos sirven los medios sobre cursos de formación a los jueces en materia antipiratería impartidos por especialistas integrados en... ¡Promusicae y SGAE! ¿Cabe mayor desatino que el hecho de que sea una de las partes en conflicto la que pretenda adoctrinar a la Justicia sobre su modo de actuación? Ya ve que sí.

Desestimada la vía penal en el caso del p2p -aunque las entidades de gestión, la industria cultural e incluso algún fiscal aún se empeñen en lo contrario-, habrá que señalar un último apunte sobre la posibilidad por parte de los titulares de derechos de acudir a la vía civil en el caso de considerar vulnerados éstos. Pero, ¿qué tipo de compensación pueden exigir por dicha vía si los usuarios ya están pagando un canon en compensación por copia privada? Pese a las constantes amenazas por parte de Promusicae de llevar a los usuarios españoles de p2p a los tribunales, hasta la fecha, al menos que a mí me conste, no se ha producido ninguna reclamación por vía civil. De llevarse a cabo finalmente, que prospere o no será algo que con casi total certeza comprobaremos en los próximos meses.

Una coda contradictoria

Dejo para el final y de forma breve una contradicción que la nueva LPI no resuelve, y que no es otra que la de ilegalizar la programación, distribución o incluso mera posesión de software anticopia, ése que, llegado el caso, nos permite ejercer nuestro derecho a la copia privada cuando nos encontramos frente a una obra audiovisual protegida por algún medio tecnológico. Téngase en cuenta lo que pagamos al comprar una obra original, el canon que abonamos en compensación por copia privada al adquirir una unidad grabadora -incluso entendiendo éste de forma indirecta, esto es, derivado de la repercusión en el precio final de lo liquidado por el fabricante o importador- y lo gravado por el mismo concepto en cada soporte grabable o susceptible de almacenar la obra que obtenemos. Aún así, en la práctica, nada nos garantiza que podamos ejercer ese derecho, puesto que la ley, aunque con limitaciones, permite al editor de la misma la implementación de medidas tecnológicas que dificulten su duplicación.

Sin embargo, atendiendo al derecho a la copia privada y al pago del canon, al mismo tiempo lo obliga a facilitar al sujeto que adquiere un original la realización de duplicados -en el borrador de la ley se especificaba que éstos tendrían que ser al

menos tres, límite posteriormente desestimado en la redacción final-, una obligación que, a día de hoy, es todavía sistemáticamente incumplida por parte de la industria discográfica y por la práctica totalidad de la videográfica. Un alto porcentaje de los DVD presentes en nuestro mercado, por no decir todos, está protegido por un sistema de encriptación que impide su copia directa, requiriendo para tal el uso de software capaz de eludirlo. Del mismo modo, no pocos discos de audio van dotados de medidas informáticas que obstaculizan, en principio, no sólo la realización de un duplicado en CD-R, sino también su conversión en ficheros MP3 que nos permitan escuchar en nuestros reproductores portátiles aquello que hemos comprado.

¿Qué cabe hacer entonces frente a esta realidad? En Francia, país en el que, como se dijo anteriormente, rige el mismo derecho de copia privada, se ha dado ya el caso de alguna sentencia obligando a las editoras a retirar de sus productos audiovisuales los sistemas anticopia. En España, de momento, parece que no queda otra que acudir también a los tribunales a reclamar el ejercicio de un derecho por el que pagamos todos, lo practiquemos o no.

Blas Fernández trabaja en la actualidad como redactor de cultura y crítico de música pop en Diario de Sevilla, periódico en el que ha publicado numerosos artículos, entrevistas y columnas de opinión en torno a la reforma de la Ley de Propiedad Intelectual y a la difusión de contenidos culturales en Internet.

PROPIEDAD INTELECTUAL Y SOCIEDAD DE LA INFORMACIÓN

José Justo Megías

1. Una breve introducción a la cuestión

Desde hace poco más de dos décadas asistimos a una constante evolución de la propiedad intelectual, tanto de la legislación que la regula como del modo como es percibida por la sociedad tras la aparición de los nuevos medios tecnológicos. Las fotocopias, las grabaciones en cassettes, etc., apenas supusieron una leve amenaza en la protección de los derechos sobre la producción intelectual. Bastó con el establecimiento de un canon sobre las fotocopiadoras o sobre las cintas de grabación (audio y vídeo) para que las aguas volvieran a su cauce de forma más o menos pacífica. Sin embargo la situación actual es muy diferente. Los nuevos soportes digitales, las posibilidades que ofrecen los avances tanto del hardware como del software, así como el diseño de redes de intercambio libre punto a punto han posibilitado una serie de conductas entre los consumidores de tal calibre que la propiedad intelectual, más que como un derecho de su creador o titular, comienza a aparecer como una restricción a la libertad de los ciudadanos, una restricción que perjudica según algunos sectores seria y profundamente el desarrollo cultural de la sociedad contemporánea.

Por una parte, esto no es sino una consecuencia del modo en que se ha querido presentar la Sociedad de la Información entre los sectores más jóvenes de la población, aquellos que han crecido conectados a Internet en una época en la que o bien la casi totalidad de los servicios se ofrecían gratuitamente, o bien se carecía de vías jurídicas y medios adecuados que pudieran impedir la circulación a través de redes p2p (peer to peer)- de música, vídeo, software, etc. Tampoco faltaban quienes se amparaban en una laguna legal ocasionada por los imprevisibles avances tecnológicos cuando se estableció la regulación aplicable. Estas circunstancias facilitaron que un gran sector de la población -el que mayoritariamente utilizaba Internet y las nuevas tecnologías- se acomodara sociológicamente a una situación de gratuidad, origen en ocasiones de una conducta antisocial y antijurídica difícil de corregir.

Pero también ha ejercido una notable influencia en la creciente aceptación de la piratería por parte de los consumidores el que se hayan hecho públicos los datos sobre beneficios derivados de las producciones musicales y cinematográficas. El con-

sumidor está convencido, en gran medida, de que los beneficios de los autores, las discográficas, las productoras de cine y los distribuidores son desproporcionados en relación a lo que ofrecen y en las condiciones -innegociables- en que lo ofrecen. Por su parte, quienes soportan los perjuicios derivados de la piratería no están dispuestos a ofrecer su producto a un precio que pudiera hacer menos apetecibles las copias e intercambios ilícitos².

Se nos presentaba, por tanto, una serie de cuestiones que el legislador tenía que afrontar o revisar a tenor de las circunstancias actuales, cuestiones como la nueva concepción de la propiedad intelectual, la imposición del canon a todos los soportes digitales sin atender al uso específico que se hiciera de ellos, la compatibilidad entre las protecciones tecnológicas anticopia y el derecho a realizar la copia privada o de seguridad del original adquirido legalmente, la regulación de las redes p2p y los contenidos que circulan sirviéndose de ellas, etc. La reforma de la Ley de Propiedad Intelectual aprobada en junio de 2006 ha supuesto un intento de afrontar éstas y otras cuestiones, pero dejó descontentos a unos y otros. Se consideran más agraviados quienes, por haber tenido menos capacidad de presión sobre el legislador la industria tecnológica y los consumidores resultaron ser los grandes perdedores frente a la todopoderosa industria del cine y de la música³.

2. El anquilosamiento real de la legislación y los nuevos conflictos jurídicos

Un aforismo romano que no ha perdido vigencia a pesar de los siglos transcurridos es aquel que dice que *ius oritur ex facto*, el derecho nace del hecho⁴. Refleja la mentalidad práctica romanista, que no construye sobre pilares teóricos, sino sobre la vida real según ésta lo demanda. En el mundo de la propiedad intelectual se cumplió a la perfección desde que comenzó a generalizarse la Sociedad de la Información y se introdujo la tecnología digital. Las normas existentes, elaboradas para una tecnología analógica y para una sociedad sin Internet, sirvieron para parchear los nuevos problemas jurídicos, pero el clima de inseguridad jurídica originado era palpable. Los propios hechos demandaban un cambio en profundidad de la legislación.

2.1. El mundo de la música y del cine como detonantes⁵

Aprobada en 1998 -tras cuatro años de debate- la Digital Millennium Copyright Act, parecía responder, al menos en EE.UU., a la necesaria remodelación del marco jurídico que evitara el vacío legal y el clima de inseguridad, pero no fue así. Dos años más tarde, en el 2000, se iniciaron diversos procesos judiciales relacionados con los avances tecnológicos que pusieron de relieve la fragilidad de las nuevas leyes. Jon Johansen, con su DeCSS, había conseguido romper la protección de los DVDs y la Motion Picture Association of America (MPAA) presentó ante los tribunales la correspondiente demanda por entender que el fin del programa era vulnerar los derechos

de autor. Meses más tarde se interponía una nueva demanda, esta vez contra Scour, por lanzar un nuevo software, el Scour Exchange (SX), que permitía descargar música, imágenes y vídeos sin respetar los derechos de propiedad, afectando especialmente a las películas *Matrix*, *El Patriota* o *Gladiator*. En este caso la demanda fue interpuesta por la Recording Industry Association of America (RIIA) y por la MPAA⁶.

Sin embargo, los mayores conflictos vendrían originados, sin duda alguna, por el formato musical mp3. Desde que en diciembre de 1998 se formara la Secure Digital Music Initiative (SDMI), un grupo de compañías relacionadas con las nuevas tecnologías trató de aprobar un standard único que les permitiera comercializar sus producciones de forma segura, pero no lo consiguieron⁷. Un año más tarde la RIIA y las grandes discográficas demandaron a Napster y MP3.com, a la primera por permitir el tráfico e intercambio de copias ilegales de canciones, a la segunda por tratar tecnológicamente las producciones musicales, tratamiento que permitía la audición online por quienes, en principio, pretendían adquirirlas o afirmaban haber comprado ya el CD, pudiendo disfrutar de su contenido desde cualquier lugar con conexión a la Red. Un juzgado federal dio la razón a las demandantes y ordenó el cierre de MP3.com, lo que indujo a MyMP3.com a retirar de sus bases todos los ficheros copiados ilegalmente, iniciar negociaciones y ofrecer al público tan sólo las creaciones de los artistas noeves⁸. Así llegaron los primeros acuerdos comerciales. Las primeras discográficas que permitieron a MP3.com ofrecer online sus directorios musicales fueron Warner y BMG. Apostaban de esta manera por un mercado musical de descarga por Internet a prueba de copias ilegales. Después llegaron otros acuerdos que sumaron aproximadamente unos cien millones de dólares en indemnizaciones.

Las primeras discográficas que permitieron a MP3.com ofrecer online sus directorios musicales fueron Warner y BMG. Apostaban de esta manera por un mercado musical de descarga por Internet a prueba de copias ilegales.

No todas las discográficas quisieron dar por finalizada la batalla jurídica por los derechos de autor. Universal continuó a fin de dar un escarmiento y desanimar a las nuevas compañías de servicios de intercambios gratuitos. El 26 de julio de 1999 Marilyn Hall Patel, juez de distrito de San Francisco, ordenó a Napster cerrar su servicio, prohibiendo que los internautas continuaran intercambiando copias ilegales de canciones. La empresa presentó al día siguiente recurso ante el Tribunal de Apelaciones del distrito de San Francisco, que decidió suspender la clausura de los servi-

cios de intercambio hasta el mes de septiembre. Ante la estrategia de la defensa presentada por Napster, los órganos gubernamentales remitieron un informe jurídico al tribunal en el que mantenían que los PCs no podían tener la consideración, como pretendía la demandada, de dispositivos domésticos de grabación amparados por la Audio Home Recording Act de 1992, de la que habían sido excluidos explícitamente en las negociaciones previas a la aprobación de la norma. Aplazada una vez más la decisión judicial, los usuarios del servicio continuaron creciendo hasta superar los treinta y ocho millones. En octubre de ese mismo año comenzaron los rumores de posibles acuerdos entre Napster y las propietarias de los derechos de autor, pero la demanda siguió su curso y Napster lanzó su versión para Mac.

Por esas fechas Aimster logró un acuerdo con la discográfica Capitol Records⁹, por un lado, y con EMI para la promoción de un álbum de Radiohead. Días más tarde Aimster amplió su oferta a otras plataformas e inició contactos con Universal Music para conseguir un modelo seguro de suscripción musical online¹⁰. Pero, tentado por las posibilidades de crecimiento, Aimster comenzó a permitir el intercambio indiscriminado de temas musicales. Problemas judiciales posteriores le hicieron cambiar su nombre comercial por el de Madster hasta su desaparición.

Un mes más tarde se anunció el acuerdo entre el grupo Bertelsmann y Napster. El primero otorgaba un crédito millonario (estimado entre los 20 y 50 millones de dólares) para el desarrollo de la tecnología del servicio de intercambio legal, crédito que terminaría otorgándole una participación significativa en Napster¹¹. Las grandes discográficas continuaron adelante con su demanda, apoyadas por la RIAA. Estaban convencidas de que, por un lado, de no haber entablado la batalla judicial hubiera sido imposible este tipo de acuerdos, y, por otro, consideraban que aún no se habían establecido unas bases jurídicas suficientes para garantizar los derechos de autor frente a los abusos de compañías como Napster. Sin embargo, discográficas más pequeñas comenzaron a negociar la posibilidad de distribución de sus catálogos musicales a través de Napster si ésta lo hacía a través de un software seguro¹².

Este difícil panorama hizo que MP3.com llegara a un acuerdo extrajudicial con Universal Seagram: a cambio de la cesión del catálogo musical, junto a los que ya poseía para su distribución en su servicio online, reconocía la violación de los derechos de autor, le otorgaba derechos de suscripción de acciones y se comprometía a entregar 53,4 millones de dólares como indemnización¹³. Poco duró la tranquilidad en MP3.com, que fue demandada de nuevo por violación de los derechos de autor por parte de Unity Entertainment en noviembre y por EMusic y otras seis firmas independientes en diciembre.

El nuevo panorama jurídico que se avecinaba dio lugar a la proliferación, también en Europa, de compañías que comercializaron la música online legalmente. La pla-

taforma Vitaminic consiguió llegar a un acuerdo con MTV Europe por el que se comprometía a dar acceso a los usuarios de MTV Undiscovered a su catálogo musical, que contenía entonces las producciones de más de 18.000 artistas, 500 sellos discográficos y 250 géneros musicales; no sólo facilitaba música online legalmente, sino también acceso a datos sobre artistas nuevos y underground, historias musicales, etcétera¹⁴. Por su parte, Telefónica Media presentaba el portal akimusica.com, dirigido a los seguidores de la música hispana y que proporcionaba a través de los entornos Real Player y Windows Media unas 40.000 canciones¹⁵.

Más problemas tuvo Weblisten en España, demandada por la discográfica Ediciones Musicales Horus y condenada por la Audiencia de Barcelona¹⁶. La discusión se centraba en desvelar si la actividad de Weblisten sobre varios temas musicales de la discográfica debía considerarse como "reproducción" o como "comunicación pública", que era lo alegado en su defensa por el portal para considerarse liberado de la necesidad de acuerdo con Horus. El Tribunal consideró que el término "reproducción" había de acomodarse a las modificaciones tecnológicas introducidas por la Sociedad de la Información.

¿Qué efecto tuvieron estas demandas del año 2000? Lo más importante fue el replanteamiento por parte de todos los afectados de las normas reguladoras de los derechos de autor, origen de la inseguridad jurídica ocasionada en este campo. Era una clara muestra de que el Derecho positivo no se había adaptado a los cambios de la realidad. Ante la lentitud de los cambios legislativos internos, a mediados de diciembre las grandes discográficas solicitaron a la Oficina de Derechos de Autor de los EE.UU. directrices claras sobre la licitud de la descarga musical, tanto para escuchar on line como para grabar temporalmente en el disco duro. Querían evitar de este modo las denuncias de productores¹⁷.

En el ámbito internacional, la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI) trataba de avanzar en la creación de un nuevo marco jurídico para el sector de la música digital, marco en el que llevaba trabajando desde 1996. Pero el primer logro no llegaría hasta el año 2002 con la entrada en vigor del primero de los dos tratados sobre esta materia. El Tratado de Protección de los Derechos de Autor (WTC) entró en vigor el 6 de marzo de 2002 y estaba dirigido a proteger los intereses legales y económicos en el ciberespacio de escritores, compositores y artistas en general. El segundo no entró en vigor hasta el 20 de mayo del mismo año, después

**Por lo que se refiere
a Napster, desde que en julio
de 2000 fuera decretado
judicialmente su cierre, dedicó
sus esfuerzos a desarrollar un
nuevo modelo de pago.**

de haber sido ratificado por el Estado número 30 (Honduras); este Tratado sobre Interpretación y Ejecución de Fonogramas (WPPT) estaba dirigido a proteger los derechos exclusivos de reproducción, distribución, alquiler comercial y difusión pública en Internet de los músicos, cantantes, intérpretes y ejecutantes, así como de la industria discográfica en general¹⁸. Estos tratados complementaban el Convenio sobre Aspectos de la Propiedad Intelectual relacionados con el Comercio (ADPIC), aprobado por la Organización Mundial del Comercio. Los objetivos perseguidos por la OMPI con estos tratados fueron tres. En primer lugar, establecer un marco para desarrollar los negocios musicales online; en segundo lugar, proteger los derechos de autor en todas las modalidades, por lo que quedarían regulados tanto los servicios de streaming como las descargas de obras; y, en tercer lugar, amparar la tecnología de seguridad, de modo que los titulares de los derechos no sufrieran las consecuencias de la piratería. La UE no sólo trató de adherirse en bloque a estos tratados, sino que ya había aprobado la Directiva 2001/29/CE del Parlamento Europeo y del Consejo, de 22 de mayo de 2001, relativa a la armonización de determinados aspectos de los derechos de autor y derechos afines a los derechos de autor en la sociedad de la información, Directiva que obligaba a los Estados miembros a replantear el modo de regular estos derechos en el ámbito nacional¹⁹.

Por lo que se refiere a Napster, desde que en julio de 2000 fuera decretado judicialmente su cierre, dedicó sus esfuerzos a desarrollar un nuevo modelo de pago. A finales de diciembre de ese mismo año presentó una versión de pruebas de su nuevo servicio en el que participó un número limitado de usuarios con acceso legal a unas 100.000 canciones. Pretendía funcionar en marzo de 2001 con catálogos de las cinco grandes compañías discográficas, pero no fue posible. En junio firmó un acuerdo con MusicNet que le garantizaba las canciones de Warner Music, BMG y EMI, y sus proyectos giraban en torno al cobro de una cuota mensual de entre 5 y 10 dólares a cambio de unas 50 canciones en formato .nap, con protección para evitar su intercambio a través de Internet o su grabación en discos compactos. Mejoró las funciones de su programa gracias a los millones de dólares que Bertelsmann había invertido desde que se hiciera con ella²⁰. Inútilmente intentó atraer una parte de sus antiguos 60 millones de usuarios, que habían pasado a utilizar AudioGalaxy, Morpheus, Kazaa o cualquier otro programa que permitiera el intercambio gratuito de música.

A finales de enero de 2001, la jueza Marilyn Hall Patel accedió a la solicitud de suspender el proceso judicial durante 30 días, petición formulada por cuatro de las cinco grandes discográficas con una clara intención de cambio estratégico. Un mes más tarde la defensa de Napster conseguía una pequeña victoria, el acceso a una documentación que podía poner de manifiesto la falta de intención de las discográficas de llegar a un acuerdo con ella, y que su objetivo fue desde el principio cerrar el sitio y acabar con toda posible competencia en la Red. Los abogados de Napster

adujeron que las discográficas se habían negado de forma reiterada a compartir con otras compañías los derechos de autor, lo que les hubiera permitido comercializar en Internet los temas musicales²¹. De haber demostrado la mala fe procesal de las discográficas, quizás hubiera podido conseguir una rebaja significativa en las indemnizaciones demandadas. No lo consiguió y a finales de marzo la Corte de Apelaciones confirmó la decisión de la jueza Marilyn Hall Patel de cerrar la plataforma por no respetar los derechos de autor. Los abogados de Napster intentaron convencer a los magistrados de que era imposible desarrollar una tecnología de filtros infalible, y ello debía servir como causa suficiente para permitir la apertura aún sabiendo que se podían producir fallos en la protección²². La Corte prefirió dar la razón a las discográficas y denegó la apertura solicitada. Napster intentó sobrevivir, pero la escasez de ingresos directos le hizo perder competitividad frente a las demás plataformas²³.

Cuando todo parecía calmarse, nuevas iniciativas de las discográficas volvieron a enturbiar el panorama. La primera de ellas tuvo origen en febrero de 2001 con la creación de Duet, la joint venture formada por Vivendi y Sony, que más tarde ampliaría su estrategia en el negocio de la música online a través de la adquisición de MP3.com por 372 millones de dólares; su objetivo era servirse de la tecnología de la compañía adquirida para llevar a cabo los planes de Duet: la creación del servicio de suscripción que se lanzaría en julio de ese mismo año.

Otros dos conflictos jurídicos derivados de la nueva situación tecnológica tuvieron su origen en la aparición de los libros digitales.

Después fue MusicNet la que se sumó al climax que auguraba nuevas batallas judiciales. Nacida de la alianza entre RealNetworks y las compañías AOL Time Warner, Bertelsmann y EMI Group, se presentó en sociedad en mayo de 2001 con una amplia oferta de temas musicales autorizados por las tres compañías firmantes del acuerdo, canciones que no podrían ser copiadas a un CD ni a ningún otro dispositivo²⁴. La filosofía consistía en que los usuarios no comprarían las canciones, sino tan sólo el derecho de escucharlas. Tanto MusicNet como Duet se enfrentaron a una fuerte oposición de los autores, que ya habían interpuesto una demanda contra Universal Music alegando que el servicio de suscripción, a través de Farmclub.com, vulneraba sus derechos. A esto se unieron los rumores sobre unos posibles acuerdos entre las discográficas para la formación de monopolios encubiertos en el sector. Las firmas discográficas solicitaron al Congreso norteamericano un respaldo legal contra las posibles demandas por sus servicios bajo suscripción, pero la cuestión no tenía fácil solución.

Tras unos meses de espera y preparación, en diciembre inició su andadura RealOne, primera tienda online bajo la plataforma de MusicNet. Al precio de 9,95 dólares mensuales, los abonados de RealOne podrían descargar 100 canciones en sus ordenadores para disfrutar durante un mes y escuchar otras 100 de forma instantánea²⁵. No habían transcurrido tres semanas cuando la competencia anunciaba la disponibilidad de Pressplay, sustituta a Duet. Pressplay ofrecía, a través de Yahoo!, Microsoft y Roxio la posibilidad de escuchar trescientas canciones con una cuota de diez dólares, además de una descarga de treinta temas; permitía, con el pago de una cantidad extra y cierto control, almacenar la música en el disco duro, grabarla en un CD o enviarla a otro usuario²⁶.

Sin duda, el mayor éxito en este sector fue el de iTunes Music Store. Desde que activara su plataforma en abril de 2003, se produjeron en apenas un mes más de trece millones de descargas de temas musicales por usuarios de Macintosh. Las tarifas resultaban atractivas y ofrecía flexibilidad en sus modalidades. Activado el servicio para los usuarios de Windows en octubre del mismo año, alcanzó la cifra de un millón de descargas en los tres primeros días.

Las denuncias y amenazas de denuncias por este tipo de actividades fueron innumerables, pero la falta de claridad en los preceptos del antiguo Texto Refundido de la LPI hacía prácticamente inviable su persecución de modo eficaz.

Taiwan tuvo que intervenir en enero de 2001 los servidores de Movie88.com, sitio que ofrecía el visionado de miles de películas al precio de un dólar sin respetar el copyright. Días más tarde, el abogado taiwanés responsable del sitio aseguraba que la compañía respetaba las leyes de copyright locales, aunque reconocía que no ocurría lo mismo con las estadounidenses; sin embargo, alegaba, la empresa estaba registrada en las Islas Vírgenes, en las que regían las leyes británicas y éstas eran respetadas en todos sus extremos.

Unos meses antes, en julio de 2000, Sony Pictures Entertainment y Warner Bros habían decidido licenciar el sistema DTCP (Digital Transmission Content Protection), estándar que permitía colocar un sistema de codificación y autenticación en los diversos dispositivos con el objetivo de prevenir la copia de los trabajos, bien evitando la copia, bien limitando el número. Pero, al margen de su efectividad, surgieron las dudas de su legalidad. Un mes más tarde Sony Pictures, Paramount Pictures, Universal

El mundo cinematográfico corrió una suerte paralela durante estos mismos años. La policía de Tai-

Studios, Warner Bros y Metro-Goldwyn-Mayer decidieron aliarse para archivar y distribuir por banda ancha películas directamente a los consumidores que contaran con conexiones de banda ancha (servicio conocido como Video on Demand o VoD)²⁷. Pero de poco sirvió esta estrategia, pues tuvo que luchar con la gratuidad de las películas obtenidas en redes P2P y, además, contra el éxito de los lectores de DVD.

Abandonada la ilusión del VoD, las discográficas, cinematográficas y empresas de videojuegos comenzaron las denuncias masivas de usuarios privados que utilizaban las redes de pares para intercambiar música o vídeo, consiguiendo las empresas propietarias de los derechos una reducción considerable de las copias piratas, así como que un gran número de usuarios borrara de sus discos duros las películas y los temas musicales obtenidos sin licencia²⁸.

En España, con unos jueces más reacios a iniciar una persecución de estos intercambios, se archivaba la primera denuncia interpuesta. La Asociación Española de Distribuidores y Editores de Software de Entretenimiento (ADESE) y la Asociación de Distribuidores e Importadores Videográficos de Ámbito Nacional (ADIVAN) habían presentado en mayo la primera denuncia por descarga y tráfico de un juego de ordenador y tres películas; tras una leve investigación, el caso fue archivado²⁹.

En septiembre de 2006 dos noticias llamaron especialmente la atención en este campo, ambas relacionadas con la Warner. La primera informaba sobre la ampliación de sus acuerdos con plataformas de intercambio entre usuarios a fin de que se pudiera descargar legalmente las películas. La segunda refería el cambio de estrategia de la productora cinematográfica para combatir la piratería en China; su película *Superman Return* sería comercializada a un precio equivalente a los 2,7 euros. Ambas medidas pretendían ofrecer los productos a un precio tan atractivo que hiciera renunciar a los usuarios a las copias ilegales.

2.2. Los ebook y los problemas de derechos de autor³⁰

Otros dos conflictos jurídicos derivados de la nueva situación tecnológica tuvieron su origen en la aparición de los libros digitales³¹. Uno de ellos concluyó con la sentencia de un Tribunal de Nueva York en la que se estableció la diferenciación entre derechos de autor sobre edición impresa y sobre edición digital. El otro, más popular, fue el que siguió la Justicia norteamericana contra la compañía Elcomsoft.

El primero de ellos fue conocido como Berstelmann-Random House vs. Rossetta Books. La editorial de libros electrónicos RossettaBooks decidió publicar en formato ebook una serie de obras literarias de amplia difusión. Algunas de ellas ya estaban publicadas en papel por Berstelmann-Random House, que, al entender vulnerados sus derechos de propiedad sobre tales obras, interpuso la correspondiente demanda.

da. RosettaBooks alegó que el libro electrónico y el libro impreso en papel tenían poco que ver tanto en lo referente a su sistema de reproducción como a su empleo, por lo que de ninguna manera podían entenderse afectados los derechos de la demandante. Un juez federal de Nueva York aceptó las alegaciones y dictaminó la licitud de esta práctica: el autor de una obra literaria podía pactar por separado las ediciones electrónica y papel, sin que una primera cesión de la misma a una editorial implicara la cesión de las dos versiones³².

El segundo caso fue más problemático. En julio de 2001 fue detenido en Las Vegas el programador ruso Dmitry Sklyarov. Había acudido al DefCon, Congreso para hackers y expertos en seguridad, con el fin de ofrecer una conferencia sobre las protecciones del programa Adobe y presentar el Advanced eBook Processor, programa de la compañía ElcomSoft que transformaba los archivos pdf protegidos de Adobe en otros archivos pdf normales. El pago de una fianza de 50.000 dólares y la intervención de los directivos de Adobe³³ le permitieron eludir la prisión, pero no el proceso judicial. Se le acusaba de violar la Digital Millennium Copyright Act³⁴. A Sklyarov se le acusaba de poner a disposición de los internautas un software capaz de romper las protecciones de Adobe eBook y predisponerlos a la vulneración de los derechos de autor, es decir, incitaba a la comisión de un delito³⁵. Los titulares legales de una licencia del Adobe eBook podían adquirir por cien dólares el software de ElcomSoft, con el que podrían eludir las restricciones de las obras electrónicas en cuanto a posibilidad de copias, almacenamiento o impresión.

A finales de agosto, la defensa de Sklyarov alegó la inconstitucionalidad de la DMCA, no sólo por atentar contra las libertades de expresión e investigación consagradas en la Primera Enmienda de la Constitución norteamericana, sino también por restringir la doctrina del buen uso en el campo de la propiedad intelectual, que admitía un derecho limitado de intercambio, comercialización y copia de los trabajos con copyright si hubiera una razón justa para ello. A estas alegaciones se unía el que la EFF y la propia Adobe habían acordado pedir su absolución, pero de nada sirvió lo uno ni lo otro. Existían precedentes de otros casos y el Tribunal no estaba dispuesto a ceder. Uno de esos precedentes, relacionado con el mundo del cine, sirvió a la justicia norteamericana para continuar con el proceso. La MPAA había conseguido meses antes el procesamiento de Eric Corley por publicar en su revista online 2600 el código del software DeCSS. Los abogados del demandado presentaron la correspondiente apelación, pero fue desestimada. El Tribunal de Apelación entendía que el código fuente, por su condición de expresión escrita, estaba bajo la tutela de la Primera Enmienda de la Constitución, pero con un matiz: "este material es contenido neutro y por tanto goza de menor protección que el contenido expresivo, como el de una novela o la poesía". Como consecuencia de este razonamiento se prohibió a Corley incluso la publicación de enlaces al DeCSS, y la defensa de Sklyarov se quedó sin el amparo de la Primera Enmienda por las mismas razones³⁶. Joseph Bur-

ton, encargado de la defensa de Sklyarov, alegó que el Advanced eBook Processor estaba amparado por la legitimidad de su uso, pues su diseño permitía disfrutar solamente al usuario legítimo del Adobe eBook de los derechos que hubiera disfrutando si se tratara de un libro impreso, es decir, además de leerlo, podría copiarlo y compartirlo.

A ello se añadía como cuestión de fondo si el programador ruso podía ser juzgado en EE.UU., con arreglo a una norma americana, por cuanto la actividad denunciada había sido realizada en otro país de modo completamente legal. La trascendencia en territorio norteamericano por las características propias de Internet hizo que los tribunales norteamericanos consideraran intrascendente tal cuestión, como ya habían puesto de manifiesto en casos anteriores³⁷. A los seis meses de la detención y procesamiento, el Departamento de Justicia retiró los cargos contra Sklyarov al lograr un acuerdo con éste para que a cambio de su libertad testificara contra su empresa. Meses más tarde ElcomSoft, que hacía frente a una multa de 2,25 millones de dólares, solicitaba de nuevo el cierre definitivo del caso por considerar que las leyes norteamericanas no eran aplicables a las actividades desarrolladas legalmente en otros Estados. Ronald Whyte, titular del Tribunal de Distrito de California que conocía la causa, desestimó las alegaciones de la defensa.

El primero de estos proyectos fue el conocido como Biblioteca Universal de Google o Google Books Search. La compañía del buscador llegó a un acuerdo con las Universidades de Michigan, Harvard y Stanford para crear una base con todos sus fondos bibliográficos.

2.3. Conflictos originados en el mundo de la prensa digital³⁸

Uno de los grandes enemigos de los derechos de autor en la prensa digital hasta la reciente reforma del Texto Refundido LPI ha sido el dossier de prensa electrónico o press clipping, tan sencillo de realizar con los comandos de cortar y pegar y con los enlaces profundos³⁹. Con esta práctica podía evitarse la adquisición habitual de la prensa, lo que originaba evidentemente un lucro cesante en quienes veían disminuidas sus ventas de ejemplares impresos, así como las visitas a sus versiones digitales, con la consiguiente minoración de ingresos por publicidad. Al margen de la dificultad que entrañaba la persecución de facto de estas prácticas, nos encontrábamos también con la dificultad de encajar tales conductas en el marco de algún precepto

protector de los derechos de autor. Un sector doctrinal apuntaba que el problema se solucionaría aplicando la regulación sobre las Colecciones de Bases de Datos establecida en el artículo 12 del Texto Refundido LPI donde podrían encajar todas las creaciones multimedias; el citado precepto permitía establecer por el fabricante o editor una prohibición de extraer y/o reutilizar una parte sustancial de la obra. El texto legal permitía en su artículo 31 la realización de una copia en determinados supuestos, pero en ningún caso quedaban amparadas las copias colectivas y lucrativas que suponía el press clipping⁴⁰. Por su parte, el artículo 32 establecía que "las recopilaciones periódicas efectuadas en forma de reseñas o revistas de prensa tendrán la consideración de citas"⁴¹, pero por su propia naturaleza debían ser excluidas del amparo otorgado a esta modalidad, pues según la definición del sector la revista de prensa, que sería la modalidad lícita, consistía en publicar tan sólo de forma aislada lo publicado por otros medios, pero no de forma periódica y constante como realmente ocurre con el press clipping. Del mismo modo, tampoco encajaba en el supuesto contemplado por el artículo 33, es decir, considerarlo como un trabajo sobre una cuestión de actualidad, pues no cumplía con los requisitos establecidos en el mismo⁴².

Las denuncias y amenazas de denuncias por este tipo de actividades fueron innumerables, pero la falta de claridad en los preceptos del antiguo Texto Refundido de la LPI hacía prácticamente inviable su persecución de modo eficaz. El conflicto de mayor relieve en España tuvo su origen en el requerimiento, en septiembre de 2003, al periódico electrónico *Periodista Digital* por parte de Prisacom y Mundinteractivos; le conminaban a que cesara en la extracción, almacenamiento y reutilización de las noticias publicadas en sus sites y en sus ediciones impresas -de las que digitalizaba y publicaba las portadas, así como en la realización de enlaces profundos (deep linking) a sus noticias para que aparecieran como noticias propias de *Periodista Digital*. Sobre este último supuesto ya había pronunciamientos judiciales y recientes⁴³; a principios de agosto de ese mismo año, por ejemplo, la titular del juzgado de instrucción número 3 de Madrid había ordenado el cierre cautelar de Donkeymania por el uso de los enlaces. El auto judicial ordenaba el cierre cautelar durante seis meses de la web, denunciada por El Derecho por considerar que los enlaces que conducían a ficheros de su base de datos de jurisprudencia y legislación eran ilegales⁴⁴. Los titulares de la web denunciada alegaron que en ningún momento se les había advertido de la ilicitud de los links objeto de la demanda, hecho que a su juicio suponía un cambio radical en el tratamiento jurisprudencial de la cuestión⁴⁵.

Periodista digital, por su parte, defendió en su site la licitud de la actividad⁴⁶ apoyándose en la limitación a los derechos de autor que representaba la facultad de "citar" (art. 32 TRLPI) y en el derecho a la información que asistía tanto al medio informador como a sus lectores; aunque cesó en parte de su actividad, continuó con la reproducción de las portadas de ambos periódicos y con la práctica de enlace

profundo. En abril de 2005 Unión Editorial y Mundinteractivos procedieron a interponer la correspondiente demanda. Entendían que no había lugar a ampararse en la "cita" porque la reproducción de noticias se hacía sin añadir comentario ni tratamiento alguno a los textos reproducidos; entendían, así mismo, que el derecho de información no amparaba la utilización de propiedades ajenas en esas condiciones, y que tampoco cabía acogerse a la "excepción de obra divulgada" porque la reproducción de noticias se realizaba a escasos minutos de su aparición en los medios originarios⁴⁷.

En la reciente reforma se ha tratado de solucionar este tipo de situaciones de ambigüedad legal, pero sin satisfacer ni a unos ni a otros⁴⁸, pues ha permitido la continuidad lícita del press clipping siempre que no se manifieste una oposición expresa por parte del medio propietario de los derechos de autor. *El Mundo* publicó en sus medios el día 28 de julio de 2006, justo el día anterior a la entrada en vigor de la reforma del TRLPI, la prohibición expresa de utilizar sus contenidos sin contar previamente con el permiso de la editora: "Esta publicación, como obra colectiva en los términos del artículo 8 de la Ley de Propiedad Intelectual, no puede, ni en todo ni en parte, ser distribuida, reproducida, comunicada públicamente, tratada o en general utilizada por cualquier sistema, forma o medio, sin autorización previa y por escrito del editor. En particular, Unidad Editorial se opone de manera expresa a que la reproducción de sus páginas pueda ser considerada una 'cita' en los términos previstos en el artículo 32.1 párrafo segundo de la Ley de Propiedad Intelectual". Sin embargo, no descartaba los posibles acuerdos económicos con entidades dedicadas al press clipping.

El último conflicto jurídico de cierta relevancia se dirimió ante los tribunales belgas en septiembre de 2006. Varios periódicos de Bélgica habían denunciado a Google News por ofrecer sus textos, fotos y gráficos sin previa autorización. No se trataba de un caso de press clipping, pero el efecto venía a ser el mismo. Los tribunales dieron la razón a los diarios y condenaron a Google a cesar en su actividad⁴⁹.

La otra cuestión que no estaba del todo clara con la aparición de los periódicos digitales fue la relativa a los tipos de relación jurídica posibles entre el periodista y el titular del medio de comunicación. Una primera modalidad entrañaría dependencia laboral, por lo que habría que presumir una cesión automática de cualquier creación intelectual de acuerdo con el artículo 51 del Texto Refundido de la LPI⁵⁰. La segunda modalidad de relación jurídica sería la derivada del ejercicio de la profesión como freelancer, con los consiguientes acuerdos mercantiles puntuales. En el primer supuesto surgían menos problemas de interpretación porque la propia ley remitía a lo acordado en el contrato laboral, previendo unos límites tanto para el autor como para el empresario si los acuerdos no fueran completos. Sin embargo, sí que se planteaban problemas más serios de interpretación en el segundo supuesto, como se pu-

so de manifiesto hasta su resolución definitiva por los tribunales.

El primer proceso de cierta entidad fue el caso Tasini vs. The New York Times, que enfrentaba a Jonathan Tasini, Presidente de la National Writers Union, y los más importantes medios norteamericanos⁵¹. El Tribunal Supremo daba la razón al primero y con él a todos los freelancers, desautorizando a los medios de comunicación para la reutilización en versión digital de aquellos trabajos que hubieran sido realizados para la versión impresa. Si un medio deseaba tal reutilización, debía obtener el consentimiento de su autor.

La cuestión debatida principalmente en relación a los derechos de autor en estos casos se centraba en determinar si el periódico o la revista era una obra colectiva o no lo era. Las corrientes doctrinales sobre el tema podían ser reconducidas a dos principalmente. Por un lado, la que defendía que los textos de un periódico son divisibles y no necesitan del resto de la obra para cumplir su objetivo. Por otro lado, la que sostenía que la propiedad intelectual de todo lo publicado corresponde al editor, pues los artículos deben tener la consideración de creaciones singulares que sólo cobran su pleno significado cuando se insertan en la totalidad de la obra. Es decir, se planteaba la cuestión partiendo de las preguntas ¿qué es lo que busca el lector, el artículo concreto o la lectura de un periódico? ¿O las dos cosas?

El artículo 8 del Texto Refundido LPI consideraba "obra colectiva la creada por la iniciativa y bajo la coordinación de una persona natural o jurídica que la edita o publica bajo su nombre y está constituida por la reunión de aportaciones de diferentes autores cuya contribución personal se funde en una creación única y autónoma, para la cual haya sido concebida sin que sea posible atribuir separadamente a cualquiera de ellos un derecho sobre el conjunto de la obra realizada"⁵². Podía afirmarse, por tanto, que un diario, un semanal, etc., podrían tener la consideración de obra colectiva, pero ¿cómo determinar el límite de la cesión de una obra, personal y acabada, que va a formar parte de otra colectiva? La corriente mayoritaria defendía que lo habitual sería determinar en el contrato una cesión amplia que incluyera el entorno electrónico; de no haber pacto expreso, debía entenderse cedida la obra por un periodo de cinco años, para el país donde se realizará la cesión y con el alcance necesario para el desarrollo del negocio del editor, incluyendo también el entorno digital.

2.4. Conflictos originados con las bibliotecas digitales

Desde que se descubrió el atractivo para los internautas de las obras digitalizadas y colgadas en Internet, han sido múltiples los proyectos puestos en marcha para satisfacer esta demanda, pero han sido también numerosas las demandas interpuestas por considerar que no quedaban a salvo los derechos de autor.

El primero de estos proyectos fue el conocido como Biblioteca Universal de Google o Google Books Search⁵³. La compañía del buscador llegó a un acuerdo con las Universidades de Michigan, Harvard y Stanford para crear una base con todos sus fondos bibliográficos; más tarde lo alcanzaría también con la Universidad de Oxford y la Biblioteca Pública de Nueva York, aunque sólo para aquellas obras para las que se hubieran extinguido los derechos de autor; en agosto de 2006 se incorporó la Universidad de California, y en septiembre lo hizo la Universidad Complutense de Madrid⁵⁴.

La polémica en torno a este nuevo servicio comenzó en septiembre de 2005, al conocerse la demanda interpuesta por tres escritores (Daniel Hoffman, Betty Miles y Herbert Mitgang) y el Authors Guild que aseguraba representar a otros ocho mil escritores contra el buscador por vulneración de los derechos de autor. Google trató de frenar las críticas y demandas paralizando temporalmente los trabajos de digitalización y ofreciendo a los autores disconformes la posibilidad de solicitar la eliminación de sus libros si aparecían en el listado⁵⁵. Posteriormente se comprometió, en el caso de que estas obras no fueran aún de dominio público, a ofrecer solamente su título, nombre del autor, datos de edición y un pequeño fragmento, ofreciendo también enlaces de sitios en los que se pudiera adquirir el libro. A partir de marzo de 2006 introdujo dos novedades. Por un lado, comenzó a ofrecer obras no sólo en inglés, como había sucedido hasta el momento, iniciando su servicio en España, Italia, Alemania, Holanda, Austria, Bélgica, Suiza y Francia. Por otro, comenzó a negociar con distintas editoriales y autores para que le permitieran colgar sus libros en la red a cambio de una compensación⁵⁶, que podría consistir en la participación en los ingresos generados por la publicidad, o en un canon establecido según se tratara de simple visualización o descarga para impresión.

La segunda iniciativa, impulsada por Francia en abril de 2005, se denominó Proyecto Gutenberg. Su objetivo se centraba en formar la Biblioteca Digital de Europa, con la pretensión de alcanzar los dos millones de obras digitalizadas en el año 2008 y los seis millones para el año 2010. Iniciada por 19 bibliotecas nacionales europeas, pronto se sumaron al proyecto numerosas editoriales de España, Francia, Alema-

Para mayor desconsuelo de los propietarios de derechos de autor, con el nacimiento de Internet el ciudadano no sólo tenía a su alcance los medios tecnológicos para copiar sus creaciones, sino también para divulgarlas de un modo muy eficaz.

nia, Italia, Polonia y Hungría. La Comisión Europea confirmó en marzo de 2006 que cofinanciaría el proyecto, al que se destinarían unos doscientos cincuenta millones de euros. Como diferencia respecto al proyecto de Google, se trató de resaltar que se respetarían escrupulosamente los derechos de autor, para lo cual se adoptarían criterios normativos exigentes que lo permitieran.

La tercera iniciativa está representada por la Open Content Alliance, impulsada por Yahoo! Aglutina un buen número de empresas del mundo de la cultura, organizaciones sin ánimo de lucro y universidades con el objetivo de digitalizar libros de dominio público y aquellos otros de los que obtengan acuerdos previos con los propietarios de los derechos. Los contenidos -libros, artículos, archivos de audio y vídeo, etc.- estarán disponibles a través de cualquier buscador.

2.5. Conflictos originados en el mundo de la radio digital

Otro de los conflictos que no termina de encontrar una solución pacífica y duradera es el derivado de las emisiones de radio digital. Desde la aprobación de la Digital Millennium Copyright Act, se tenía por cierto que los webcasters deberían satisfacer a las discográficas y a los autores un canon por emitir su música en la Red, pero no se pusieron los pilares para determinar la cuantía.

Cuando en mayo de 2002, las autoridades reguladoras de EE.UU. rechazaron la propuesta de establecerlo sin acuerdo entre los implicados, éstos solicitaron el dictamen de un Panel de arbitraje, el Copyright Arbitration Royalty Panel (CARP), nombrado por la Oficina del Copyright estadounidense. Este Panel recomendó el establecimiento de un canon de 0,14 centavos de dólar -la mitad si se trataba de radios offline que también emitieran por la Red- por cada tema ofrecido. La contrapropuesta de los webcasters, que se rebelaron contra esta solución porque suponía el cierre seguro de las emisoras digitales, fue el sometimiento a las mismas condiciones que el resto de las radios, es decir, alrededor del 3% de sus ingresos brutos. La RIAA, por su parte, en representación de los autores y discográficas, exigía el 15% de la facturación si no se aceptaba la propuesta del Panel. Al final se sometió la decisión al director de la Biblioteca del Congreso de los EE.UU., nombrado a tal efecto por la Oficina del Copyright, que desestimó la Propuesta del Panel y dejaba de nuevo sin resolver el conflicto.

Cuatro años más tarde, en mayo de 2006, los 183 países integrados en la OMPI acordaron excluir el pago de derechos de autor al webcasting de radio y televisión. La cuestión constituía un punto de discordia para los trabajos preparatorios a la asamblea general de la OMPI que se debía celebrar meses más tarde en Ginebra⁵⁷.

3. Hacia una nueva concepción de la propiedad intelectual

Todo lo anterior nos permite apreciar que la reforma del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual no ha sido aislada y casual, sino que estaba enmarcada en una necesidad generalizada del mundo occidental y, en nuestro caso particular, exigida y encauzada por la Directiva comunitaria del año 2001, cuyo plazo de transposición había sido ya incumplido. Una vez más se demuestra que los derechos no suelen permanecer ajenos a los cambios de la realidad, a pesar del interés del racionalismo en mostrárnoslos así desde finales del siglo XVII. En el supuesto que nos ocupa, los derechos más afectados por los cambios sociales son el de propiedad y el derecho a la cultura, aunque no cabe duda que afecta a un buen número de facetas de la libertad del ser humano y valores que impregnán -o deben impregnar- la convivencia social.

Durante estos últimos cinco años hemos asistido a un debate público sobre la propiedad intelectual en el que han participado todos los sectores sociales interesados. Unos con la clara intención de que la reforma supusiera una vuelta al estado de cosas anterior a la aparición de la tecnología digital, causa y origen del terremoto propietario. Otros con la intención de modificar y limitar la concepción privatista y excluyente de este tipo de propiedad, tan propia del liberalismo radical del siglo XIX y de moda otra vez en nuestros tiempos; bajo las banderas de la libertad y la cultura han abogado por la práctica desaparición de la propiedad privada en determinados ámbitos culturales. Y un tercer sector, más ecuánime y prudente -en el sentido estricto del término-, ha tratado de enjuiciar y proponer a lo largo de estos años unos cambios en la concepción de la propiedad intelectual para acomodarla a la nueva realidad tecnológica y sociológica, cambios que apostaban por una sociedad en la que, sin suprimir la propiedad, tuviera más cabida el valor de la solidaridad⁵⁸.

Al final de la contienda, ha sido el primer sector el que ha vencido e impuesto su hegemonía sobre el maniatado legislador, consolidando el deslizamiento histórico que ha venido produciéndose en la protección de la propiedad intelectual. Es cierto que las leyes de propiedad intelectual nacieron para proteger a los creadores, pero se trataba de una protección fundamentalmente frente a los impresores y editores; eran los únicos que en aquella época disponían de los medios para copiar de forma generalizada sus obras⁵⁹. Estas leyes, sin embargo, no afectaron en absoluto a los destinatarios de las creaciones; ajenos a las exigencias de esas normas -porque les resultaba del todo imposible poner en peligro el objeto de protección-, continuaron disfrutando en idénticas circunstancias del único derecho que podría resultar afectado, la libertad de acceso a la cultura y a la información.

La razón fundamental y primera como pone de manifiesto, por ejemplo, la Constitución norteamericana- por la que se decidió proteger los derechos de autor cuan-

do aparecieron este tipo de normas no fue la de proteger propiamente la propiedad, sino el fomento y la protección de la cultura; se protegió la propiedad intelectual porque se consideró que era la vía más apropiada y eficaz para conseguir el objetivo principal, pero nada más lejos de la intención del legislador que convertir los derechos de autor en un bien superior al derecho a la cultura⁶⁰. Es decir, se trataba de alentar al creador garantizándole la obtención de algún beneficio a partir de sus obras, y así todos salían ganando con sus creaciones. Pero el individualismo que caracterizó a todo el siglo XIX dio al traste con estas pretensiones de carácter más social y terminó cambiando el objetivo de la ley. De ahí la diferencia, por ejemplo, entre la ley francesa, de 1791, que reconocía y garantizaba los derechos de autor de por vida al creador de la obra y cinco años tras su muerte a sus herederos, y la regulación española de 1879, que aumentaba el periodo de protección en los herederos hasta ochenta años tras la muerte del creador.

Aparece nítido el deslizamiento a un segundo plano de la cultura, que dejaba el papel principal al puro beneficio económico. Si no, ¿cómo es posible que se justifique la titularidad indiscutible de tres generaciones tras la muerte del autor?⁶¹ ¿No supone este hecho un abuso? Hoy en día, una gran parte de los derechos de autor no están en manos de

Mientras que en los países europeos arraigó esta mentalidad egoísta o individualista de la propiedad, mientras que en la ley norteamericana se conservó esa tensión entre la propiedad privada y el bien común.

los creadores, que ya han fallecido, sino en manos de sus herederos, que no sólo no tuvieron nada que ver con la creación, sino que tampoco la utilizan para promover la cultura y el arte, sino que más bien la utilizan para explotar, controlar y dominar la cultura y el arte y todos los beneficios que puedan obtener de ella⁶².

Este deslizamiento del objeto de protección, sin embargo, no alteró nada de lo que afectaba a los destinatarios de las normas. Todos los ciudadanos eran destinatarios de las normas protectoras de la propiedad intelectual, pero, como hemos advertido antes, a quienes de verdad seguían dirigidas era a aquellos que podían contar con los medios para copiar, que no eran todos los ciudadanos. Este control sobre los medios de edición o producción fue lo que permitió durante dos siglos que los ciudadanos tuvieran que pagar por las obras el precio que se les pidiera, no había otra alternativa aunque consideraran abusivo el precio.

Los avances tecnológicos de la segunda mitad del siglo XX supusieron un cambio del entorno que modificó notablemente la posibilidad de control sobre lo creado y la

mentalidad del destinatario de las creaciones, en particular sobre el precio que debían pagar por ellas. La técnica puso al alcance de cualquiera la posibilidad de adquirir a precios razonables los instrumentos para reproducir las creaciones -copiadoras, fotocopiadoras, grabadoras, etc.-, lo que hizo que comenzara a verse a todo ciudadano en general como destinatario de esas normas que protegían la propiedad intelectual. Para mayor desconsuelo de los propietarios de derechos de autor, con el nacimiento de Internet el ciudadano no sólo tenía a su alcance los medios tecnológicos para copiar sus creaciones, sino también para divulgarlas de un modo muy eficaz.

Durante los quince últimos años hemos asistido a una lucha dialéctica. ¿Se deben o no blindar los derechos de autor hasta el extremo de que la sociedad nada tenga que decir al respecto? El argumento más fuerte de los creadores -y de sus defensores- es que si no se vuelve al estado de cosas anterior, lo más probable es que se deje de crear, pues ya no tendría el aliciente económico⁶³. Sin embargo, lo cierto es que en estos quince últimos años no se ha dejado de crear en ninguno de los campos de la cultura, a pesar de la masificación de las copias; lo que se ha dejado es de obtener los beneficios astronómicos que se obtenían antes. La paralización de la creación es una amenaza que no se cumplirá nunca, y basta dar un repaso a la historia de nuestra cultura occidental para darse cuenta de ello. ¿Cuántos creadores, pensadores, artistas, etc., sin ánimo de lucro nos ha dado la historia? Siempre habría otros Sócrates, Platones, Aristóteles, Crisipos, Zenones, etc., por ejemplo, dispuestos a compartir sus conocimientos con sus conciudadanos; no creo que los pintores rupestres cobraran por sus obras, como harían otros muchos pintores posteriores cuyas obras se admirán ahora en museos; y así en todos los campos. En lo que coincidirían todos estos creadores es en que no tolerarían que otros se enriquecieran con las obras que ellos habían creado para la humanidad. Y esta es la mentalidad que continúa hoy día entre muchos creadores: ceden gratuitamente a los demás su música, sus programas, sus vídeos, etc., pero no para que aparezca alguien y se enriquezca cobrando por lo que él ha cedido gratuitamente, sino para que lo disfrute la generalidad y se le reconozca el mérito y su virtualidad.

En otros casos, la historia nos muestra también que grandes creadores de la pintura, o de la música, o de la literatura, continuaron creando a pesar de la limitada remuneración que obtenían por sus obras. Tenemos los ejemplos de Van Gogh, Miguel Ángel, Zurbarán, Cervantes, Shakespeare, Mozart, Bach, etc. Es más, estos ejemplos reales nos podrían servir para formular al contrario el argumento esgrimido: ¿Hubiera seguido pintando Van Gogh de haber obtenido millones por sus primeras obras? Probablemente no, probablemente hubiera tenido dinero suficiente para comprar toda la bebida que deseaba, sin necesidad de volver a pintar, por lo que podríamos afirmar que hoy disfrutamos de un mayor número de pinturas de Van Gogh gracias a que su remuneración fue justa, pero no desorbitada. Hoy se podría

decir lo mismo: si se les pagara menos a los creadores se podrían ver en la necesidad de tener que crear más para poder vivir más decentemente; como obtienen grandes beneficios, se pueden permitir el lujo de abandonar la creación -artística o cultural- cuando lo estiman oportuno.

Las razones que ofrece a lo largo de su texto la Directiva 2004/48/CE, de 29 de abril de 2004, relativa a las medidas y procedimientos destinados a garantizar el respeto de los derechos de propiedad intelectual, son varias, pero resulta evidente que priman las referidas al interés económico. Es cierto que alude a la necesidad de promocionar y estimular la innovación y la creación mediante incentivos para sus autores, pero inmediatamente se recurre a otros argumentos que dejan al anterior en un segundo plano: el desarrollo del empleo y la mejora de la competitividad. Todo el razonamiento principal se reduce a que habrá más inversiones por parte de quien tiene medios materiales si se protege la propiedad de los resultados obtenidos. Y a esto nadie puede poner objeción, pero ¿por qué hay que protegerlos durante setenta años más tras la muerte de su creador? Sencillamente, prima el interés económico sobre el interés cultural.

Aunque se haya defendido estas ideas durante más de un siglo, ¿es necesario que todo siga igual? ¿Es necesario ignorar los cambios que para la concepción de la propiedad ha supuesto la aparición del entorno digital? El legislador, a instancia de las grandes multinacionales y de las gestoras de derechos de autor ha dicho que sí, que había que volver a la situación anterior por seguridad jurídica, por justicia, etc. Pero la sociedad lo ve de un modo diferente: los adelantos tecnológicos han supuesto tales posibilidades para el desarrollo de la cultura, para el libre acceso a la cultura, que la nueva realidad demanda que se acorte la vida de esos derechos; no que se supriman, pero sí que se limiten temporalmente. Pretender un disfrute tan extenso por los herederos de los derechos de autor apelando a que desde el siglo XIX ha tenido tal regulación es como si se hubiera defendido en el siglo XVI que la esclavitud no podía ser suprimida porque siempre había existido la esclavitud, es decir, una absoluta simpleza. Hubiera sido absurdo prohibir la revolución industrial apelando a que lo tradicional era trabajar sin máquinas, o que dejaría muerta gran parte de la mano de obra -como sucedió-, ¿por qué prohibir ahora la revolución digital? ¿Quizás porque haya que salvar la propiedad privada a toda costa, por encima de cualquier otro derecho?

Esta cuestión nos permite entrar brevemente en el análisis del sentido y fin de la propiedad, que ha ido cambiando a lo largo de la historia según evolucionaba la realidad social y la mentalidad de las personas⁶⁴. Cuando se estudia la realidad histórica y las obras escritas en el curso de los siglos sobre la propiedad, se aprecia de forma clara y nítida que hasta la Modernidad, hasta los pensadores y juristas del siglo XVI, no se defiende la propiedad privada como un derecho inalienable.

ble del ser humano, idea que surge en el ámbito anglosajón y después toma cuerpo en Europa.

La obra de Aristóteles fue de las primeras en mostrarnos razonablemente la institución de la propiedad privada. Entendía que lo natural desde un principio de la existencia del hombre había sido que todo fuera de todos, de modo que cada uno tomaba sin problema lo que le fuera necesario para vivir bien y no perjudicaba a ninguna otra persona. Las razones para que el hombre decidiera instituir la propiedad privada, a juicio de Aristóteles, podían resumirse en tres: cada uno cuida mejor de lo suyo (no deja que se pierdan o se deterioren los bienes), se evitan discordias sociales (sobre quién puede disponer de cada cosa o a quién le corresponde trabajar) y, por último, se obtienen mayores rendimientos (porque los beneficios redundan principalmente en quien lo trabaja y pone mayor interés en obtenerlos). Las tres razones están en función de otra principal, el mantenimiento de la paz social y la consecución del bien común, más fácil de lograr con esa admisión de la propiedad privada dadas las circunstancias sociales del siglo IV a.C. Como la razón principal es el logro del bien común, si cambiaron las circunstancias, podría venir exigida por ellas la supresión de la propiedad. Por ejemplo, en una etapa de hambre, la autoridad podría obligar a los propietarios a compartir alimentos con quienes no tuvieran medios, o si se necesitara construir una vía de comunicación, se le podría requisar una porción de terreno a un propietario, etc. Lo que no se podría es desposeer arbitrariamente al agricultor de sus frutos o de una parte de su finca para construirse una villa de recreo el arconte de turno. Existía, por tanto una diferenciación clara entre afirmar "todo es de todos", que implica que las cosas pueden estar repartidas pero si existe una razón podrían convertirse en comunes, y afirmar "nada es de nadie", que implicaría la ausencia de propiedades y la legitimidad de hacer con las cosas lo que se quisiera, pues nadie podría alegar que se le está perjudicando. La primera expresión, más aristotélica, conlleva que todas las personas están implicadas en el cuidado de lo común, de modo que si se causa algún daño, afecta y perjudica a los demás. En cambio, la segunda expresión implica despreocupación, de modo que me podría apropiar de cuanto quisiera sin

El copyleft no pretende la desaparición de los derechos de autor tal como están regulados actualmente, sino que, partiendo de la regulación actual, permite al autor escoger libremente, en uso de la autonomía de la voluntad, la forma en que permitirá el uso de su creación.

importarme los demás, ignorar su cuidado e, incluso, destruir los bienes, puesto que nadie es titular de ellos.

La mentalidad aristotélica, de cuidado de las cosas porque afecta al bien común, permaneció durante toda la Antigüedad y la Edad Media en los pensadores y juristas de relevancia. Si las cosas eran privadas, se debía a que así se lograba una mayor paz social y tranquilidad para todos, pero no podía concebirse la propiedad como un derecho absoluto que permitía la exclusión radical de los demás. Estos juristas hablaban del *ius necessitatis* que asistía a las personas para tomar lo ajeno en caso de necesidad, derecho que podría complementarse -según nuestra mentalidad- con la posibilidad de restringir la propiedad privada en caso de que ello fuera conveniente para el bien común.

Fue, como advertíamos más arriba, la mentalidad moderna -especialmente la contenida en las obras de Hobbes y Locke- la que propuso una nueva concepción de la propiedad. La concibió como un derecho natural del individuo, impregnada del individualismo propio de la época. Se trataba de un derecho excluyente, por lo que ni siquiera la autoridad legítima en la comunidad política podía lícitamente disponer de las propiedades de los ciudadanos sin contar con el consentimiento de éstos. Es cierto que algunos pensadores continuaron haciendo referencias al *ius necessitatis*, pero como recurso completamente retórico⁶⁵.

Pero lo que más llama la atención al comparar las regulaciones norteamericana -de tradición anglosajona- y europea de la propiedad intelectual es precisamente que mientras que en los países europeos arraigó esta mentalidad egoísta o individualista de la propiedad, mientras que en la ley norteamericana se conservó esa tensión entre la propiedad privada y el bien común. Así, mientras que las leyes europeas reconocen, en su mayoría, unas garantías absolutas de los derechos de autor y un catálogo tasado de límites (copia privada, cita, ilustración, etc.), la norteamericana, a pesar de la influencia jurídica de los modernos, no siguió esta tradición⁶⁶, sino que se decantó por el *fair use* o "uso legítimo". Esta concepción implica un equilibrio constante entre los derechos del autor y los de la sociedad, que en caso de conflicto debe ser medido -ponderado- por los jueces en atención a la realidad⁶⁷.

Por ello, no es de extrañar que surjan en este ámbito propuestas como las de Richard Stallman, para quien resulta imprescindible exigir una nueva actitud ética en el entorno digital que supere esa tendencia individualista: el robo es inmoral, por supuesto, pero también lo es a su juicio la propiedad intelectual en los términos en los que se pretende hacer valer por las empresas dedicadas a la explotación del software, del cine y de la música.

Para Stallman, en la "negociación" histórica de los derechos de autor, propia de los

siglos XVII y XVIII, los ciudadanos cedieron la libertad de copiar a cambio de que los autores pusieran sus creaciones al alcance del público. Considera Stallman que en esos momentos se podía considerar un acuerdo muy satisfactorio para la sociedad en general, pues los ciudadanos cedían o renunciaban a una libertad que, en aquella época, no podían ejercer por no contar con los medios tecnológicos adecuados: los lectores de libros no podían hacer copias de ellos fácilmente. Pero ahora, en el siglo XXI, la situación ha cambiado de tal manera que a la sociedad no le queda más remedio que renegotiar aquel acuerdo, pues de lo contrario estaría consintiendo una situación injusta. Han cambiado las circunstancias hasta el extremo de que los ciudadanos cuentan cada día que pasa con más medios tecnológicos para lograr una mayor extensión de la cultura y, sin embargo, los propietarios de derechos insisten en fijar unilateralmente los precios de las creaciones.

No obstante, esta consideración no implica que toda producción artística, cultural, científica, etc., deba tener el mismo tratamiento jurídico, sino que éste estará en función del tipo de creación ante la que nos encontremos. Ello lleva a Stallman a distinguir tres tipos de creaciones. Un primer tipo vendría constituido por los trabajos funcionales, como las recetas culinarias, software informático, libros de texto, diccionarios y otras obras de consulta, es decir, todo aquello cuya utilización nos permite realizar bien una tarea. Para estas obras propone una libertad muy amplia, incluyendo la libertad de publicar versiones modificadas del original siempre que se lleven a cabo por personas cualificadas y aporten, por tanto, a los destinatarios una mejora objetiva. En todo caso, siempre debe aparecer con claridad tanto los autores y editores originales como la especificación de cada parte modificada. Así se distribuyen, por ejemplo, los manuales y la documentación del software de GNU.

Un segundo tipo estaría constituido por los trabajos que expresan una posición personal (experiencias u opiniones personales); se encuadrarían aquí los ensayos (literarios, filosóficos, científicos, etc.), memorias, ofertas comerciales, reseñas y comentarios de libros, películas o restaurantes, etc. En este caso no cabe justificación para reclamar una libertad de publicar versiones modificadas, puesto que se trata de algo personal, y no podemos modificar las opiniones de los demás sin contar con ellos. Pero, sin embargo, sí que cabría en este caso plantearse -a juicio de Stallman- la idea de libertad de distribuir copias sin ánimo comercial.

El tercer y último tipo vendría constituido por los trabajos estéticos, trabajos que tienen como valor de uso principal el proporcionar un goce estético en los destinatarios (novelas, obras de teatro, poesía, pinturas, música, cine, etc.), lo que les hace ser apreciados. No son funcionales y, por tanto, no tienen necesidad de ser modificados y mejorados. Toda publicación comercial de estos trabajos debe reportar un beneficio a sus autores, aunque Stallman no se atreve a proporcionar detalles al respecto. Es decir, no entra en la espinosa cuestión de si las discográficas y las produc-

toras cinematográficas gozan de absoluta libertad para establecer unos precios que pueden ser desorbitados o si, en estos caso, los destinatarios pueden intervenir en su producción para lograr su difusión y disfrute a unos precios más razonables⁶⁸.

Ideas como las que acabamos de exponer tendrían mayor aceptación si lográramos despojarnos de una única concepción de la propiedad aplicable de forma idéntica a cualquier objeto, sea material o inmaterial. La propiedad sobre bienes inmateriales, como son las creaciones intelectuales, no es completamente asimilable a la propiedad de los bienes materiales. Nos podríamos extender en numerosas características que diferencian a una y otra propiedad, pero quisiera detenerme en una solamente por ser de gran relevancia: la producción intelectual, sobre la que deseamos que recaiga la propiedad, nunca depende en exclusiva de su autor, sino que en ella está implicada forzosamente la Humanidad. En la producción intelectual se aprecia, de forma indudable, una parte personal e intransferible del autor, que la diferencia de las creaciones de otras personas en las que no se dan esos dones o habilidades o se dan de modo distinto⁶⁹; pero se aprecia también otra parte muy importante, imprescindible, que corresponde a la Humanidad porque de ella hemos aprendido las bases desde las que partimos para construir o crear, porque de ella proceden las synergias con otras personas que colaboran, que inspiran para la creación, que proporcionan elementos o información imprescindible, etc. Por ello se podría afirmar que la propiedad intelectual recae sobre algo que comienza siendo colectivo -porque se parte de una base común- y acaba, gracias a la genialidad o habilidad de un sujeto individual, constituyendo una obra personal que, sin duda, enriquece el patrimonio de la Humanidad⁷⁰.

Esto fue lo que movió a Lawrence Lessig, profesor de la Universidad de Stanford, a crear en el año 2001 la Organización Creative Commons y proponer una alternativa a la propiedad excluyente mediante la formulación de licencias respetuosas con el copyright. Se trata de licencias que, sin renunciar a la propiedad sobre lo que se crea, sin embargo permiten la abolición de aquellas restricciones innecesarias o excesivas para la cultura y la información por atender exclusivamente a la consecución de unos beneficios lo más elevados posible.

Esta idea ha hecho tanto daño a los argumentos de las sociedades gestoras de derechos de autor que, por si acaso, la Ley de Propiedad Intelectual ha tenido que recoger en varios de sus artículos -art. 25, por ejemplo- que los derechos de autor constituyen unos derechos "irrenunciables". Es decir, una vez que el autor se asocia a una de estas sociedades, pierde el control de gestión de sus creaciones o interpretaciones, de modo que toda utilización pública generará beneficios, aun en contra de su voluntad, que serán recaudados por las sociedades de gestión. Constituye uno de los casos más claros del paternalismo -interesado- del Estado, que considera a los autores tan incapaces de decidir lo que es mejor para ellos que llega al extremo

de prohibirles la renuncia a un derecho⁷¹.

4. Alternativas a la propiedad intelectual excluyente

Dado que uno de los riesgos más temidos por los propietarios de derechos de autor es la copia indiscriminada e ilimitada de las producciones, una de las propuestas para terminar con este riesgo consiste en la utilización de un código por parte de la industria para limitar la reproducción o copia de contenidos. Se trata de los sistemas DRM (Digital Rights Management) que permiten la gestión digital de derechos. Los mecanismos tecnológicos que incorporan estos sistemas restringen los usos según deseos del propietario, de modo que se puede impedir la copia, la impresión, la transmisión, el cambio de formato, etc. ¿Cuál es el peligro de esta alternativa? Que la industria no respetaría límites de ningún tipo y terminaría imponiendo de nuevo sus condiciones, lo que supondría a la larga una limitación del acceso a la cultura y a la información.

Una segunda alternativa vendría constituida por la combinación, según el tipo de obra, del copyright y el copyleft, fomentando la extensión de éste. El copyleft no pretende la desaparición de los derechos de autor tal como están regulados actualmente, sino que, partiendo de la regulación actual, permite al autor escoger libremente, en uso de la autonomía de la voluntad, la forma en que permitirá el uso de su creación (reproducción, distribución, comunicación pública y transformación) por los demás. Conlleva un uso en cierta medida libre del producto, que vincula tanto al licenciatario inmediato como a los sucesivos en los términos que recoge la licencia.

Para ello se han diseñado licencias GNU (de la Free Software Foundation), GPL (General Public Licence), licencias de la Electronic Frontier Foundation, licencias "Creative Commons", "Aire Incondicional", L20m (licencia 20 minutos), etc., que podrían ser alegadas ante los tribunales en caso de incumplimiento, tanto por parte del autor (que adquiere unos compromisos públicos) como por parte de los usuarios (que deben respetar los límites). Estas licencias manifiestan expresamente quién es el autor de la obra y que ésta no infringe derecho alguno. No significa, por tanto, que las obras no tengan copyright, sino que se revocan voluntaria y unilateralmente algunos derechos a favor de terceras personas bajo ciertas condiciones, que no pueden ser ignoradas.

1. Este artículo constituye el fundamento de la conferencia titulada "El uso lícito del material disponible en la Red", impartida con motivo de las Jornadas sobre propiedad intelectual y derechos de autor en Internet, organizada por la Universidad de Cádiz, Cádiz, 15 de mayo de 2006.
2. Algunas medidas jurídicas han paliado en cierto modo el lucro cesante, como ocurre con el canon que grava a los CDs y DVDs vírgenes, que supuso en el año 2004 unos ingresos de 114 millones de euros para la SGAE, cifra nada despreciable.
3. Basta dar un repaso a todo el proceso de discusión en las Cámaras para percibir la lucha de intereses entre unos y otros y cómo los factores externos de presión condicionaron el contenido de los sucesivos textos aprobados. El texto final fue aprobado casi por unanimidad (PSOE, PP, IU, CC y CIU), con las solas abstenciones del PNV y ERC. La reforma entró en vigor el 29 de julio.
4. Vid. Carpintero, F., *Una introducción a la Ciencia Jurídica*, Civitas, Madrid, 1988, pp. 209-226. Vid. también, Domingo, R. y otros, *Principios de Derecho Global. Aforismos jurídicos comentados*, Thomson-Aranzadi, Pamplona, 2003, p. 89.
5. Cfr. Megías Quirós, J.J., "Balance del año 2000: de eEurope al proyecto Info XXI", en *RCE* nº 12, 2001, pp. 58-86.
6. Debido a los procesos legales, Scour perdió la confianza de los inversores, que no intuían un buen final a esos conflictos. En diciembre fue adquirida en subasta por CenterSpan por nueve millones de dólares, aunque también Liquid Audio y Listen.com trataron de hacerse con ella.
7. Edward Felten, profesor de la Universidad de Princeton, pudo, no sin ciertas dificultades legales, publicar una parte de los resultados del estudio sobre los fallos de seguridad en los diseños de la SDMI. Ésta había ofrecido, en septiembre de 2000, diez mil dólares por romper las marcas de agua de sus primeros prototipos de seguridad. Felten y su equipo consiguieron el objetivo meses más tarde, pero no quisieron aceptar los 10.000 dólares porque, de haberlo hecho, se hubieran obligado a mantener el secreto sobre los detalles técnicos y resultados de su investigación. Cuando en abril decidió publicar sus resultados, se encontró con la advertencia por parte de la RIAA de que podría estar vulnerando la DMCA y podía encontrarse con una demanda. Tras una consulta del investigador a la asesoría jurídica de la Electronic Frontier Foundation (EFF), llevó el caso a los tribunales a fin de conseguir una autorización judicial para la publicación de las investigaciones científicas sin que pudiera ser alegada la DMCA para exigirle responsabilidades. El juez federal dio la razón a la RIAA, con gran enfado de la comunidad investigadora.
8. La industria discográfica comenzó a defenderse también con armas tecnológicas. De forma anónima, apareció un software gratuito (Media Enforce) que hacía las veces de ciberpolicía al permitir la obtención de los datos de los infractores: nombre, dirección IP, canción copiada, fecha y hora de la realización. Permitía elaborar listas de "usuarios piratas", pero no podía hacerse uso de ellas por constituir una vulneración de la privacidad. En España la SGAE utilizó una "araña" desarrollada por Simedia; exploraba la Red automáticamente y buscaba información sobre intercambios para almacenarla en una base de datos.
9. Aimster ofrecería el mismo servicio que Napster, pero para usuarios limitados y con archivos musicales a compartir controlados.
10. Universal Music inició un servicio de prueba gratuito en el que unos 5.000 usuarios podían seleccionar canciones de un catálogo que contenía más de 20.000 temas, no para almacenarlas en su disco duro, sino para reproducirlas por el sistema de streaming. También se interesó en este servicio la discográfica Sony Music Entertainment.
11. La reacción de los usuarios fue inmediata, comenzaron las protestas -el acuerdo incluía la posibilidad del cobro de un pequeño canon- y un descenso en conexiones. Sus usuarios emigraron a otros ser-

vicios similares, como Songspy.

12. Fue el caso de Edel Music, que representaba entre otros a Roxette.

13. Al final tuvo que pagar unos 175 millones de dólares, sumadas todas las indemnizaciones. MP3.com desdobló su servicio en dos versiones, una gratuita y otra de pago. La primera utilizaría la publicidad como medio de generar ingresos y limitaría la cantidad de música descargable. La segunda se realizaría mediante suscripción a un precio razonablemente asequible, y para hacerla atractiva incluiría servicios adicionales, como vídeos musicales exclusivos para suscriptores, conciertos, charlas con artistas, etc. Universal fue demandada, más tarde, por un grupo de editores y compositores por distribuir sin autorización sus producciones a través de Internet. La indemnización solicitada por la distribución a través de Framclub.com se elevaba a 150.000 dólares por canción; solicitaban también la destrucción de todas las copias o almacenamientos realizados sin su consentimiento.

14. Más tarde firmaba otro acuerdo con Amplified, compañía B2B proveedora de servicios de comunicación *online*, por el que añadía el catálogo de ésta con un contenido de más de 15.000 canciones de otros 1.000 artistas.

15. Además de escuchar fragmentos de canciones *online*, permitía a los usuarios comprar CDs diseñados a su gusto, eligiendo las piezas deseadas entre los 100.000 CDs con que contaba su tienda virtual.

16. La Audiencia Provincial de Barcelona dio la razón a la discográfica tras el verano de 2002 y se decretó el cierre del portal. Weblisten volvió a reabrirlo tras retirar del catálogo los temas propiedad de Horus. Weblisten había convertido a mp3 varias canciones propiedad de Horus sin su permiso, y las había colgado en su web para su descarga a cambio de un precio.

17. Otro problema que quisieron atajar por esta vía fue la de la licitud del envío promocional entre amigos de canciones con derechos de autor, que podrían ser escuchadas una sola vez. La compañía Soflock.com contaba con un novedoso software que permitía a los usuarios enviar a sus amigos una canción en mp3 para una audición única, invitando a su adquisición al pretender ejecutar de nuevo el fichero. Eso sí, no se limitaba el número de veces que podía ser enviado el fichero.

18. El WPPT actualizaba la Convención de Roma, adoptada en 1961, sobre la protección de los artistas intérpretes o ejecutantes, los productores de fonogramas y los organismos de radiodifusión y el WCT modernizaba la Convención de Berna para la protección de obras literarias y artísticas, adoptada en 1886 y revisada en 1971.

19. Sería complementada con la Directiva 2004/48/CE del Parlamento Europeo y del Consejo, de 29 de abril de 2004, relativa a las medidas y procedimientos destinados a garantizar el respeto de los derechos de propiedad intelectual.

20. Entre las funciones mejoradas se contaba con mensajería instantánea, reproductor de canciones, foro para conversaciones y un botón para facilitar la compra de música en CDNow.com, un sitio de Bertelsmann.

21. En este sentido, la Asociación de Música en Internet (AMI) hizo público en marzo un comunicado sobre el riesgo real de que las discográficas estuvieran haciendo un uso indebido de las licencias que poseían a fin de impedir que las más pequeñas pudieran incorporarse a la distribución *online*. Según esta asociación, las grandes discográficas hacían una interpretación *sui generis* de los derechos de autor que les permitía controlar el mercado conforme a sus intereses.

22. Finalizado con éxito el acoso a Napster por parte de la RIAA, a mediado del año 2002 comenzó la persecución del resto de los sitios que facilitaban el intercambio. Las primeras acciones fueron encamina-

das contra AudioGalaxy (después lo haría con Morpheus, Kazaa, Grokster, Mp3-board y Aimster), inicialmente mediante exigencias de cese de su actividad; ante la negativa de ésta a impedir el intercambio sin control de su licitud, decidió iniciar la demanda judicial. A los pocos meses AudioGalaxy llegaba a un acuerdo con la RIAA por el que se comprometía a impedir el intercambio que no respetara los derechos de autor y a satisfacer una indemnización.

23. Napster fue adquirida por Roxio, que en agosto de 2003 intentó combinar las suscripciones con la venta de canciones sueltas en mp3, al igual que hicieran meses antes iTunes (Apple) y MusicMatch. El precio establecido por Roxio por los servicios fue de 99 centavos por canción o 9,95 dólares por álbum o por una suscripción mensual sin límite de descargas.

24. Un mes más tarde RealNetworks llegó a un acuerdo con AOL Time Warner, Sony e IBM para plantar cara a Microsoft en la lucha por el desarrollo de estándares para los sistemas de protección de derechos de autor. Su proyecto, con el nombre de XMCL, acrónimo de Extensible Media Commerce Language, permitiría en teoría la transmisión a través de Internet de películas o música protegidas por los derechos de autor y se convertiría en el software utilizado por MusicNet.

25. Las inevitables disputas sobre derechos de autor hicieron que sólo estuviera disponible en EE.UU.

26. Algunos autores, No Doubt, Dixie Chicks y Dr. Dre, por ejemplo, solicitaron la retirada inmediata de la comercialización online de sus temas por no estar de acuerdo con la distribución de los ingresos: a los artistas correspondía la cantidad de 0,023 dólares por cada una de sus canciones descargadas por los usuarios, mientras que las discográficas y las plataformas se repartían el 91% del total abonado. Press-Play justificó esta distribución subrayando el coste de la inversión y prometía estudiar una compensación cuando se hubieran amortizado las inversiones. En los contratos firmados hasta el momento se estipulaba que las canciones no podían ser distribuidas en formato diferente al disco. En los contratos actuales se suele añadir una cláusula que permite comercializar la música en la Red.

27. El servicio ofrecería películas para descargar y ver sin restricción de tiempo. El usuario tardaría unos 45 minutos en descargar cada película, encriptada con la tecnología de InterTrust y con el software de Microsoft y RealNetworks para su visualización.

28. Así se reflejaba en el análisis realizado por la compañía NPD Group, que estimaba en 1,4 millones los hogares norteamericanos que habían borrado sus archivos musicales ilegales, y que la tasa de descarga ilegal había disminuido en un 11% desde que comenzaran las denuncias masivas.

29. Tal como indicó Libertaddigital.com, que tuvo acceso a las actuaciones, admitida la demanda por la jueza, la Policía Judicial obtuvo la autorización para investigar qué ordenador había sido utilizado para la descarga, pero no consiguió una orden de registro del domicilio; la jueza instructora consideró que un registro de tal naturaleza atentaba -no existían razones suficientes- contra el derecho constitucional a la inviolabilidad del domicilio. Tras la detención e interrogatorio de uno de los miembros de la familia, finalmente la jueza ordenó el archivo de las diligencias a finales de junio por resultar "infructuosas las gestiones practicadas para conseguir identificar al autor o los autores del hecho".

30. Cfr. Megías Quirós, J.J., "Sociedad de la Información", en RCE nº 27, 2002, pp. 87-91. Cfr. también Sánchez González Mª P., "Derechos del autor de una obra en el entorno digital", en Revista de Derecho Privado, nº 14, 2005.

31. Aunque no han tenido hasta el momento una gran difusión, la comercialización a partir de octubre de 2006 del Sony Reader, con gran capacidad de almacenamiento, hace pensar que el mercado de los ebooks logre un mayor desarrollo en el futuro.

32. Seguía el mismo criterio del Tribunal Supremo norteamericano en el caso de los artículos periodísti-

cos de los *freelancers*, a quienes el Tribunal había reconocido el derecho a vender por separado los dos tipos de ediciones.

33. Esta compañía, que había interpuesto la demanda contra el programador, prefirió intervenir en su favor debido al movimiento popular de apoyo hacia Sklyarov, que recibió también la ayuda de la EFF.

34. Esta ley establece en una de sus cláusulas la prohibición de eludir las medidas tecnológicas utilizadas por los titulares de derechos para proteger su creación, de modo que cualquier actividad que facilite la desprotección de archivos debía ser considerada ilegal.

35. Dimitry Sklyarov y Alexander Katalov, presidente de ElcomSoft, se declararon inocentes ante un tribunal federal de California del cargo de conspiración y de los cuatro cargos de tráfico de tecnología ilegal.

36. A pesar de todas las quejas contra la Digital Millennium Copyright Act por perjudicar la libertad de expresión e impedir un desarrollo adecuado de los negocios de distribución digital de música, las autoridades norteamericanas creyeron innecesaria su modificación.

37. Uno de ellos fue el de Matt Pavlovich, acusado de hacer accesible el DeCSS a otros usuarios. Su defensa alegó la falta de jurisdicción del tribunal californiano que pretendía juzgarlo por tener su domicilio en Indiana. Pero sus alegaciones fueron desestimadas por un Tribunal de Apelación de California al entender que el procesado, si bien no era residente californiano, sí que había violado las leyes de secretos comerciales vigentes en este Estado; venía a decir que los conflictos sobre el contenido protegido por la DMCA habían de plantearse en los tribunales federales y no en los estatales, y que los primeros siempre eran competentes para conocer estos asuntos. El caso Pavlovich se diferenciaba del de Sklyarov en que la acción se había desarrollado en territorio estadounidense. Sin embargo, el caso más llamativo fue el de Vasilii Gorshkov, atraído por el FBI a EE.UU. con una falsa oferta de trabajo con intención de someterle a juicio. Se le acusaba de falsificación de identidad, acceso a ordenadores de compañías norteamericanas con ánimo de fraude, violación de la privacidad, etc., y fue condenado en octubre de 2002 a tres años de prisión y multa de 690.000 euros.

38. Cfr. Megías Quirós, J.J., "Sociedad de la Información", en RCE nº 27, 2002, pp. 77-87.

39. También, aunque de menor importancia, han sido conflictivas las ediciones digitales corporativas en intranets, pues se adquiere un solo ejemplar que se digitaliza y se pone a disposición de todos los empleados de la empresa; las limitaciones del horario de trabajo y la necesidad de contar con los medios tecnológicos suficientes para ello no permitieron un desarrollo masivo de esta modalidad.

40. Antiguo artículo 31. Reproducción sin autorización. 1. Las obras ya divulgadas podrán reproducirse sin autorización del autor y sin perjuicio en lo pertinente, de lo dispuesto en el artículo 34 de esta Ley, en los siguientes casos: 1º Como consecuencia o para constancia en un procedimiento judicial o administrativo. 2º Para uso privado del copista, sin perjuicio de lo dispuesto en los artículos 25 y 99a de esta Ley, y siempre que la copia no sea objeto de utilización colectiva ni lucrativa. 3º Para uso privado de investigadores, siempre que la reproducción se efectúe mediante el sistema Braille u otro procedimiento específico y que las copias no sean objeto de utilización lucrativa.

41. Antiguo artículo 32. Citas y reseñas. Es lícita la inclusión en una obra propia de fragmentos de otras ajenas de naturaleza escrita, sonora o audiovisual, así como la de obras aisladas de carácter plástico, fotográfico figurativo o análogo, siempre que se trate de obras ya divulgadas y su inclusión se realice a título de cita o para su análisis, comentario o juicio crítico. Tal utilización sólo podrá realizarse con fines docentes o de investigación, en la medida justificada por el fin de esa incorporación e indicando la fuente y el nombre del autor de la obra utilizada. Las recopilaciones periódicas efectuadas en forma de reseñas o revistas de prensa tendrán la consideración de citas.

42. Artículo 33. Trabajos sobre temas de actualidad. 1. Los trabajos y artículos sobre temas de actualidad difundidos por los medios de comunicación social podrán ser reproducidos, distribuidos y comunicados públicamente por cualesquiera otros de la misma clase, citando la fuente y el autor si el trabajo apareció con firma y siempre que no se hubiese hecho constar en origen la reserva de derechos. Todo ello sin perjuicio del derecho del autor a percibir la remuneración acordada o, en defecto de acuerdo, la que se estime equitativa. Cuando se trate de colaboraciones literarias será necesaria, en todo caso, la oportunua autorización del autor.

43. Cfr. Megías Quirós, J.J., "Sociedad de la Información", en RCE nº 44, 2003, pp. 72-76.

44. Posteriormente se sumaron a la demanda la Asociación Fonográfica y Videográfica Española (AFYVE) y la Entidad de Gestión de Derechos de los Productores Audiovisuales (EGEDA).

45. Se refería a la demanda contra "ajoderse.com", caso en el que el juez estimaba necesaria la comunicación y advertencia previa de ilegalidad. La interpretación judicial quedó recogida en el auto de 7 de marzo de 2003 (Juzgado nº 9 de Barcelona). La defensa alegó también que Donkeymania funcionaba como un foro en el que los internautas publicaban información y enlaces sin que los gestores pudieran tener conocimiento al cien por cien de su legalidad, de modo que hubiera sido precisa una previa notificación por quien se considerara perjudicado en alguno de sus derechos. Lo cierto es que el portal cerró en el plazo fijado por la juez, y con él lo hicieron otros portales similares, unos por solidaridad y otros por temor a sufrir las mismas consecuencias.

46. El enriquecimiento para uno y el perjuicio para los otros era manifiesto, aunque de difícil cuantificación. *Periodista digital* obtenía sus ingresos por la publicidad contenida, mientras que para *El País* y *El Mundo*, podía suponer una pérdida de suscriptores en sus versiones electrónicas -se copiaban los contenidos de pago- o de adquisiciones de sus ediciones impresas.

47. En la demanda se exigía el cese inmediato de la práctica ilegal, el borrado de toda la hemeroteca construida a partir de noticias ajenas y la indemnización por daños materiales y morales por importe de 3.204.050 euros.

48. Hubo cierta polémica a cuenta de la reforma de esta cuestión, pues todo parecía apuntar a que sería prohibido según las últimas propuestas recogidas en los proyectos de reforma, pero no fue así.

49. Además, se le imponía una multa y la obligación de publicar íntegramente la sentencia en la página principal del servicio Google News. Los directivos del buscador se negaron a la publicación por considerar desproporcionada tal medida. Hoy se experimenta con el sistema ACAP, de reconocimiento de derechos de autor, para que los buscadores no tengan problemas al identificar el material encontrado como libre o sujeto a derechos de autor.

50. El artículo 51 regula la transmisión de los derechos del autor asalariado, estableciendo lo siguiente: "1. La transmisión al empresario de los derechos de explotación de la obra creada en virtud de una relación laboral se regirá por lo pactado en el contrato, debiendo éste realizarse por escrito. 2. A falta de pacto escrito, se presumirá que los derechos de explotación han sido cedidos en exclusiva y con el alcance necesario para el ejercicio de la actividad habitual del empresario en el momento de la entrega de la obra realizada en virtud de dicha relación laboral. 3. En ningún caso podrá el empresario utilizar la obra o disponer de ella para un sentido o fines diferentes de los que se derivan de lo establecido en los dos apartados anteriores".

51. Recogido en el artículo de Nafría, I., "Los freelance vencen en los tribunales a los grandes medios de EE.UU.", en www.baquia.com/com/20010626/art00009, de 26 de junio de 2001.

52. Y añade que "salvo pacto en contrario, los derechos sobre la obra colectiva corresponderán a la per-

sona que la edite y divulgue bajo su nombre".

53. El Proyecto pretendía alcanzar la digitalización de quince millones de obras, con la posibilidad de descargar en formato pdf el texto íntegro de aquellos libros que carecieran de derechos de autor.

54. El acuerdo alcanzado entre Google y la UCM afectaba solamente a un 10% de los fondos bibliográficos, formado por aquellas obras libres de derechos de autor.

55. El grupo editorial La Martiniere -al que pertenecen la editorial francesa Le Seuil, la suiza Delachaux et Niestlé y la norteamericana Abrams- también presentó una demanda en junio de 2006 ante el Tribunal de Gran Instancia de París contra Google por no respetar los derechos de autor sobre sus publicaciones. El Sindicato Nacional de la Edición se sumó a la demanda y exigía que los permisos para la digitalización fueran solicitados a los propietarios de derechos con carácter previo.

56. Esta posibilidad ya era ofrecida por Amazon.com, aunque limitada a las obras de la editorial Random House.

57. En el año 2005 ya había intentado EE.UU. introducir una propuesta para establecer el canon, pero había sido rechazada.

58. Vid., por ejemplo, García Sanz, R.M., *El derecho de autor en Internet*, Colex, Madrid, 2005. Proponía en esta obra abandonar la idea de que todo siguiera como hasta ahora, pues desde que surgió el entorno digital, se produjo un cambio radical de las circunstancias que no podía ser ignorado. Debería primar la libertad de acceso a la información y aprovechar las nuevas posibilidades que ofrecen los adelantos tecnológicos y la propia Red, que favorecen la libertad de todos, usuarios, autores y editores. Estos cambios justifican, a su juicio, que las creaciones deban pasar con mayor celeridad al dominio público, y que se compense de alguna manera ese acortamiento. Pero, sin duda, ya no habría por qué mantener artificialmente -con el uso de la fuerza- todos los beneficios que los propietarios de los derechos de autor han venido disfrutando durante estos últimos años porque, dadas las circunstancias, la sociedad no tenía más remedio que aceptarlo.

59. Es cierto que también tomaban en consideración el daño que podía originar el plagio de las obras o de las ideas por parte de los pseudocreadores, pero este daño no podía acercarse, ni por asomo, al que producía, por ejemplo, una edición barata de un libro de éxito sin permiso de su autor y su editor.

60. Constitución de EE.UU., artículo I, Sección 8, cláusula 8, el Congreso puede "promover el progreso de la ciencia y las artes útiles, garantizando por un tiempo limitado a los autores y a los inventores un derecho exclusivo sobre sus respectivos escritos y descubrimientos". La Corte Suprema lo ha reafirmado en varias de sus sentencias (v.gr. caso *Fox Films vs. Doyal*: "el único interés de los Estados Unidos y el objetivo principal por el que se otorga el monopolio [del copyright] consiste en los beneficios generales obtenidos por el público gracias al trabajo de los autores").

61. ¿Cómo se explica, si no, que en los países de tradición europea se reconozca a los herederos la propiedad intelectual de sus causahabientes 70 años tras su muerte, y en los países de tradición anglosajona durante 50 años?

62. Piénsese, por ejemplo, en lo ocurrido con la paloma de la paz de Picasso y el escudo de la Universidad de Málaga. La Universidad había incluido esa paloma en concreto porque así se establecía una relación más entre el arte malagueño, a través de una de sus figuras más representativas universalmente, y la universidad malagueña. Los herederos de Picasso hicieron ver a las autoridades universitarias que o pagaban por ello o se quitaba la paloma. Y se quitó la paloma del escudo, naturalmente.

63. Vid. una buena crítica a esta posición en Bravo Bueno, D., *Copia este libro*, Dmem, s.l., 2005 (dis-

ponible en formato pdf en la Red), pp. 15-72.

64. Vid. Megías Quirós, J.J., *Derecho natural y propiedad en la historia: una relación inestable*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, Cádiz, 1994.

65. Fue el caso de Samuel Pufendorf, por ejemplo, como puso de manifiesto Carpintero, F., en "Samuel Pufendorf y la teoría de la cualidad moral en la Modernidad", en *Iustitia* nº 1, 1997, pp. 361-383. Vid. también Rodríguez Puerto, M.J., "El utilitarismo tímido de Samuel Pufendorf", en *Persona y Derecho* nº 39, 1998, pp. 287-338.

66. Afirma Javier Villate que "El copyright estadounidense es, más bien, una negociación entre los autores y la sociedad, por la cual esta última concede a los primeros un monopolio temporal y limitado para controlar y explotar sus obras, con la esperanza de que así florezca la cultura y el arte". J. Villate, "La propiedad intelectual en la nueva era digital", p. 2 (artículo disponible en la Red).

67. "Son permitidos aquellos usos de las obras que (a) no perjudiquen el mercado potencial del autor o (b) sean necesarias para el progreso de la cultura y del arte. La Constitución y las leyes norteamericanas no ofrecen un catálogo de usos legítimos, sino un criterio para su establecimiento. De este último se ocupan los jueces, la jurisprudencia" (Javier Villate, op. cit., p. 5). Permite el estudio caso por caso, de modo que todos los cambios sociales pueden suponer una revisión de las decisiones anteriores.

68. Para una crítica más detallada de las propuestas de Stallman, cfr. Villate, J., op. cit., pp. 11-14.

69. Mozart y Bach fueron grandes creadores, pero en sus composiciones se aprecian diferencias de estilo, de gustos, de calidad, etc. La diferencia entre ellos y el común de los mortales a la hora de componer suele ser abismal, lo que pone de manifiesto la importancia del ingrediente personal en la creación.

70. Los escritores no sólo se sirven de las letras ya inventadas, sino también de sus vivencias con los demás y, posiblemente, de historias verdaderas que ellos adornan y las ponen a disposición de un público que admira su arte de escribir y de narrar. De igual modo, qué sería de un músico que tuviera que crear sin notas, sin pentagramas, sin instrumentos, etc. Se crea a partir de algo, y ese algo lo ha puesto la humanidad a su disposición o, al menos, no se lo ha negado.

71. ¿Qué intereses están detrás de esta concepción y en qué lugar queda la libertad? Algo que es irrenunciable e inalienable no se puede vender ni ceder, pero los derechos de autor se venden y se ceden. No es extraño que, por ello, J. Villate afirme que "los derechos de autor, en lugar de incentivar a los verdaderos autores, que apenas se benefician de los mismos, están siendo utilizados para restringir las libertades de los individuos y permitir el mantenimiento del control de las grandes compañías sobre la creación y la distribución de libros, revistas, literatura, música, cine, software y demás" (op. cit., p. 6).

NOCIONES BÁSICAS EN MATERIA DE PROPIEDAD INTELECTUAL¹

M^a Paz Sánchez González

Mi intervención versará sobre una serie de nociones básicas relativas a la propiedad intelectual. Es muy posible que parte de los presentes conozcan sobradamente todo lo que me propongo contarles hoy, pero otros puede que no, dado el diverso nivel de formación en sede de propiedad intelectual que -presumiblemente- poseen Uds. Y es que el presente seminario se ha articulado con el doble carácter de servir a un público especializado (como sin duda lo es el constituido por los representantes de la Asociación de Editoriales Universitarias) y, al propio tiempo, de curso de formación para los docentes de la Universidad de Cádiz. A los primeros les pido paciencia (o, sencillamente, que se salten mi conferencia y se incorporen Uds. a la del profesor Megías), puesto que son los citados en segundo lugar los principales destinatarios de la misma. Y es que mi intención no es otra que la de proporcionarles las herramientas esenciales que les permita a todos Uds. comprender adecuadamente el alcance de todo lo que les van a contar quienes me sucederán en el uso de la palabra.

Pues bien, uno de los temas que, de un tiempo a esta parte, aparece de forma recurrente en la prensa diaria es el relativo a la necesidad de luchar contra la piratería informática. Ciertamente, el todavía vigente Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (en adelante, LPI), mal que bien, ha servido para dar respuesta a la problemática derivada de la protección de los derechos que asisten al autor sobre su obra. Sin embargo, los avances y la generalización del uso de lo que se vienen denominando "nuevas tecnologías" -especialmente, Internet-, suponen nuevos retos para los que, el régimen legal actualmente aplicable en nuestro país, resulta insuficiente, al menos en determinados aspectos.

La generalización del empleo de la tecnología digital, qué duda cabe, está originando una profunda transformación social, cuyas repercusiones abarcan la práctica totalidad de las relaciones humanas y, no siempre, en sentido positivo. Centrándonos de forma específica en las consecuencias que para la propiedad intelectual produce ese acceso casi generalizado a la tecnología digital, también aquí podríamos hablar de luces y sombras. En efecto, las consecuencias positivas del fenómeno son, ciertamente, de enorme trascendencia: para el autor -y, en general, para el titular de los derechos de explotación-, Internet proporciona una nueva forma de difusión de la obra y, consecuentemente, de explotación económica; permite que una obra pue-

da llegar a un mayor número de lectores; incrementa la capacidad editorial de las empresas profesionalmente dedicadas a esta actividad, dando lugar, además, a un abaratamiento de costes. Para el usuario-lector, la digitalización de las obras posibilita un más fácil acceso a la información y a la cultura, a la vez que permite efectuar copias absolutamente idénticas al original, sin merma alguna de la calidad de estas copias con respecto al original copiado.

Pero, también aquí, como en casi todo, la moneda tiene su reverso. Y en tal sentido, esa misma facilidad para efectuar reproducciones totalmente semejantes a la obra original, con un mínimo coste, ha dado lugar a toda una economía paralela - y defraudatoria de los derechos del autor- basada en la piratería informática. Por tal debe entenderse, en términos generales, la realización de actividades comerciales sobre una obra creativa sin contar para ello con la necesaria autorización del titular de los derechos de propiedad intelectual. Doctrinalmente se ha tratado de diferenciar entre el concepto tradicional de plagio y el relativamente nuevo de piratería. En este sentido, se ha sostenido que así como en el plagio el que copia ilícitamente se atribuye la paternidad de la obra; el "pirata" no tiene ningún interés en ser reconocido como autor de la misma, limitándose a comercializar la obra sin autorización del titular de los correspondientes derechos. Ambos tipos de comportamientos ilícitos, plagio y piratería, coexisten como patologías de Internet, si bien es cierto que hay determinados tipos de obras que son más propensas que otras al fenómeno de la piratería.

Evidentemente, la proliferación de la piratería no es la única repercusión negativa de Internet sobre los derechos de autor. Muy al contrario, estos usos ilícitos no son sino la punta del iceberg de la problemática -compleja y extensa- generada por el uso generalizado de estas herramientas.

En cualquier caso, lo que está claro es que no todos son ventajas en el mundo digital. Para la mayoría de los autores de obras literarias (y, por extensión, para los titulares de los derechos de explotación), acostumbrados al formato analógico, Internet aparece como un océano de aguas excesivamente profundas. Para ellos -para nosotros-, la Red representa un importante dilema: publicar en Internet y asumir las dificultades de efectuar el control de la distribución y de la reproducción de las obras; o seguir publicando de forma exclusiva a la manera tradicional y renunciar a las ventajas que proporcionan estos nuevos canales. (Yo, claramente, he resuelto el dilema propuesto, al menos de momento, a favor de la segunda opción: no me importa colgar en la Red trabajos menores, materiales docentes, etcétera; pero para los trabajos más serios y contundentes, yo sigo prefiriendo el formato analógico tradicional).

Existe una práctica unanimidad acerca de la necesidad de revisar las formas tradicionales de protección del derecho de autor. El problema es que, frente a la prolife-

ración de recursos tecnológicos, el Derecho no puede reaccionar adecuadamente sin introducir tal nivel de complejidad en las categorías jurídicas, que su comprensión queda al alcance de muy pocos. Y resulta inevitable sentir una cierta desconfianza hacia aquello que no se conoce (o que no se comprende). Evidentemente, el reforzamiento y la clarificación de los mecanismos de protección, así como la nítida conceptuación jurídica de las actuaciones que en relación con los materiales que circulan en la Red efectúan los internautas, ayudarían a vencer muchas de esas reticencias.

Pues bien, como paso obligado, previo al estudio por parte de los restantes ponentes de las dificultades específicas que la tecnología digital plantea en sede de propiedad intelectual y -lo que resulta mucho más interesante- de sus posibles soluciones, resulta forzoso que comencemos con un somero análisis del contenido y funcionamiento de la propiedad intelectual.

APROXIMACIÓN AL CONCEPTO DE PROPIEDAD INTELECTUAL

Entrando ya en materia, hemos de partir de la idea de que lo que conocemos como propiedad intelectual es un tipo especial de propiedad que goza de un peculiar régimen jurídico. En una primera aproximación, podríamos decir que es el conjunto de facultades que corresponde a un autor sobre su obra.

Nuestras leyes utilizan la denominación de propiedad intelectual para referirse a lo que en otros ordenamientos se llaman "derechos de autor".

La principal peculiaridad de la propiedad intelectual, desde el punto de vista jurídico, estriba en la doble naturaleza de su contenido: patrimonial y moral.

En su faceta "moral", el derecho de autor es un conjunto de facultades extra patrimoniales que el ordenamiento jurídico atribuye al creador, en atención al reflejo que de su propia personalidad se manifiesta en su obra.

En su aspecto "patrimonial", el derecho de autor comprende las facultades de explotar económicamente la obra, de obtener los beneficios pecuniarios que la obra produzca.

La disciplina de esta figura, en nuestro ordenamiento jurídico, se encuentra, esencialmente, en una ley especial: Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril (en adelante, LPI), norma ésta que se encuentra en la actualidad en trámite de modificación. En efecto, el proceso de reforma y actualización de la normativa española sobre propiedad intelectual, vinculado a las nuevas tecnologías, ha sido impulsado de forma significativa a través de ocho Directivas comunitarias que forman parte de un

proceso, todavía en curso, de formación de un Derecho europeo de la propiedad intelectual. De entre esas directivas comunitarias², destaca por su trascendencia y relevancia la 2001/29, de 22 de mayo de 2001, relativa a la armonización de determinados aspectos de los derechos de autor y derechos afines a los derechos de autor en la sociedad de información, cuya incorporación a nuestro ordenamiento ha dado lugar al Proyecto de Ley de Modificación del Real Decreto 1/1996, publicado en el BOCG de 26 de agosto de 2005 (en adelante, Proyecto) y actualmente tramitándose en el Senado.

De acuerdo con la Exposición de Motivos del Proyecto, los criterios que inspiran la reforma son los de fidelidad en la transposición de la Directiva y de mínima reforma de la actual normativa. Desde su presentación, ha sido objeto de crítica por parte de las asociaciones de defensa de los derechos del autor, que se quejan de que no han contado con ellas en su elaboración. Así, por ejemplo, se ha criticado que esta nueva Ley no establezca la responsabilidad por el acceso a los servicios ADSL, cuando las compañías que se dedican profesionalmente al ejercicio de esta actividad suelen basar su publicidad en la mayor velocidad para realizar descargas (y, en consecuencia, propiciando un incremento de las posibilidades de efectuar actos de reproducción). Las conexiones ADSL están exentas del pago del canon digital³, que sí afecta a los CD y DVD⁴.

Al margen de las disposiciones legales -presentes o futuras- que componen el régimen legal estatal en materia de propiedad intelectual, existen desarrollos de tipo reglamentario entre los que conviene mencionar el Reglamento del Registro General de la Propiedad Intelectual, aprobado mediante el Real Decreto 281/2003, de 7 de marzo, al que haremos alguna referencia en la parte final de la exposición.

SUJETOS PROTEGIDOS

La Ley de Propiedad Intelectual distingue entre una atribución originaria de la propiedad intelectual y la atribución derivativa de la misma. Dado que ésta última será analizada al hilo del ejercicio de los derechos de explotación, vamos a centrarnos en estos momentos en la atribución originaria, que corresponde al autor, que es el único que puede ser titular de todas las facultades que componen la propiedad intelectual, dado que algunas de las facultades que la integran son intransmisibles o transmisibles de forma limitada (arts. 14 a 16 LPI).

De acuerdo con la naturaleza de la actividad de creación, únicamente pueden ser autores las personas físicas o naturales (art. 5.1º LPI), si bien existen ciertos supuestos muy particulares en los que la condición de autor, como posteriormente veremos, se atribuye a una persona jurídica. El ámbito de protección de la Ley se extiende a los autores españoles, así como a los autores nacionales de otros Estados miembros

de la Unión Europea, y los nacionales de terceros países si tiene su residencia habitual en España o, en otro caso, en relación con las obras publicadas por vez primera en territorio nacional (art. 160).

Por lo demás, es perfectamente posible, que el autor de una obra no sea singular, sino plural, distinguiéndose entonces los diversos tipos de obra según la forma en que se hayan organizado esa pluralidad de sujetos (arts. 7 a 9 LPI):

a) Obras en colaboración. La propiedad intelectual sobre una obra que sea el resultado unitario de la colaboración de varios autores corresponde a todos ellos en la proporción que ellos mismos determinen. Para divulgar y modificar la obra en colaboración se requiere el consentimiento de todos los coautores. En defecto de acuerdo, decidirá el juez. Es una obra en colaboración, por ejemplo, una película cinematográfica.

Una vez divulgada la obra, ningún coautor puede rehusar injustificadamente su consentimiento para la explotación de aquélla en la forma en que se divulgó. A reserva de lo pactado entre los coautores de la obra en colaboración, éstos podrán explotar separadamente sus aportaciones, salvo que causen perjuicio a la explotación común.

Lo que conocemos como propiedad intelectual es un tipo especial de propiedad. En una primera aproximación, podríamos decir que es el conjunto de facultades que corresponde a un autor sobre su obra.

b) Obras colectivas. Salvo pacto en contrario, la propiedad de la obra colectiva corresponde a la persona que la edite y divulgue bajo su nombre. Es obra colectiva la creada bajo la iniciativa y coordinación de una persona natural o jurídica, que la edita y publica bajo su nombre.

Está constituida por la reunión de aportaciones de diferentes autores cuya contribución personal se funde en una creación única y autónoma, sin que sea posible atribuir separadamente a cualquiera de ellos un derecho sobre el conjunto de la obra realizada.

c) Obras compuestas. Tiene lugar cuando una obra incorpora otra preexistente, sin la colaboración (aunque sí con la autorización) del autor de esta última.

d) Obras independientes. Como tal se considera la que constituye una creación autónoma, aunque se publique conjuntamente con otras.

EL OBJETO: LAS OBRAS PROTEGIDAS

A los efectos del reconocimiento del derecho de autor, se considera como obra toda creación humana original; o, como más explícitamente señala el artículo 10.1º LPI, "toda creación humana original que se exteriorice en forma novedosa por cualquier medio o soporte, tangible o intangible, actualmente conocido o que se invente en el futuro". Esta definición legal se complementa con una lista meramente ejemplificativa de posibles objetos protegidos: libros, folletos, impresos, epistolarios, escritos, discursos y alocuciones, conferencias, informes forenses, explicaciones de cátedra, composiciones musicales, obras dramáticas, coreografías, pantomimas, obras cinematográficas, escultura, pintura, dibujo, grabado, litografía, historietas gráficas, planos, maquetas, diseños de obras arquitectónicas, programas de ordenador, etcétera.

En cualquier caso, han de tratarse de creaciones humanas originales. Ello, no obstante, no impide que goce también de protección específica las obras derivadas, tales como traducciones, adaptaciones y, en general, cualesquier transformaciones de una obra literaria, artística o científica (art. 11). En este mismo orden de consideraciones, debe tenerse en cuenta que, de acuerdo con la LPI, la consideración de obra protegida se extiende, además, a las colecciones de obras ajenas y a las bases de datos que por la selección o disposición de sus contenidos constituyan creaciones intelectuales.

En una delimitación negativa, no tiene la consideración de obra a los efectos de recabar la protección dispensada por la LPI las disposiciones legales o reglamentarias y sus correspondientes proyectos, las resoluciones de los órganos judiciales y los actos de los organismos públicos (art. 13).

CONTENIDOS DEL DERECHO DE AUTOR

Como ya hemos dicho anteriormente, el derecho de autor tiene una doble faceta: moral y patrimonial.

1. Contenido moral

El contenido moral o personal de la propiedad intelectual está integrado por un conjunto de facultades que se atribuyen al autor en la medida en que la obra constituye un reflejo de su personalidad y comprende, entre otras, las siguientes:

-Derecho a decidir si divulga o no la obra por él realizada; en caso de que opte por hacerlo, podrá determinar la forma de divulgación y si ha de hacerse con su nombre, bajo seudónimo o signo, o anónimamente.

NOÇIONES BÁSICAS EN MATERIA DE PROPIEDAD INTELECTUAL

- Derecho a exigir el reconocimiento de su condición de autor.
- Derecho a exigir el respeto a la integridad de la obra.
- Modificar la obra, respetando los derechos adquiridos por terceros.
- Derecho a retirar la obra del comercio, por cambio de sus convicciones intelectuales o morales (naturalmente, previa indemnización de daños y perjuicios a los titulares de los derechos de explotación).
- Derecho a acceder al ejemplar único o raro de la obra, cuando se halle en poder de otro.

Todas estas facultades integrantes del derecho moral de autor son personalísimas y, en consecuencia, intransmisibles *inter vivos*. En vida del autor, las facultades morales le corresponden a él y a nadie más.

Sin embargo, algunas de tales facultades son transmisibles *mortis causa*, para asegurar, precisamente, el respeto a la memoria del autor. Así sucede con los derechos al reconocimiento de la autoría y el respeto a la integridad de la obra que podrán ser ejercitadas, sin límite de tiempo, por la persona -física o jurídica- a la que el autor se lo haya confiado expresamente por disposición de última voluntad. En su defecto, el ejercicio de estos derechos corresponderá a sus herederos.

Esas mismas personas (y por el mismo orden) podrán decidir divulgar o no la obra desconocida en vida del autor, teniendo para ello un plazo de setenta años a contar desde su muerte o desde su declaración de fallecimiento. Si no existen tales personas o se ignora su paradero, el Estado, las Comunidades Autónomas, las Corporaciones Locales y las instituciones públicas de carácter cultural estarán legitimadas para ejercitar esos derechos.

Indiscutiblemente, el propio funcionamiento de Internet puede propiciar los atentados contra algunas de las facultades integrantes de la vertiente moral del derecho de autor. Teniendo en cuenta la relación de este tipo de facultades que se contiene en el artículo 14 LPI, entiendo que son los derechos del reconocimiento de la autoría y de integridad de la obra los que pueden verse más fácilmente transgredidos. Así, por ejemplo, no cabe duda de que el establecimiento de marcos⁵ puede perjudicar moralmente al autor de la obra enmarcada, en cuanto que con el empleo de esta técnica se pueda inducir a error acerca de la autoría de la misma. Por otra parte, dado el carácter interactivo de la Red, resulta perfectamente posible que un usuario, tras acceder a una concreta creación, proceda a su alteración o modificación sin contar con el consentimiento de su autor, con lo que se conculcaría el derecho a la integridad de la obra que corresponde a este último (y, quizás, también podría verse afectado el derecho patrimonial de transformación.) Ello, evidentemente, en la medida en que la obra modificada salga del ámbito estrictamente privado y se ponga de nuevo en circulación en la Red (con lo que, además, se podría estar lesionan-

do el derecho patrimonial de comunicación pública).

Pese a su indiscutible trascendencia, la faceta moral del derecho de autor ha sido deliberadamente obviada en la tentativa de armonización comunitaria sobre la materia que representa la Directiva 29/2001 que, en este concreto aspecto, se remite a los Derechos internos de los Estados miembros⁶.

Si partimos de la base de la indiscutible relevancia del derecho moral de autor, la pregunta que surge de forma inmediata es la relativa a la determinación de la razón que justificaría su expresa exclusión del ámbito objetivo de la Directiva comunitaria. Y, a poco que profundicemos en la cuestión, se podrá constatar que esa razón no es otra que las dificultades reales que representarían el intento de consecución de esa pretendida armonización en sede de derecho moral de autor. En efecto, los puntos de partida representados por las diversas legislaciones actualmente vigentes en los Estados miembros resultan lo suficientemente dispares como para comprometer el éxito de la armonización en este concreto aspecto.

Como argumento que coadyuvaría al anterior a justificar la ausencia de referencia a estos derechos en la Directiva, podría señalarse la generalizada opinión de que el refuerzo legislativo de las facultades morales que correspondan al autor iría en detrimento del funcionamiento de la Red, en el sentido de que podría restarle agilidad y rapidez.

En nuestra opinión, creemos que hay que huir de posiciones extremas y evitar presentar como términos antagónicos la protección de los derechos morales y la facilidad de acceso a la misma por parte de los internautas. También aquí sería más que conveniente encontrar un adecuado punto de equilibrio, pues, de lo contrario, las actuales reticencias de los autores de obras literarias a difundirlas en un entorno digital no sólo no desaparecerían, sino que muy posiblemente (y de forma justificada, entiendo) se incrementarían.

2. Contenido patrimonial

Comprende la explotación de la obra en cualquier forma, el derecho de participación (o de secuencia) y el derecho de remuneración por copia privada (o derecho al canon compensatorio). Es en este aspecto patrimonial de la propiedad intelectual en donde de forma más acusada incide el Proyecto de reforma sobre la materia que, realmente, no altera el concepto tradicional de estos derechos, sino que introduce los matices derivados del nuevo entorno en el que se crean y explotan las obras:

2.1. Derechos de explotación

Comprende, básicamente, las siguientes facultades:

-Reproducción, sería la fijación de la obra en un medio que permita su comunicación y la obtención de copias de toda o parte de ella (art. 18). Este es uno de los preceptos que se vería afectado en caso de aprobación del Proyecto que, en este concreto aspecto, no prevé una variación del contenido del derecho de reproducción, sino más bien, la expresa mención de las formas en que tal reproducción puede manifestarse, de modo que se eviten las posibles dudas sobre la efectiva inclusión de las reproducciones realizadas por sistemas digitales. En efecto, de aprobarse la reforma en los actuales términos, se entendería por reproducción "la fijación directa o indirecta, provisional o permanente, por cualquier medio y en cualquier forma, de toda la obra o parte de ella, que permita su comunicación pública o la obtención de copias", completándose este enunciado con el nuevo texto del art. 31.1º a cuyo tenor, "no requerirá autorización del autor los actos de reproducción provisionales a los que se refiere el artículo 18 que, además de carecer por sí mismos de una significación económica independiente, sean transitorios o accesorios y formen parte integrante y esencial de un proceso tecnológico y cuya única finalidad consista en facilitar bien una transmisión en red entre terceras partes por un intermediario, bien una utilización lícita, entendiendo por tal la autorizada por el autor o por la Ley".

Sin embargo, algunas de tales facultades son transmisibles mortis causa, para asegurar, precisamente, el respeto a la memoria del autor.
Así sucede con los derechos al reconocimiento de la autoría y el respeto a la integridad de la obra que podrán ser ejercitadas, por la persona a la que el autor se lo haya confiado.

- Distribución, puesta a disposición del público del original o copias de la obra mediante su venta, alquiler, préstamo o de cualquier otra forma (art. 19). En el Proyecto se especifica que los titulares tienen reconocido este derecho circunscrito a la explotación de la obra incorporada a un soporte tangible.

-Comunicación pública, que consiste en todo acto por virtud del cual, una pluralidad de personas pueden tener acceso a la obra sin previa distribución de ejemplares.

res a cada una de ellas (art. 20). Sobre este particular, el Proyecto no vendría sino a admitir de forma expresa algo que, *de facto*, se viene asumiendo desde hace ya algún tiempo: que la puesta a disposición interactiva⁷ no es más que una modalidad de este derecho de comunicación pública.

-Transformación de la obra, que comprende su traducción, adaptación o cualquier otra modificación en su forma de la que se derive una obra diferente (art. 21).

-Publicación de la obra en una colección escogida o completa (art. 22).

Los derechos de explotación económica son independientes entre sí, pudiendo transmitirse *mortis causa* e *inter vivos* (arts. 42 y 43 LPI).

2.2. Derecho de participación (art. 24 LPI)

Es el que faculta al autor de una obra plástica para percibir del vendedor una participación en el precio de toda reventa que de la misma se realice en pública subasta, en establecimiento mercantil o con la intervención de un comerciante o agente mercantil.

La mencionada participación será de un 3 por ciento del precio de la reventa, y surge el derecho a percibir esa remuneración cada vez que el precio de la reventa sea igual o superior a 1.803,04€. La fijación de tan caprichosa cantidad, como Uds. pueden intuir, obedece a que es la traducción en euros de las antiguas 300.000 pesetas, que era la cantidad que aparecía con anterioridad en el texto del precepto. En todo caso, este derecho es irrenunciable e intransmisible *inter vivos*, pero puede transmitirse *mortis causa*.

2.3. Derecho de remuneración por copia privada

Conforme al artículo 31 LPI, la obra ya divulgada podrá reproducirse sin autorización del autor para uso privado del copista y siempre que la copia no sea objeto de utilización colectiva o lucrativa.

Evidentemente, con estas reproducciones se perjudica al autor. De ahí que se establezca su derecho a un canon compensatorio. Consistiría en la facultad de percibir una remuneración anual que correspondería a los autores de libros, publicaciones y análogos, destinada a compensar la falta de percepción de derechos de autor como consecuencia de las reproducciones para uso exclusivamente personal que se hayan realizado de los mismos. La remuneración compensatoria realmente lo que grava es la simple posibilidad de realizar copias privadas, y no las copias efectivamente realizadas.

Según la doctrina especializada sobre esta materia, los sistemas de cánones, como es el caso del contenido en el artículo 25 LPI, surgieron en Alemania hace aproximadamente tres décadas como mecanismo para resolver el problema planteado por la concurrencia de dos factores: de una parte, se había constatado la existencia de una serie de aparatos y soportes que, de forma esencial, se destinaban a la realización de copias privadas; de otro lado, resultaba igualmente incontrovertible que no se podían controlar esas copias. De ahí que, frente al problema, se pensara como solución en la imposición de unos cánones sobre todos esos productos.

Este sistema de cánones no ha contentado a todos. Evidentemente, los más críticos con el mismo son los que en la Ley figuran como deudores. En este sentido, se ha señalado que el canon encarece considerablemente el precio del producto (supone en muchos casos hasta un 30% del mismo) y, en definitiva, en el bolsillo del consumidor.

Al margen de las consideraciones anteriores, lo cierto es que, a los efectos del ejercicio de este derecho -que, por supuesto, no se superpone-, en el Proyecto se distinguiría entre soporte analógico y digital. Para estos últimos, el importe de la compensación que debería satisfacer cada deudor sería el que se aprueba conjuntamente por los Ministerios de Cultura y de Industria, Turismo y Comercio. En cuanto a los equipos, aparatos y soportes materiales incluidos, los Ministerios antes mencionados, elaborarán la correspondiente lista, las cantidades aplicables a cada uno de ellos y, en su caso, la distribución entre las diferentes modalidades de reproducción. Se excluyen de manera expresa los discos duros de ordenador.

Dado que la copia privada y el derecho compensatorio a ella asociado serán tratados por el Prof. Garrote en su conferencia de mañana, no voy a extenderme sobre los mismos.

DURACIÓN

Así como la propiedad ordinaria tiene una vocación de permanencia, de duración indefinida, la mayoría de las facultades que integran el derecho de autor tiene un carácter temporal. El régimen de duración es distinto según se trate de facultades

Consistiría en la facultad de percibir una remuneración anual que correspondería a los autores de libros, publicaciones y análogos, destinada a compensar la falta de percepción de derechos de autor.

morales o de patrimoniales.

En cuanto a las facultades morales, hay que distinguir:

- Facultades perpetuas: nº 3 y 4 del artículo 14.
- Vitalicias: nº 2, 5, 6 y 7 del artículo 14.
- Hasta 70 años después de la muerte del autor: nº 1 del artículo 14.

En cuanto a las facultades de contenido patrimonial, como regla general, el derecho de explotación económica dura toda la vida del autor y setenta años después de su muerte o declaración de fallecimiento (art. 26 LPI.) En la mentalidad del legislador, prolongar más allá de este plazo la titularidad de tales facultades lo que supondría es un enriquecimiento de personas que poco o nada tienen ya que ver con el autor original, al propio tiempo que se dificultaría -quizá ya, de forma injustificada- su uso por cualquiera y, en definitiva, el acceso a la cultura.

En cualquier caso, una vez extinguidos los derechos de explotación de las obras, éstas pasan al dominio público y podrán ser utilizadas por cualquiera, siempre que se respete la autoría y la integridad de la obra (art. 41). El plazo de protección se cuenta a partir del uno de enero del año siguiente a aquél en que tuvo lugar la muerte o declaración de fallecimiento del autor.

Pero el citado no es, ni mucho menos, el único plazo que se contempla en la Ley en relación con la duración de las facultades que reconoce al autor. Así, para los programas de ordenador, el plazo de protección es de 70 años desde la divulgación lícita -o desde la creación, si no se hubiera divulgado- (si el autor es persona jurídica); si es persona física, se aplicarán las reglas generales (art. 98).

Los derechos de explotación reconocidos a los artistas intérpretes y ejecutantes tendrán una duración de 50 años, computados desde el día 1 de enero del año siguiente al de la interpretación o ejecución (art. 112.1º). El mismo plazo de duración se reconoce a favor de los productores de fonogramas (art. 119).

Para las fotografías, el plazo de protección es de 25 años desde su realización o reproducción (art. 128).

Para las bases de datos, el plazo es de 15 años (art. 136).

En cuanto al derecho de participación, se extinguirá en el plazo de setenta años, a contar desde el 1 de enero del año siguiente en que se produjo la muerte o la declaración de fallecimiento del autor.

LÍMITES

En la LPI se configuran como "límites" a la propiedad intelectual, lo que la doctrina civilista prefiere llamar excepciones. Realmente esta segunda denominación resulta más adecuada a la particular naturaleza de los supuestos legales a los que vamos a aludir a continuación, en cuanto que se trata de determinadas hipótesis en las que cabe reproducir una obra ajena ya divulgada, sin contar con la correspondiente autorización por parte del titular de los derechos de explotación.

Todos hemos oido hablar de la copia para uso privado, pero no es éste el único supuesto de excepción al derecho de reproducción. En el régimen todavía vigente, ello sucede, entre otros, en los siguientes supuestos (arts. 31 y siguientes):

-Como consecuencia o para constancia de un procedimiento judicial o administrativo.

-Para uso privado del copista, siempre que la copia no sea objeto de utilización colectiva ni lucrativa.

-Para uso privado de invidentes, siempre que la copia se efectúe mediante sistema Braille u otro procedimiento específico y que las copias no sean objeto de utilización lucrativa.

-Trabajos y artículos sobre temas de actualidad aparecidos en los medios de comunicación social, citando fuente y autor, siempre que no se hubiese hecho constar en origen la reserva de derechos.

-Los titulares de derechos de autor no podrán oponerse a las reproducciones de las obras cuando se realicen sin finalidad lucrativa por los museos, bibliotecas, fonotecas, hemerotecas, etcétera, de titularidad pública y la reproducción se realice exclusivamente para fines de investigación.

-La ejecución de obras musicales en el curso de actos oficiales del Estado, de las Administraciones públicas y ceremonias religiosas no requerirá autorización de los titu-

Cuando en la realización de nuestros trabajos de investigación citamos a pie de página al autor y la obra de la que hemos extraído una opinión o teoría no estamos únicamente cumpliendo con una tradición académica, sino, también, con las exigencias contenidas en un precepto legal.

lares de los derechos, siempre que el público pueda asistir a ellas gratuitamente y los artistas que intervengan no perciban remuneración específica.

Además de los reseñados, en sede de excepciones a la propiedad intelectual hay dos que, en mi opinión pueden tener una mayor incidencia en nuestra actividad como docentes e investigadores y, en esa medida, creo que está justificado que hagamos una específica referencia a las mismas. Se trata del derecho de cita y de la excepción referida al uso de base de datos.

En relación con la primera de las excepciones recién apuntadas, debe señalarse que, conforme se especifica en el artículo 32 LPI, se puede incluir en una obra propia un fragmento de una obra ajena -escrita, sonora o audiovisual-, así como obras aisladas de carácter plástico, fotográfico figurativo o análogo, siempre que:

- Sean obras ya divulgadas.
- Su inclusión se realice con fines docentes o de investigación.
- Se utilicen para su análisis, comentario o juicio crítico.
- Se indique la fuente y el autor.

Así pues, cuando en la realización de nuestros trabajos de investigación citamos a pie de página al autor y la obra de la que hemos extraído una opinión o teoría para efectuar en texto un concreto comentario, realmente no estamos únicamente cumpliendo con una tradición académica, sino, también, con las exigencias contenidas en un precepto legal.

El segundo de los límites a los que quería especialmente referirme es al consagrado en el artículo 34.2, b LPI, que permite la utilización de una base de datos sin necesidad de contar con autorización del autor siempre que:

- Se trate de una base de datos ya divulgada.
- Se haga con fines de ilustración de docencia o investigación.
- No haya objetivo comercial.
- Se indique la fuente.

La regulación sobre límites contenida en la actual normativa se vería afectada en caso de aprobación del Proyecto de reforma en los actuales términos. Así, en lo que se refiere al derecho de cita, si bien es cierto que en el texto que originariamente se presentó al Congreso, en agosto del 2005, se mantenía en términos prácticamente idénticos a los actuales; no obstante, en el proceso parlamentario en la Cámara Baja, lisa y llanamente, desapareció. En efecto, como pueden Uds. comprobar en el texto que les ha sido entregado al inicio de las presentes Jornadas, en el Proyecto aprobado por el Congreso y remitido para su tramitación al Senado, el derecho de

cita no existe. Hay quien dice que está subsumido en la redacción propuesta para el artículo 32, pero, como se deriva de la simple lectura de ese precepto, lo que ahí aparece poco tiene que ver con la excepción contemplada en el todavía vigente artículo 32.

A pesar de ello, creo que no debemos alarmarnos de forma excesiva, ya que en el Senado se han presentado hasta cuatro enmiendas (de otras tantas fuerzas políticas con representación parlamentaria) tendentes todas ellas a la recuperación del derecho de cita. Los más contundentes son los de Convergencia i Unió que, a la hora de justificar la enmienda propuesta, hablan de recuperar "un primer párrafo cuya eliminación aparentemente debe atribuirse a un error". Es de esperar que se imponga el sentido común de Sus Señorías y el derecho de cita termine sobreviviendo a todos estos avatares sin grandes secuelas.

De otra parte, en lo que se refiere al límite de la ilustración con fines educativos (ya recogido en la actual normativa, aunque limitado a las bases de datos y para el derecho *sui generis*⁸), en el Proyecto se ampliaría a todas las demás categorías de obras. Pero, para no comprometer los derechos de los autores y otros titulares, el Proyecto especifica las condiciones en las que debe desarrollarse este límite. En efecto, según

el nuevo artículo 32.2º "no necesitará autorización del autor el profesorado de educación reglada para realizar actos de reproducción, distribución y comunicación pública de pequeños fragmentos de obras o de obras aisladas de carácter plástico o fotográfico figurativo, excluidos los libros de texto y los manuales universitarios, cuando tales actos se hagan únicamente para la ilustración de sus actividades educativas en las aulas, en la medida justificada por la finalidad no comercial perseguida, siempre que se trate de obras ya divulgadas y, salvo en los casos en que resulte imposible, se incluyan el nombre del autor y la fuente". La simple lectura del precepto propuesto permitiría delimitar los requisitos funcionales de tan amplia excepción:

- Sujeto: profesorado de educación reglada.
- Objeto: toda clase de obras (a excepción de libros de texto y manuales), ya divulgadas.
- Finalidad: ilustración de las actividades educativas en las aulas (no comercial).
- Forma: indicación de autor y fuente.

Aún cuando al entregar un original queramos verlo inmediatamente publicado, nos conviene saber que, a resultas de lo especificado en el contrato, ese plazo se puede prolongar nada menos que dos años.

En el Proyecto de reforma hay otro límite de nuevo cuño que tiene por objeto permitir la realización, a los efectos de investigación, de consultas mediante terminales especializados instalados a tal efecto, ubicados en museos, bibliotecas, fonotecas, filmotecas, hemerotecas o archivos de titularidad pública o integradas en instituciones de carácter cultural o científico, a través de red cerrada e interna, siempre que tales obras figuren en las colecciones del propio establecimiento y no sean objeto de condiciones de adquisición o licencia (nuevo artículo 37.3º).

Al margen de estas novedades, en el Proyecto se modifican algunos de los límites que ya aparecían recogidos en nuestra legislación. Es el caso de la exención por copia privada, que se modifica para adaptarla al mundo digital. La copia privada, como ya se ha indicado, será tratada *in extenso* por el prof. Garrote en el día de mañana, por lo que no voy hacer mayores comentarios en torno a la misma.

Las reseñadas, no son las únicas modificaciones que en materia de límites introduciría el Proyecto -en caso de convertirse en Ley-, pero quizás sí son las más trascendentes para nuestra actividad profesional. La necesidad de referirme a otros extremos regulados en la LPI me impide dedicar más tiempo a las mismas.

EJERCICIO DE LOS DERECHOS DE AUTOR

Ya hemos hecho referencia al ejercicio de las facultades morales que integran el derecho de autor.

En lo que se refiere a los derechos de explotación de la obra, al ser transmisibles por actos *inter vivos*, se ejercen normalmente mediante su cesión, total o parcialmente, a título oneroso.

La LPI regula minuciosamente las cesiones individualizadas de tales facultades de carácter temporal, con o sin exclusiva, puesto que esta es la forma habitual de ejercicio de las mismas para su disfrute o explotación por parte de sus titulares.

Toda cesión debe formalizarse por escrito (art. 45 LPI). La cesión queda limitada al derecho o derechos cedidos, a las modalidades de explotación expresamente previstas, y al tiempo y ámbito territorial que se determinen (art. 43.1º). La falta de mención del tiempo limita a transmisión a cinco años y la del ámbito territorial al país en que se realice la cesión. Si no se expresan específicamente y de modo concreto las modalidades de explotación de la obra, la cesión quedará limitada a aquélla que se deduzca necesariamente del propio contrato y sea indispensable para cumplir la finalidad del mismo (art. 43.2 LPI).

Por otro lado, hay que tener en cuenta que no cabe la cesión de derechos de explo-

tación respecto del conjunto de las obras que pueda crear el autor en el futuro (art. 43.3º LPI), así como tampoco es admisible la estipulación por la que el autor se comprometa a no crear obra alguna en el futuro (art. 43.4º).

Siendo lo habitual la cesión onerosa, ello no impide, claro está que, en su caso, puedan cederse las facultades de explotación a título gratuito. Como argumentos a favor de semejante posibilidad cabe señalar que el artículo 43.1º permite la transmisión de los derechos de explotación por actos *inter vivos* sin ninguna restricción. De otro lado, el artículo 46 regula la retribución del cedente en la "cesión otorgada por el autor a título oneroso", de donde parece que puede colegirse la admisibilidad de una cesión a título gratuito.

En contra de tal posibilidad puede esgrimirse que entre los "beneficios irrenunciables" del autor (art. 55) puede incluirse el derecho a una remuneración proporcional (art. 46) y a la revisión de la remuneración a tanto alzado (art. 47); y que los contratos típicos regulados por la LPI son onerosos (art. 60.5º, para el contrato de edición; 74, para el de representación teatral y ejecución musical; 90, para el contrato de producción audiovisual).

No obstante, la común opinión sostiene la validez de la cesión gratuita, sólo que no se encontraría expresamente regulada en la Ley especial. Obviamente, estas cesiones gratuitas estarían sujetas a los límites contenidos en las disposiciones generales y al régimen de revocación propio de las atribuciones gratuitas. Lo que sí está claro es que, en la medida en que en el régimen legal la gratuitad es la excepción, tales transmisiones deberían interpretarse restrictivamente.

El modo habitual de cesión de derechos de explotación (y para algunos contratos típicos, es elemento contractual) es el oneroso, que implica la existencia de una contraprestación a cambio de la cesión de los derechos de explotación. Normalmente consistirá en el abono de una suma de dinero; no obstante, no hay nada que impida que se pacten modalidades de retribución no dinerarias (por ejemplo, la entrega gratuita de un determinado número de ejemplares de la obra, ya editada). Siendo la remuneración pecuniaria, el precio de la cesión puede consistir en una participación proporcional en los ingresos por la explotación, o en un tanto alzado (esto último, en determinados casos que aparecen en el artículo 46.2º y que no menciono de forma expresa a fin de no sobresaturarlos con nuevos datos).

La cesión puede también concederse con el carácter de exclusiva. En ella, el cesionario adquiere las modalidades de explotación cedidas con exclusión de cualquier otra persona, incluido el cedente. Se otorga, pues, al cesionario una especie de monopolio en el ejercicio de los derechos y modalidades de explotación objeto de la cesión. La cesión en exclusiva puede ser convencional, exigiendo la LPI que en este

caso conste expresamente ese carácter (art. 48). Pero, además, hay una serie de supuestos en los cuales la LPI determina que ciertas cesiones son exclusivas, salvo pacto en contrario. Son los casos regulados en los arts. 51 (transmisión de los derechos del trabajador asalariado), 88 (contrato de producción de obra audiovisual) y 89 (contrato de transformación de obra audiovisual preexistente).

El cedente de la cesión en exclusiva asume la obligación de no perturbar la exclusividad otorgada de ningún modo. Y parece que el cesionario asume con especial rigor la obligación de explotar la obra (art. 48.2º).

El cesionario en exclusiva posee legitimación "para perseguir las violaciones que afecten a las facultades que se le hayan concedido", independientemente de las acciones que podrá ejercitar el cedente (art. 48.1º). Salvo pacto en contrario, el cesionario en exclusiva puede otorgar a terceros, sin necesidad de consentimiento del cedente, autorizaciones no exclusivas (art. 48).

Junto a las disposiciones genéricas relativas a la cesión, la LPI contiene el régimen jurídico de una serie de contratos típicos, como son el contrato de edición (arts. 58 a 73), el contrato de representación teatral y ejecución musical (arts. 74 a 85), y el contrato reproducción (arts. 86 a 94), en cuyo análisis, por razones evidentes, no podemos entrar. No obstante, no me resisto a hacer alguna referencia a una cuestión que, como investigadores universitarios, nos puede interesar. En tal sentido, estarán Uds. de acuerdo conmigo en que una de las cuestiones que más nos preocupan cuando enviamos a una editorial un original para que se publique es, precisamente, la relativa al tiempo que va a tardar la publicación en estar en la calle. Pues bien, creo que no está de más saber que, sobre este particular, el artículo 60.6º LPI prevé que en el correspondiente contrato se indique el plazo para la puesta en circulación de los ejemplares, que no podrá exceder de dos años contados desde que se entregue la obra en condiciones para su reproducción. Así pues, aún cuando al entregar un original queramos verlo inmediatamente publicado, nos conviene saber que, a resultas de lo especificado en el contrato, ese plazo se puede prolongar nada menos que dos años.

De otra parte, cuando se envía el original para que se publique, no como libro, sino en una revista especializada, el autor podrá disponer libremente de su obra si ésta no se publica en el plazo de un mes desde su envío o aceptación en las publicaciones diarias, o en el de seis meses en las restantes, salvo pacto en contrario (art. 52.2º).

Volviendo al tema de los contratos expresamente regulados en la LPI, ha de indicarse que, en principio, con las adaptaciones oportunas, estos mismos instrumentos contractuales podrían resultar perfectamente aptos para regular la transmisión de

derechos de explotación en un entorno digital. Precisamente, una de las cuestiones sobre las que disertará la Sra. Malmierca en su exposición de mañana versará sobre el contrato de edición digital.

En íntima conexión con la cuestión anterior se halla otra cuya trascendencia práctica resulta incuestionable y que se concretaría en la determinación del alcance material de la cesión efectuada por vía contractual, cuando no se ha hecho una específica referencia a la explotación de la obra a través de Internet. En otras palabras, la inclusión, en un contrato de cesión de derechos de explotación, de fórmulas generales tales como "el autor cede al editor los derechos exclusivos de publicación", ¿comprendería también el derecho de puesta a disposición interactiva? Evidentemente, la necesidad de encontrar una respuesta satisfactoria a la pregunta planteada no obedece a un afán puramente dogmático; semejante consideración se vería contradicha por la importancia económica de la cuestión, que no ofrece duda alguna. Desde esta perspectiva, estimo que es conveniente recordar cómo el origen fáctico de las relaciones entre el autor y el editor se encontraba en la imposibilidad de que aquél pudiese efectuar, por sí mismo, la comercialización de su obra, al carecer de los medios materiales imprescindibles para llevarla a cabo. Dichas dificultades, en buena medida, se diluyen al emplear la Red como mecanismo de difusión, por lo que, en principio, con unos conocimientos técnicos no excesivamente profundos o, en todo caso, con una pequeña inversión, el autor podría, por sí mismo, rentabilizar su creación intelectual.

**Hay que proteger, pero
no sobreproteger: hay que
evitar que el exceso de
protección termine
obstaculizando de forma
importante el funcionamiento
de la Red o degener en otros
efectos indeseados.
Es cuestión de hallar el punto
justo de equilibrio.**

Desde luego, hubiera sido deseable que el Proyecto, al igual que se ha pronunciado específicamente en favor de la inclusión de la puesta a disposición interactiva dentro del derecho de comunicación pública, hubiese establecido el régimen transitorio aplicable, a estos efectos, a los contratos de cesión de derechos de explotación, vigentes, pero concertados antes de que esa hipotética disposición entrase en vigor.

En ausencia de tan conveniente norma, no queda otra alternativa que la de utilizar los elementos que proporciona la legislación actualmente vigente y tratar de efectuar

una interpretación de esos contratos que resulte lo más ajustada a Derecho posible. En este sentido, el artículo 43 LPI (que no se ve afectado por el Proyecto) contiene dos pronunciamientos que pueden ser de gran utilidad en orden a la realización de aquella tarea. En efecto, según su párrafo primero, "Los derechos de explotación de la obra pueden transmitirse por actos *inter vivos*, quedando limitada la cesión al derecho o derechos cedidos, a las modalidades de explotación expresamente previstas y al tiempo y al ámbito territorial que se determinen". A partir de este texto, no creo que resulte aventurado colegir la existencia de un principio de interpretación restrictiva de los contratos a los que el precepto se refiere, de modo que, en caso de duda sobre la extensión de la transmisión, habrá que inclinarse por la atribución a ésta del menor alcance posible.

De otra parte, el párrafo quinto del mismo artículo anterior dispone que "la transmisión de los derechos de explotación no alcanza a las modalidades de utilización o medios de difusión inexistentes o desconocidos al tiempo de la cesión". Con esta norma podría zanjarse la cuestión, al menos, para aquellos contratos de cesión de derechos de explotación celebrados en fechas en las que Internet fuese poco menos que una entelequia. Para éstos, el juego del precepto citado permitiría excluir, de la cesión practicada, el derecho de puesta a disposición interactiva, que continuaría siendo patrimonio del autor. El problema aquí quedaría reducido a la fijación (legal o judicial) de una fecha a partir de la cual pueda estimarse que Internet tiene ya la consideración de medio de difusión conocido y viable desde un punto de vista económico.

En todo caso, dada la diversidad de fórmulas que pueden ser empleadas en los contratos de cesión para determinar el ámbito material de la misma, no parece posible que quepa llegar a una solución de tipo generalista, debiendo procederse, en cada caso, a efectuar la oportuna interpretación *ad hoc*; teniendo en cuenta, eso sí, los criterios anteriormente propuestos.

PROTECCIÓN

De un tiempo a esta parte se viene hablando mucho de la necesidad de protección de la propiedad intelectual. Realmente, la existencia de específicos instrumentos de protección ante los atentados contra los derechos integrantes de la propiedad intelectual no constituye, ni mucho menos, algo novedoso. No obstante, frente a la existencia de nuevas posibilidades de lesión, se impone la necesidad de nuevos mecanismos de protección, siendo la propia tecnología la que puede proporcionar los recursos idóneos a tal fin.

Los medios de protección a disposición del autor han sido objeto de muy distintas clasificaciones:

a) Así, en función del momento en que arbitre su eficacia, podemos distinguir entre una protección *a priori* (o preventiva) y una protección *a posteriori* (o reparadora.) A la primera categoría, por ejemplo, corresponderían todos aquellos mecanismos de tipo técnico que impidan acceder u operar con una obra digital sin el consentimiento de aquél a quien correspondan los derechos que pueden verse afectados (encriptación, cifrado, etcétera). Normas del tipo de las consagradas en los vigentes artículos 139 y 140 LPI, por el contrario, podrían considerarse mecanismos protectores que se pondrían en funcionamiento una vez que se hubiese consumado la lesión (cese de la actividad, retirada del comercio de los ejemplares ilícitos, indemnización por los daños causados...).

b) Desde otra perspectiva, los mecanismos de protección de los derechos de autor podrían clasificarse, también, en función de su específica naturaleza. De este modo, cabría distinguir entre una protección jurídica, otra tecnológica y, una tercera, de tipo mixto.

La protección estrictamente jurídica se articularía sobre la base de todas aquellas disposiciones que estén destinadas a prevenir y, fundamentalmente, a sancionar los comportamientos lesivos de los derechos de autor. Pertenecerían a este grupo, por ejemplo, las normas contenidas en los artículos 270 (párrafos 1º y 2º), 271 y 272 del Código Penal; además, por supuesto, de las correspondientes disposiciones, ya citadas, de la LPI. Por su parte, las medidas de protección de tipo tecnológico han sido definidas como "toda técnica, dispositivo o componente que, en su funcionamiento normal, esté destinado a impedir o restringir actos referidos a obras o prestaciones protegidas que no cuenten con la autorización de los titulares de los correspondientes derechos de propiedad intelectual" (art. 160.3º Proyecto).

Por último, las medidas de tipo mixto estarían integradas por todas aquellas disposiciones jurídicas que sancionen las medidas tecnológicas de elusión de los mecanismos de protección de la propiedad intelectual. Esta calificación de protección mixta podría atribuirse a la norma contenida en el artículo 160 del Proyecto, así como a la del artículo 270.3º CP.

Evidentemente, las medidas de protección aludidas no agotan, ni mucho menos, la relación de mecanismos que Derecho y Técnica ponen al servicio del autor en defensa de sus derechos intelectuales. Las posibilidades de lesión son muchas, pero también son muchos los instrumentos de protección.

En cualquier caso, como ya se ha indicado con anterioridad, hay que proteger, pero no sobreproteger: hay que evitar que el exceso de protección termine obstaculizando de forma importante el funcionamiento de la Red o degenera en otros efectos indeseados. Como casi siempre, es cuestión de hallar el punto justo de equilibrio.

En cualquier caso y en lo que se refiere al análisis específico de las concretas medidas de protección, me remito a las conferencias de los profesores Megías y Pendón que, posteriormente, les darán cumplida cuenta de las mismas.

REGISTRO DE LA PROPIEDAD INTELECTUAL

Los artículos 144 y 145 LPI hacen referencia a un específico registro de los derechos de propiedad intelectual. La eficacia de la inscripción en el mismo es la de establecer una presunción *iuris tantum* en favor del titular inscrito; esto es, se presume, salvo prueba en contrario, que los derechos inscritos existen y pertenecen a su titular en la forma determinada por el asiento registral respectivo.

Dicho registro es regulado a través de un Reglamento específico aprobado mediante Real Decreto 281/2003, de 7 de marzo.

La inscripción en el registro tiene carácter voluntario: es meramente declarativa y no constitutiva de derechos. Por lo tanto, no es obligatoria la inscripción en el Registro para adquirir los derechos de propiedad intelectual, ya que los tiene el autor por el mero hecho de la creación de su obra.

Llegados a este punto de mi exposición (y dado lo avanzado de la hora) conviene intentar el cierre de la misma. Todo lo que hasta ahora les he relatado, aunque pueda a Uds. parecerle complejo y confuso, no es sino una muestra de la problemática, rica y extensa, que se da en sede de propiedad intelectual y de la que el resto de los ponentes les informarán con bastante más detalle.

A través de esta primera intervención hemos efectuado una especie de visita panorámica a la ciudad. A partir de ahora, mis compañeros ponentes serán sus guías a través de los barrios más recónditos de la misma. Muchas gracias.

M.P. S.G.
Universidad de Cádiz

NOCIONES BÁSICAS EN MATERIA DE PROPIEDAD INTELECTUAL

1. Texto de la conferencia pronunciada el día 15 de mayo de 2006, dentro de las Jornadas sobre *La Ley de Propiedad Intelectual y los derechos del autor en Internet*.
2. Entre otras, 2001/84/CE, de 13 de octubre, sobre Derecho de participación en beneficio del autor de una obra de arte original; y 2004/84/CE, de 29 de abril, de Respeto de los derechos de propiedad intelectual.
3. Según se indica expresamente en la Exposición de Motivos del Proyecto de Ley, "... sin que haya sido necesario explicitar la exclusión de las conexiones ADSL, dado que éstas no son, por su propia naturaleza, ni equipos, ni aparatos, ni soportes materiales susceptibles de reproducir, sino que son meras conexiones, por lo que en ningún caso podrían quedar sujetas a pago de ninguna clase, en atención a unas reproducciones de imposible realización".
4. Hubo una propuesta del PP en el Senado, relativa a la supresión del canon en los CDs y DVDs vírgenes, que, en mayo de 2005, fue aprobada por este órgano con un solo voto de diferencia (a consecuencia de un error de un senador del PSOE). Puede consultarse en <http://noticias.juridicas.com/ac-tual/20055020-1.html>
5. El usuario ve el contenido de una página web enmarcado en un contexto distinto del original, que pertenece a la página donde se coloca el marco; a través de esta técnica, los autores de páginas web pueden incorporar contenidos de otras páginas manteniendo en el campo de visión del usuario la propia publicidad y el logotipo de la empresa.
6. Literalmente, el considerando nº 19 de esta Directiva prevé que "El derecho moral de los titulares de derechos debe ejercerse de conformidad con lo dispuesto en la legislación de los Estados miembros, en el Convenio de Berna para la protección de las obras literarias y artísticas, en el Tratado de la OMPI sobre derechos de autor y en el Tratado de la OMPI sobre interpretación o ejecución y fonogramas. Dicho derecho moral no entra en el ámbito de aplicación de la presente Directiva".
7. Se definiría como "puesta a disposición del público de obras, por procedimientos alámbricos o inalámbricos, de tal forma que cualquier persona pueda acceder a ellas desde el lugar y en el momento que elija".
8. Según el art. 133 LPI, "El derecho *sui generis* sobre una base de datos protege la inversión sustancial, evaluada cualitativa o cuantitativamente, que realiza su fabricante ya sea de medios financieros, empleo o de tiempo, esfuerzo, energía u otros de similar naturaleza, para la obtención, verificación o presentación de su contenido". La excepción parece consagrada en el art. 135.

REVISTAS CULTURALES GRATUITAS

Pedro M. Geraldía Sánchez

El objetivo de todo negocio es aprovechar la oportunidad de vender allí donde pueda haber necesidad o donde esta se pueda crear. En la trama actual del sistema económico en el que nos movemos y tras largos siglos de capitalismo en sus diferentes etapas y épocas, las técnicas de venta unidas a los métodos de persuasión han ido desarrollándose con múltiples variantes. Surge así la publicidad comercial que pasó a convertirse en una industria rentable y en expansión al amparo del desarrollo de los métodos de producción y consumo capitalistas. Y los medios de comunicación desde sus orígenes hasta nuestros días han sido soporte de esta actividad publicitaria. No descubrimos nada nuevo con esta afirmación, sino que constatamos un hecho que se observa claramente cuando abrimos un periódico, encendemos la radio, vemos la televisión o navegamos por Internet. Unidas a las informaciones políticas, sociales, internacionales, o culturales, los anuncios llenan los espacios, se encartan en los medios o forman parte ya del discurso informativo.

Junto a este hecho se encuentra otra realidad. Para alcanzar mayor efectividad en el mensaje del medio de comunicación que se trate y por tanto de lo que este ofrece, es necesario que los canales de distribución abarquen el mayor radio de acción posible. Cuanta más gente lo lea, lo escuche, o lo vea, mayores posibilidades habrá para que se atienda el mensaje, o se vendan los productos que junto a ellos se ofrecen. Todo ello en una lógica, que puede estar guiada desde el automatismo que establece la teoría clásica de la información: Emisor, Mensaje, Receptor y respuesta inmediata ante el mensaje emitido. Pero esta no es ecuación que se pueda resolver de manera simple. La fórmula propuesta, tiene que tener en cuenta mucho más factores a la hora de poder obtener resultados efectivos en cuanto a índices de lectura o audiencias.

Como bien señalaron los teóricos de la Escuela de Palo Alto (California) en los años cuarenta, la teoría de la aguja hipodérmica, esto es: inyectar la información a un público receptor, sea esta la noticia o el anuncio, no comporta necesariamente que la respuesta por parte de quien la recibe sea inmediata. Factores culturales, de formación, de edad, de necesidad, de disponibilidad económica, o estéticos, entre otros, influyen en las tendencias o intenciones del público. La respuesta ante el mensaje se da en mayor o menor medida cuanto más efectivas sean las herramientas de persuasión y a su vez cuanto más especializada y sectorizada se ofrezca la información.

Es en este plano, en el de la especialización y en el de la localización de la propuesta informativa, enmarcada en ámbito geográfico, sectorial o de grupos es donde podemos situar el objeto al que nos pretendemos acercar en este artículo: las publicaciones periódicas gratuitas con soporte publicitario realizadas con un componente cultural como principal activo informativo de las mismas.

El fenómeno no es en absoluto nuevo en nuestro país. Desde el advenimiento de la democracia y sobre todo desde la instalación de unos modelos de comportamiento colectivo plenamente canalizados en la sociedad del ocio, numerosas han sido las publicaciones de este corte que han visto la luz. Distribuidas primero en los lugares y espacios habituales de la prensa escrita diaria, estas iniciativas empresariales han ido ocupando lugares, en los que la afluencia de público hacía posible que sus grandes tiradas tuvieran justificación. Acudir con propuestas de ocio, o entretenimiento a los lugares de divertimento y expansión (cafeterías, bares, discotecas), de trabajo (oficinas públicas, institutos, universidades, tiendas), de concentración de personas (espectáculos, convocatorias, actuaciones), suponía abrir aún más las posibilidades de difusión y convertirlas en atractivo para los anunciantes. En función de la potencia de la distribución y la amplitud del público al que se dirige irá el sostenimiento económico del mismo por parte de quien paga los anuncios. Unido como es lógico a la calidad del producto ofrecido en cuanto a oportunidad, diseño, actualidad y cercanía física o afectiva a las informaciones reflejadas en sus páginas.

Nos entretendremos pues en esta colaboración, en analizar algunos casos concretos de estas publicaciones. Señalando la localización de los mismos, las características de la publicación, reflexiones en torno a sus diseños, público al que se dirigen y otros aspectos que nos ayuden a empezar a entender este fenómeno que se sitúa entre la información cultural y la que tiene por objeto la venta de servicios y productos.

Añadiremos un último apunte relativo a la consideración de estas publicaciones dentro de lo que venimos a considerar como Periodismo Cultural.

Algunos casos concretos de publicaciones gratuitas culturales

El panorama de estas publicaciones es variado y de gran extensión en todo el ámbito español. Prácticamente no hay ninguna ciudad o provincia que no acoge una o varia de estas publicaciones. Unas veces sostenidas o impulsadas por grupos de comerciantes, otras auspiciadas por publicistas o emprendedores que desarrollan su faceta periodística al amparo de la oferta comercial.

En los casos que vamos a tratar aquí nos ceñiremos al ámbito de la provincia de Cádiz y estableceremos una comparación con alguna publicación de ámbito regional y de tirada nacional que se centra en el mismo objetivo informativo y sobre todo en

el ámbito temático dedicado a las propuestas culturales. Queda para un análisis más exhaustivo un relato de estas publicaciones en todo el país. Una tarea que en gran medida se antoja compleja por la diversidad y amplitud de ellas. La complejidad, así mismo, vendría dada por el hecho de que una de las características que estas publicaciones ofrecen es la de ser muy recientes en su edición. Salvo el caso de *El Giralillo* en Sevilla que es sin duda la decana de estas publicaciones con casi 20 años de existencia.

Igualmente, el control en cuanto a número de ejemplares editados y distribuidos que existe en otras publicaciones de corte periódico, no se da en estas ediciones. No están por tanto sometidas a los índices que marcan la OJD (Oficina de Justificación de la Difusión) y no son objeto de análisis y cuantificación por la EGM (Encuesta General de Medios). Los únicos datos en ese sentido que podemos aportar aquí y que pudieran hacernos concebir una idea con respecto al número de lectores, público al que van dirigidas, puntos de distribución, etc., son los que desde su propia voluntad aportan ellas mismas. Datos obtenidos por estudios de marketing realizados a instancia de la propia dirección de estas publicaciones. Sin poner en duda la rigurosidad de esos análisis no podemos establecer que los mismos tengan el componente de objetividad requerido para estudios e informes de esas características.

Por tanto, la reflexiones que aquí hagamos, carecerán de estos elementos fiables que nos puedan dar un apunte más exacto en cuanto al impacto que estas publicaciones tienen en los lectores que se acercan a las mismas.

THE SPY MAGAZINE

Edita: No time Comunication.

Dirección: Daniel Vázquez y David Suárez.

Publicación mensual con sede en Cádiz capital. Tiene una tirada actualmente de 10.000 ejemplares. Su difusión gratuita se realiza con especial profusión en los bares, cafeterías, restaurantes, salas de exposiciones, administraciones públicas y lugares de encuentro. Dirigida a un público generalmente joven, comprendido entre los 20 y 40 años. Interesado en la música, el cine, los viajes y las actividades culturales. En su estructura incluye noticias dedicadas a las novedades musicales y literarias a modo de flashes. Reportajes con relación a grupos musicales, cine, viajes, teatro, moda y diseño. Incluye una trabajada sección de agenda que refleja, en especial, todas aquellas convocatorias culturales, de ocio y recreativas que se originan en Cádiz, la Bahía y Jerez de la Frontera, ya sean éstas organizadas desde los ámbitos privados o públicos.

La publicidad va bien encuadrada dentro del diseño general de la revista. Mucha proliferación de fotos y una labor de maquetación original y orientada al cuadro in-

formativo que pretende reflejar, con un gran dinamismo en las imágenes. El contenido meramente periodístico, se倾oca en una primera parte de la revista. La información publicitaria de aquellas empresas (fundamentalmente hosteleras) que soportan el coste de la publicación se inserta en un bloque final. Dispuesta en una sección específica con fotos y diseño adecuados y donde se denota quizás menos vanguardismo en relación a la otra parte de la revista, en buena medida porque la información tiene que tener un contenido más exacto y puntual sobre los servicios y ofertas que se publicitan. La publicación se viene editando desde abril de 2006, con periodicidad bimestral. El impulso empresarial de la misma ha venido determinado por profesionales dedicados al mundo de la publicidad y la gestión comercial. No obstante en su nómina de colaboradores incluye a profesionales del periodismo escrito y gráfico de reconocida solvencia en los ámbitos locales, provinciales y regionales.

La temática abordada incide grandemente en componentes que hacen de la información ofrecida hechos noticiales desde un punto de vista cultural. Revisten por un lado interés informativo en el que se denota que hay un componente de actualidad bien señalado y por tanto de oportunidad que refuerza el interés. Mantiene en líneas generales en todos los números publicados hasta ahora una pauta de "rareza" en cuanto a nota característica de las informaciones. Ofrece utilidad como servicio en cuanto a su catálogo de sugerencias y agenda. No entra, quizás no sea su finalidad, en contenidos que pudieran ser polémicos. En la misma, sobre todo la emotividad por cercanía y por proximidad, familiaridad y conocimiento de los hechos supone un aliciente potente que se viene a unir al hecho de su accesibilidad. La extensión de la misma comporta también las trazas propias de una publicación que pretende ser de lectura rápida ayudada sin duda por una apuesta gráfica acertada y bien trabajada.

Incluye una trabajada sección de agenda que refleja, en especial, todas aquellas convocatorias culturales, de ocio y recreativas que se originan en Cádiz, la Bahía y Jerez de la Frontera, ya sean éstas organizadas desde los ámbitos privados o públicos.

FREEK I

Edita y Dirige: La Mota (César Guisado, Tali Carreto y Jesús Guisado)

La sede de esta publicación es El Puerto de Santa María y su ámbito de difusión es la zona de la Bahía de Cádiz, Sevilla, Málaga, Granada y Madrid. La tirada alcan-

za los 15 ejemplares en ediciones normales. Realizan ediciones especiales y tiradas extras para distribuir en convocatorias multitudinarias: festivales de música y cine (Sant Jordi, Benicasim, Festival de Cine Europeo de Sevilla, etc., llegando en esta ocasión a editar los 30.000 ejemplares. Los números editados se reparten en lugares de encuentro, hoteles, bares, cafeterías y restaurantes. El público al que va dirigida la revista comprende las edades de 20 a 40 años. Su carácter comercial la hace tocar en el plano informativo diversos temas culturales. A las secciones dedicadas a música, cine, espectáculos y exposiciones, añade además reportajes y entrevistas. Desde un punto de vista del diseño integra bien publicidad e información. No obstante, la profusión de elementos visuales muy llamativos, distrae del contenido en alguno de sus números. Cuenta igualmente, con una amplia nómina de colaboradores especializados que reviste sumo interés en las aportaciones que realizan. Sus secciones dedicadas a entrevistas son el plato fuerte del panorama informativo que ofrecen. En comparación con la anterior publicación, nos encontramos con un producto más centrado en la producción cultural, sin desmerecer por ello el interés que se refleja en sus páginas por la promoción de aspectos comerciales. En especial de los sectores más ligados a productos de ocio: música, cine, espectáculos. Es también de notar el celo por convertirse en un objeto promocional con utilidades. Su agenda de actividades es también completa y no excluye el apunte adicional sobre lo anunciado, yendo más allá que los datos concretos de localización y temporalización de las mismas, sumando a los mismos comentarios de los acontecimientos previstos.

Igualmente y por el hecho de su distribución la publicación se muestra accesible y con grandes dosis de disponibilidad para el público que pretende alcanzar. El componente de interés que supone la rareza (frecuente incentivo para la información cultural) es también notable y así mismo incluye elementos de conflictividad y crítica que la hacen tener un enfoque particular y especialmente no ortodoxo u oficialista de la cultura. Necesariamente por el tipo de temática que aborda sea conveniente mantener ese punto de ruptura como ligazón sentimental y al mismo tiempo de coincidencia de enfoques con su público lector. Un lector próximo en lo geográfico pero también en cuanto a las propuestas que la publicación expone con modelos alternativos y no demasiado académicos de lo que es la cultura.

GUÍA DE OCIO. GO!

Edita y Dirige: Grupo de Difusión-Ocio Cultural

Dirección en Cádiz: Alberto Saso Aldama.

Su tirada es nacional pero en sus páginas se particulariza la oferta cultural y de ocio de las zonas en las que se distribuye. Publicación gratuita, distribuida en los lugares de encuentros. Su información es fundamentalmente de agenda. Notas y reseñas cortas sobre espectáculos, exposiciones, convocatorias. Con un contenido publicitario muy marcado. No hay voluntad de elaboración de otros productos informativos.

Su finalidad es ofrecer servicios a visitantes o lugareños de una forma puntual y concreta. Compagina la edición escrita con la existencia de una página web en la que se puede ver el contenido concreto de la oferta de ocio por las zonas en las que la publicación tiene su asiento. No podríamos definir a esta publicación como cultural, pero su carácter centrado en la industria del ocio le otorga un componente diverso de otras publicaciones que se centran en otras ofertas publicitarias. Desde ese punto de vista podríamos considerar que el contenido informativo es fundamentalmente útil y próximo en cuanto a los elementos a tener en cuenta dentro de lo que es noticiable. La accesibilidad y la disponibilidad de la publicación constituye otro de sus principales alicientes que se une al elemento de extensión que hace posible una visión rápida de lo que se ofrece en sus páginas.

Su tirada alcanza los 75.000 ejemplares, con ediciones particularizadas en algunas capitales. Pretende ser referente de la programación de las distintas actividades en los lugares en los cuales se distribuye.

EL GIRALDILLO

Dirige: Carmen Martín Carrasco.
Edita: El Giraldillo S.L.

Como bien señalan ellos mismos en su página web (<http://www.elgiraldillo.es>), se trata de la más veterana publicación de difusión cultural gratuita de Andalucía. Lleva editándose desde 1986. Abarca (desde un principio su línea editorial fue esa) actividades de ocio, tiempo libre, ofertas de formación. Su periodicidad es mensual y su tirada alcanza los 40.000 ejemplares en más de 400 puntos de Sevilla capital, a los que hay que sumar 85 puntos en toda Andalucía. Los lugares en los que se las encuentra son hoteles, galerías, cafeterías, bares, estaciones de autobuses, trenes, aeropuertos.

Realizan además una edición especial mensual de 5.000 unidades puestas a la venta en forma de pack en kioscos de Sevilla y su periferia (640 puntos aprox.).

Estas ediciones se complementan también con un suplemento semanal con la carteleta de cine de 10.000 unidades con información totalmente actualizada. Realizan- do igualmente tirada de ediciones especiales para congresos y jornadas.

Según sus propios datos, conviene señalar aquí que no especifican qué metodología han utilizado para obtenerlos, los lectores son: Hombres 45,2%, Mujeres 54,8%, con Estudios Superiores 35,7%, Medios 54,8%, Básicos 9,5%. Trabajando en: Profesión Liberal 13,9%, Autónomo 24,4%, Empleado Púb/Privado 61,7%. Con edades de 20 a 30 años: 53%; de 30 a 40 años: 30,4% y de más de 40: 16,6%. El perfil

del lector de la revista es de medio alto, en lo económico y cultural/profesional.

El formato de la revista mantenido desde sus comienzos tiene por un lado el aliciente de mantener unas señas de identidad propia, pero al propio tiempo se queda desfasado con relación a las diferentes tipologías de este tipo de publicaciones que han adoptado el formato cuartilla. No obstante y según se puede observar en su tirada y en su distribución, su accesibilidad y disponibilidad es grande, quizás uno de sus principales alicientes y factores de preminencia como elemento informativo útil. No se visualiza en las informaciones que ofrece en sus páginas un contenido más elaborado que el de la simple agenda, un enfoque que incida en lo raro, o en lo conflictivo. Su organización en cuanto a estructura y partes es efectiva y bien trazada. La distribución realizada en el ámbito geográfico andaluz le dan valor y amplitud al componente de proximidad y cercanía.

SHANGAY

Director: Alfonso Llopart.

Edita: Editorial IMANI. Madrid.

Publicación de carácter quincenal y de tirada nacional. Se edita desde el año 1996 y ha pasado por diversas etapas. Concebida como espacio para el fomento y promoción de la cultura gay, la publicación acoge también propuestas culturales de todo tipo para un público más amplio y no sólo sectorizado a esta parte de la población. Teatro, música, cine, exposiciones, diseño, venta por catálogo, ofertas de ocio. Un completo panorama de temas, bien distribuidos y con un diseño ágil en su trazado y excelentemente acompañado del material gráfico. La parte publicitaria de la revista está bien acompañada dentro de las diferentes ediciones sobre un papel de excelente calidad. La tirada alcanza el número de 75.000 ejemplares en cada edición. Su temática abarca una amplitud de temas que van más allá del ámbito madrileño para llenar el panorama nacional. La propuesta cultural es alternativa y pretende romper convencionalismos. Su filosofía es buscar la asunción de la cultura gay como parte integrante de los movimientos culturales de la actualidad, con un sello propio y no excluyente.

Según sus propios estudios la revista tiene un perfil de lector que comprende las siguientes características. Se trata de una persona homosexual de 18 a 45 años, sobre un universo poblacional de 1.310.000 personas homosexuales en todo el país. Estiman su cuota de lectura en un 38% de esa población total homosexual (estudio realizado por Arcoiris Consultores en 2005). Teniendo en cuenta esos datos, sus lectores en número total se situarían en torno a los 497.000.

La audiencia potencial tendría un alto poder adquisitivo, con la doble probabilidad de poseer un ingreso por hogar superior a 50.000 € anuales. Con un nota-

ble aliciente comercial para los anunciantes según el estudio realizado por la citada consultora, como es el hecho que el 78% de los lectores gay prefieren comprar productos de compañías que anuncien en medios de comunicación de esta orientación sexual.

El producto ofrecido por la revista alcanza cotas de calidad alta. Factor que se explica, si tenemos en cuenta el público objetivo al que va dirigido, que es poseedor de un alto nivel educativo y cultural.

Los factores que, en cuanto a contenido, definen lo noticiable en lo publicado tienen interés informativo para el colectivo a quien va dirigido, con un componente también bastante acusado de novedad, actualidad. El factor utilidad es también un aliciente por cuanto las propuestas comerciales, de ocio, de servicios y de convocatorias para el sector gay de la población es bastante completa. Los elementos de emotividad, familiaridad y proximidad afectiva, constituyen otras de las bazas que acrecientan el interés que posee la publicación en el colectivo homosexual.

Otro de sus más notables éxitos es sin duda la extensa distribución que realizan, que incide grandemente en que la accesibilidad y disponibilidad sea otro de los factores que la mantenga en buena situación en cuanto a público lector.

La propuesta cultural es alternativa y pretende romper convencionalismos. Su filosofía es buscar la asunción de la cultura Gay como parte integrante de los movimientos culturales de la actualidad, con un sello propio y no excluyente.

La distribución según datos facilitados por la propia revista tiene el siguiente esquema:

Madrid: 27.000 ejemplares.
Barcelona: 23.000 ejemplares.
Valencia: 5.000 ejemplares.
Sevilla: 4.500 ejemplares.
Bilbao: 2.500 ejemplares.
Alicante: 2.500 ejemplares.
Málaga: 1.500 ejemplares.
Resto provincias: 6.000 ejemplares.
Suscriptores y mailings: 3.000 ejemplares.
TOTAL NACIONAL: 75.000 ejemplares.

MU. La revista mensual del siglo XXI
Directora: Laila Escarpín Hamarinem.
Editores: Nacho Santos.
Edita: Islamorada Ediciones S.L. Sevilla.

Publicación de ámbito nacional. Con una tirada de 50.000 ejemplares, distribuidos en todos los núcleos urbanos de España de más de 50.000 habitantes. Sus páginas, desde el año de su primera edición en abril de 2002, ofrecen una amplia y variada información sobre cine, teatro, literatura, diseño, arquitectura, ciencia, medio ambiente y viajes. Con densas entrevistas a personajes del mundo de la cultura o de la actualidad social como sección fija. Incluye además una versión en inglés en sus páginas y una bien estructurada página web (www.revistamu.com). La cartera publicitaria no es profusa o excesiva, peca de cierto anacronismo en su diseño. En cualquier caso la publicidad no llega a saturar la información. La calidad del papel es media en relación a otras publicaciones de tema similar. Quizás por ello se resienta un tanto la apuesta gráfica, que es suplida por un contenido variado en el que proliferan entrevistas, reportajes, colaboraciones, crónicas.

Atienden especialmente a un tipo de información que busca la novedad en lo que se pueda salir de los cánones convencionales que ofrecen los medios generalistas. Es el factor conflictivo uno de los principales atractivos que ofrece esta publicación. Con un enfoque comprometido en las nuevas tendencias. Manteniendo igualmente esa intención con el cierto equilibrio que la hace potenciar aquellos elementos informativos que tengan alta dosis de proximidad geográfica o afectiva, familiaridad o celebridad.

Su periodicidad es mensual y su público lector, según propósitos, relatados en su voluntad editorial, es el comprendido entre las edades de 20 y 55 años, de clase media y alta, titulado medio o universitario.

Según explican ellos mismos, buscan a lectores de mentes jóvenes, abiertas y emprendedoras con verdaderas ganas de cambios, a los que pretenden aportar información diferente de los medios de comunicación habituales e informarles de las tendencias y de los creadores más emergentes, atendiendo fundamentalmente a su calidad.

Su distribución la realizan en todos los centros de cultura contemporánea de España, Madrid, Barcelona, Valencia, Bilbao, Sevilla, Málaga, Granada, Córdoba, Jaén, Almería, Huelva, Cádiz, Jerez, Badajoz, Vitoria, Oviedo, Vigo, Valladolid, León, Berlín, Londres, París y Nueva York. A los que se unen las bibliotecas universitarias y públicas, centros de arte contemporáneo, clubes, cines, cafeterías, restaurantes y lugares más importantes de ocio, cultura y compras de cada localidad. Ayuda sin du-

da su accesibilidad a la propagación y extensión de la misma.

Revistas gratuitas. Otra forma de periodismo cultural

La definición conceptual de periodismo cultural comporta primero adscribirnos a un concepto determinado de lo que es cultura. Fue el antropólogo Taylor quien, en 1874, definía a la cultura como "conjunto complejo que incluye conocimiento, creencias, arte, moral, ley, costumbres y otras capacidades así como hábitos adquiridos por el hombre como miembro de la sociedad". Una definición amplia, que sitúa al género humano en la potencialidad de crear, de abrir nuevas perspectivas a su existencia, haciendo que además de adaptarse al medio, pueda ser protagonista de nuevos sistemas de ideas, motivador de nuevas formas de sentir y de ver las cosas, recreándose en ello con la consecución de modelos estéticos nuevos y múltiples maneras de expresarlos: música, arte, teatro, cine, construcciones, ficciones...

No obstante, aún siendo necesaria esta matización inicial, no es nuestro objeto definir esta particular parcela del ser humano. Pero de vez en cuando, esa definición amplia que nos da Taylor se puede adaptar más adecuadamente a lo que convenimos llamar periodismo cultural. Advertimos en los inicios de esta exposición que desde los primeros tiempos en los que comenzaron a surgir los periódicos y revistas, la información cultural, fundamentalmente literaria, era una parte protagonista de los mismos. En publicaciones diversas de todo occidente la reflexión y la meditación política se dejaban acompañar en esas publicaciones por poesías, fábulas, cuentos y relatos diversos. En los albores del periodismo español, en las décadas finales del siglo XVIII y sobre todo con el advenimiento de la Constitución de 1812, numerosas publicaciones revestían este carácter¹. Dentro de un fenómeno común y general a toda la Europa de la Ilustración. La politización de la información que vino a suceder en todo el siglo XIX, originó una caída en el interés y por consiguiente en el espacio dedicado en los periódicos a la cultura. Como señala Rodríguez Pastoriza: "Durante el siglo XIX la información de la cultura en España a través de la prensa no llegó a alcanzar los niveles de calidad que tuviera durante el Siglo de las Luces. Los acontecimientos históricos y la politización a la que se vio sometida la vida española ordenaron la actividad periodística hacia la formación de la opinión pública. Los periódicos de este período, órganos de asociaciones y de partidos políticos, antes que vehículos de transmisión de noticias, reflejaron en sus páginas el turbulento acontecer de las tensiones ideológicas y sociales de este largo período histórico"².

No obstante, la información cultural no desaparece de las páginas de los periódicos. Ocupan eso sí, un lugar secundario y es en los albores del siglo XX cuando la necesidad de satisfacer a un público más formado, mas imbuido de los valores burgueses de la cultura integran los cuadernillos y separatas culturales, en su mayor parte literarias, de periódicos y semanarios. A partir de esa fecha también comienzan a

ver la luz publicaciones específicamente culturales. El advenimiento de las mejoras técnicas en los métodos de impresión y de edición de las publicaciones dota a los periódicos de mayores facilidades para hacer, por medio de las fotografías y del uso del dibujo, su lectura más fácil y más dinámica. Complementan por un lado la información escrita, cuando no son ellos mismos la noticia en sí.

El impacto provocado por el advenimiento de otros medios de comunicación en el siglo XX, supone un nuevo marco en el que situar el mensaje cultural a través de los medios de comunicación. La radio primero y la televisión después originan una nueva visión y perspectivas del periodismo cultural.

No es intención de esta colaboración hacer historia de ese tipo de actividad informativa en los otros medios. Si no obstante, la de señalar una característica que desde los inicios de las primeras emisiones radiodifundidas hasta nuestros días ha ido continuándose: la información cultural es secundaria en el panorama informativo. La historia de la radio y de la televisión en España, si bien ha alcanzado hitos y programas señeros (nos remitimos de nuevo al libro de Rodríguez Pastoriza) no deja de mostrar un panorama cada vez más lúgido, sin apenas lugar para la información cultural. La sobresaturación, en especial en las cadenas comerciales privadas, de programas dedicados a la prensa rosa, o al deporte, además de las frivolidades, de los concursos, deja a la cultura para aquellos momentos de los informativos o de las parrillas de programación que pueden considerarse como terminales. Y para ello, es bastante frecuente, que la misma se circunscriba a espectáculos musicales fundamentalmente.

No es el caso de la prensa escrita, en especial de la de tirada nacional. Las principales cabeceras de nuestro país mantienen excelentes suplementos culturales, comparables en cuanto a calidad, extensión y temática a los más señeros del periodismo mundial, en especial de los periódicos anglosajones. *El País*, *El Mundo*, *ABC*, *La Razón*, *La Vanguardia* por citar algunos ejemplos, mantienen este tipo de publicaciones, amén de unas respectivas secciones de Cultura fijas de alta calidad.

Todo ello al margen de las publicaciones de pago, específicas de determinadas especialidades de la Cultura: Teatro, Cine, Arquitectura, Arqueología, Historia, Comic, etc. Publicaciones, por otro lado, cuyo público concreto dista de ser masivo.

Publicidad como pretexto y soporte financiero

La reflexión inicial desde la que partíamos incidía en el apartado publicitario y de cómo esta necesidad de venta de productos, muestra de servicios, o de ofertas comerciales, se introducen como parte esencial en la estructura y planificación de los medios y situamos en este contexto a estas publicaciones gratuitas que anteriormente hemos analizado.

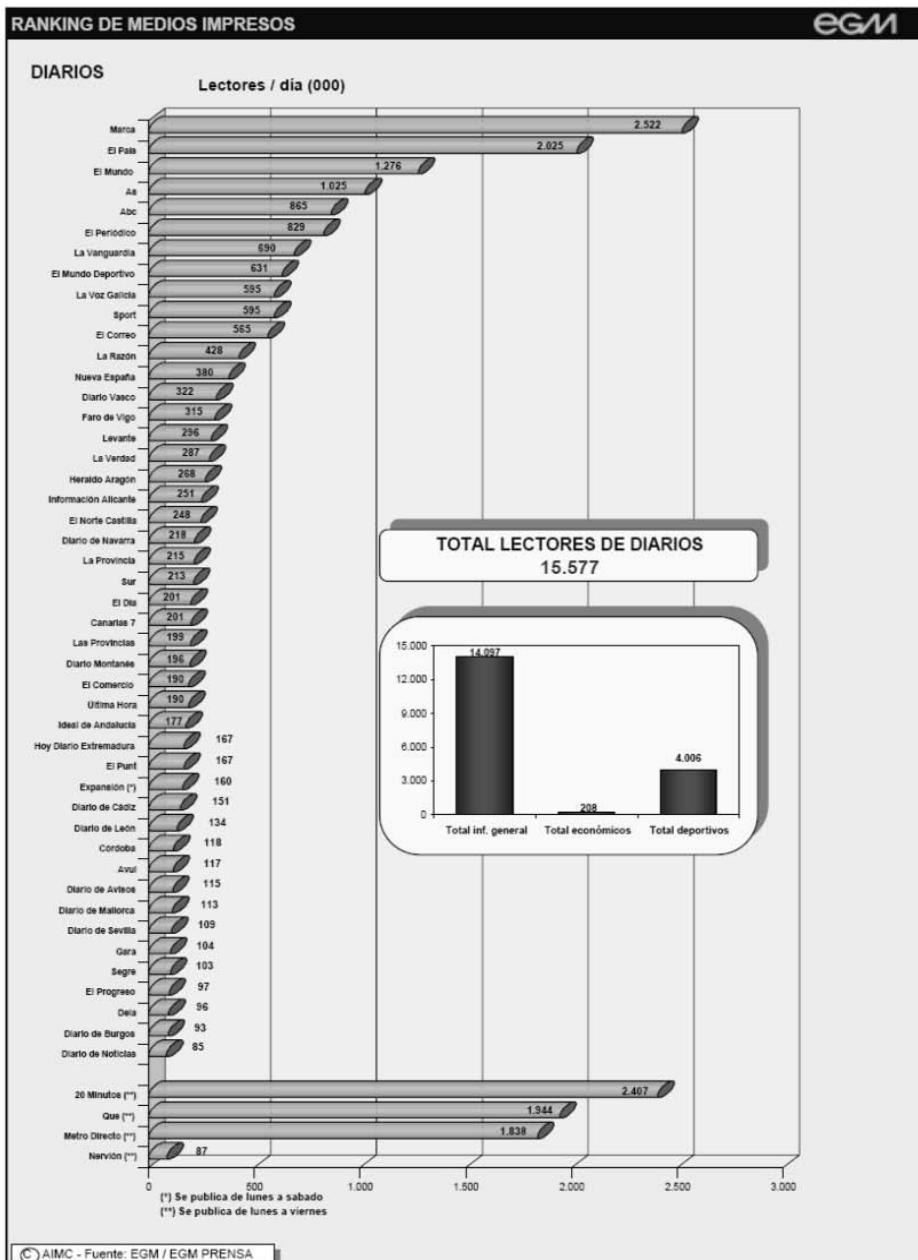
Pero esta realidad comercial que supone la publicidad no condiciona en modo alguno el carácter cultural de las mismas. Es más, inciden notablemente en el componente de utilidad pública que se señala a toda información cultural. Las ofertas publicitarias ofrecidas no entran en modo alguno en contradicción, con el contenido informativo que se ofrece.

Otras valoraciones podríamos hacer con respecto a un análisis más exhaustivo de los contenidos que antes hemos mencionado. Todas ellas mantienen un buen tono y nivel en los temas tratados. Se aprecia un trabajo documentado y bien estructurado por los colaboradores que estas publicaciones emplean para realizar algunas entrevistas o crónicas. Hay, por tanto, un esfuerzo para conseguir que la mayor parte de las informaciones tengan un alto componente de actualidad y de novedad. El trabajo que alguna de estas publicaciones realiza por adaptar la información a una presentación llevada a cabo con diseños muy llamativos y originales en su maquetación, aumenta sin duda el atractivo que supone para un público mayoritariamente joven. Muy acostumbrado, a su vez, a diferentes maneras de recibir información a través de otros medios, en especial de la televisión y sobre todo de Internet.

Tampoco se puede afirmar abiertamente que haya una sectorización demasiado acusada en todas ellas hacia una faceta de la cultura. No obstante, es bien patente que se prodigan mucho más en informaciones relativas al mundo de la música. El cine y el teatro le siguen en orden de importancia en cuanto al cuadro temático que reflejan. Dejan menos espacio en cambio, a otras manifestaciones culturales como la literatura, el arte, la fotografía o la historia, arqueología, o patrimonio. Estas últimas están prácticamente ausentes de los textos que se elaboran.

Es por otro lado lógico que así sea, dado que los lugares de distribución, la accesibilidad a la publicación en definitiva, está muy relacionada con los temas que se abordan en las mismas. Recordemos que son bares, cafeterías, hoteles, lugares de ocio, estaciones, etc.

Se potencian por tanto en todas ellas, los factores de familiaridad, de proximidad y cercanía afectiva o geográfica por encima de otros elementos como la crítica, o la búsqueda de cierto componente conflictivo que pudiera dar pie a debate, a la participación y la interacción. Aquí es donde se puede establecer un condicionante informativo. Pero hay que tener en cuenta que no son publicaciones en ese sentido militantes (a excepción de Shangay) y se limitan a potenciar todos los aspectos señalados con anterioridad, unidos al de utilidad. Lo que supone ofrecer servicios, además de las agendas de actividades culturales de instituciones, entidades y particulares. Elementos todos ellos que contribuyen sin duda alguna, a mantener buenas relaciones y clima de entendimiento comercial con los anunciantes.



Una práctica que pueda llevar a un ejercicio de la crítica y que dé motivos a polémicas no puede resultar beneficiosa para quien se anuncia. No se entienda esto como una afirmación que haga pensar que lo que aquí se está afirmando es que en estas publicaciones se practica la autocensura. No es cuestión sino de enfoque, de línea general de actuación. Estas publicaciones dejan a sus colaboradores opinar, a sus entrevistados manifestarse como deseen, pero hacen la salvedad de que la opinión siempre será de quien la escriba o la vierta en sus páginas. En la línea editorial de estas publicaciones hay una marcada apuesta por el servicio público, por la difusión de la cultura, con un acusado afán de mostrar las tendencias emergentes. Denotándose igualmente una actitud e interés por poner en valor a aquellos artistas, creadores y personajes que destacan en diferentes ámbitos culturales.

Apuntes finales

La existencia de estas publicaciones y, sobre todo lo que es más importante, que las mismas logren mantenerse durante tiempo son sin duda un acicate a la promoción cultural. La propia esencia del medio que tratamos, contando con tiradas numerosas y la aceptación de éste, entre el público variado y disperso que pretenden abarcar, nos habla de otra realidad en el actual momento que pasa el periodismo escrito en nuestro país. Si bien es verdad, que en estos dos últimos años se ha vuelto a observar una tendencia al alza en la venta de periódicos, con el consiguiente aumento de lectura³, no es menos cierto que paralejo a este repunte, se ha producido el boom de las publicaciones gratuitas.

Éxitos como el 20minutos, Metro, Queí, de Madrid, Nervión en Sevilla, o iniciativas como Viva Cádiz, por señalar dos ejemplos, uno más cercano en el ámbito geográfico, otro más alejado, vienen a subrayar que la fórmula iniciada por estas publicaciones de carácter cultural era la acertada. Una nueva versión de la montaña y de Mahoma. Las prácticas de consumo han hecho que sea el medio quien acuda al lector, en los lugares en los que hace diez años sólo podían encontrarse repartidores de propaganda en folletos comerciales o pasquines políticos.

Igualmente, y a efectos de tener un mayor conocimiento de cómo este panorama de las publicaciones culturales gratuitas, se va desenvolviendo en España, sería necesario elaborar un catálogo general de las mismas que agrupara a todas estas publicaciones, que pudiera dividirlas en temáticas e igualmente diera paso a una meto-

**El impacto provocado por
el advenimiento de otros
medios de comunicación
en el siglo XX, supone
un nuevo marco en el que
situar el mensaje cultural a
través de los medios de
comunicación.**

dología para valorar de una forma objetiva y ponderada su distribución real, así como su impacto y el índice de lecturas que alcanzan. Factores todos ellos a tener en cuenta a la hora de tener datos más ciertos y fiables. En la actualidad, no hemos podido o sabido encontrar referencias a estos particulares en las fuentes que hemos consultado. La última oleada de la Encuesta General de Medios (enero a marzo de 2006, ver figura 1) muestra los datos correspondientes a las publicaciones gratuitas de carácter general. No hay un reflejo de las publicaciones de este tipo.

De lo que no cabe duda es que nos encontramos ante un fenómeno nuevo que rompe todas las pautas anteriores concebidas para el periodismo cultural. Que amplía de esta forma su campo, para dejar de ser un ámbito restringido a las publicaciones especializadas, o bien a los distintos apartados de los suplementos culturales de los periódicos de mayor tirada. Hemos pasado a una situación en la que la cultura en sus diversas manifestaciones y sin olvidar lo que estas pueden aportar, ahonda en otros públicos antes más limitados, se hace visible y se une a otras propuestas que pueden ocupar las facetas del ocio ciudadano. Evidentemente el nivel, profundidad y medios que estas publicaciones poseen es limitado. Pero no por ello dejan de ofrecer un producto de calidad informativa muy aceptable. El tiempo y la propia evolución de las mismas determinará su pervivencia o su agotamiento.

1. Bravo Liñán, F., *La poesía en la Prensa del Cádiz de las Cortes 1810-1813*. Biblioteca de Las Cortes de Cádiz. FMC del Ayuntamiento de Cádiz.
2. Pastoriza Rodríguez, F., *Periodismo Cultural*, Editorial Síntesis, Colección Periodismo Especializado, Madrid, 2006.
3. Informe de la Asociación de Editores de Diarios Españoles, "Índice de ventas y lectura de periódicos en España 2002-2005".

LA CULTURA COMPROMETIDA
LOS DERECHOS Y DEBERES CULTURALES

Annamari Laaksonen¹

La humanidad del hombre está en la multiplicidad de sus culturas
Alan Kilday, 1995

La idea de la cultura comprometida se basa en la accesibilidad a la cultura como un derecho en condiciones de igualdad, en donde los miembros de la sociedad aseguran la posibilidad de elegir aquello que es de su interés dentro del amplio espectro que subraya lo cultural mientras, a la vez, asumen la responsabilidad con la sociedad misma de construir de manera conjunta un espacio de convivencia basado en el respeto y los deberes mutuos.

Los derechos culturales constituyen la norma de estos espacios, y allí, además de poseer un carácter jurídico, su práctica las convierte también en herramientas de política que buscan fomentar y mantener la diversidad cultural.

Desde finales de la última década, los derechos culturales han penetrado en el campo de las políticas culturales y el discurso político aunque todavía mantengan un papel marginal y hasta un cierto punto esporádico. Hemos sido cómplices de cómo la idea de los derechos humanos culturales se ha convertido -en su intento de fomentar la protección de la cultura- en un sinfín de documentos y artículos cuya intención es traducir el desarrollo jurídico en actividades e iniciativas concretas de políticas públicas y de acciones de la sociedad civil.

Este artículo intenta explorar la intersección entre derechos y responsabilidades culturales, haciendo hincapié en la importancia de desarrollar los derechos culturales y sus contenidos para el bienestar de toda la sociedad.

La primera pregunta a la que uno siempre se enfrenta en un terreno tan poco definido es: ¿qué son los derechos culturales? Una búsqueda en Internet da como primer resultado un sinnúmero de páginas en las que los derechos culturales se juntan con los derechos económicos y sociales bajo el Pacto Internacional de los Derechos Económicos, Sociales y Culturales de las Naciones Unidas del año 1966 (ratificado en el 1976). Otras respuestas posibles se encuentran en las páginas de las minorías étnicas, nacionales o lingüísticas que versan sobre la reivindicación de sus derechos en frente de las mayorías. La tercera opción es encontrar referencias interminables a

los documentos de la UNESCO y otras organizaciones intergubernamentales sobre declaraciones, recomendaciones y acuerdos. El trabajo de investigación aplicada sobre derechos culturales es escaso, y aunque el número de estudios ha crecido en los últimos años, el trabajo es todavía marginal. Nadie niega la importancia de la cultura, pero la protección de los derechos culturales no se ha desarrollado con el mismo ritmo de los demás derechos humanos.

Los derechos culturales constituyen una parte integral de los derechos humanos, con referencia especial a los derechos económicos y sociales. Sin embargo, los derechos culturales presentan un déficit en la determinación de sus contenidos legales o de las obligaciones estatales.

Por naturaleza, los derechos culturales son inseparables de la cultura. Esto plantea un desafío mayor, pues la cultura se define como un proceso vivo y posee una correlación directa con la dimensión cultural y la expresividad humana. Sin embargo, la cultura como un área soft, ha sido considerada como un complemento que presenta o brinda contexto a los derechos humanos importantes. La normativización y la protección de la cultura, fuera de la regulación de la producción cultural, tampoco ha levantado grandes pasiones por entender su naturaleza. Además de ser un reto, traducir la cultura y las actividades culturales en marcos legales de obligaciones, medidas cuantitativas e instrumentos de protección, presenta dificultades en términos de definiciones, precisiones y límites de campo.

En la Declaración Universal de los Derechos Humanos el acceso a la cultura constituye uno de sus rasgos centrales y uno de los elementos fundamentales a la hora de traducir los derechos culturales en políticas. Los derechos culturales han ganado terreno durante las últimas décadas en el diseño de las políticas públicas, y de la misma manera, han comenzado a reconocer el efecto del acceso a la cultura en el bienestar de las personas, ya que les abre la posibilidad de expresarse en su propio idioma, ejerzan su religión o decidan su propio futuro cultural.

En el terreno de las controversias

La primera controversia, que afortunadamente hoy en día cuenta ya con menos peso, es la tensión entre los derechos culturales y los demás derechos humanos. Los derechos culturales comparten los mismos principios fundamentales que los demás derechos humanos, desde la no-discriminación hasta la dignidad de la vida humana. Respetar y fomentar esta dignidad tiene una vinculación fuerte con los derechos culturales; los derechos de expresarnos como somos, sentirnos los que nos sentimos ser y escoger nuestra forma de vida, siempre y cuando estas formas no discriminén o violen los derechos de los demás.

El sentido de pertinencia y dignidad es un derecho imprescindible para nuestra identidad, pero la controversia viene de la dificultad de compaginar la agenda universalista e individualista de los derechos humanos y las particularidades culturales de las comunidades y las regiones. Cuando los demás derechos humanos tienen como objetivo fomentar condiciones de igualdad para todos, los derechos culturales buscan el reconocimiento de las particularidades culturales, fomentan la diferencia y reconocen la importancia de los derechos colectivos.

Hoy en día, a pesar de tanta conectividad y reconocimiento de la diversidad y del pluralismo, los conflictos culturales y étnicos siguen existiendo y los enfrentamientos culturales forman parte de la vida cotidiana en las grandes ciudades. La diversidad y el pluralismo culturales son temas que estamos comprometidos a celebrar, preservar y respetar, al mismo tiempo que muchas ciudades, comunidades y sociedades tratan de encontrar vías para resolver los problemas ocurridos en las condiciones básicas de convivencia cultural e intentan aumentar la implicación política en la búsqueda de soluciones prácticas.

La segunda controversia, parecida a la anterior, aunque también afortunadamente hoy en día con menos peso, es la relación entre los derechos humanos/culturales y el relativismo cultural. La primera opción, el universalismo de los derechos de los individuos, básicamente pretende que existen algunas normas comunes a todos los estados y sociedades, mínimos éticos que ofrecen un marco de actuación y reacción humana. La siguiente opción, el relativismo cultural, escapa de los universalismos y pretende que los derechos son relativos y dependen del contexto cultural en que están ejercidos. Las dos aproximaciones tienen algunos factores en contra y otros a favor, no obstante existe una tercera vía que resulta de la combinación de ambas. Pero si medimos la efectividad de estas opciones desde el punto de vista de los sujetos de tales derechos, la dimensión de peligro y discriminación es diferente.

No tenemos que seguir ciegamente a un modelo inflexible de derechos universales, pero hay que ir con cuidado al aplicar esa fe ciega en un relativismo ilimitado. El relativismo cultural puede llegar a una situación en que los estados toman medidas de control absoluto en nombre de las tradiciones culturales o el derecho a mantener una cultura propia. No toda cultura es positiva y no todas las tradiciones son libres

Los derechos culturales constituyen la norma de estos espacios, y allí, además de poseer un carácter jurídico, su práctica las convierte también en herramientas de política que buscan fomentar y mantener la diversidad cultural.

de control intransigente. Quiero creer que básicamente las personas no deberían ser tratadas de forma distinta o desigual con la justificación de que tal o cual trato forma parte de una cultura particular.

Los procesos unificadores de los derechos humanos que se basan en corrientes ideológicas como las de la Revolución Francesa y son apoyados por instituciones como las Naciones Unidas tienen como objetivo un progreso racional y universal que fomenta una idea de la igualdad de la ciudadanía. Uno de estos ejemplos lo constituye el desarrollo de los derechos de la mujer, que se ha nutrido de estas bases.

Una vertiente universalista puede encontrar su contraparte en la particularización multiculturalista que en su mejor fase reconoce la existencia y riqueza de las culturas, y en su peor parte conduce a la creación de guetos culturales, intolerancia y rigidez cultural. Es un sistema hereditario y muchas veces sólido.

La globalización, a su vez, cambia las perspectivas que tenemos para vivir el mundo y las relaciones interpersonales. Esta "nueva" manera de pensar -aunque el mundo ha sido siempre mucho más multi- e intercultural de lo que queremos reconocer- abre un espacio de pluralidad e interculturalidad que debería basarse en la apertura, el respeto, la interacción y el intercambio, así como en las responsabilidades de convivencia compartidas e incluso en la aceptación del conflicto.

La cultura puede generar contraposiciones y conflictos, sería inútil pensar que toda cultura es buena y tiene que ser objeto de protección. El problema es ¿quién define los criterios? Algunas instituciones tradicionales -clases sociales y partidos políticos- han empezado a tener menos importancia en términos de expresión de la identidad. El poder de la cultura para crear imágenes, marcar visiones, construir imaginarios y transferir experiencia y emociones ha llegado a ser tan importante y diverso como las expresiones más tradicionales de la identidad. La identidad es una historia que contamos sobre nosotros mismos, como dice Anthony Giddens, pero es también la historia que los demás cuentan de nosotros. Los derechos culturales nunca llegarán a tener efectividad real si no están acompañados por una actitud de compromiso por parte de los ciudadanos y las ciudadanas.

Articular los derechos culturales

A pesar de la creciente atención que ha recibido en los últimos años, la resolución del debate sobre los derechos culturales está lejos de tener un cuerpo consolidado y firme. El debate sobre los derechos culturales combina un conjunto de compañeros de viaje poco habituales: arte, cultura, derecho y política. Juntar elementos de naturaleza tan distinta parece un ejercicio inútil de compatibilidad, pero los derechos y libertades culturales son críticos para la creatividad, esenciales para la expresión y

para todo ese universo a través del cual nos entendemos nosotros mismos. Son coherentes con los derechos humanos y coherentes con la idea de que la dignidad humana tiene que ser protegida.

Los derechos culturales han recibido menos atención por diferentes razones, entre ellas la dificultad de traducir cultura en obligaciones y de definir "cultura" de forma amplia y completamente satisfactoria. También debido a tendencias ideológicas y políticas, y a la distancia que separa a la cultura de los caminos del derecho público internacional. Incluso los derechos culturales, en su forma colectiva, han sido considerados peligrosos para la cohesión de estados nación.

Algunos han evitado hablar de derechos culturales para no caer en la provocación y en la imposibilidad de normalizar la cultura en cualquiera de sus formas, y para evitar entrar en situaciones conflictivas sobre qué es cultura y cómo equipar a las personas con ella. ¿Cómo materializar la importancia de la cultura en artículos y obligaciones? ¿Hasta dónde llegan las responsabilidades culturales de las sociedades y de los individuos? ¿Cómo se articulan las normas?

En general, la definición de los derechos culturales se refiere básicamente a los derechos humanos relacionados con los aspectos culturales. El ámbito de los derechos culturales es más amplio que los temas relacionados con la expresión artística o la creatividad, y por eso ilustra la necesidad de encontrar mecanismos para definir y conservar responsabilidades sociales, las formas de asegurar la participación, el acceso a la cultura, el derecho a expresar, interpretar y producir cultura, y la preservación y la educación como principios de diseño de políticas². Están los que se refieren exclusivamente a las artes o a "cultura", como el derecho de participar en la vida cultural, los derechos de autor, la libertad artística, protección del patrimonio o la posibilidad de disfrutar libremente de la oferta cultural.

Luego se pueden entender de manera más amplia incluyendo los derechos "vecinos" y las libertades fundamentales (de expresión, de opinión, asamblea, conciencia, acceso a información, etc.). Los derechos culturales se relacionan de forma cercana

No toda cultura es positiva y no todas las tradiciones son libres de control intransigente. Quiero creer que básicamente las personas no deberían ser tratadas de forma distinta o desigual con la justificación de que tal o cual trato forma parte de una cultura particular.

con otros derechos, como los de la educación y el desarrollo³ en un universo de interacción humana en donde la categorización de los derechos humanos en subcategorías puede ser inútil y artificial⁴.

Stephen Marks (2002) divide los derechos culturales en diferentes categorías:

- derecho a la identidad cultural, incluyendo la libertad de la determinación del futuro cultural;
- participación en la vida cultural;
- conservación y difusión de la cultura;
- protección de la propiedad cultural;
- derechos de los creadores, los intérpretes y los artistas.

En cambio, la lista de Elsa Stamatopoulou de los elementos normativos de los derechos culturales puede resultar útil en cuanto a categorizar los principios transversales no tan contradictorios a las particularidades locales. Su lista incluye elementos como: 1) no-discriminación e igualdad, 2) libertad de interferencia en el disfrute de la vida cultural, y libertad de contribuir en la cultura, 3) libertad de elegir en qué cultura(s) y vida cultural participar, 4) libertad de diseminación, 5) libertad de cooperación internacional y 6) derecho de participar en la definición, preparación e implementación de cultura⁵. Esta lista puede ser complementada por los principios fundamentales de los derechos humanos en general.

En el lenguaje normativo los derechos culturales se refieren principalmente a ciertos apartes de los instrumentos internacionales como el artículo 27 de la Declaración Universal de los Derechos Humanos (1948), el artículo 15 del Pacto Internacional de los Derechos Económicos, Sociales y Culturales (1966), y otros instrumentos (declaraciones, artículos, pactos, convenios, etc.). A lo largo de las últimas décadas, los derechos culturales han sido referidos mayoritariamente como la "categoría subdesarrollada"⁶ de los derechos humanos. Dividir los derechos humanos en categorías que hacen referencia, por un lado a derechos civiles y políticos y, por otro, a derechos económicos, sociales y culturales, fue el resultado de algunos procesos políticos en los años 60 cuando el fortalecimiento de los derechos civiles y políticos estaba en la agenda política. Esta categorización, a veces artificial, ha desfavorecido los derechos económicos y sociales, y dentro de este subgrupo, a los derechos culturales. A la vez que los derechos culturales han sido periféricos en el desarrollo de instrumentos jurídicos, tampoco en las constituciones los derechos culturales suelen ser exhaustivos. De acuerdo con el planteamiento de Symonides: "Los derechos culturales no son objeto de debate [...] y la atención que se concede a los derechos culturales que figuran en el artículo 15 también deja mucho que desear"⁷. El Comité de los Derechos Económicos, Sociales y Culturales de las Naciones Unidas en sus actividades de seguimiento a las obligaciones de los estados en parte también incluye

elementos relativos a los derechos culturales, por ejemplo, "la información sobre la disponibilidad de fondos para el fomento del desarrollo cultural y la participación popular; la infraestructura institucional establecida para la aplicación de las políticas encaminadas a velar por la participación popular y la promoción cultural de la identidad cultural como factor de apreciación mutua entre personas, grupos, naciones o regiones; la preservación y valorización del patrimonio cultural de la humanidad, la legislación[...]"⁸, e informar sobre estas actividades ha recibido un interés relativo en el Comité.

Los derechos culturales están consagrados en algunos de los instrumentos que han sido más ratificados hasta la fecha y que hacen referencia expresa a los derechos humanos. Además de los artículos ya mencionados, existen también otros instrumentos de importancia⁹. En el informe Nuestra Diversidad Creativa realizado por la Comisión Mundial de Cultura y Desarrollo en 1995, se sostiene que la cultura forma la base del desarrollo y que toda la gestión y planificación de políticas públicas sobre el desarrollo tiene que tomar en cuenta la dimensión cultural. Además, en la Declaración Universal sobre la Diversidad Cultural de la UNESCO se confirma que la diversidad cultural es patrimonio mutuo de la humanidad y su protección es importante. Según los pactos mencionados hasta ahora, los estados están obligados a respetar, promover, proteger e implementar estos derechos. Elsa Stamatapoulou nos recuerda que la contribución de la sociedad civil en el seguimiento del cumplimiento y la promoción de los derechos culturales es muy importante¹⁰.

En el marco jurídico internacional varios derechos se consideran como derechos culturales¹¹, entre ellos figura el derecho de participar en la vida cultural, una aseveración cuya definición presenta todavía poca claridad. Stamatapoulou acentúa que las regulaciones sobre educación y derechos sobre propiedad intelectual han tenido un desarrollo jurídico "sobre todo dentro del marco del comercio internacional [...] que desafortunadamente no agrupa el conocimiento tradicional o el patrimonio cultural de pueblos autóctonos por los inmensos intereses económicos"¹².

Ella hace hincapié en el hecho de que la filosofía detrás de los derechos humanos

**Los derechos culturales
se relacionan de forma
cercana con otros derechos,
como los de la educación y el
desarrollo en un universo de
interacción humana en donde
la categorización de los
derechos humanos en
sub-categorías puede ser inútil
y artificial.**

es proteger a los más vulnerables, pero esto no significa que los derechos no se aplican a todos los miembros de la sociedad, y tampoco que los derechos culturales se orientan hacia una cultura en particular mientras se excluyen otras.

¿Los mismos derechos para todos?

¿Realmente los derechos culturales pueden ser los mismos para todos? ¿Tienen las mismas características en todos los sitios? Si no es así, ¿tenemos que aceptar que todas las tradiciones culturales que no contribuyen a la libertad cultural de las personas violan otros derechos humanos? ¿Alguien puede tener "una posición privilegiada o dominante en la vida cultural y excluir otras personas de la comunicación y la participación cultural, a través, por ejemplo, de la censura o el comportamiento de mercado"?¹³ ¿Los derechos culturales sólo son parte de un sistema occidental de derechos humanos que se utilizan para justificar políticas cuestionables? Detrás de estas preocupaciones, muchas veces bien fundamentadas, estaría la centralización del mundo y de la cultura en unas corrientes culturales dominantes que ignoran el espíritu innovador y libre de encasillamientos de la diversidad cultural. Uno de los retos del trabajo sobre los derechos culturales es construir marcos en los que todos pueden sentirse representados. Pero, como dice Joost Smiers: "¿Cuáles son las estrategias? Las declaraciones no nos cuentan cómo llegar a estos objetivos basados en la igualdad, el respeto por el ser humano y la participación cultural"¹⁴.

Los resultados de la Conferencia Mundial sobre los Derechos Humanos que se llevó a cabo en Viena en el año 1993, afirma en su Declaración que los derechos culturales no deberían limitar otros derechos humanos. Además, la conferencia ofreció una posible solución al dilema entre el universalismo de los derechos y el relativismo de la cultura, reconociendo que los derechos humanos son principios morales universales imprescindibles, pero es necesario saber cómo interpretarlos en cada contexto cultural.

En un mundo fragmentado, construir conceptos universales puede resultar un ejercicio útil pero poco práctico. Los marcos universales tienen una importancia relevante en el desarrollo jurídico pero no resuelven la situación en el nivel local donde los conflictos cotidianos son más visibles y concretos.

Muchas veces es el propio sector cultural el que funciona como puente entre la teoría y la práctica de las realidades de cada día a través de su compromiso con lo local, donde se implementan la mayoría de las políticas y las iniciativas sobre los derechos culturales. "Las percepciones culturales de realidades locales tienen un efecto en la conceptualización y la articulación de los derechos culturales para las necesidades regionales, aunque los derechos humanos y las libertades fundamentales son los que siempre determinan los límites de este ejercicio [...]"¹⁵.

Las medidas relacionadas con el seguimiento del cumplimiento del derecho de participar en la vida cultural se constituyen, por un lado, de las obligaciones de los estados y las administraciones a crear un entorno facilitador y, por otro, de las políticas necesarias para implementar estas obligaciones. Sobre todo, ese derecho se refiere a la sensación verdadera y a las experiencias de los individuos y las comunidades sobre cómo están asegurados sus derechos de acceso y participación en la vida cultural.

En cualquier caso, existe un corpus legislativo y académico desarrollado en torno a la conceptualización y a la definición de los derechos culturales. Algunos de tales intentos han sido duramente criticados por causa de la vaguedad de sus definiciones, por ser marcos de principios morales difíciles de traducir en obligaciones estatales, o porque se convierten en ejercicios académicos de buenas prácticas carentes de métodos de acción eficaces. Las organizaciones de la sociedad civil han criticado la falta de sistemas de monitorización de las violaciones de los derechos culturales, así como la ausencia de metodologías para la aplicación de los acuerdos internacionales.

La coexistencia multicultural es inevitable en el mundo actual, en el mejor de los casos puede ser fuente de riqueza y de aprendizaje mutuo, y en el peor de los casos puede ser fuente de exclusión, de minorización y de discriminación. Los derechos culturales pueden proporcionar formas de contrarrestar dichas tensiones y proporcionar directrices para una coexistencia armónica.

Uno de los retos del trabajo sobre los derechos culturales es construir marcos en los que todos pueden sentirse representados.

Compartiendo espacio - convivencia y responsabilidades

Cuando las personas se mueven de un lugar a otro por motivos distintos, los impactos sociales y culturales son evidentes. Sean cortas o largas sus estancias, sean permanentes o temporales, los marcos culturales de los países receptores son objeto de cambio. A lo largo de la historia de la humanidad, muy pocas culturas han permanecido aisladas o inmunes a las influencias externas. El pasado común está construido sobre grandes movimientos de personas y olas de inmigración entre países y continentes. Las culturas del mundo nunca han sido tan homogéneas como pensamos, sin embargo, en las últimas décadas la globalización de la economía y la fuerte urbanización han intensificado los movimientos migratorios y a su vez las influencias culturales de personas, mercancías y productos culturales.

En estos tiempos de "transformación cultural e interacción constante que afectan nuestras formas de entender las identidades culturales y la pertinencia local, regional o nacional, las categorizaciones rígidas pueden llevar a la minorización o discriminación, sobre todo cuando se piensa que cultura equivale a etnicidad"¹⁶.

En muchos contextos, la cultura también se refiere a las formas de "vivir juntos". La cultura no sólo contribuye a la construcción de la identidad, sino también a la de las formas de cohesión social y a la construcción del capital cultural. El éxito de una comunidad generalmente depende de su capacidad de producir sensación de cohesión y aceptación.

Lourdes Arizpe usa el concepto de "convivencia", cuando se refiere a las relaciones que se dan entre diferentes grupos sociales en el contexto de la globalización y el papel que juega en ello la sociedad civil¹⁷, en este sentido su concepto es muy cercano al de "capital cultural". La realidad multidimensional del día a día de las comunidades, grupos culturales e individuos concentra en su desarrollo también una matriz de relaciones cotidianas, sociales, y maneras de vivir que forman el universo de convivencia.

Responsabilidades, deberes y cociudadanía

Según la Declaración Americana de los Derechos y Deberes del Hombre (1948), uno de los primeros documentos sobre los derechos humanos: "Es el deber del hombre ejercer, mantener y estimular por todos los medios a su alcance la cultura, porque la cultura es la máxima expresión social e histórica del espíritu. Y puesto que la moral y buenas maneras constituyen la floración más noble de la cultura, es deber de todo hombre acatarlas siempre".

Los derechos no son nunca absolutos, contienen nociones como el deber, el respeto, la responsabilidad y el compromiso, cuyo objeto es mantener los derechos humanos. En los últimos años, junto a los derechos culturales se ha empezado a hablar de los deberes culturales, éstos pertenecen al ámbito de acción de los estados y son la base de la convivencia. En la legislación internacional las responsabilidades culturales son una especie poco frecuente, aunque en lo que hace referencia a la legislación regional, la Carta Africana de los Derechos Humanos y de los Pueblos, en su artículo 22, reconoce el deber de "preservar los valores culturales africanos positivos". Según el artículo 29 de la Declaración Universal de los Derechos Humanos (1948), todos los miembros pertenecientes a una sociedad/comunidad tienen deberes hacia ella. Las políticas de derechos culturales deberían promover estos valores positivos, así como también el diálogo y la formación profesional en derechos humanos. Algunas de las acciones propuestas en esta línea incluyen el acopio de información sobre los derechos culturales y sus violaciones, los programas educativos

y la formación profesional en valores y derechos humanos, la atención especial al acceso y a la participación de las minorías y los grupos en riesgo (mujeres, jóvenes, etc.) en la cultura, la preservación de las lenguas y la evaluación de las políticas públicas afines a este campo. La formación, por su parte, debería contemplar un levantamiento de buenas prácticas en aquellas políticas que contemplan una agenda de derechos culturales, y así mismo proponer el diálogo con juristas y con proyectos interdisciplinares.

Los deberes culturales no se refieren únicamente a las responsabilidades de los estados y las autoridades, también se refieren a los deberes de todos los ciudadanos por mantener un espacio armonioso de convivencia en condiciones de igualdad. Los derechos y deberes/responsabilidades culturales no se traducen en la negación de las diferencias culturales o la negación de la diversidad cultural, sino en el mantenimiento de la riqueza de la diferencia. Los deberes/responsabilidades básicos se pueden encontrar en los principios de los propios derechos humanos que incluyen la no discriminación, la dignidad humana y el respeto a los demás. Sin una responsabilidad cultural a las formas de vivir, a las religiones y a la cultura de los demás, los derechos culturales nunca llegarán a tener un significado verdadero.

**Los derechos no son nunca absolutos, contienen nociones como el deber, el respeto, la responsabilidad y el compromiso.
En los últimos años, junto a los derechos culturales se ha empezado a hablar de los deberes culturales.**

De acuerdo a las palabras de Voltaire, debemos ser tolerantes con todos, menos con la intolerancia. En el ideal de una sociedad multicultural, los ciudadanos y las ciudadanas disfrutan de los mismos derechos que los residentes en la esfera pública, y en la esfera privada tienen derecho a escoger la forma de vida de su elección y a mantener las tradiciones culturales propias, siempre y cuando los derechos humanos queden protegidos y respetados, y las libertades fundamentales queden garantizadas¹⁸.

Si definimos las responsabilidades que todos tenemos como obligaciones esto "puede incorporar la connotación de forzar u obligar, que vendría a indicar que todos reconocemos que estamos obligados a seguir pautas de actuación pero que estas obligaciones no van acompañadas automáticamente por nuestra actitud de aceptación"¹⁹. A pesar de las medidas preventivas que pueden tomar las sociedades y las comunidades para fomentar diálogo, las actitudes positivas y la cooperación entre

ciudadanos tienen una importancia enorme. Tanto como las políticas públicas tienen el deber de facilitar un entorno de acceso, opciones y libertad de elección; los ciudadanos y las ciudadanas deberían sentirse comprometidos a contribuir a la construcción de una convivencia armoniosa. El acceso, la participación y la acción comunitaria facilitan y fomentan la sensación de inclusión y disfrute de los derechos, y a la vez, brindan una sensación de responsabilidad hacia la propia comunidad.

Según Walters (2005), la globalización minimiza las diferencias nacionales, cambia el "lugar" de la cultura, el mapa social y cultural de la vida e introduce nuevos modelos de percepción y lenguaje. En este contexto los derechos y las responsabilidades culturales, ofrecen nuevos contenidos a las políticas públicas y pautas para problemas socio-culturales. De esta manera, los derechos culturales facilitan el acceso y la participación, elementos fundamentales en el ejercicio de la ciudadanía en condiciones de igualdad.

Los deberes y los compromisos referidos a la cultura se han considerado como tareas que deben llevar a cabo los estados. A la luz de este supuesto, en la esfera internacional se redactan instrumentos de carácter vinculante a los que se espera que un número suficiente de estados se adhiera para que entren en vigor. No obstante, la fortaleza de tales instrumentos reside en los apartes relacionados con los derechos, y su debilidad se encuentra en aquellos que describen las obligaciones. Esto último se refleja en la carencia de estructuras de seguimiento y monitoreo de las mismas, y revierte en la escasa atención que se da a ciertos instrumentos de protección, en este caso, a aquellos que hacen referencia a los derechos culturales. Si no existen unas obligaciones claras y tampoco se define la responsabilidad que asume el estado y los ciudadanos frente a ellas, aquello que ha sido vagamente definido en el papel no tendrá resultados concretos. Definir los pasos de las responsabilidades culturales sigue siendo un horizonte compartido.

En un estudio reciente de la Fundación Interarts, se recogieron resultados de 45 países distintos sobre las percepciones locales y regionales acerca de los derechos y deberes culturales. Las personas que participaron en el estudio indicaron que las responsabilidades culturales de cada individuo incluyen elementos como el respeto y la tolerancia por otras culturas -siempre y cuando este respeto y tolerancia sean recíprocos-. Otros elementos que también fueron mencionados son la importancia de las actitudes positivas, la educación en cultura, el conocimiento del patrimonio cultural propio, la participación en las actividades de la comunidad, la no imposición cultural, la necesidad de cuidar a los artistas y creadores, la ética de los medios de comunicación, el fomento de la identidad cultural, el contribuir a la vida cultural de la comunidad y el fomento de los principios democráticos (no discriminación, coexistencia, participación, etc.), entre otros.

Conclusión

Los derechos culturales son instrumentos para redefinir las relaciones entre diferentes grupos en el contexto de la globalización. Esto facilita pensar en los derechos culturales no sólo desde el punto de vista normativo, sino también desde el punto de vista de las experiencias y para que sea posible pensar en distintas estrategias de igualdad. A pesar de las medidas preventivas que pueden tomar las sociedades y las comunidades para fomentar el diálogo, la actitud positiva y la cooperación entre ciudadanos, los derechos culturales resultan fundamentales en un entorno en el que las políticas rígidas tienen pocas posibilidades de éxito. La proactividad ciudadana y la educación multicultural son elementos claves en el progreso humano y en el desarrollo, y son dinámicas que deben darse en el nivel local, regional, nacional y universal. Así como las políticas públicas tienen el deber de facilitar un entorno de acceso y libertad de elección, los ciudadanos deberían comprometerse a la construcción de un espacio de con-vivencia armoniosa y respeto mutuo. El pluralismo cultural y la diversidad ya no son opciones que podemos elegir sino una realidad diaria.

En palabras de Félix Ovejero, profesor de ética y economía de la Universidad de Barcelona: "los ciudadanos tienen un compromiso único y fundamental: asegurarse mutuamente derechos y libertades. La ciudadanía no admite grados"²⁰.

Para entender mejor los derechos y las responsabilidades culturales, hace falta entender con mayor profundidad las necesidades que las comunidades culturales y los individuos puedan tener. Los derechos de participación plena y de promoción de acceso a la cultura forman parte de los valores en torno a la voluntad política. La administración pública debería tener la voluntad de construir espacios de encuentro entre ciudadanos, y entornos donde la gente pueda intercambiar sus ideas, participar en la cultura que elija y tener distintas posibilidades de expresión cultural. Cuando las personas están equipadas con medidas de acceso y participación, pueden usar la acción y la voz para contribuir en la construcción del espacio compartido, proteger los derechos, exigir compromisos a sus gobiernos y sentirse responsables del entorno que han creado.

1. La autora trabaja como investigadora en la Fundación Interarts, un centro independiente de investigación en Barcelona especializado en investigación aplicada en el campo de políticas internacionales, cultura y desarrollo, y derechos culturales.
2. Laaksonen, 2005.
3. Por ejemplo, Declaración sobre el Derecho al Desarrollo de las Naciones Unidas, 1986. Véase también Marks, 2003.
4. Véase por ejemplo, Donders, 2004.
5. Stamatopoulou, 2004.
6. Meyer-Bisch, Véase también Symonides.
7. Symonides.
8. Ibid.
9. Declaración de los Principios de Cooperación Cultural Internacional (1966, varios artículos), Convención Europea de los Derechos Humanos (Consejo de Europa, 1950), Convención Cultural Europea (1950), Declaración sobre la Diversidad Cultural (2000), Mundiacult (1982), Recomendación relativa a la participación y contribución de las masas en la vida cultural (UNESCO, 1976), Recomendación relativa a la condición de artista (UNESCO, 1988), Carta de los Derechos Fundamentales de la Unión Europea, UNESCO Plan de Acción sobre políticas culturales; Declaración de Estocolmo (1998), Declaración Universal de la UNESCO sobre Diversidad Cultural (2001), Declaración sobre los derechos de las personas pertenecientes a minorías nacionales o étnicas, religiosas o lingüísticas (1992, ONU), diferentes convenciones contra discriminación, sobre derechos de autor, patrimonio inmaterial y cultural, Carta Africana de la Cultura (OUA, 1976), Carta Africana sobre derechos humanos y de los pueblos (1981), entre otros.
10. Stamatopoulou, 2004.
11. Incluyendo derecho a la educación, disfrutar de los beneficios de los procesos científicos y sus aplicaciones, protección de procesos y materiales científicos, literarios y artísticos, libertad de creación, etc.
12. Stamatopoulou, 2004.
13. Smiers, 2005
14. Ibid.
15. Interarts, 2002.
16. Laaksonen, 2005.
17. Arizpe.
18. Laaksonen, 2005.
19. Laaksonen, 2006.
20. Ovejero, 2005.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARIZPE, Lourdes: *Conviviality: the role of civil society in culture and development*,
www.crim.unam.mx/cultura/ponencias/pon2.htm

DONDERS, Ivonne: *Towards a rights to Cultural Identity in International Human Rights Law*, presentado en el Seminario Internacional sobre Diversidad y Derechos Culturales, São Paulo, abril 2004.

LAAKSONEN, Annamari: *Dibujando el mundo: derechos, responsabilidades y ciudadanía cultural*, 2006 (borrador)

Measuring Cultural Exclusion Through Participation in Cultural Life, presentado en el III Forum Global de Desarrollo Humano: Definir y Medir la Exclusión Cultural, Paris, 17-19 de enero, 2005.

MARKS, Stephen: "Defining Cultural Rights", en *Human Rights and Criminal Justice for the Downtrodden*, Martinus Nijhoff Publishers, Leiden/Boston, 2003, pp. 293-324.

MEYER-BISCH, Patrice: "Respect for Cultural Rights", en *European Cultural Foundation Newsletter*, 1999, pp. 4-7.

OVEJERO, Felix: "Un Manifiesto de Ciudadanos", en *El Periódico*, 15 de junio del 2005.

SMIERS, Joost: *Human, cultural rights: Universalism or/and cultural relativism*, 2005 (no publicado)

STAMATOPOULOU, Elsa: "Why Cultural Rights Now?", presentado en el Consejo de Ética y Relaciones Internacionales de la Fundación Carnegie, 2004, www.cceia.org/viewMedia.php/prm/prmTemplateID/8/prmID/5006

Informe Sobre el Desarrollo Humano 2004. *Libertad Cultural en el mundo diverso de hoy*, PNUD, 2004.

Nuestra Diversidad Creativa, Informe de la Comisión Mundial sobre Cultura y Desarrollo, UNESCO, 1966.

UNA INTRODUCCIÓN A LA CONVENCIÓN UNESCO SOBRE LA DIVERSIDAD CULTURAL

Luis Miguel Arroyo Yanes

1. A notable distancia de otras cuestiones materiales culturales la relativa a la diversidad cultural ha adquirido en las últimas décadas una gran relevancia al adquirir una centralidad en los debates que se vienen sucediendo sobre el presente y futuro de las sociedades modernas, sociedades donde la presencia legítima de personas integrantes de culturas diferentes ha adquirido naturaleza de permanencia en términos de irreversibilidad y en las que no pueden afrontarse los nuevos problemas que se generan si no es sobre bases seguras y con ideas medianamente claras sobre cómo encararlos con un mínimo de rigor. Asimismo, y analizando esta materia desde una perspectiva internacional, las cuestiones que suscita la diversidad cultural alcanzan igualmente una notable relevancia e interés ya que grandes temas todavía por resolver adecuadamente están relacionados con el tratamiento que se le da a la cuestión de la diversidad cultural: la colonización de unas culturas por otras, la desaparición o puesta en riesgo de expresiones culturales únicas (como sucede con las lenguas minoritarias y marginales), la imposición de bienes culturales producidos en unos países a otros, impidiendo que estos puedan llegar a producirlos algún día, la renuncia a la defensa de las propias identidades y expresiones culturales, etc.¹

En los últimos años, y por encima de los posicionamientos puntuales de algunos países, debemos a la organización internacional UNESCO la labor de generación y de afianzamiento de los postulados jurídicos que sirven de base al concepto y al régimen de la diversidad cultural, nociones todavía no suficientemente difundidas, y por ello no bien conocidas todavía, pero que tienen una enorme proyección y recorrido no sólo por provenir de quién proviene, el órgano de las Naciones Unidas encargado de velar por la Cultura en el mundo, sino por ser fruto de un análisis teórico de alto nivel que entra en el fondo de las cuestiones que suscita la cultura entendida desde la diversidad.

Este trabajo tiene como principal objetivo efectuar una introducción sobre los avances que se han producido en este terreno por la actividad desplegada por esta organización internacional, en especial a partir de la reciente Convención sobre la Protección y Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales de 20 de octubre de 2005, denominada de manera más abreviada Convención sobre la diversidad cultural, destacando su contenido más relevante e intentando explicar el trasfondo del mismo a fin de que se pueda conocer mejor el significado, alcance y potencial

proyección de este instrumento internacional, que viene a llenar un vacío jurídico instaurando un marco mundial de referencias en la materia².

Aunque suponga adelantar parte de las ideas que iremos desgranando a lo largo de las páginas que siguen, ha de recordarse la gran dependencia que el nuevo orden de valores y determinaciones jurídicas que intenta incorporarse al ordenamiento internacional tiene respecto de la llamada excepción cultural, no en el sentido con el que esta fórmula ha venido siendo conocida hasta ahora, vinculada a Francia, en el que de forma arrogante y chauvinista se intenta defender la cultura propia frente a las foráneas, sino con un nuevo significado que postula la necesidad de que las actividades, bienes, servicios e industrias culturales reciban un tratamiento singularizado en los intercambios comerciales y que las expresiones culturales procedan de donde procedan reciban una igualdad de trato inexistente hasta ahora.

2. Como es de sobra conocido, la organización internacional UNESCO (en el marco de la Organización de las Naciones Unidas) lleva desde su fundación en 1945 trabajando en el que constituye uno de sus ejes de actuación: la cultura y sus implicaciones en un mundo profundamente interrelacionado y cambiante y es a ella a quién debemos el impulso para la promulgación de los principales documentos internacionales en la materia, el último

de los cuales es un texto de enorme trascendencia, la Convención sobre Protección y la Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales, texto suscrito en París el 20 de octubre de 2005 por una amplia mayoría de países, y cuando escribimos estas líneas, aprobado o ratificado ya por una docena de Estados, cifra todavía insuficiente para su entrada en vigor, prevista para los tres meses después de la fecha de depósito del trigésimo instrumento de ratificación, aceptación, aprobación o adhesión de los países firmantes³.

Debemos a la organización internacional UNESCO la labor de generación y de afianzamiento de los postulados jurídicos que sirven de base al concepto y al régimen de la diversidad cultural

Para dimensionar debidamente este importante documento internacional, que ha sido calificado como texto fundacional del Derecho internacional público de la cultura, hemos de contextualizarlo dentro de la actividad desplegada por la Organización de Naciones Unidas desde 1946, pues, como veremos seguidamente, el mismo es fruto de una evolución jurídico-técnica (también político-social, evidentemente) que da como resultado una determinada concepción de la problemática cultural que es

la que queda plasmada en el texto de la Convención y sin la que ésta no puede comprenderse mínimamente.

3. Si partimos de los documentos que desde 1946 hasta 2004 han abordado la cuestión de la diversidad cultural, al principio en puro germen, ciertamente, al irse perfilando progresivamente con el paso del tiempo, se constata la existencia de cuatro períodos bien definidos en los que se manifiesta cómo la aproximación teórica a la problemática de las diferencias culturales fue variando a lo largo de la propia historia de la institución internacional, incorporando en cada uno de dichos períodos elementos que serán determinantes para los enfoques que se tendrán presentes en las siguientes fases que se suceden en el tiempo, y operando todos ellos como antecedentes del resultado final. Veamos cada una de esas fases o etapas por separado⁴.

La primera etapa está marcada por el contexto histórico de la segunda postguerra mundial y la necesidad de hacer efectiva la prevención de futuros conflictos bélicos mediante el saber, considerado junto al conocimiento la llave de la comprensión y de la paz, al ser la ignorancia la causa subyacente última de la guerra entre los pueblos.

El surgimiento de la UNESCO se produce vinculada a la idea de cultura pero entendida ésta en clave de información histórica y producción artística y sin que, por lo tanto, quedara conectada con "contenidos específicos formadores de la identidad" y sin que se le confiriera una carga política que entonces todavía no había alcanzado y que tardaría años en alcanzar. Ni siquiera la alusión que se establece en el Acta constitutiva de la UNESCO a la diversidad deja de ser una fórmula de estilo garantizadora de la soberanía de cada Estado y no expresión de la diversidad cultural propiamente dicha⁵. A estos efectos se impone recordar la dependencia de lo cultural respecto de los Estados y las Naciones entendidos de modo culturalmente monolítico, sin dar entrada al pluralismo, la diversidad o el interculturalismo intranacional.

La segunda etapa va a estar marcada por el contexto histórico de la descolonización y la entrada de numerosos países independientes que habían surgido como consecuencia de ella en la organización internacional. En este nuevo contexto las identidades culturales, verdaderas señas de identidad de estas nuevas naciones y justificadoras de su independencia y de su existencia en el plano internacional van a condicionar las actuaciones de la organización UNESCO, situando la cuestión de las identidades nacionales en un primer plano político. Por ello, la noción de cultura manejada hasta ese momento va a ser ampliada hasta englobar la idea de identidad en términos eminentemente politológicos.

La tercera etapa está condicionada por la vinculación de la Cultura al Desarrollo,

desarrollo entendido como diversificado y endógeno. En esta línea se sitúan los argumentos a favor de un apoyo financiero y administrativo a los países no desarrollados, los cuales reivindicaban su derecho a definir sus propias vías de desarrollo para participar plenamente y en pie de igualdad en los asuntos internacionales. En este contexto la cultura va a representar "el único medio posible para una vía autónoma hacia el progreso, el cual sería a la vez liberador en el plano político y factor de autonomía en el plano económico", según establecía el Informe para 1977-1978.

4. La cuarta y última etapa, en la que nos encontramos actualmente, va a caracterizarse por la relación entre Cultura y Democracia, dando entrada a la idea de tolerancia en todos los niveles de actuación, tanto en las conexiones intersociales como dentro de cada sociedad concreta, donde habrán de manifestarse las tensiones de los procesos culturales.

Al igual que sucedió en los períodos anteriores, las definiciones manejadas por la UNESCO y las prioridades que habrán de establecerse irán evolucionando para asumir los cambios producidos en las realidades sociales y políticas. Esta capacidad de reacción al cambio facilitará la pronta adaptación a la nueva situación y una mayor receptividad a las nuevas concepciones.

El mayor vuelco -creemos que debido a su envergadura y a su marcada trascendencia, el calificativo que empleamos es el que mejor se ajusta a la realidad que va a sucederse- será el que resulte de la aceleración del proceso de globalización, fenómeno que ni siquiera pudo ser previsto en las Estrategias 1994-2000, y que ha venido marcando enormemente desde entonces la actividad de los organismos internacionales, de las economías del planeta y de sus sociedades.

Dicha mundialización, como señalan los autores del Informe *L'UNESCO et la question de la diversité culturelle* va a comportar "una convulsión no sólo en el orden económico y tecnológico sino también en las mentalidades y la forma de concebir el mundo. Esta novedad exigirá una redefinición del tipo de acciones y de estrategias a ejecutar a fin de preservar y de promover la diversidad cultural, sobre todo a la hora de constituir nuevos mercados globales y de debatir sobre el estatuto de los bienes culturales en relación con los bienes habituales de consumo"¹⁶.

Es a comienzos de los años noventa cuando comienza a dársele importancia en términos de prioridad a "la promoción de las expresiones culturales de las minorías en el marco del pluralismo cultural".

5. Es a comienzos de los años noventa cuando comienza a dársele importancia en términos de prioridad a "la promoción de las expresiones culturales de las minorías en el marco del pluralismo cultural", mas ello, que se desarrolla en iniciativas llamadas a "promover la idea, y sobre todo la práctica de una tolerancia activa", no va a traducirse en que este nuevo punto de luz en el escenario ponga en entredicho las prioridades que se venían teniendo presentes hasta ese momento y, más en concreto, no ponía en cuestión el enfoque seguido hasta entonces basado en la conexión entre Cultura y Desarrollo, pues "desde todas las perspectivas el Desarrollo era inseparable de la Cultura"¹⁷.

6. Como hito relevante en el proceso de conformación normativa del tratamiento de la materia que nos ocupa, figura la *Declaración universal de la UNESCO sobre la diversidad cultural* de 2001, paso previo y necesario para promulgar posteriormente una Convención vinculante sobre este capítulo, pues a pesar del enorme logro que supondrá en su momento esta Declaración, su peso, como el de toda declaración internacional, va a ser más moral ó ético que jurídico, estableciendo un deber ser teórico sobre el tratamiento ideal de esta cuestión.

Adoptada por unanimidad en la 31 Conferencia general de la UNESCO celebrada en París en noviembre de 2001, esta Declaración, de fecha 2 de noviembre, se produce en un contexto bastante singular e irrepetible, tras los acontecimientos del 11 de septiembre de ese año, primando por encima de cualquier otra idea el diálogo intercultural para la paz frente a la tesis del choque de culturas y civilizaciones.

La Declaración de 2001 sobre la diversidad cultural va a tener entre sus logros el de ser el primer texto universal que consagra la diversidad cultural con el reconocimiento de patrimonio común de la humanidad. Y ello se produce en términos concluyentes: "fuente de intercambios, de innovación y de creatividad, la diversidad cultural es, para el género humano, tan necesaria como la diversidad biológica para los organismos vivos. En este sentido, constituye el patrimonio común de la humanidad y debe ser reconocida y consolidada en beneficio de las generaciones presentes y futuras" (artículo primero de la Declaración).

Asimismo, y como correlato y prolongación de dicha idea central, la diversidad se traduce en pluralidad, en pluralidad cultural, y ambas tienen en las políticas culturales su principal herramienta de actuación. Así lo explicita el artículo segundo de la Declaración:

"En nuestras sociedades cada vez más diversificadas, resulta indispensable garantizar una interacción armoniosa y una voluntad de convivir de personas y grupos con identidades culturales a un tiempo plurales, variadas y dinámicas. Las políticas que favorecen la inclusión y la participación de todos los ciudadanos garantizan la co-

hesión social, la vitalidad de la sociedad civil y la paz. Definido de esta manera, el pluralismo cultural constituye la respuesta política al hecho de la diversidad cultural. Inseparable de un contexto democrático, el pluralismo cultural es propicio a los intercambios culturales y al desarrollo de las capacidades creadoras que alimentan la vida pública".

Por último, ha de verse en la apuesta por la diversidad cultural unas oportunidades de desarrollo que no deben de ser desaprovechadas, pues "la diversidad cultural amplía las posibilidades de elección que se brindan a todos; es una de las fuentes del desarrollo, entendido no solamente en términos de crecimiento económico, sino también como medio de acceso a una existencia intelectual, afectiva, moral y espiritual satisfactoria" (artículo tercero).

Al no poseer naturaleza de tratado internacional, y no ser en consecuencia un instrumento jurídico obligatorio, por mucho que adelantara, como sucede con todas las Declaraciones, la convicción de la obligatoriedad de determinadas previsiones, quedaba pendiente que dicho texto recibiera tratamiento de texto vinculante a través de una Convención o Pacto lo que dependería del propio impulso que los Estados integrantes de la UNESCO decidieran imponerle a este capítulo⁸.

7. Será ya en la primavera de 2003 cuando con ocasión de la 166 sesión del Consejo Ejecutivo los Estados miembros manifestarían su deseo de elaborar un instrumento normativo referido a la diversidad cultural. De las cuatro opciones que se barajarían: un nuevo instrumento referido a los derechos culturales, un texto referido al estatuto del artista, un nuevo protocolo que añadir al denominado Acuerdo de Florencia y un nuevo instrumento sobre la protección de la diversidad de los contenidos culturales y de las expresiones artísticas, ésta sería finalmente la elegida y la que obtendría el respaldo, a través de la correspondiente recomendación, del Consejo ejecutivo⁹. En el documento que serviría para decidir sobre las cuatro posibilidades sobre la mesa se justificaba la adopción de un nuevo instrumento normativo sobre la diversidad, sobre la base de los artículos 8 a 11 de la Declaración, en la necesidad de proteger

Ha de destacarse el hecho de que las determinaciones sobre la diversidad se proyectan también sobre la sociedad de la información y, lo que resulta más importante, sobre sus propios cimientos, donde se produce un diálogo y una dependencia hacia la tecnología de la propia cultura.

los contenidos culturales y las expresiones artísticas del especial peligro que parecían correr en el contexto actual de la mundialización y por el papel que venía teniendo la industria de la cultura en relación con el mismo. A partir de esta idea de partida se fijaba un conjunto de cuestiones que deberían de quedar recogidas con un tratamiento jurídico mínimo en la futura Convención, lo que se producía en los siguientes términos:

- "El nuevo instrumento serviría así para garantizar la protección de la diversidad en muy diversos sectores de la actividad cultural, favoreciendo una dinámica interactiva entre los distintos contenidos culturales y formas de expresión artística y entre éstos y otros ámbitos a los que están estrechamente ligados (plurilingüismo en la creación cultural, elaboración de contenidos locales, participación en la vida cultural, oportunidades de acceso a las culturas de origen plural mediante soportes diversificados, entre ellos el digital, etc.)."
- Este instrumento debería velar asimismo por el respeto de los derechos individuales de los creadores y artistas y facilitar la circulación de personas, bienes y servicios y conocimientos vinculados a la actividad cultural, preservando al mismo tiempo espacios coherentes de identidad y creatividad. De este modo, mediante la promoción de la actividad creativa y de la expresión artística, la preservación de la diversidad cultural quedaría vinculada a los objetivos de desarrollo sostenible y diálogo intercultural.
- Este instrumento debería garantizar además la capacidad de cada Estado para definir sus propias políticas culturales, acuerdos de cooperación e iniciativas de asociación en un mundo cada vez más interconectado.
- Convendría evitar que se reabriera el debate sobre los principios de la diversidad cultural, consagrados ya en la Declaración universal.
- Convendría asimismo delimitar exactamente el ámbito de aplicación del nuevo instrumento que debería elaborarse en estrecha colaboración con los círculos artísticos y las fuerzas vivas de la sociedad civil. Las dificultades que ello plantea guardan relación sobre todo con el tipo de compromiso y el grado de obligatoriedad que habrá de suponer para los Estados Partes.
- Será fundamental asimismo articular con sumo cuidado este nuevo instrumento con los compromisos que los Estados hubieren contraído en otros foros y elegir el mecanismo de arbitraje o solución de eventuales diferencias.
- Sin subestimar la complejidad de tal empresa, cabe prever que el proceso de elaboración de un instrumento de esta índole tomaría un tiempo razonable, habida

cuenta de la labor ya realizada sobre un buen número de los temas correspondientes a esta opción¹⁰.

Tras un complejo proceso de redacción, la Convención de la diversidad cultural sería aprobada el 20 de octubre de 2005¹¹.

8. El contenido de la Convención plantea un semillero de cuestiones que no pueden ser analizadas en una breve introducción a la misma, debiendo limitarnos por razón de espacio a las que entre todas ellas pueden ser consideradas como más relevantes.

8.1. Por vez primera contamos con un conjunto de definiciones técnicas sobre conceptos usuales en el Derecho de la cultura y que hasta la fecha no se habían visto reflejados en un tratado internacional y que sirven para clarificar términos a veces confusos o que admiten varias interpretaciones. Si bien los efectos de estas definiciones, recogidas en el artículo 4 de la Convención, quedan restringidas en su operatividad a este texto jurídico, no debe desconocerse que, caso de ser interiorizadas por la comunidad internacional, su proyección en futuros textos internacionales puede dar origen a un glosario legal más amplio, de enorme utilidad a efectos interpretativos.

Como quiera que más adelante vamos a tratar de modo específico la cuestión de los bienes, las actividades, los servicios y las industrias culturales, así como las políticas y medidas en esta materia, sobre las que la Convención ofrece su propia definición, vamos ahora a recordar el modo en el que se tratan otros términos empleados por ella.

a) La diversidad cultural es entendida como "multiplicidad de formas en que se expresan las culturas de los grupos y sociedades" transmitiéndose esas expresiones "dentro y entre los grupos y las sociedades". Dicha diversidad cultural se manifiesta no sólo a través de las formas o expresiones culturales del patrimonio cultural de la humanidad sino también por medio "de los distintos modos de creación artística, producción, difusión, distribución y disfrute de las expresiones culturales, cualesquiera que sean los medios y tecnologías utilizados".

Como puede verse, una definición amplia de cultura que pone el acento no sólo en su sustantividad (y dentro de ésta, en su distinta procedencia) sino también en los medios y tecnologías utilizados. A estos efectos ha de destacarse el hecho de que las determinaciones sobre la diversidad se proyectan también sobre la sociedad de la información y, lo que resulta más importante, sobre sus propios cimientos, donde se produce un diálogo y una dependencia hacia la tecnología de la propia cultura¹².

A fin de complementar la noción de diversidad cultural se define qué se entiende por contenido cultural y por expresiones culturales. El contenido cultural, según la Convención, se refiere "al sentido simbólico, la dimensión artística y los valores culturales que emanan de las identidades culturales o las expresan", siendo las expresiones culturales "las resultantes de la creatividad de personas, grupos y sociedades, que poseen un contenido cultural".

b) La interculturalidad, por su parte, es entendida como "la presencia e interacción equitativa de diversas culturas y la posibilidad de generar expresiones culturales compartidas, adquiridas por medio del diálogo y de una actitud de respeto mutuo". Como puede verse una definición de las relaciones culturales en términos políticamente correctos en la que la diversidad no se define tanto por oposición a homogeneidad como por oposición a disparidad, siendo sinónimo de diálogo y de valores compartidos, pues "al igual que sucede con la biodiversidad, el concepto de diversidad cultural va mucho más allá de la mera contemplación de la multiplicidad de culturas desde una perspectiva sistémica donde cada cultura se desarrolla y evoluciona al entrar en contacto con otras"¹¹³.

8.2. En otro orden de cosas cabe destacar que la Convención mantiene en su Preámbulo la línea de compromiso con la diversidad entendida en clave de derechos humanos que ya quedó reflejada en la Declaración de la diversidad cultural ("la diversidad cultural es una característica esencial de la humanidad", "constituye un patrimonio común" de la misma, factor importante "para la plena realización de los derechos humanos y libertades fundamentales", etc.), junto a esta línea se observa otra más novedosa que destaca la necesidad de incorporar la Cultura como elemento estratégico a las políticas de desarrollo nacionales e internacionales, así como a la cooperación internacional. Esta idea creemos que es la que sirve de hilo conductor de las grandes previsiones de la Convención, contribuyendo a que los objetivos de defensa de la diversidad cultural cobren vida. Junto a ella figura el refuerzo de la soberanía de cada Estado para decidir en materia cultural, algo que puede parecer redundante si tenemos en cuenta que todo Estado es soberano por su propia configuración como tal pero que no lo es tanto a la vista del grado de penetración de unas culturas dominantes sobre otras y los riesgos que para los Estados más débiles comporta esa situación.

Que cada Estado tiene toda la soberanía para decidir se traduce en la capacidad de adoptar medidas y políticas para proteger y promover la diversidad de las expresiones culturales en sus respectivos territorios, de conformidad lógicamente con la Carta de las Naciones Unidas y los principios del Derecho internacional (artículo 2.2. principio de soberanía). Esta idea de soberanía resulta clave, como decimos, para hacer frente a cualquier forma de colonización o de uniformización tanto de terceros países como de empresas mercantiles o multinacionales y se proyecta como ve-

remos más adelante en numerosos planos de actuación¹⁴.

Por su parte, la cultura entendida como elemento estratégico para el desarrollo se proyecta en tres ámbitos: la solidaridad y cooperación internacionales, su complementariedad con los aspectos económicos, y su consideración como condición esencial para un desarrollo sostenible.

El denominado por la Convención principio de solidaridad y cooperación internacionales se traduce en permitir a todos los países, en especial los países en desarrollo, la creación y el reforzamiento de sus medios de expresión cultural, comprendidas sus industrias culturales, nacientes o establecidas, en el plano local, nacional e internacional (artículo 2.4). Es decir, se trata de un reconocimiento de plena capacidad de los Estados para tener unos medios de expresión cultural al servicio de la idea de diversidad cultural, algo que no puede conseguirse sino es por la propia cooperación y solidaridad entre las naciones y los pueblos.

Asimismo, se destaca otro principio de gran importancia denominado de complementariedad de los aspectos económicos y culturales del desarrollo sobre la afirmación de que "habida cuenta de que la cultura es uno de los principales motores del desarrollo, los aspectos culturales de éste son tan importantes como sus aspectos económicos, respecto de los cuales los individuos y los pueblos tienen el derecho fundamental de participación y disfrute". Esta equiparación entre los aspectos culturales del desarrollo y los puramente económicos, sirve para realzar lo cultural y neutralizar la idea de que el desarrollo económico es el único válido y legítimo.

8.3. La cultura entendida en clave de diversidad guarda una estrecha relación con el desarrollo, en general, y con el desarrollo sostenible en particular, parámetro este de la sostenibilidad que puede extenderse no sólo al medio ambiente o a la economía globalmente considerada, sino también a la cultura¹⁵. En este sentido la Convención dedica una especial previsión a esta cuestión al tomar conciencia en su Preámbulo de que constituye uno "de los principales motores del desarrollo sostenible

El enorme crecimiento del comercio de bienes culturales en todo el mundo situó la problemática de la diversidad en un primer plano, pues aunque la diversidad cultural pueda aparecer en un principio como desconectada de la actividad comercial la cultura es un sector más de cuantos integran esta última.

de las comunidades, los pueblos y las naciones" y declarar en su artículo 2.6 que "la diversidad cultural es una gran riqueza para las personas y las sociedades. La protección, la promoción y el mantenimiento de la diversidad cultural son una condición esencial para un desarrollo sostenible en beneficio de las generaciones actuales y futuras". En esta línea se comprometen las Partes al esfuerzo para la integración de la cultura "en las políticas de desarrollo a todos los niveles a fin de crear condiciones propicias para el desarrollo sostenible y, en este marco, fomentar los aspectos vinculados a la protección y promoción de la diversidad de las expresiones culturales" (artículo 13).

La Convención distingue, así, con buen criterio pues son cuestiones con una problemática propia, la promoción de la protección de la diversidad cultural, estando conectadas ambas, en última instancia, con el desarrollo.

Respecto de la primera defiende la necesidad de crear entornos favorables que hagan que los sujetos y los grupos crean, produzcan, difundan y distribuyan sus propias expresiones culturales y tener acceso a ellas, así como tener acceso a las diversas expresiones culturales procedentes de su territorio y de los demás países del mundo, reconociéndose la importante contribución de los artistas en este terreno (artículo 7). Respecto de las medidas para proteger las expresiones culturales éstas reciben un trato singular cuando se producen situaciones especiales por correr riesgos de extinción, o son objeto de una grave amenaza o requieren algún tipo de medida urgente de salvaguardia, lo que habilita para la adopción de cuantas medidas se consideren necesarias para proteger y preservar las expresiones culturales en peligro (artículo 8).

Íntimamente relacionado con la idea de crecimiento sostenible figura la cooperación para el desarrollo y la reducción de la pobreza que tiene en el capítulo cultural otro de sus frentes. A estos efectos los medios que se proponen son, entre otros, los siguientes: la potenciación de las industrias culturales de los países en vías de desarrollo, de las capacidades de intercambio de informaciones y de experiencias, la formación de recursos humanos, la transferencia de técnicas y de conocimientos prácticos, así como el apoyo financiero, especialmente a través del establecimiento de un Fondo Internacional para la Diversidad Cultural (artículo 14 y siguientes).

Ni que decir tiene que el planteamiento del desarrollo sostenible ha de trasladarse al capítulo de las actividades, bienes y servicios culturales, donde el desarrollo de los países más pobres también está condicionado por las reglas del comercio internacional y el tratamiento que se le da a los bienes y servicios culturales, aspecto que examinaremos seguidamente.

8.4. Por último, la Convención apela a otros dos principios, el de acceso equitativo

a todas las expresiones culturales de todas las partes del mundo y el de apertura y equilibrio a las culturas no propias, principios ambos que sirven para completar el régimen jurídico de las expresiones culturales en la diversidad¹⁶.

9. Una de las cuestiones de mayor calado que ha intentado ser resuelta por la Convención de la Diversidad Cultural es la que hace referencia a las actividades, bienes y servicios culturales entendidas en clave comercial y a la posición que dentro de todo el conjunto del sistema jurídico internacional tienen las denominadas industrias culturales. Se trata, a tenor de los antecedentes que informan la propia elaboración de la Convención, de una de las primeras razones por la que la misma ha visto la luz y la que explica, en gran medida, su surgimiento.

En efecto, el enorme crecimiento del comercio de bienes culturales en todo el mundo, que pasó de 38 a 60 millardos de dólares de 1994 a 2002 situó la problemática de la diversidad en un primer plano, pues aunque la diversidad cultural pueda aparecer en un principio como desconectada de la actividad comercial la cultura es un sector más de cuantos integran esta última, bien entendido que presentando unas particularidades que intentan remarcarse, precisamente, desde la perspectiva de la defensa de lo cultural¹⁷.

Ciertamente el enorme riesgo de una colonización cultural de determinados países sobre los restantes en razón de la pujanza de sus industrias culturales está en el fondo del debate, llevando a una vindicación del derecho soberano de todo Estado a decidir por sí sólo sobre su política cultural. Se recuerda aquí, por ser datos suficientemente expresivos, a la vez que alarmantes, que alrededor del ochenta y cinco por ciento de las localidades de cine que se venden en el mundo lo son para películas producidas por Hollywood, que, como promedio, la mitad al menos de los programas de ficción que se difunden en las televisiones europeas son de origen estadounidense, o que nueve de cada diez de los escritores más traducidos en el mundo son de lengua inglesa, y, por continuar con la cuestión del desplazamiento de unas lenguas por otras, que el noventa por ciento de las lenguas habladas actualmente corren el riesgo de desaparecer a finales del siglo veintiuno¹⁸.

La consideración de esta cuestión, obviamente, es muy distinta desde la perspectiva de los países en los que los productos culturales (especialmente el audiovisual, aunque no exclusivamente), son objeto de exportación mundial. Así, Estados Unidos de América, aboga no sólo por la liberalización en este punto, mediante la supresión de trabas en las relaciones comerciales, como que la industria cultural sea reglamentada, llegado el caso, por la Organización Mundial del Comercio en exclusiva y al margen del proteccionismo que se postula desde la UNESCO¹⁹.

La percepción de que la penetración de los productos culturales supera el mero con-

tenido económico para trascender hacia la esencia cultural y de identidad de cada pueblo, hasta el extremo de que los integrantes de los mismos lleguen a adoptar miméticamente la forma de pensar y de vivir de los norteamericanos, ha prevalecido finalmente, como lo prueba no sólo el contenido, sino también el modo aplastante en que esta fue adoptada.

Este trasfondo económico y de debate, también cultural, sirve para explicar el modo en el que están tratadas las actividades, bienes, servicios e industrias culturales en el texto de la Convención.

Las actividades, bienes y servicios culturales son, según entiende el Preámbulo de la Convención, "de índole a la vez económica y cultural, porque son portadores de identidades, valores y significados, y por consiguiente no deben tratarse como si sólo tuvieran un valor comercial". En razón de este planteamiento las actividades, bienes y servicios culturales son definidos jurídicamente como aquellos que "considerados desde el punto de vista de su calidad, utilización o finalidad específicas, encarnan o transmiten expresiones culturales, independientes del valor comercial que puedan tener. Las actividades culturales pueden constituir una finalidad de por sí, o contribuir a la producción de bienes y servicios culturales"²⁰.

Como puede observarse se trata de una definición sumamente amplia que engloba prácticamente toda actividad, bien o servicio susceptible de contener referencias culturales, ya sean éstas explícitas o implícitas²¹. Más en concreto, y por lo que se refiere a los bienes estos no pueden ser entendidos como simples bienes de consumo ya que son susceptibles de expresar una visión del mundo y la identidad más profunda de los individuos y de los pueblos; por ello, ha de prestarse una especial atención a la explotación comercial de esos bienes culturales que representan al propio tiempo símbolos identitarios. Todo ello se traduce, finalmente, en la toma en consideración de los derechos de los autores y de los creadores, así como la vigilancia de la propiedad intelectual y el papel que los mismos han de tener en la constitución de los nuevos mercados globales²².

Especial atención se presta así a los artistas, una pieza clave, al quedar enraizados en la esencia misma de la diversidad cultural, dado "el papel fundamental que desempeñan, que es alimentar la diversidad de las expresiones culturales" por lo que los Estados "procurarán también que se reconozca la importante contribución de los artistas, de todas las personas que participan en el proceso creativo, de las comunidades culturales y de las organizaciones que los apoyan en su trabajo" (artículo 7.2 de la Convención).

Al papel de las industrias culturales dedica también especial atención la Convención, constituyendo el posicionamiento de los redactores del texto y de los Estados que die-

ron su aprobación al mismo una decidida apuesta por impedir cualquier fórmula de colonización e imperialismo cultural de unos países sobre otros, en los términos que ya hemos comentado.

Las industrias culturales son definidas, así, como "todas aquellas que producen y distribuyen bienes o servicios culturales" (artículo 4, párrafo 5), entendidos estos servicios y bienes del modo que la propia Convención ha establecido y que hemos detallado más arriba.

En relación con este capítulo resulta trascendental, por lo tanto, el establecimiento de un tratamiento o régimen jurídico particular para los bienes y servicios culturales, complementario del previsto por la Organización Mundial del Comercio, mas sin quedar subordinado a los tratados que pudieran tener su origen en, o ser inspirados por, esta organización internacional.

De esta forma se consagra por vez primera un doble presupuesto de defensa de lo cultural que no puede dejar de destacarse: primero, lo cultural no va a remolque de lo económico, sino que ocupa una posición autónoma y presenta, por propia idiosincrasia, un estatuto que presenta sus propios rasgos particulares; segundo, la opinión de las Organizaciones internacionales en materia cultural (UNESCO, principalmente), ha de tenerse en cuenta a la hora de establecer el régimen económico de los bienes y servicios culturales, en un marco en el que se hace primar la diversidad de las expresiones culturales sobre el uniformismo que es producto de una única cultura que se impone a las demás.

También puede suceder que lleve más o menor tiempo su puesta en ejecución, que se produzcan "desfallecimientos" o faltas de ritmo en su efectiva materialización.

En resumidas cuentas, ello supone un notable salto cualitativo, un gran salto adelante en defensa de lo cultural, al implicar el paso de una lógica mercantil, la que ha venido rigiendo hasta ahora esta materia, a una lógica cultural, que será la que habrá de regirla en el futuro.

A pesar de este logro no puede desconocerse que la Convención no consigue profundizar todo lo que les hubiera gustado a los defensores a ultranza de la diversidad cultural pues la solución a la que se llegó finalmente, tras arduas negociaciones, no pone en cuestión los términos de los otros acuerdos y tratados en los que las partes hayan podido intervenir (referencia evidente a los ordenadores del comercio y eco-

nómicos) y extiende las previsiones de la Convención a la interpretación y aplicación que pueda realizarse de estos otros tratados internacionales.

10. El impacto de la Convención se proyecta también en el establecimiento de las Políticas públicas culturales por parte de los Estados y organizaciones adherentes. A estos efectos la Convención les reconoce el derecho soberano de dotarse de políticas propias tendentes a afianzar la diversidad cultural, lo que habrá de traducirse en una potenciación y desarrollo efectivo de los sectores culturales tanto en lo que se refiere al plano nacional como internacional²³.

Dado el carácter vinculante y la conexión que se establece entre políticas públicas y diversidad, la propia planificación que precede a las mismas se encuentra condicionada por las previsiones de la Convención hasta el punto de que los Poderes públicos, destinatarios últimos de la Convención, no pueden desvincularse de ese planteamiento jurídico.

En consonancia con esa idea de sostenimiento, el texto que comentamos prevé en su artículo 6 párrafo primero que cada Parte que lo suscriba podrá adoptar las medidas destinadas a proteger y promover la diversidad de las expresiones culturales sobre su territorio, estableciendo un listado exemplificativo y no agotador de las medidas que pueden ponerse en marcha orientadas a proteger y a promover la diversidad cultural²⁴. Entre dichas medidas destacan las siguientes: medidas reglamentarias, medidas que den oportunidades a las actividades y bienes y servicios culturales, las encaminadas a dar un acceso efectivo a los medios de producción, difusión y distribución de bienes y servicios culturales, medidas destinadas a conceder asistencia financiera pública, etc.

11. Si ya nos son conocidos los puntos fuertes de la Convención deberíamos concluir nuestro análisis haciendo referencia a cuáles son los principales puntos débiles de la misma, pues al igual que sucede con otros textos legales éste también presenta sus propias debilidades.

Evidentemente, y al igual que sucede con cualquier otra norma o disposición, si bien de manera mucho más acusada al tratarse de una disposición o conjunto de reglas internacionales, la primera debilidad deriva de la propia puesta en ejecución de las determinaciones de la Convención ya que al quedar su puesta en marcha a lo que determine las propias Partes adherentes, éstas son las responsables últimas de materialización en la realidad. Ello comporta, o puede comportar, que determinados capítulos, artículos y párrafos de la Convención puedan entrar en desuso o inaplicación en relación con los territorios donde la Convención está llamada a aplicarse por no haberse adheridos los Estados a la misma. También puede suceder que lleve más o menor tiempo su puesta en ejecución, que se produzcan "desfallecimientos" o fal-

tas de ritmo en su efectiva materialización. A estos efectos no ha de perderse de vista que algunos países, muy pocos ciertamente, pero muy significados y con un enorme poder (Estados Unidos de América, en mucha menor medida Israel), se han mostrado contrarios a muchas de las determinaciones de la Convención, lo que no ayuda a que otros Estados mucho menos desarrollados puedan implementar, en todos sus frentes, el programa legislativo y ejecutivo sobre la diversidad cultural que late en la Convención.

A ello, que no es poco, hemos de sumar algunos puntos débiles que saltan a primera vista cuando se analiza la Convención y que han sido ya denunciados por los Informes de apoyo que han sido redactados hasta la fecha, y que lastran su efectividad, por mucho que quiera destacarse, lo que no deja de ser un acto de justicia, el progreso incontestable que representa esta Convención respecto a la situación existente antes de su aprobación.

La segunda gran debilidad es la forma en la que ha quedado redactada la previsión sobre el procedimiento de resolución de conflictos en la Convención, lo que ha sido calificado como su verdadero talón de Aquiles de su articulado. El procedimiento de resolución de conflictos, cuestión clave como pocas en los tratados internacionales, es remitida a la discreción de las Partes, siendo éstas las que han de poner los medios para solucionar las controversias que puedan surgir con ocasión de la aplicación de la Convención.

Por si ello fuera poco tampoco se contempla en el articulado de la Convención ninguna cláusula vinculante para resolver las controversias, ni se prevén sanciones para el supuesto que no se llegue a ningún acuerdo entre las Partes. En lugar de ello sólo se ofrece una fórmula que, sin solución de continuidad, puede quedar en papel mojado a la hora de la verdad²⁵. La debilidad de este mecanismo queda accentuada más si cabe cuando se constata que cada Parte puede decidir, cuando ratifique, acepte o se adhiera a este instrumento internacional, que no asume el procedimiento de conciliación previsto en él, lo que puede comportar que las diferencias en relación con la interpretación y la aplicación de la Convención se perpetúen en el tiempo, lastrando enormemente sus previsiones.

Como tercera debilidad figura la dificultad, asumida por la propia Convención, en relación con la captación de recursos económicos de cierta entidad para hacer realidad la diversidad cultural. Así, de acuerdo con el artículo 18, el denominado Fondo Internacional previsto en la Convención se nutre de contribuciones voluntarias (no forzosas, por lo tanto) de las Partes, lo que buenamente destine a este fin la Conferencia General de la UNESCO, organización que tradicionalmente, como es sabido, tiene problemas serios de viabilidad económica, y las que puedan hacerles llegar otras organizaciones, interesados, donaciones, etc. Como puede colegirse no es

mucho para hacer realidad una empresa de la envergadura de la lucha por la diversidad cultural que exigiría unas fuentes de financiación de mucho mayor volumen, que no han quedado así garantizadas.

A estas debilidades debemos sumar otras muchas que están presentes en el articulado, a algunas de las cuales hemos hecho ya referencia a lo largo de este trabajo: no se prejuzga la inclusión o exclusión de los bienes y servicios culturales en los futuros acuerdos comerciales, si bien, ciertamente, la Convención no ha quedado, de momento, subordinada a los tratados económicos; la autoridad política que despliega la Convención va a depender de los primeros años de vigencia y de si ésta se alcanza rápidamente; su autoridad jurídica se encuentra enormemente condicionada y encadenada a la voluntad de las Partes; no existen previsiones intensamente vinculantes u obligatorias si no que se parte casi siempre de la disponibilidad de las Partes a su ejecución, etc.

12. Creemos que debemos terminar este trabajo introductorio a la Convención UNESCO sobre la diversidad cultural con una valoración general sobre la misma y sobre su proyección de futuro.

Resulta significativo que se hayan elevado pocas opiniones contra las previsiones de la Convención, y las que se han producido en esa dirección están marcadas por una visión tan mercantilista de las actividades, servicios y bienes culturales que les resta la necesaria objetividad, objetividad y neutralidad que han de ser el punto de partida para valorar cualquier texto jurídico y sin las que no sería posible fijar un posicionamiento medianamente riguroso sobre la Convención.

Ciertamente se trata de una materia, la diversidad cultural, dotada de un relieve tan mayúsculo y con tantísimas repercusiones en la realidad que cualquier tratamiento jurídico sobre la misma es susceptible de producir un impacto sobre la realidad de los Estados, de los pueblos y de las sociedades que no puede ni desconocerse ni minusvalorarse. Sentada esta premisa podemos señalar que no se observa una especial radicalidad en el texto de la Convención. Antes al contrario, el tratamiento de lo cultural que prevalece en la misma se caracteriza por ir a la esencia de los problemas que plantea la diversidad en este ámbito material, incluso con una perspectiva a veces conservadora, a la que cabría añadir su talante dispositivo y no impositivo. Cuestión distinta es que la defensa de la diversidad cultural en todos los planos comporte, ya por sí misma, un programa legislativo y ejecutivo en gran medida revolucionario y con una carga de idealismo que no tienen otros capítulos relacionados con la cultura en relación con los cuales es mucho más fácil establecer previsiones materializables en la realidad.

Con estas premisas podemos señalar que la aprobación de la Convención ha su-

puesto un gran salto adelante en el tratamiento de las cuestiones que han sido objeto de regulación, pues se ha pasado de una situación, no tanto de vacío jurídico como de tratamiento jurídico insuficiente, a otra en la que se puede comenzar a tener un texto de referencia con el que contrastar la actuación de los Estados en esta materia, lo que no es desde luego poco, por muy pesimista que se quiera ser en relación con el futuro de sus previsiones.

La proyección de futuro de la Convención va a depender en gran medida de la autoridad política (y jurídica) que se le pueda ir confiriendo en los próximos años. Así, una rápida entrada en vigor (lo que puede producirse a corto plazo si el número de países llega pronto a los necesarios para considerarla vigente), algo que puede vislumbrarse como muy factible a tenor del número de Estados que la aprobaron, facilitaría su generalización territorial y su asunción, no sólo teórica, por parte de la comunidad internacional. Asimismo, este hecho posibilitaría que se dieran otros textos complementarios de la Convención o conectados con ella (como sucede, por ejemplo, con el dedicado a los derechos culturales) formando un entramado jurídico o corpus de referencia que facilitaría su puesta en ejecución.

A nuestro juicio, por lo tanto, se puede ser prudentemente optimista sobre los apoyos que va a recibir durante los próximos años la Convención sobre la diversidad cultural de cara a su efectiva aplicación y de ser así sus primeros efectos reales no tardarán en producirse.

L.M.A.Y.

Profesor Titular de Derecho Administrativo (Universidad de Cádiz).

-
1. Desde hace algunos años contamos ya con alguna bibliografía en castellano sobre el marco de la diversidad cultural; sin ánimo de agotar las monografías existentes podemos citar las que siguen: ARÍÑO VILLARROTA, A. (ed.). *Las encrucijadas de la diversidad cultural*. Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 2005; BERGER, P.L.-HUNTINGTON, S.P. (comp.). *Globalizaciones múltiples: la diversidad cultural en el mundo contemporáneo*. Barcelona, Paidos, 2002; NEGRÓN, B. (ed.) *Diversidad cultural: el valor de la diferencia*. Santiago de Chile, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2005; VIDAL-BENEYTO, J.(ed.). *Derechos humanos y diversidad cultural: globalización de las culturas y derechos humanos*. Barcelona, Icaria, 2006. Asimismo, están disponibles en castellano algunos informes, como el dirigido por L. ARIZPE para la UNESCO, *Informe mundial sobre la cultura 2001-2002: diversidad cultural, conflicto y pluralismo*. Madrid, Mundi Prensa, 2001. En este sentido resulta también de interés, aparte de otras obras de este mismo autor, el informe jurídico editado por la Fundación Alternativas, debido a J. PRIETO DE PEDRO que lleva por título *Excepción y Diversidad cultural* y que se centra especialmente en la problemática del audiovisual en general y de la industria cinematográfica en particular vista desde España; se encuentra disponible en internet www.lafactoriaweb.com, sección de artículos, 28, septiembre-diciembre 2005.

2. El texto de la Convención en su traducción oficial al castellano puede consultarse en la página web de la organización UNESCO. Asimismo, y aparte de la documentación que podemos encontrar en dicha página web, resulta bastante aprovechable la que se recoge, en varios idiomas, en la de la Réseau International pour la Diversité Culturelle (www.incd.net).

3. Entre los países que ya han aprobado o ratificado este instrumento internacional figuran los siguientes: Bielorrusia, Cánada, Mauricio, México, Rumanía, Moldavia, Mónaco, Bolivia, Djibuti, Togo, Burkina Faso y Croacia. A estos trece habrá que sumar en breve los que han iniciado ya los procesos internos de ratificación o aprobación como Francia, Perú, Sénegal, Mali, Camboya, España, Brasil, Noruega y Chile.

4. A estos efectos resulta sumamente útil el documento, actualmente disponible en la página web de la UNESCO, que lleva por título *L'Unesco et la question de la diversité culturelle: Bilan et stratégies, 1946-2004*, estudio realizado a partir de una selección de documentos oficiales por la División de Políticas Culturales y de Diálogo Intercultural, 25 pp. (versión revisada en septiembre de 2004). Nos servimos de él para establecer las etapas históricas en que puede dividirse la evolución sufrida en la materia.

5. Se fijaban límites al radio de acción y a la competencia de la organización recién fundada en vistas "a asegurar a los Estados miembros la independencia, la integridad y la fecunda diversidad de sus culturas y de sus sistemas de educación".

6. Ibid., p. 4.

7. Como se concluía en el *Rapport* de la Comisión Mundial de la Cultura y del Desarrollo denominado "Notre diversité créatrice". Ibid., p. 19.

8. Llegado a este punto resulta obligada una referencia a la distinción jurídica entre Declaraciones y Convenciones. Los Tratados, la Convención es una de las figuras que integran los tratados internacionales, son instrumentos jurídicos obligatorios mediante los cuales las partes que lo suscriben quedan obligadas a través de ellos una vez se ultime el singular proceso de entrada en vigencia que tienen estos textos multilaterales. Las Declaraciones, por su parte, no son tratados y, en consecuencia, en principio, no tienen valor jurídico vinculante, si bien su contenido puede devenir obligatorio dependiendo de si finalmente recalca dentro del sistema de fuentes del Derecho internacional (cristalizando en una costumbre, por ejemplo) o si los Estados lo asumen internamente a través de su propio sistema de fuentes.

9. Lo que no resulta obstáculo para que, tal y como sucede con el documento referido a los derechos culturales, se sigan elaborando los trabajos preparatorios relacionados con las otras opciones normativas. Sobre el punto en el que se encuentra el proceso de generación de un texto internacional sobre esta materia puede verse nuestro trabajo "Los derechos culturales como derechos en desarrollo: una aproximación" en *Nuevas Políticas Públicas. Anuario Multidisciplinar para la Modernización de las Administraciones Públicas*, núm. 2, 2006, pp. 263-283. Existe edición electrónica de esta Revista que edita el Instituto Andaluz de Administración Pública.

10. Vid. Consejo Ejecutivo, documento 166 ex/28, París 12 marzo de 2003, El documento tiene por título *Estudio Preliminar sobre los aspectos técnicos y jurídicos relacionados con la conveniencia de elaborar un instrumento normativo sobre la diversidad cultural*.

11. Su preparación se realizó en dos etapas: en primer lugar una reflexión preliminar sobre la base de reuniones de expertos independientes, a continuación una serie de reuniones intergubernamentales de expertos con el fin de finalizar el anteproyecto de convención. Sobre el complejo proceso de redacción se encuentra detallada información en la página web de la UNESCO, a la que, en aras de la brevedad, nos remitimos.

12. Vid. A. KIYINDOU. "Diversité culturelle", en AMBROSI, A. PEUGEOT, V. PIMENTA, D. *Enjeux de mots:*

regards sur les sociétés de l'information. Paris, C&F Editions, 2006.

13. Ibid.

14. Junto al principio de soberanía, figura el de respeto de los derechos humanos y las libertades fundamentales y el de igual dignidad y respeto de todas las culturas (artículo 2.1. y 2.3. de la Declaración).

15. Desarrollo entendido no sólo en términos, como nos recordaba la Declaración sobre la diversidad cultural, de crecimiento económico "sino también como medio de acceso a una existencia intelectual, afectiva, moral y espiritual satisfactoria".

16. Principios contemplados en los apartados 7 y 8 del artículo 2.

17. Tomo los datos en préstamo de la intervención de m. Ph. Cochet en la Asamblea Nacional francesa en la sesión de 8 de junio de 2006, con ocasión de la discusión del proyecto de ley autorizando la adhesión a la Convención.

18. Ibid., intervención de mme. B. Girardin, ministra delegada para la Cooperación, el Desarrollo y la Francofonía.

19. Como puede concluirse la batalla por la diversidad constituye un motivo más de desconfianza diplomática hacia la UNESCO por parte de las autoridades norteamericanas, el cual puede sumarse al posicionamiento contrario a esta organización desde hace ya décadas por parte de Estados Unidos.

20. Artículo 4, párrafo 4 de la Convención.

21. Conforme al párrafo 2 de este artículo "el contenido cultural se refiere al sentido simbólico, la dimensión artística y los valores culturales que emanen de las identidades culturales o las expresan".

22. Vid. *L'Unesco et la diversité...* Ob. cit., p.21.

23. No podemos perder de vista tampoco ni la acción exterior de los Estados ni la que pueden desarrollar las empresas nacionales en el extranjero.

24. Dichas medidas son distintas de las que pueden ponerse en marcha para proteger y promover las expresiones culturales propiamente dichas que, como hemos visto, se detallan en los artículos 7 y 8 de la Convención.

25. Cuando se produzcan diferencias en relación con la interpretación o la aplicación de la Convención las Partes enfrentadas han de buscar en primer lugar una solución por vía de negociación (artículo 25). Cuando esa solución no llegue conjuntamente ha de apelarse a los buenos oficios o la intervención de un tercero. A estos efectos se establece en Anexo un procedimiento detallado de conciliación. Incluso en tal caso la solución finalmente propuesta a las Partes queda enteramente a su discreción.

UNA TAREA INACABADA MEDIR LA CULTURA

Salvador Carrasco Arroyo

La realidad cultural es dinámica y extremadamente cambiante, desde la variedad de los agentes implicados, la heterogeneidad de los territorios, o la diversidad competencial de las instituciones, a las diferentes manifestaciones culturales, propician un sector complejo y de difícil análisis. La propia concepción de cultura y su relación con el desarrollo en este escenario, dificulta la creación de un sistema de información único que permita instaurar sistemas globales consensuados de indicadores más allá de los descriptivos.

La necesidad de evaluación de las políticas culturales hace imprescindible que los indicadores traspasen esa visión y se comporten como verdaderas herramientas de diálogo político y en consecuencia instrumentos necesarios para el diseño de las Políticas Culturales, de ahí la necesidad de establecer marcos teóricos y sistemas de información¹ que sustenten la implementación de las diferentes políticas a desarrollar.

El Sistema de Indicadores Culturales (SIC) debería entenderse como aquella parte del Sistema General de Información que proporciona información útil, fiable, consistente y apropiada sobre el sector de la Cultura en sus diferentes niveles territoriales (local, estatal e internacional) para todos los agentes implicados en ella. De esta manera, los SIC debemos integrarlos en un sistema complejo de información-comunicación que responda a la necesidad de contar con información accesible públicamente, sistematizada y generada de manera regular para: en primer lugar, elaborar los indicadores que nos permitan realizar diagnósticos; en segundo lugar, evaluar las políticas culturales y; finalmente, orientar la toma de decisiones en el ámbito de la cultura.

Al igual que ocurre con el término cultura, el término información, como todos aquellos términos que se han ido popularizando con el uso del lenguaje cotidiano, es entendido y utilizado con tal variedad de matices que su uso en el ámbito cultural es necesario acotarlo. Entendemos como información cada señal, cada mensaje, cada manifestación que percibimos tras la observación de un fenómeno cultural. La transcripción numérica de esa información en un código convenido para la identificación de ciertas características o atributos de un objeto, individuo o suceso la denominaremos como datos y estos constituyen la base primaria para la confección del SIC que nos permitirán analizar los fenómenos observados.

La importancia de los datos está en su capacidad de asociarse dentro de un contexto para convertirse en información. Por sí mismos, en principio, los datos no tienen capacidad de comunicar un significado² y por tanto no pueden afectar el comportamiento de quien los recibe. Para ser útiles, los datos analizados deben convertirse en indicadores y estos nuevamente en información para ofrecer las bases de la futura acción pública en términos culturales, produciéndose un feedback informativo en el sistema de estadísticas culturales. La información tiene valor si contribuye a reducir la incertidumbre del futuro, si es susceptible de afectar de manera efectiva la decisión considerada y si contribuye a modificar de forma sensible las consecuencias de una decisión transformando la realidad cultural en una nueva realidad. El problema reside en distinguir lo que es o no información, lo que para unos agentes puede ser información para otros, con intereses distintos, es ruido. Para resolverlo, el diseño de un sistema de información debe basarse en criterios consensuados, de manera que respondan a las necesidades de los agentes implicados desde el ciudadano a las instituciones públicas, pasando por los interlocutores culturales generalmente aceptados como agentes, gestores, promotores, investigadores y artistas.

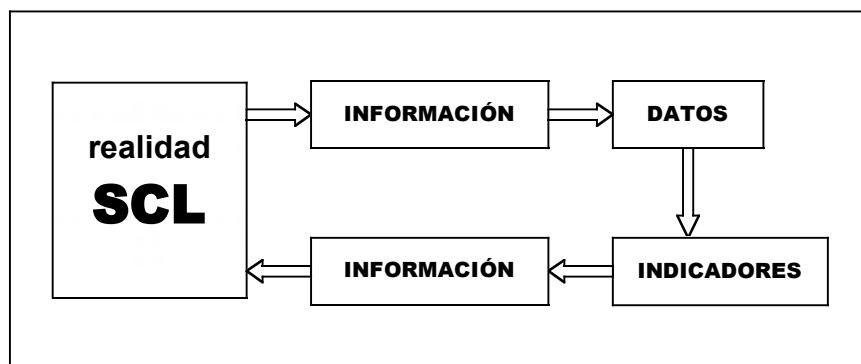


Figura 1. Ciclo de información

La medición no sólo puede entenderse como un proceso de transformación de la información a datos, sino que debe insertarse adecuadamente en el sistema de toma de decisiones. Es necesario definir, con la mayor precisión posible, el objeto de atención del proceso de medición que implica, no sólo la definición del objeto o fenómeno a cuantificar, sino también precisar las necesidades y requerimientos que se intentan satisfacer mediante la información estadística y los indicadores a construir. Sin embargo, la falta de información en el ámbito de la cultura dificulta la consecución de los objetivos planteados, la evaluación pormenorizada del funcionamiento del sector y la actuación de los agentes que lo componen. (Carrasco, S. 1999).

Uno de los principales problemas es la adecuación de la información existente y su

transformación a datos analizables. Existe mucha información en el entorno cultural, sin embargo la mayoría no es exportable a datos y en consecuencia susceptible de convertirse en indicadores válidos. La confección de los indicadores culturales pasa por disponer de una gran cantidad de datos válidos que bajo una estructura piramidal permitan formular, a través de su análisis, los pertinentes indicadores operativos, indicadores de gestión y estratégicos para la descripción, seguimiento, de la realidad cultural, así como la evaluación de los procesos de gestión cultural llevados a término por agentes públicos o privados.

La realidad, sin embargo, nos muestra que sobre los sectores y actividades culturales, existen pocos datos primarios válidos y fiables, y en consecuencia resulta difícil la construcción de indicadores consistentes y robustos. La obtención de datos primarios resulta un paso previo necesario para el desarrollo de un sistema de indicadores culturales y desde nuestra perspectiva debiera convertirse en una acción prioritaria en el marco de las políticas culturales.

1. Qué es un indicador

Un indicador es la manifestación generalmente numérica del análisis de un proceso de identificación y medición de una información del sector a través de un algoritmo más o menos sofisticado, que facilita el acceso de la información a diferentes grupos de usuarios, permitiendo transformar la información en acción. Por otra parte, como señala Miguel, J. M. y Sevilla-Guzman, E. (1973), un indicador es la conversión de una variable teórica obtenida tras la observación de un fenómeno en una variable práctica tras aplicar mediciones empíricas. Para Gallopin (1996) los indicadores son representaciones operativas de un atributo de un sistema, las cuales son definidas en términos de un procedimiento de medida u observación determinado. Un indicador es sinónimo de indicio, de evocación, de signo, deberá reflejar adecuadamente la naturaleza, peculiaridades y nexos de los procesos que se originan en una actividad cultural.

La distinción entre indicador y dato estadístico estriba en que el indicador tiene siempre un referente, desde un marco conceptual a una política cultural que se desea medir, y un significado que constata hechos, comportamientos, y formas de vida pasadas y presentes. Así la variable "numero de edificios catalogados de interés cultural" se convierte en dato y a la vez en un indicador directo que evoca determinados comportamientos culturales y sociales en un ámbito espacial y temporal.

Las funciones básicas de un indicador son: simplificación, cuantificación y comunicación. Los indicadores deben reducir la dimensionalidad observada, medir cuantitativamente el fenómeno observado y, por último, han de transmitir la información referente al objeto de estudio (OCDE, 1997).

Para su construcción es necesario definir, en primer lugar, el objeto de atención del proceso de medición, lo que implica, no sólo la definición del objeto o fenómeno a cuantificar, sino precisar las necesidades y requerimientos que se intentan satisfacer mediante la información estadística incorporando necesariamente a las instituciones en sus distintos niveles de gobierno, creadores, promotores culturales e investigadores, a fin de darle plena legitimidad, en segundo lugar, se debe comprender y formular un marco conceptual para cada ámbito cultural, estableciendo las variables que darán cuenta de los aspectos más relevantes de las manifestaciones culturales bajo estudio, y desarrollar los algoritmos e instrumentos para obtener la información estadística requerida.

2. Las Fuentes

Identificado el ámbito en el que se deben elaborar los indicadores es necesario establecer el proceso de obtención de la información para efectuar las mediciones. Existen muchos métodos mediante los cuales podemos obtener los datos necesarios. Primero, podemos buscar datos ya recogidos o publicados por fuentes gubernamentales, institucionales, empresariales o individuales, haciendo distinción entre la recogida de datos primarios y su compilación en tablas dando lugar a los datos secundarios. Por ejemplo, el número de entradas vendidas para la audición de un concierto de música clásica, el importe de las inversiones en equipamientos culturales en un determinado territorio o el número de galerías de arte, etc. En segundo lugar, podemos diseñar experimentos para obtener los datos necesarios. Por ejemplo, un estudio para probar la eficacia de una determinada política de promoción cultural basada en el control de los agentes implicados. En tercer lugar, podemos hacer observaciones de comportamientos, actitudes u opiniones de los individuos implicados a través de diferentes técnicas como las dinámicas de grupo, la lluvia de ideas o el método Delphi. Finalmente, la obtención de datos mediante encuestas. Aquí no se ejerce ningún control sobre el comportamiento de la gente encuestada, simplemente se formulan preguntas respecto a sus opiniones, actitudes, motivaciones, satisfacciones y otras características. Por ejemplo, encuesta sobre factores determinantes en la demanda cultural, o encuestas basadas en el análisis de satisfacción y/o motivación de los usuarios de un determinado servicio cultural.

Para diseñar un experimento, una encuesta o realizar un estudio observacional, debemos comprender los distintos tipos de datos y niveles de medición y para ello hemos de entender qué es la medición. Según Lord y Novick (1968) la medición se inicia con un procedimiento que identifica elementos del mundo real y los relaciona a través de reglas semánticas con elementos o constructos de un sistema lógico abstracto (un modelo). Este proceso implica identificar un objeto (persona o unidad observacional), las propiedades o comportamientos a medir y finalmente una regla de asignación numérica que permita relacionar el número con la unidad de medida. En

este sentido, medir es la asignación de numerables a objetos o eventos de acuerdo con ciertas reglas. Según Kerlinger (1987) un numerable es un símbolo que carece de significado cuantitativo si no se le confiere. Así, por ejemplo, la medida de la característica nivel de protección urbanística para un bien patrimonial puede hacerse asignando 1 a Alto, 2 a Medio, 3 a Bajo. Aquí los números no tienen la propiedad de cantidad, únicamente indican el grado de igualdad y desigualdad. En cambio, el número es un numeral con significado cuantitativo necesario para el tratamiento estadístico e informático de la información. La medida es el eslabón que une las características de los fenómenos con los números (datos).

Por otro lado, los datos y los registros que se necesitan para nutrir el SIC se encuentran en diferentes fuentes de información como en los institutos de estadísticas locales o nacionales, en los organismos e instituciones públicas encargados de las áreas de cultura, deporte y educación, o en empresas, fundaciones, asociaciones, etc., que configuran el tejido informativo del sistema cultural. Frente a esta situación, no parece oportuno imponer una única fuente estadística como válida que difícilmente podrá cubrir todo el espectro de temas involucrados.

La diversidad de fuentes y áreas técnicas involucradas en el tratamiento y análisis de las estadísticas culturales hace recomendable, desde la perspectiva de la elaboración de un SIC, optar por una estrategia de trabajo conjunta y coordinada que redireccione hacia una misma senda los esfuerzos individuales. Para ello parece oportuno

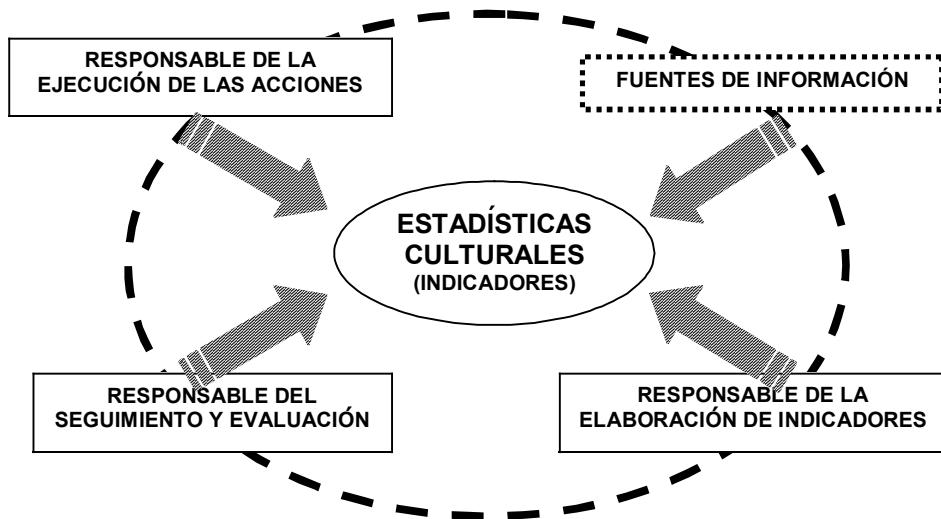


Figura 2. Red tecnocrática

formar una red que coordine a los distintos poseedores de datos relevantes para configurar el sistema de información sobre cultura, asegurando las sinergias, y generando los acuerdos y consensos necesarios para lograr pautas metodológicas comunes.

Tan importante como acordar qué medir y cómo hacerlo, es que la red asuma la tarea específica de compilar y homogeneizar la información proveniente de distintas fuentes y agentes a fin de asegurar la coherencia y calidad de la información. (Bianco, C.; Lugones, G. y Peirano, F. 2003).

3. Los Datos.

La característica observada de un determinado elemento de una población puede expresarse básicamente de dos maneras distintas que corresponden a dos tipos de variables que producen dos tipos de datos: categóricos o cualitativos y numéricos o cuantitativos.

Categóricos son los que se refieren a cualidades. Se trata de aspectos que no son cuantificados directamente. Se trata de opiniones, percepciones de parte de la po-

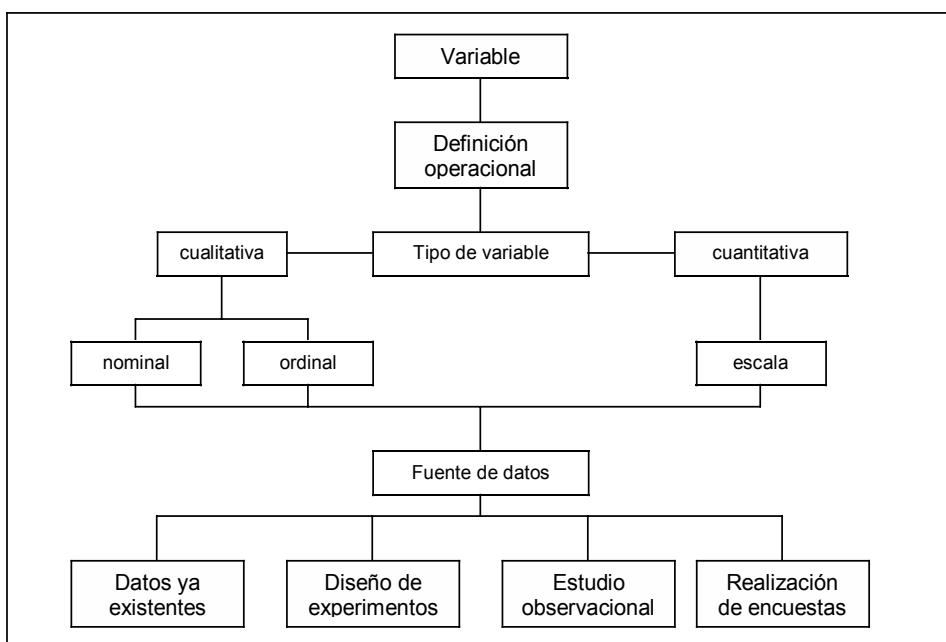


Figura 3. Estructura de variables y fuentes

blación sobre algo. Ejemplo, la respuesta a ¿estaría Ud, dispuesto a comprar un boleto para asistir regularmente al teatro? Las opciones son claramente "sí" o "no". Numéricos, son los que provienen directamente como medidas en números o cantidades provenientes de variables cuantitativas. Por ejemplo, la respuesta a la pregunta ¿número de veces que ha asistido a una función de teatro en el último trimestre?

Las variables cuantitativas o numéricas se dividen en discretas y continuas, en función del número finito o infinito de valores que puede tomar respectivamente una variable entre dos datos estimados. El sistema de medida utilizado para la obtención de la información será el de conteo para el caso de variables discretas y un sistema específico de medida para el caso de variables continuas. Un ejemplo de variables discreta sería el número de entradas de cine vendidas en el último mes y de variable continua, el importe de la recaudación por la venta de entradas en el último mes. En muchas ocasiones el matiz es la precisión de la medición.

Existen tres niveles prácticos de medición, el nominal, el ordinal y el de escala. Generalmente se supone que las variables categóricas son medidas a niveles nominales u ordinales y las variables cuantitativas han sido medidos en escala. Sin embargo, a pesar de que las variables cuantitativas proporcionan resultados más sólidos estadísticamente, las variables cualitativas proporcionan información cada vez más relevante para la toma de decisiones en el ámbito de las políticas públicas.

Tras fijar los mecanismos de medición es estrictamente necesario realizar la definición operacional de la variable y en consecuencia del dato obtenido. El objetivo es la perdurabilidad del significado o concepto de la variable en el tiempo para todos y cada uno de los individuos implicados, de forma que no admita interpretaciones que conduzcan a la formación de indicadores equívocos.

Desde un punto de vista más matemático el dato como trascipción de una información es una magnitud numérica que corresponde a una variable, sea esta del tipo cualitativa o cuantitativa. Por ejemplo, transcribimos el grado de satisfacción producido (muy bueno, bueno, regular, malo, muy malo) expresado por un sujeto en un momento del tiempo ante un evento cultural donde i representa la opción a tomar, magnitud numérica asignada a la escala de valores. Como variable cualitativa ordinal le asignaríamos un valor numérico fijando un orden de menor a mayor (malo = 1; malo = 2; regular = 3; bueno = 4; muy bueno = 5). El dominio de la variable X queda constituido por las 5 opciones posibles que puede tomar para $i = \{1,2,3,4,5\}$.

Finalmente, y no menos importante a tener en cuenta, es la justificación económica de la medición que está vinculada a la complejidad del proceso de obtención del dato y a la periodicidad de la medición. La justificación debe basarse en la propor-

cionalidad que debe existir entre los costos incurridos entre la medición de una característica o hechos determinados y los beneficios y relevancia de la decisión que soportamos con los datos obtenidos. La actividad de medición debe ajustarse a los criterios de eficacia, eficiencia y efectividad propios de sistemas de gestión pública. Así mismo será recomendable identificar los momentos más propicios para optimizar los recursos y obtener así los objetivos esperados.

4. Las Técnicas de elaboración de Indicadores

Para llevar a término la elaboración de los indicadores debemos utilizar la estadística como herramienta. Así, el panorama metodológico existente abarca diferentes procesos para su cálculo, desde el más simple e intuitivo al más complejo. Una clasificación de estas técnicas podrían ser las siguientes:

1. Valor absoluto.
2. Razón:
 - a. Proporción.
 - b. Porcentaje.
3. Estadísticos Descriptivos.
4. Tasas de variación.
5. Índices:
 - a. simples.
 - b. complejos.
6. Indicadores sintéticos:
 - a. Coeficiente de Correlación, Regresión.
 - b. Regresión múltiple.
 - c. Técnicas factoriales multivariantes.

Valor Absoluto. Es el valor numérico representado matemáticamente por una magnitud X_t , donde el subíndice expresa el momento en el tiempo en el cual es recogida la información. Representa un valor numérico procedente de una variable cuantitativa. Por ejemplo, Número de visitantes a los museos etnográficos en el tercer trimestre del año.

$$I_t = X_t$$

Una variante de este indicador sería el obtenido a través de la utilización del sumatorio. Por ejemplo, Recaudación total por visitantes a los museos en el momento t . Tomando la agregación de la clasificación de museos existentes (i).

$$I_t = \sum_{i=1}^n X_{it}$$

Razón. Es uno de los indicadores mas utilizados. Es el cociente entre dos cantidades cualquiera. Proporción es un tipo particular de razón: el cociente entre un sumando cualquiera y la suma total. Por ejemplo, Proporción de conciertos de música clásica celebrados según provincia o territorio respecto al total nacional. Si la proporción se multiplica por cien se denomina porcentaje.

$$I_t = \frac{x_t}{\sum_{i=1}^n x_i} \quad \circ \quad I_t(\%) = \frac{x_t}{\sum_{i=1}^n x_i} \cdot 100$$

Un indicador muy utilizado es la razón entre una característica (valor absoluto) y el total de población del territorio. Esta razón, nos permite obtener un indicador relativo independiente del nivel poblacional (P) o la dimensión entre dos territorios a analizar. Por ejemplo, El equipamiento medio de las infraestructuras culturales (i) por cada 10.000 habitantes en el momento t .

$$I_t = \frac{\sum_{i=1}^n x_{it}}{P_t} \cdot 10000$$

Otro ejemplo podría ser la presión sobre el patrimonio cultural, Número de turistas (X_t) que diariamente visitan el conjunto de bienes patrimoniales (N) de un territorio. Considerando unidad o bien patrimonial aquella especificada por el gobierno local.

$$I_t = \frac{X_t / 365}{N}$$

Estadísticos descriptivos. Proporcionan valores absolutos (magnitudes) que representan características de una variable. Los más empleados son las Medidas de Posición (media, mediana, moda) y las Medidas de Dispersión (cuantíiles, varianza, desviaciones, coeficientes de variación, etc.). Por ejemplo, Precio medio de la entrada a un Teatro de la Ópera. En este caso deberíamos obtener la media ponderada en base al precio (X_p) y número de butacas (X_q) para cada una de las zonas (i) en que está dividida la sala del teatro. El resultado tendrá como unidad de medida el precio.

$$I_t = \frac{\sum_{i=1}^n X_p_i \cdot X_q_i}{\sum_{i=1}^n X_q_i}$$

Tasa de Variación. Es una herramienta que permite la comparación de una magnitud en dos períodos de tiempo. La tasa de variación es absoluta (VA) si pretende analizar la variación que sufre la variable X en el periodo de tiempo t (X_t) respecto al periodo anterior (X_{t-1}).

$$VA(X_t) = \Delta X_t = X_t - X_{t-1}$$

La tasa de variación absoluta depende de las unidades de medida de la variable o serie. Si disponemos de series de datos, la tasa de variación absoluta positiva o negativa permite vislumbrar la tendencia en el periodo analizado. Por ejemplo, La variación en términos absolutos del precio medio de las entradas a un Teatro de la Ópera (la magnitud base se ha calculado a través del estadístico: media ponderada). Otro ejemplo sería la Tasa de variación absoluta del número de películas exhibidas en las salas de cine entre dos años consecutivos.

El inconveniente más importante que representa la variación absoluta es la dimensionalidad. Ello se resuelve a través de incorporar la relatividad a partir del cociente o razón obteniendo lo que denominamos como tasa de variación relativa, que podremos expresar en proporción o porcentaje y donde el periodo de análisis nos permitirá mostrar la tasa como interanual, o intertrimestral. Por ejemplo, Tasa de variación interanual del presupuesto en cultura.

$$VR(X_t) = \frac{VA(X_t)}{X_{t-1}} = \frac{X_t}{X_{t-1}} - 1$$

Índices. Es una medida estadística que sirve para comparar una magnitud en dos situaciones, una de las cuales se toma como referencia. Son índices simples los que se refieren a una única magnitud, por tanto, miden la variación en tanto por uno entre el dato de referencia o base y el dato actual.

$$I_o^t = \frac{X_t}{X_o}$$

Suelen utilizarse cuando disponemos de una serie de datos a lo largo del tiempo, con la intención de estudiar la variación de magnitudes generalmente relacionadas con el precio, cantidad o valor. Por ejemplo, índice de inversión en miles de dólares en equipamientos culturales tomando como referencia el año (o).

Los índices complejos están más vinculados al estudio de las variaciones de magnitudes que representen grupos de bienes o servicios. Su confección se realiza a través

de la utilización de operadores estadísticos como la media (en todas sus variantes), por ejemplo, un índice complejo sobre la oferta cultural en las artes escénicas. Este indicador reflejaría (en función de la definición operacional de sus componentes) la variación de la oferta media del número de funciones en teatro, danza y lirica. Para su obtención habría que obtener los índices simples de los tres subsectores.

$$I_{Ae} = \frac{\sum_{i=1}^n I_i}{N}$$

Donde cada subsector i tendría un índice simple.

$$I(i)_0^t = \frac{X_{it}}{X_{i0}}$$

Existen otros tipos de índices donde se utiliza la media agregativa. El índice de Bradstreet-Dûtot se define como el cociente entre la media aritmética de los valores de las magnitudes simples en el periodo t con la media aritmética de dichos valores en el periodo base.

$$I(i)_0^t = \frac{\sum_{i=1}^n X_{it}}{\sum_{i=1}^n X_{i0}}$$

Indicadores Sintéticos. Es un algoritmo asociado a una macromagnitud fundamentada teóricamente. Su elaboración se basa en la selección de un conjunto de indicadores básicos (parciales) representativos de la macromagnitud elegida. Por ejemplo, el Índice de Desarrollo Humano (IDH) elaborado por el PNUD de la ONU.

La metodología de su cálculo se basa en el análisis de correlaciones existentes entre los indicadores parciales, o bien en metodologías centradas en la regresión múltiple y en modelos econométricos. Los tres métodos más utilizados para su construcción son: el Análisis de Componentes Principales, el Análisis de la Distancia y la Agregación de conjuntos difusos. El objetivo principal, como aparece en los textos clásicos de Análisis Multivariante (Kendall, 1975; Lebart et all., 1995; Anderson 1984), es la obtención de una nueva variable sintética como combinación de un conjunto de variables. Se persigue el conocimiento colectivo del conjunto de esas variables interrelacionadas. Su interpretación es difícil y está vinculada a la interpretación y definición del valor teórico de la macromagnitud (variable sintética).

5. El proceso de construcción de un Sistema

La construcción de un sistema de indicadores entraña la realización de las siguientes fases::

- Primera fase. Un diagnóstico sobre cuál es la situación actual existente en materia de fuentes de información sobre cultura que recoja no sólo las instituciones y agentes públicos sino también a los privados que de manera regular recopilan información en un ámbito territorial específico. En el ámbito local el Sistema de Estadísticas Culturales debe contemplar los tres niveles existentes en el denominado SCL. El primer nivel contemplará los flujos de información ya existentes entre la red de ámbito local frente a las instituciones públicas o privadas (diputaciones, gobiernos regionales, fondos, instituciones bancarias, otras instituciones culturales...) de ámbito supra-local. El segundo nivel, la información que emana directamente del sistema local a través de la conjunción de la oferta y la demanda, y de los flujos vinculados a sistemas productivos locales. Finalmente, las relaciones transversales producidas entre distintos sistemas culturales locales próximos, ya sea desde el punto de vista de la demanda como desde la oferta.
- Segunda Fase. Un estudio de los flujos existentes tras la búsqueda de la armonización y simplificación de la información que recogen las distintas instituciones, siguiendo las indicaciones de los organismos internacionales en materia de indicadores culturales. Es necesario contextualizar las recientes aportaciones sobre las relaciones entre cultura y territorio (Directrices UNESCO, CONACULTA, Agenda 21 de la Cultura, Unión Europea, etc.).
- Tercera Fase. Búsqueda de un marco conceptual y operativo. Para entender un fenómeno es necesario tener un modelo teórico. Los datos nos ayudarán a confirmar o a replantear nuestras teorías, y en consecuencia nuestras políticas. Siempre debemos contar con un marco teórico que nos posibilite caracterizar los datos que necesitamos y además nos ayude a interpretarlos. A partir del diagnóstico de los flujos ya existentes en el SC y las recomendaciones de los organismos competentes en materia de indicadores culturales se elaborará una propuesta estratégica de diseño del SIC. Para actuar sobre un fenómeno también es necesario disponer de un modelo práctico que nos permita estructurar y clasificar las manifestaciones culturales según los recursos y los procesos empleados para la medición de la cultura en matrices de indicadores.

La ausencia de marcos conceptuales generará datos incompatibles y en consecuencia indicadores difíciles de interpretar. Definir un marco supone establecer un delicado equilibrio entre la validez científica, la aceptabilidad política y la factibilidad técnica. Por tanto, su flexibilidad es probablemente la característica más relevante con

la que debe contar dicho marco.

Un ejemplo puede ser el extraído de un estudio realizado por el Ministerio de Cultura y Deportes de Guatemala sobre indicadores culturales y deportivos (Najera, R. et all. 2003), donde se establece un marco conceptual basado en el paradigma del espacio-temporal de las actividades culturales como punto de partida para organizar los ámbitos de la información, sobre los cuales es posible organizar un sistema de indicadores, según el cual, el continuo espacio-temporal puede agruparse en tres grandes agregados que representan la dinámica de la acción cultural: un acervo histórico y ancestral, que se incorpora en el patrimonio; una realidad contextual, definida por la diversidad que está en la base de las identidades nacionales y una proyección hacia el futuro, que se cristaliza en la vigencia de las expresiones culturales, en su reproducción y en los procesos creativos de la sociedad.

Desde otro punto de vista más próximo a las políticas culturales en el ámbito local, López de Aguilera, I. (2000) plantea, desde la legitimidad de la intervención del estado, cuatro posibles modelos que vienen definidos en función de sus finalidades. En primer lugar, el mecenazgo estatal, basado en la vinculación directa entre el poder y los creadores. En segundo lugar, el modelo de democratización cultural, basado en la potenciación de la difusión, en la oferta cultural y vinculado con el desarrollo del país. Donde la cultura se entiende como un instrumento general que puede facilitar el crecimiento económico, donde los ciudadanos pueden ser creadores de su propia cultura y donde la cultura deja de concebirse como un simple objeto, primándose más la actividad o el proceso que el consumo de productos elaborados por otros. En tercer lugar, el modelo de demanda cultural, en contraposición del modelo de democratización, se centra en la persona y no en el objeto cultural apareciendo nuevos conceptos como la participación, la descentralización, la identidad cultural, la pluralidad, etc. Finalmente, en cuarto lugar, el modelo extracultural de tono fundamentalmente economicista y localista donde se pone el énfasis en la dimensión económica de la cultura, y cómo a través de ella se producen los efectos arrastre sobre otros sectores convirtiendo la inversión en cultura en uno de los principales motores de la economía local a través de sus efectos multiplicadores sobre otras inversiones.

Esta última visión más economicista no da por sentado que todo lo que envuelve lo cultural es deficitario. Introduce elementos de gestión para evitar el despilfarro. Así, aparecen términos más próximos a la empresa como los de eficacia, eficiencia o efectividad, vinculados a los indicadores de gestión y desempeño. El indicador mejor construido y el más sofisticado será inservible si no es integrado en un diálogo con los responsables que asignan los recursos financieros a la cultura. En todos los países democráticos, la asignación de estos recursos entre las diferentes políticas públicas supone arbitrajes públicos. En el centro de ese debate, la problemática de los

indicadores es crucial poniendo de manifiesto dos tipos de indicadores para que la cultura pueda incrementar sus recursos. El primero concierne a la eficacia del gasto público en la cultura y el segundo concierne al sector cultural como un verdadero sector económico donde se contemplen las implicaciones económicas del desarrollo cultural a través de sus efectos multiplicadores y arrastre.

- Cuarta Fase. Definir los criterios, características y requisitos que deben reunir los indicadores para que cumplan las funciones básicas encaminadas a la toma de decisiones que respalden las acciones públicas en materia cultural.
- Quinta Fase. Prever los instrumentos de recogida, procesamiento y análisis de la información. Este apartado contempla la discusión entre la tipología de indicadores a utilizar y los métodos, herramientas y procesos a emplear. Uno de esos procesos es el análisis Benchmarking como proceso de evaluación continua y sistemática mediante el cual se analizan y comparan permanentemente los indicadores culturales utilizados en el SCL y los existentes en otros territorios.
- Sexta Fase. Tener en cuenta los mecanismos de evaluación, difusión, comunicación y diseminación de los resultados. La cultura iguala a todos los que la reciben, les brinda la oportunidad de mostrar su singularidad, contribuye a mejorar la realidad y permite la circulación de nuevos conocimientos. Sin embargo, la dificultad estriba en cómo recoger, transmitir y comunicar la información de y a los ciudadanos. Resulta indispensable que el sistema de indicadores diseñado dé cuenta de las prácticas y patrones culturales de los ciudadanos incluso de aquellos que no se desencuentren en espacios calificados habitualmente como "culturales" y que corresponden en buena parte a amplios sectores, comunidades de inmigrantes, comunidades étnicas, grupos campesinos, barrios y otros sectores populares provenientes de sociedades más globalizadas.

6. El Marco. Naturaleza y clasificación de los indicadores

Como aludíamos en las primeras líneas de este artículo la realidad cultural es muy compleja, persiste la diversidad de marcos en torno al iniciado por la UNESCO en 1986. Las diferencias culturales, económicas y sociales existentes en los diferentes países marcan diferencias territoriales sustanciales que imposibilitan fijar un marco global único para las estadísticas culturales.

Así, desde el propio proceso de creación inacabado del Sistema de Estadísticas Culturales es inevitable cuestionar prácticamente todo, desde los aspectos más teóricos y conceptuales a los más metodológicos y prácticos. Nos preguntamos por ¿cómo se define la cultura?, ¿qué ámbitos o manifestaciones vamos a manejar?, ¿cuál es la realidad cultural que debemos observar o medir?, ¿sobre qué procesos vamos a

actuar?, ¿sobre qué o quién se va a aplicar?, ¿cómo debemos evaluar el progreso en cultura?, ¿cuáles son las dimensiones clave?, ¿hay suficientes indicadores que reflejen el estado que se pretende evaluar?, ¿utilizamos muchos o pocos indicadores?, ¿existen objetivos a alcanzar?, ¿cuáles son las metas?, ¿es recomendable el uso de indicadores agregados?, ¿existe financiación para su obtención?

Desde otro punto de vista más técnico, las cuestiones varían en torno a ¿cuál es el indicador estadístico idóneo a utilizar?, ¿son cuantificables sus componentes?, ¿de qué datos se dispone para los indicadores seleccionados?, ¿es posible incrementar los datos primarios?, ¿cuál es la unidad de medida a utilizar?, ¿en qué momento debe obtenerse la información?, ¿cómo?, ¿a través de qué proceso?, ¿en qué periodo debe obtenerse?, ¿el coste de la recogida es excesivo para la información que transmite? Finalmente, siempre plantearse que la configuración de un SIC implica tener en cuenta que los indicadores dependen no sólo del modelo interpretativo y la metodología de análisis escogida, sino también considerar que están en función de la facilidad, coste financiero y realidad que se pretende ayudar a construir (Bonet, 2004).

La solución de todas estas cuestiones nos permitirá construir cada uno de los indicadores para formar un todo, un sistema. Sin embargo, para ello debemos establecer el marco conceptual y agrupar los indicadores según su nivel de complejidad y naturaleza. Así en función de la complejidad de su obtención podemos clasificarlos en: básicos, complementarios y sintéticos. Los indicadores básicos son más descriptivos y más próximos a la realidad cultural, son vitales para el conocimiento del fenómeno cultural, pueden obtenerse directamente de la variable o a partir de una combinación de ellas. Los indicadores complementarios se utilizan a menudo para ampliar y comprender mejor los resultados obtenidos en los indicadores básicos. Los indicadores sintéticos son más globales, se obtiene como agregación de variables correlacionadas. La información que se obtiene de ellos es mayor, aunque su interpretación es más difícil y comprometida.

Por otro lado, los indicadores pueden ser clasificados de acuerdo con la naturaleza intrínseca de las componentes internas del indicador, los objetivos planteados o según los mecanismos de control utilizados. Por ejemplo, Indicadores básicos de oferta, de demanda, o de empleo que nos describan información básica cuantitativa sobre determinados sectores o subsectores culturales. Indicadores de evaluación del desempeño como herramientas que proporcionan información cuantitativa respecto al logro, resultado o grado de cumplimiento de las acciones públicas. Los indicadores de gestión representan, en este caso, instrumentos para medir la eficiencia, la efectividad en el sector cultural. Los indicadores estratégicos tienen como fin desarrollar estrategias que hagan más eficientes las acciones públicas, ayudando al cumplimiento de los objetivos planteados y permitiendo medir el impacto de las políticas

propuestas. Los Indicadores de derechos culturales, cuando hablamos de indicadores que reflejan las condiciones de igualdad de la población para acceder a la cultura, el respeto ante la diversidad cultural de los pueblos. Indicadores de creatividad, como aquellos que permiten conocer a través de la producción cultural la evidencia sobre el acceso de los individuos a los medios de expresión cultural. Y otros como los Indicadores culturales vinculados a la calidad de vida, los aspectos financieros de las industrias e instituciones culturales (Mataraso, 2001).

Considerando un indicador como la manifestación generalmente numérica del análisis de un proceso de identificación de una información a través de un algoritmo, su tipología depende de la naturaleza de los mismos y la visión que se quiera dar de ellos. Los indicadores son ante todo información, utilizada por los *Policy Maker* para ajustar las acciones públicas y privadas de la realidad cultural en un determinado sistema cultural, con el fin de cumplir los objetivos y metas diseñadas en los planes estratégicos en el ámbito de la cultura.

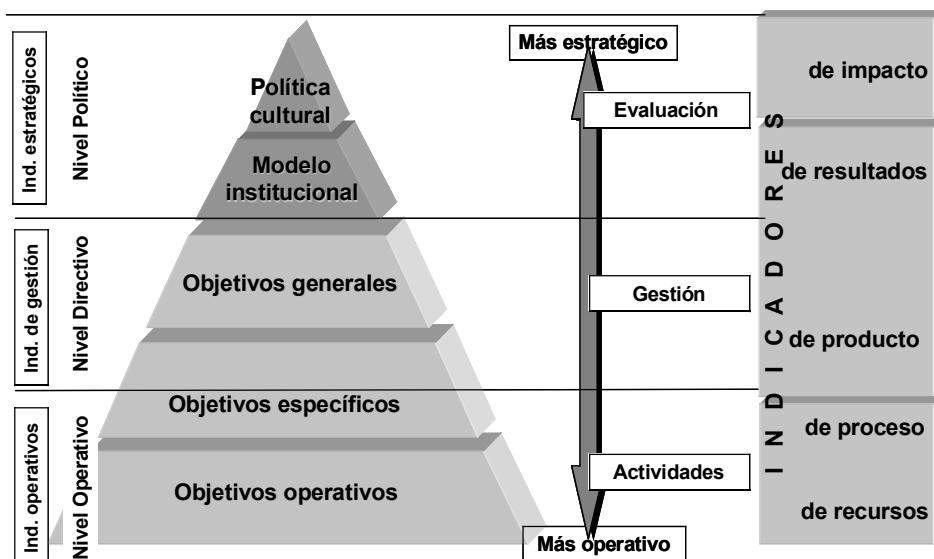


Figura 4. Tipología de indicadores según niveles y objetivos

El problema surge entre la distinción de los indicadores operacionales vinculados a la descripción y seguimiento de la realidad cultural (nivel operativo) y los indicadores de gestión y estratégicos vinculados al control y planificación estratégica (nivel directivo y político) sujetos a decisiones interesadas que fijan los objetivos generales, el modelo institucional y en consecuencia la Política Cultural. Esta distinción posibilita el consenso en indicadores operacionales pero dificulta el acuerdo en el estable-

cimiento de los indicadores de gestión y estratégicos.

La construcción de un sistema de indicadores culturales debe plantearse en dos fases. La primera de ellas constituida por, lo que podemos denominar, Sistema Básico de Estadísticas Culturales (SBEC) que recoja aquellos indicadores más operativos que permitan controlar las fases de recursos, procesos y productos.



Figura 5. Sistema Básico de Estadísticas Culturales (SBEC)

En una segunda etapa, un sistema que recoja los indicadores más vinculados a territorios y políticas públicas específicas, donde los objetivos fijados por la política cultural sean evaluados a través de un Sistema Estratégico de Estadísticas Culturales (SEEC), como sistema complementario, encaminado a la medición sistemática del desempeño de las instituciones.



Figura 6. Sistema Estratégico de Estadísticas Culturales (SEEC)

Ambos sistemas forman parte de un sistema complejo que debe estar definido conceptualmente. Ese es el marco de referencia buscado. En general, su estructura operativa se basa por un lado, por las manifestaciones culturales agrupadas por sectores o ámbitos y por otro lado por las funciones, actividades o procesos. Esta es la línea de la propuesta marco de la UNESCO (1986) donde se establecen 10 categorías o ámbitos para las manifestaciones culturales que abarcan desde el patrimonio cultural al deporte y medio ambiente y 5 funciones para los procesos, desde la creación a la participación.

La UE mantiene la misma estructura. En el informe final realizado por el LEG (Leadership Group on Cultural Statistics) en el año 2000 nos muestra cómo se redistribuyen los ámbitos a 8 manifestaciones y 6 funciones que abarcan el ciclo de creación distribución y consumo, e incorpora como novedad tres áreas prioritarias para la construcción de indicadores: Participación, Empleo y Financiación.

UNESCO		UE		
Ambitos	Funciones	Ambitos	Funciones	Temas Prioritarios
0. Patrimonio 1. Materiales impresos y Literatura 2. Música 3. Artes Escénicas 4. Artes Plásticas y visuales 5. Cine 6. Radio y Televisión 7. Actividades Socioculturales 8. Juegos y Deportes 9. Naturaleza y Medio Ambiente	1. Creación, Producción 2. Difusión, Distribución 3. Consumo 4. Registro 5. Participación	1. Patrimonio 2. Archivos 3. Bibliotecas 4. Libros y prensa 5. Artes visuales 6. Arquitectura 7. Artes escénicas 8. Audio, Audiovisual y multimedia	1. Preservación 2. Creación 3. Producción 4. Difusión 5. Comercio 6. Capacitación	Participación Empleo Financiación 6. Capacitación

Figura 7. Marcos generales de la UNESCO y UE

La intersección de ámbitos y funciones genera, en último término, el marco general de referencia propiamente dicho. El resultado es una matriz en la cual pueden identificarse los parámetros que permiten medir las manifestaciones culturales en términos de las funciones en que se desagregan.

Actualmente, las nuevas estructuras deben obedecer, en nuestra opinión, a los cambios sociales y económicos sufridos por los diferentes países y territorios que plantean un marco teórico escorado hacia un modelo más economicista vinculado al desarrollo económico y social de los pueblos. Esta visión nos permite fijar los elementos básicos e imprescindibles para desarrollar aquellos procesos culturales que permiten el objetivo prioritario de la conservación de la herencia cultural y la incorporación de nuevas manifestaciones para las sociedades futuras, más plurales, diversas y comprometidas. En esa línea realizamos nuestra propuesta e introducimos una nueva dimensión que recoja los recursos humanos, los económicos y los equipamientos e infraestructuras como recursos básicos para el desarrollo de la cultura. Así, configuramos un marco³ de referencia básico y pragmático. Siendo conscientes que, los recursos en el ámbito de la cultura abarcan un abanico más allá de los contenidos en la teoría económica clásica.

Donde las manifestaciones culturales las hemos enmarcado en siete ámbitos:

- Artes Plásticas. Englobaremos aquellas manifestaciones artísticas cuyo resultado o fin sea la creación de una obra original y única en la que prime su dimensión visual como, la Arquitectura, Diseño, Pintura, Escultura, etc.
- Artes Escénicas. Consideramos aquellas manifestaciones culturales y artísticas que se representan sobre la escena y en vivo recreando e interpretando de manera singular y única un texto o pieza dramática, guión o coreografía (Danza, Teatro, Ópera, etc.).

- Música. Arte de combinar los sonidos de la voz humana o de los instrumentos, o de unos y otros a la vez.
- Literatura. Toda manifestación artística que hace uso de la palabra escrita como vehículo principal de expresión (Libro, Prensa, Revistas, etc.).
- Cine y Audiovisuales. En esta categoría englobaremos todas aquellas manifestaciones artísticas, independientemente del soporte, que se sirven fundamentalmente del lenguaje de la imagen en movimiento y del sonido, para crear y recrear realidades sensoriales (Radio, Televisión, Videos, Publicidad, etc.).
- Patrimonio. Aquellos bienes cuyo valor estriba en ser testimonios materiales de una cultura, en todas sus concepciones: Tangibles: Arquitectónico (conjuntos monumentales, monumentos, etc.), Urbanístico (cascos históricos, pueblos, etc.), Natural (espacios naturales), Ambiental (jardines, parajes, parques, etc.), Museográfico, Arqueológico, etc., e Intangibles: Gastronómico, Fiestas populares, Lenguas, Otras tradiciones (refranes, leyendas, etc.).
- Archivos y Bibliotecas. En este campo englobaremos todas aquellas instituciones públicas o privadas que tengan como fin la adquisición y conservación de libros, documentos y otros elementos de consulta para ponerlos a disposición de los ciudadanos (Bibliotecas, Archivos, Hemerotecas, Fonotecas, Videotecas, etc.).

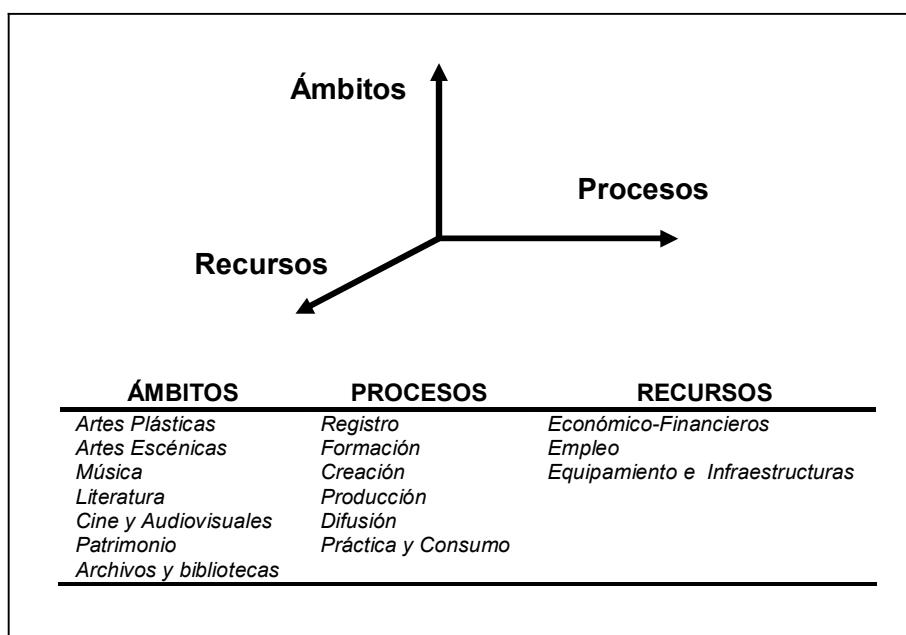


Figura 8. Marco de referencia

Por otro lado, la acción de la política cultural permite, a través de los agentes, intervenir en diferentes fases para proteger, registrar, preservar y conservar la herencia cultural e incrementarla para sociedades futuras a través de considerar la cultura como un proceso integrado por diferentes etapas o funciones. En este sentido establecemos el segundo eje con los siguientes procesos:

- Registro. La conservación, preservación (registro, restauración de documentos, tradiciones, parajes, etc.).
- Formación. Actividades académicas formales o no relacionadas con las manifestaciones culturales.
- Creación. La redacción, composición, interpretación, actuación, elaboración de películas, libros, cuadros, edificios, recetas, etc.
- Producción. Acciones a través de las cuales se materializan los productos, bienes o servicios de cualquier manifestación cultural.
- Difusión. La transmisión, distribución y promoción de actividades encaminadas al fomento de festivales, exhibición, importación, exportación, etc., de las manifestaciones culturales. Así como premios, certámenes, festivales, ferias, muestras, subvenciones, transferencias, etc.
- Práctica y Consumo. La respuesta del público. El uso, las visitas, la asistencia, el tiempo dedicado, la demanda, el perfil del usuario permitirá fijar los objetivos de política cultural. Así como la práctica amateur y asociacionismo cultural.

Finalmente, el tercer eje contiene tres recursos básicos:

- Económico-Financieros. Recogen los aspectos económicos imprescindibles para actuar en cualquier ámbito y proceso. Reflejan tanto los recursos presupuestarios como los ingresos por taquilla sobre las actividades realizadas.
- Empleo. Recoge por un lado el personal cultural activo (escritores, compositores, coreógrafos, cantantes, artistas, fotógrafos, etc.) y por otro, el personal vinculado a la cultura (trabajadores empleados en actividades no creadoras de cultura pero necesarias para la producción de bienes y servicios culturales).
- Equipamiento e Infraestructuras. Espacios necesarios para desarrollar cualquier actividad cultural. Contempla tanto los espacios cerrados (bibliotecas, teatros, salas de cine, iglesias, restaurantes típicos, etc.) como abiertos (campos de fútbol, plazas públicas, parques, etc.).

Es evidente que los "procesos de producción cultural" utilizan otros *inputs* que son muy relevantes en la capacidad de generar riqueza social, como son los recursos simbólicos que recogen todos aquellos elementos intangibles que otorgan valor a los bienes y servicios culturales. Resulta claro que el valor de un museo es mucho más que la suma del valor de las piezas que contiene y este "valor agregado" se deriva de la mayor o menor consistencia de su discurso museográfico. Lo mismo puede de-

cirse de cualquier otro bien o servicio cultural cuyas fuentes esenciales en la generación de valor se basan en los elementos discursivos que les dan sentido y los valorizan. (Rausell, 2004). Sin embargo, dada la dificultad de medir esta dimensión y desde la voluntad de una aproximación que vaya de lo simple a lo complejo, nos aconseja postergar, de momento, la incorporación de estos elementos en la elaboración de un sistema de indicadores culturales.

7. La validación de indicadores

Durante la etapa de validación, los indicadores deben de ajustarse a una serie de criterios y requisitos técnicos que permitan asegurar su transparencia y confiabilidad de la herramienta para la toma de decisiones. En la literatura relativa al diseño de indicadores existe cierto consenso respecto del conjunto de criterios sobre los cuales se deben examinar los indicadores para analizar su coherencia y capacidad de cumplir los fines para los cuales se construyeron.

Para que un sistema de indicadores sea capaz de transmitir de manera correcta, fehaciente y coherente una realidad tan compleja como la que envuelve a la cultura deberá compartir una estructura común que permita identificar y establecer posibles relaciones entre los diferentes indicadores que configuran el sistema y cumpliendo en su conjunto una serie de requisitos generales como: Sostenibilidad, es decir, tiene que tener viabilidad financiera, técnica y continuidad en su utilidad. Legitimidad, proporcionar información valiosa, rigurosa, creíble y validable. Comunicabilidad, que permitan la socialización flexible y ágil de la información a los distintos niveles del SCL. Coordinable, que permita y asegure la coordinación entre las diferentes instituciones involucradas en su realización.

Para buscar la idoneidad de cada uno de los indicadores/variables que constituyen el sistema se debe contemplar si cumplen o no determinadas características, requisitos y criterios como son:

Relevancia: deben de tener la capacidad de representar y captar aspectos cualitativos y/o cuantitativos de las realidades que pretende medir o sistematizar, llegando a expresar lo que se pretende medir.

Utilidad: que posibiliten el diagnóstico del estado de las políticas culturales, su demanda y su impacto social, previendo escenarios futuros y contribuyendo a la formulación y diseño de estrategias para el desarrollo cultural.

Eficiencia: debe optimizar los recursos disponibles para obtener los objetivos planteados teniendo en cuenta el principio del coste económico. Es decir, debe existir una proporcionalidad de los costos incurridos entre la medición de una característica o

variable observada sobre un fenómeno y los beneficios provenientes de la relevancia y utilidad de los datos y en consecuencia de la información obtenida.

Precisión: debe medir y reflejar fielmente la magnitud que queremos analizar y para ello debe existir una buena definición operacional. Es decir, buena definición de la característica observada en el fenómeno, de las unidades de escala de medición, número y selección de las muestras, cálculo de las estimaciones, errores permisibles, etc.

Perdurabilidad: que perdure, subsista a lo largo del tiempo. Para poder proyectar o predecir, se necesitan al menos tres mediciones consecutivas (1 cada año, durante un período de tres años seguidos).

Periodicidad: debe realizarse con periodicidad sistemática, fijando la frecuencia de recogida de la información.

Fiabilidad: sensible al cambio. Cualquier cambio en el indicador deberá reflejar un cambio en sus componentes y en consecuencia una variación en el comportamiento del fenómeno observado del que se ha realizado la medición.

Compatibilidad: deben ser compatibles con otros indicadores en ámbitos tanto espaciales como temporales, así como sobre la unidad de producto o servicio, del costo, etc. La homogeneidad del indicador permitirá la comparación y la interpretación de los posibles cambios de situación producidos. Lo que implica la armonización de los componentes del indicador e incluso del algoritmo. Comparando el mismo indicador para el mismo grupo en varios momentos se podrá evaluar la evolución producida.

Comprendibilidad: deben ser presentados de manera clara, fácilmente entendible e interpretable. Los indicadores deben ser transparentes y entendibles para quienes deberán hacer uso de ellos, y adicionalmente por los no especialistas. Lo que no significa que las técnicas de elaboración tengan que ser necesariamente simples.

Oportunidad: debe ser construido en el momento oportuno dependiendo del tipo de indicador y de la necesidad de su uso.

Estos y otros atributos podemos encontrarlos en la literatura sobre indicadores culturales en Chapman (2000), Schuster (2001), Pfenniger (2004), Castellanos (2005), o IFACCA (2005), entre otros. En esta misma línea ya Adriaanse (1993) y Gallopin (1997) sugerían lo siguiente:

- Los valores de los indicadores han de ser medibles
- Los datos han de estar ya disponibles o en su caso, han de poder obtenerse me-

diante mediciones específicas.

- La metodología para la recogida y el procesamiento de los datos ha de ser clara.
- Los medios financieros, humanos y técnicos para la construcción y monitorización de los indicadores han de estar disponibles.
- Los indicadores han de ser rentables.
- Deben de ser aceptados políticamente para la toma de decisiones.
- El apoyo del público es fundamental en el uso de los indicadores.

Por otro lado, si hablamos de índices estadísticos como indicadores más complejos, resultantes del cociente entre dos magnitudes en dos períodos de tiempo donde uno de ellos es el de referencia o base y el otro es el de análisis o actual, deberán cumplir además los siguientes requisitos:

Existencia: todo número índice ha de existir y debe tener un valor finito distinto de cero.

Identidad: si coinciden los dos períodos, base y actual, el número índice debe ser igual a la unidad.

Proporcionalidad: si en el período actual todas las magnitudes sufren una variación proporcional, el número índice debe quedar modificado por esta variación.

Todos estos requisitos, criterios, etc., forman parte de un protocolo para la validación de las estadísticas culturales cuyo objetivo principal es ofrecer un esquema flexible que permita efectuar una evaluación cualitativa de las estadísticas culturales.

Requisito	SI/NO
Tiene el indicador un elemento relevante que pueda vincularse a objetivos posibles en materia de política cultural.	
Es digno de confianza, independiente de quien realice la medición.	
Tiene una meta clara o referente para poder medir su resultado.	
Es sostenible en el tiempo.	
Los datos y las técnicas estadísticas son sólidos y los productos estadísticos reflejan adecuadamente la realidad.	
Se puede aplicar a otras realidades culturales.	
Involucra en el proceso de obtención a todos los actores relevantes, con el fin de asegurar su legitimidad.	
Existe una proporcionalidad de los costos para su obtención y la utilidad de los datos y en consecuencia de la información obtenida.	
Es fácilmente comprensible, claro y entendible para poder ser analizado por el técnico responsable.	
Permite realizar un seguimiento sobre el fenómeno cultural observado.	
Permite realizar una evaluación del fenómeno cultural observado.	

Figura 9. Cuestionario de validación. Fuente: adaptado de Muñiz (2003)

En la práctica, es conveniente aplicar un cuestionario de validación que resuma el ajuste a los requerimientos de carácter específico deseado.

También es conveniente formalizar una ficha para cada indicador donde se recoja los siguientes campos:

1. Denominación de la variable o Indicador: es el nombre que se le da a la variable estadística o al indicador.
2. Variables intervinientes: enumeración e identificación de las variables que intervienen en la composición del indicador.
3. Unidad de medida: según sea numérica o porcentual.
4. Fuente de origen de los datos: se cita la fuente para la obtención de los datos.
5. Descripción e identificación de cada una de las componentes.
6. Tipo: según se establezca la clasificación al efecto, Por ejemplo, indicador descriptivo, de seguimiento, de impacto, de respuesta, de estado, de evaluación, de eficacia, etc.
7. Nivel o grado: directo básico, complementario, agregado sintético, o complejo.
8. Función del indicador: deberá explicar la utilidad y el objetivo del mismo.
9. Periodicidad: se refiere a la frecuencia con que se recoge la información (mensual, trimestral, anual, etc.).
10. Procedimiento: permitirá fijar las condiciones específicas de recogida y adaptación de la información para el cálculo del indicador. Así como, los procedimientos y herramientas que debe seguirse para la obtención de los mismos.
11. Fórmula: para el cálculo a partir de las componentes identificadas.
12. Metodología: Se explica de forma detallada los pasos que debe seguirse para la obtención del resultado. Formula: en los casos en los que haya que utilizar un algoritmo, se enuncia y se explica cada una de las componentes.
13. Medida indicador: unidad de medida del indicador resultante en función de la fórmula empleada.
14. Evaluación: permitirá la comparación en diferentes momentos del tiempo y reflexionar si el resultado real del indicador cumple con los estándares o metas fijadas en los planes, proyectos, políticas, etc. Está asociado al cumplimiento de los objetivos establecidos:
 - a. Dato Estándar: en situación inicial.
 - b. Meta: objetivo deseado.
 - c. Dato Real: situación final.

DENOMINACIÓN DEL INDICADOR: Equipamiento medio de las Infraestructuras culturales por cada 10.000 habitantes						
COMPONENTES: X_i	UNIDAD DE MEDIDA: nº de espacios	FUENTE: Consejería de Cultura	DESCRIPCIÓN: Número de espacios culturales del grupo i			
P	habitantes	Censo de población del INE	Población total de habitantes			
TIPO DE INDICADOR: <i>Indicador de Equipamiento</i>		GRADO: Básico				
FUNCIÓN DEL INDICADOR: <i>Permite observar las dotaciones de infraestructuras culturales en un ámbito territorial específico (local, nacional, etc.) y realizar comparaciones entre diferentes momentos del tiempo y en ámbitos territoriales diferentes.</i>						
PERIODICIDAD: Anual	PROCEDIMIENTO: <i>Recogida de las Fuentes de información el último trimestre de cada año, con la última actualización del padrón de habitantes que se realiza anualmente.</i>					
FORMULA:	$\frac{\sum_{i=1}^n X_i}{P} \cdot 10000$					
METODOLOGÍA <i>La variable número de espacios culturales por grupo implica una catalogación de los grupos de equipamientos (i). Por ejemplo: 1) número de Espacios de Formación, 2) número de Espacios Escénicos, 3) número de Espacios expositivos, 4) número de Espacios de Convivencia e intercambio cultural, 5) número de Recursos Patrimoniales. ($i = 1, \dots, 5$).</i>						
UNIDAD DE MEDIDA DEL INDICADOR: <i>Espacios por cada 10.000 hb.</i>						
EVALUACION:	DATO REAL:	DATO ESTANDAR:	META:			

Figura 10. Ficha de Indicador

8. A modo de conclusión

Es cierto que un sistema de indicadores culturales debe servir a la realidad social y cultural del territorio sobre el que se asienta y en este sentido resulta difícil estandarizar la medición de la cultura de forma global. Es evidente que no es lo mismo medir la cultura en el Norte que en el Sur, o en zonas urbanas que en metropolitanas. Los valores, las necesidades, las expectativas, los recursos y un largo, etc. son diferentes. Esta evidencia, sin embargo, no nos puede hacer ceder en el convencimiento de requerirnos de sistemas más o menos homogéneos, que permitan la comparabilidad, y nos sean útiles para comprobar y en consecuencia mejorar la eficiencia de los procesos y la eficacia de los impactos. "Contar" permite a los ciudadanos expresar valoraciones, otorgarles consistencia lógica, ordenar y centrar los debates sociales, aportar información para posicionarse como ciudadano. Medir puede explicitar

las preferencias frente a los valores sin la necesidad de "intérpretes" y expertos, por lo que otorga autonomía a los ciudadanos y aporta transparencia a los modelos de políticas culturales. Y a todo esto puede contribuir con bastante eficiencia un riguroso sistema de indicadores culturales.

No defendemos un cuantitativismo extremo relacionado con la producción de bienes, servicios y actividades culturales, lo que Sakiko Fukuda (2001) denomina cosificación de la cultura. Contar no es sólo un ejercicio técnico. Hay que utilizar tiempo y recursos a determinar qué es lo que hay que contar. Y determinar qué contar ya implica posicionamientos valorativos. Los indicadores y su conformación no son nunca neutrales y hay que tener en cuenta que lo más fácil de contar no siempre es lo más relevante desde el punto de vista del interés social. Se requiere de los "expertos" que se esfuerzen no sólo en la estandarización de las técnicas sino en la adaptación imaginativa y creativa a las necesidades de los territorios. Las técnicas han de ser claras transparentes y comprensibles y deben estar al servicio de la comunidad sobre las que se formulan. Hay que caminar hacia la construcción de indicadores que nos muestre a la cultura como una parte consustancial de los derechos del hombre.

Una estadística, por muy rigurosa y acertada que sea no puede sustituir el debate social. Unas cifras nunca son concluyentes. Los indicadores, aparentemente dan una solución técnica a unas decisiones que han de ser colectivas y fruto del debate social, y que tiene implicaciones asignativas, distributivas y de bienestar social y calidad de vida.

Hay que definir los indicadores en un marco que tenga en cuenta los aspectos económicos del impacto de la cultura sobre el desarrollo, el empleo, así como sus efectos multiplicadores y arrastre sobre otros sectores y su contribución al incremento y redistribución de la riqueza. Hay que evaluar la gestión de las instituciones a través de la medición sistemática de los planes, programas y proyectos en materia cultural, comparando sus resultados con aquellos deseados con miras a mejorar los estándares de desempeño de las instituciones y agentes implicados.

Una vez hayamos avanzado en las cuestiones básicas es necesario abordar nuevas dimensiones que nos permitan analizar las múltiples facetas de la cultura, desde una perspectiva integral. Y estas dimensiones, tienen que incluir, de acuerdo con Leo Goldstone, aspectos como la diversidad cultural; la vitalidad cultural; el empleo; la capacidad creativa de una colectividad; la construcción de la identidad cultural y la participación o el acceso a la cultura.

La cuestión será cómo construir consensos con cierta pretensión de generalidad, para cuantificar, con el necesario rigor técnico y la adecuada sensibilidad social, cada una de estas dimensiones y, si es así, de dónde obtener los datos relevantes. En

este mismo sentido, compartimos la apreciación de Fukuda cuando afirma que "los futuros trabajos sobre indicadores tendrían que desviar la atención de las expresiones materiales de la creatividad y centrarla en los programas sociales, los patrones de conducta y los valores", y afirma que "la cultura material está lejos de todo esto. Puede que represente la creatividad y la identidad colectiva, pero de una manera no suficientemente adecuada".

S.C.A.

Departament d'Economia Aplicada

Universitat de València

Unidad de Investigación de Economía de la Cultura

1. Esta necesidad queda patente en la recomendación realizada en el documento Agenda 21 de la Cultura plasmado en Barcelona en mayo de 2004 donde se insta a realizar, antes de 2006, una propuesta de sistema de indicadores culturales que dé cuenta del despliegue de la Agenda 21 para facilitar su seguimiento y comparabilidad.

2. En este sentido el dato forma parte de las estadísticas pero no de los indicadores.

3. Ese es el modelo que se plantea en la elaboración del Sistema de Indicadores de la ciudad de Sevilla y que actualmente estamos desarrollando conjuntamente con el grupo de trabajo de Benito Caetano de SVQ de Sevilla.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADRIAANSE, A. (1993). *Environmental Policy Performance Indicators*. The Netherlands Ministry of Housing, Spatial Planning and the Environment. The Hague.
- ANDERSON, TW. (1984). *An introduction to multivariate statistical analysis*. Wiley and Sons. New York.
- BIANCO, C; LUGONES, G Y PEIRANO, F. (2003). *La medición de la sociedad de la información. una propuesta metodológica*. Segundo Taller de Indicadores de la Sociedad de la Información. Lisboa.
- BONET I AGUSTÍ, LL. (2004), *Reflexiones a Propósito de Indicadores y Estadísticas Culturales*. Portal Iberoamericano de Gestión Cultural para su publicación en el Boletín GC:Gestión Cultural N°7. Barcelona.
- CARRASCO, S. (1999). *Indicadores Culturales: una reflexión*. En *Análisis Factorial aplicado a indicadores socioculturales de la Comunidad Valenciana*. Tesis doctoral. Universidad de Valencia.
- CASTELLANOS RIBOT, ALFONSO (2005). Asistencia técnica para la elaboración de un diagnóstico y una metodología para diseñar indicadores culturales en los países centroamericanos. Informe UNESCO. <http://sic.conaculta.gob.mx>
- CHAPMAN, A. (2000). *Indicators and Standards for Monitoring Economic, Social and Cultural Rights*, Second Global Forum on Human Development, Brazil, 9-10 October 2000.
- FUKUDA, S. (2001). *En busca de indicadores de cultura y desarrollo: avances y propuestas*. En Informe Mundial sobre la Cultura. UNESCO.
- FEDERATION OF ARTS COUNCILS AND CULTURE AGENCIES (2005). *Statistical Indicators for Arts Policy*. IFACCA. Sidney. <http://www.ifacca.org>.
- GALLOPIN, G.C. (1997). Indicators and their use: information for decision making. En Mol-dan, B y S. Billhartz (eds.). *Sustainability indicators: report of the project on Indicators of Sustainable Development*. SCOPE. Wiley and Sons. UK.
- LEBART, L.; MORINEAU, A.; PIRON, M. (1995). *Statistique exploratoire multidimensionnelle*. Dunod. Paris.
- LOPEZ DE AGUILERA, I. (2000). *Cultura y Ciudad: Manual de política cultural municipal*. Ed. Trea. Gijón.
- LORD, F.M. y NOVICK, M.R. (1968). *Statistical theory of mental test scores*. Reading, Mass; Addison-Wesley.
- MATARASSO, F. (2001). *Cultural Indicators: A Preliminary Review of Issues Raised by Current*

Approaches, Comedia, <http://www.comedia.org.uk/>

MIGUEL, J.M. y SEVILLA GUZMAN, E. (1973) "Tipos de índices en sociología". En Revista de Estudios Sociales, n° 8.

MUÑIZ, L. (2003). *Cómo implantar un Sistema de Control de Gestión en la práctica*. Gestión2000.com, Barcelona.

NAJERA, R.; VALLADARES, R.; ESPINOZA, E.; SERECH, J. (2003). *Estudio sobre indicadores culturales y deportivos en Guatemala*. En Proyecto PNUD GUA/01. Ministerio de Cultura y Deportes. Guatemala.

OCDE (1997). *Better understanding our cities. The role of urban indicators*. OCDE. Paris.

KENDALL, M.G. (1975). *Multivariate analysis*. Griffin. London.

KERLINGER, F.N. (1987). *Investigación del comportamiento*. México. Interamericana.

PFENNIGER, M. (2004). *Indicadores y Estadísticas Culturales: Un Breve Repaso Conceptual*. Gestión Cultural, No. 7. Barcelona.

RAUSELL K., P. (2004). *El envés de la cultura. Diez años de Economía de la Cultura en Valencia*. Ediciones Minim. Valencia

SCHUSTER, J. (2001). On Performance Indicators, en J. Schuster, *Policy and Planning with a Purpose or The Art of Making Choices in Arts Funding*, Working Paper.

NUEVA LEGISLACIÓN Y NUEVAS FORMAS DE ORGANIZACIÓN EN LOS MUSEOS DE ANDALUCÍA PASADO, PRESENTE Y FUTURO

Victoria Usero Piernas

Consideraciones previas

Desde que se empieza a tomar conciencia sobre la función social del museo, y se comienzan a dibujar las primeras definiciones de lo que hoy conocemos como tal, Andalucía ha sido pionera a nivel nacional en cuanto a legislación sobre el Patrimonio histórico y museos. Remontémonos a 1946, año en el que se crea el ICOM¹ y en cuyos estatutos se ofrece una definición de museo que influirá e inspirará a las diferentes políticas museísticas. También repercutirá en las renovaciones museográficas que se irán sucediendo a partir de la década de los cincuenta y que romperán con la imagen del museo decimonónico basada en un concepto casi sagrado asociado al coleccionismo, almacén y depósito de objetos preciosos, a modo de mausoleo o santuario caracterizado por una gran concentración de obras y por la ausencia de medios didácticos en su exposición. En los estatutos de 1946, se definió el museo como toda "institución permanente que conserva y presenta colecciones de objetos de carácter cultural y científico con fines de estudio, educación y deleite". En 1974, con los nuevos estatutos del ICOM se completó la anterior definición afirmando que el museo es una "institución permanente, sin fines lucrativos, al servicio de la sociedad que adquiere, conserva, comunica y presenta con fines de estudio, educación y deleite, testimonios materiales del hombre y su medio"¹² (Tít. 2, Art. 3). Además, amplió la definición a los siguientes centros:

- a) Los institutos de conservación y galerías de exposición dependientes de archivos y bibliotecas.
- b) Los lugares y monumentos arqueológicos, etnográficos y naturales y los sitios y monumentos históricos, teniendo la naturaleza de un nuevo museo por sus actividades de adquisición, conservación y comunicación.
- c) Las instituciones que representan especímenes vivientes tales como jardines botánicos y zoológicos, acuarium, vivarium, etc.

En 1983, se añadieron al artículo anterior:

- d) Los parques naturales, los arqueológicos e históricos.
- e) Los centros científicos y planetarios.

El desarrollo de la definición internacional de museo del ICOM, provoca, no sólo

que los países desarrollen sus propios conceptos y sus propias políticas culturales en torno a este tipo de instituciones, sino también que surja el concepto de Museología como ciencia y el de Museografía como práctica o técnica en la que se apoya tal ciencia. A partir de esta sucesión de cambios se da una crisis de "identidad" surgiendo la corriente de la "Nueva Museología", cuyos principios básicos se recogen en la Declaración de Québec³. Sus ideas básicas se resumen en la concepción del museo como una institución viva, participativa y que sale de sí misma para encontrarse con la sociedad. Esta novedosa proyección social del museo junto a las nuevas funciones que se le atribuyen, aumentarán la complejidad de su gestión, poniéndose de manifiesto la necesidad de regularizar la situación de las instituciones museísticas.

Normativa Internacional

En el ámbito internacional no existe una normativa concreta que regule los museos de forma paralela o complementaria a las normativas nacionales. No obstante sí hay otras instancias que se refieren al Patrimonio histórico y que afectan a los museos:

- La Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), creada en 1945 con un amplio y ambicioso objetivo: "construir la paz en la mente de los hombres mediante la educación, la cultura, las ciencias naturales y sociales y la comunicación". En el ámbito de la cultura, concentra sus esfuerzos en la promoción de la diversidad cultural, con especial hincapié en el patrimonio material e inmaterial. En cuanto a su acción normativa, la UNESCO dispone de las siguientes fórmulas para ayudar a los estados a proteger y fomentar la cultura en todas sus formas: declaraciones, recomendaciones o convenciones. Ahora bien, estos documentos no tienen fuerza jurídica sino moral, salvo que se firme o ratifique por parte de los países adquiriendo un grado mayor de compromiso. Sin embargo, podemos afirmar que crean un estado general de concienciación y sensibilización hacia las cuestiones relacionadas con el Patrimonio Cultural. Por otro lado, aunque estos instrumentos carezcan de un efecto legal inmediato, sí que van a influir en el contenido de futuros textos legales en los diferentes países.
- La Unión Europea, cuyos inicios atienden a razones puramente económicas, con el Tratado de Maastricht en 1992, comienza a hablarse de cultura por primera vez, estableciéndose una base jurídica para futuras actuaciones en materia de cultura⁴. Desde entonces, la Unión Europea intenta impulsar una política cultural propia a través de sus instituciones y, a partir del Tratado de Ámsterdam de 1997, se comienzan a estructurar diferentes niveles de cooperación e implicación de los estados miembros a través de reglamentos, directivas, directrices, recomendaciones y dictámenes⁵, que darán respuesta a problemas concretos como los que plantea la implantación de la "libre circulación de mercancías y personas".

- El Consejo de Europa, es probablemente la institución que más ha trabajado por el reconocimiento y valoración del Patrimonio Histórico en Europa. Su poder tampoco es normativo, sino que elabora convenios y acuerdos que los países firman voluntariamente, o recomendaciones que asumen, también de forma voluntaria para facilitar una mejor protección de la cultura en todas sus formas⁶.
- El Centro Internacional de Estudios para la Conservación y Restauración de Bienes Culturales (ICCROM), es una organización intergubernamental dedicada a la conservación del Patrimonio Cultural. Su misión es servir a la comunidad internacional representada por los diferentes países asociados. Desarrolla una labor de carácter fundamentalmente consultivo y formativo.

En cuanto a los convenios internacionales en el ámbito de estas organizaciones, decir que, en el caso de España, son tratados como legislación estatal, puesto que es el mismo estado el que ha tenido la libre voluntad de asumirlos.

Normativa nacional

En España, es la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español, la que intentará dar respuesta o asumir el cambio en la Museología. Este texto ha sido reconocido por su carácter innovador en la protección del Patrimonio. En su artículo 59.3 define los museos como "instituciones de carácter permanente que adquieren, conservan, investigan, comunican y exhiben para fines de estudio, educación y contemplación conjuntos y colecciones de valor histórico, artístico, científico y técnico o de cualquier otra naturaleza cultural". A partir de esta definición -basada en la del ICOM- se define un nuevo concepto de museo en el ámbito nacional, más orientado hacia el público y al desarrollo de unas funciones sociales, en el que se incorporan nuevos modelos profesionales y se trabaja en equipos multidisciplinares. Esta ley recoge normas -si bien muy genéricas- cuyo ámbito de actuación se restringe a los museos estatales y que se refieren a la creación de museos, su coordinación y comunicación, y sus edificios⁷.

Cuando nos enfrentamos al estudio de la legislación sobre Patrimonio Histórico, encontramos una materia con un desarrollo jurídico relativamente reciente, vinculado a la evolución del nuevo modelo de Estado y a la positivización de los llamados "derechos fundamentales de tercera generación". En este sentido, la Ley 16/1985, del Patrimonio Histórico Español, se aprueba con el ánimo de responder a la necesidad de ajustar las competencias del Estado en materia de Patrimonio a los preceptos constitucionales, así como para preparar el nuevo escenario en el que las Comunidades Autónomas pudieran desarrollar las competencias normativas y ejecutivas que les otorgaba la Constitución y los Estatutos de Autonomía. No obstante, la Ley 16/1985 fue recurrida en el Tribunal Constitucional por parte de algunas Comuni-

dades Autónomas, por incurrir en un "exceso competencial". Finalmente, la Sentencia del Tribunal Constitucional -de 31 de enero de 1991-, desestimó los motivos de inconstitucionalidad alegados, aunque sí reconoció el hecho de que la cultura debe ser materia de competencia jurídica compartida entre las administraciones y por lo tanto, sus actuaciones en este ámbito tienen que ser concurrentes. Esto llevó a que casi la totalidad de Comunidades Autónomas elaboraran sus propias leyes de Patrimonio.

La Ley 16/1985, fue desarrollada parcialmente por el Real Decreto 620/1987, de 10 de abril, por el que se aprueba el Reglamento de Museos de Titularidad Estatal y del Sistema Español de Museos. En su artículo 1 define a los Museos como "instituciones de carácter permanente que adquieren, conservan, investigan, comunican y exhiben, para fines de estudio, educación y contemplación, conjuntos y colecciones de valor histórico, artístico, científico y técnico o de cualquier otra naturaleza cultural". Como puede verse, esta definición continúa en la misma línea que marca el ICOM.

El Reglamento, como su título indica, será el que ordene el "Sistema Español de Museos", cuya constitución ya estaba prevista en la Ley de Patrimonio. La misión principal de este Sistema es ser cauce de colaboración entre los museos e instituciones que lo integran, adoptando voluntariamente una serie de medidas dirigidas a su correcto funcionamiento y siguiendo una unidad de criterios que faciliten su trabajo. El régimen de constitución del Sistema, su funcionamiento así como las formas de cooperación y acceso a sus servicios, se complementará con el Reglamento. Éste, también recoge las funciones que va a asumir la "Junta Superior de Museos"¹⁸ como órgano técnico vinculado al "Sistema Español de Museos", al Reglamento de Museos de Titularidad Estatal y asesor de la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales en materia museística. Entre sus funciones, se encarga de estudiar los bienes del museo objeto de movimientos así como proponer compras a museos de cara al incremento y formación de sus colecciones.

Para abordar la complejidad de la gestión de los Museos estatales, el Ministerio de Cultura ha propuesto recientemente un procedimiento de trabajo común que implica la planificación, la programación y la normalización de las actuaciones que se llevan a cabo en los museos. Este método se ha recogido en la publicación *Criterios para la elaboración del Plan Museológico*, y sus directrices se pretenden incluir en el nuevo Proyecto de Reglamento de Museos de Titularidad Estatal y del Sistema Español de Museos, reconociendo de esta manera la necesidad de establecer herramientas de planificación en los museos y, por lo tanto, su implantación en todas las instituciones museísticas estatales.

Pero, volviendo a los museos y a la década de los setenta -época de la instauración

de la Democracia Parlamentaria en España- con la Constitución Española⁹, como ya hemos señalado, se dibujará un modelo de estado compuesto llamado el "Estado de las Autonomías", estableciéndose a su vez, el marco de competencia con las Comunidades Autónomas en materia de cultura¹⁰. Esto va a marcar el inicio de una interesante carrera hacia el modelo de museo moderno que se ha mantenido hasta nuestros días. De esta manera, se dibuja un panorama museístico en España en el que, además de las variadas tipologías de museos en función de las características de sus colecciones, encontramos diferentes fórmulas de gestión atendiendo a su titularidad¹¹.

Este "mapa" a nivel estatal, junto con la aprobación de los estatutos de cada una de las Comunidades Autonómicas, determinó que fueran las propias Comunidades Autónomas las que asumieran la competencia exclusiva en materia de museos de su "interés" y dispusieran de su propia estructura orgánica y administrativa con el fin de garantizar la creación, mantenimiento y acceso de todos los ciudadanos a los museos. Las Comunidades Autónomas se ocuparán, además, de la gestión de algunos museos de "titularidad" estatal a través de la firma de convenios con el Estado¹². Mediante estos convenios se les transfiere a las Comunidades Autónomas las siguientes obligaciones: ejecutar la legislación del Estado sobre estos museos, dictar reglamentos internos de organización, la provisión de puestos de trabajo y mantener el estado de conservación de los edificios donde estén instalados los museos.

En la legislación autonómica la tendencia dominante será la aprobación de leyes específicas de museos, de archivos y de bibliotecas independientemente de las leyes reguladoras del patrimonio. Los textos legislativos se fueron sucediendo a lo largo de la década de los noventa, siguiendo generalmente el mismo esquema de la Ley de Museos de Andalucía y presentando grandes similitudes¹³. No obstante hay que destacar el texto propuesto por la Generalitat de Cataluña por la particularidad de reconocer las competencias de las Comarcas y por ser probablemente la más completa y mejor estructurada. Además, en esta "oleada" legislativa, cuestiones relacionadas con la difusión, la museografía, etc., dejan un vacío legal, aunque existen algunos casos en los que se atienden a estos aspectos parcialmente¹⁴.

Normativa autonómica

Nos centramos en el caso de Andalucía, donde, al igual que otras comunidades, encontramos una distribución competencial y un régimen jurídico doble en materia de museos; uno para los museos de titularidad estatal cuya gestión compete a la Comunidad Autónoma y otro para los demás museos de Andalucía. A los primeros, se les asignan las normas estatales sin perjuicio de los convenios que la Administración del Estado pueda establecer con la Comunidad Autónoma de Andalucía¹⁵; a los segundos, se les aplican directamente las normas andaluzas: La Ley 2/1984, de 9 de enero, de Museos de Andalucía, parcialmente modificada por la Ley 1/1991, de 3

de julio de Patrimonio Histórico de Andalucía y el Reglamento 248/1995, de 28 de noviembre de Creación de Museos y Gestión de Fondos Museísticos de la Comunidad Autónoma Andaluza. Pero todos los museos, en conformidad con el artículo 41.5 del Estatuto de Autonomía para Andalucía de 1982, deben acatar las normas que rigen los aspectos organizativos y de atribución de competencias orgánicas referentes al área cultural. Asimismo, el Estatuto establece en su artículo 13 que la Comunidad Autónoma tiene competencias exclusivas sobre los museos (definición, regulación, y contribución a su desarrollo) y demás colecciones de naturaleza análoga que no sean de titularidad estatal, sean de titularidad pública o privada.

La Ley 2/1984, de 9 de enero, de Museos de Andalucía, es la primera en el tiempo de todas las leyes autonómicas sobre museos, e incluso anterior a la Ley de Patrimonio Histórico Español (1985), al Reglamento de Museos de Titularidad Estatal y del Sistema Español de Museos (1987) y a la Ley de Patrimonio Histórico de Andalucía (1991). Su temprana aparición se explica por un momento de "euforia" legislativa en materia de instituciones del Patrimonio Histórico¹⁶ en respuesta a las competencias estatutarias asignadas, aunque la transferencia no se hizo efectiva hasta 1984. Se trata de un texto legal muy breve compuesto de 20 artículos, estructurados en un título preliminar, tres títulos, una disposición transitoria y dos finales. En su exposición de motivos, aclara que "la finalidad que persigue esta Ley es la ordenación y difusión de un Sistema Andaluz de Museos¹⁷ y la salvaguarda de los fondos museísticos". En el Título Preliminar, el Art. 1º de la Ley 2/1984, define un concepto de museo coincidente con el que da el ICOM en 1974: "los museos son instituciones de carácter permanente abiertas al público, orientadas al interés general de la comunidad que recogen, adquieren, ordenan, conservan, estudian y exhiben de forma científica, didáctica y estética, conjuntos de bienes muebles de valor cultural, señaladamente testimonios de la actividad del hombre y su entorno natural, con fines de investigación, educación, disfrute y promoción científica y cultural". En general, el contenido de la Ley es básico y remite demasiados aspectos para su desarrollo en posteriores reglamentos. Las áreas que vertebran este contenido permiten el desarrollo de las funciones básicas de los museos: documentación, conservación, difusión e investigación, y garantizan el tratamiento de las colecciones estatales desde un punto de vista técnico y administrativo. Sin embargo, no regula aspectos especialmente importantes que tienen que ver con la gestión de fondos museográficos, la documentación o la exposición permanente.

Siete años más tarde, con el fin de desarrollar las competencias atribuidas a la Comunidad Autónoma por el Estatuto de Autonomía¹⁸ para la tutela del Patrimonio Histórico Andaluz, fue proyectada la Ley 1/1991, de 3 de julio de Patrimonio Histórico de Andalucía. Su objetivo era establecer un marco normativo general de Patrimonio Histórico en Andalucía, sin sustituir las leyes ya aprobadas sobre las instituciones, a las que se dedica el Capítulo II del Título IX. No obstante, incorporará las siguientes

novedades en materia de museos: introduce la posibilidad de poder contar con órganos asesores de carácter colegiado, así como con "Comisiones Técnicas Asesoras de carácter consultivo" (Art. 78); establece el principio de gratuidad y las diferentes formas de acceso a los museos de Andalucía (Art. 79); declara la posibilidad de expropiación forzosa con fines de interés social y utilidad pública (Art. 80); e incluye ligeras reformas sobre el Sistema Andaluz de Museos (Art. 81). Es, por tanto, una Ley respetuosa con la 2/1984, de 9 de enero, de Museos de Andalucía. Por otro lado, cabe destacar la creación del Catálogo General de Patrimonio Histórico de Andalucía como máximo instrumento de protección y divulgación de los bienes culturales localizados en territorio andaluz. Para finalizar, debemos tener en cuenta que, actualmente, el Anteproyecto de la Ley de Patrimonio Histórico de Andalucía está en fase de tramitación¹⁹ y que pronto sustituirá a la actual normativa sobre Patrimonio Histórico en Andalucía vigente desde 1991. Como principal novedad, la futura Ley de Patrimonio pretende simplificar las actuales figuras de protección.

El Decreto 284/1995, de 28 de noviembre por el que se aprueba el Reglamento de Creación de Museos y Gestión de Fondos Museísticos de la Comunidad Autónoma Andaluza, es el que finalmente viene a completar la Ley de Museos del 84, estableciendo el marco legal por el que se determinan las condiciones para la creación de museos y se garantizan unos "mínimos" en la aplicación de las técnicas museológicas y museográficas que faciliten la conservación y disfrute de las colecciones museográficas. El reglamento normaliza principalmente los siguientes puntos, básicos para la gestión de los museos de Andalucía:

- Procedimiento de creación de museos, para el que va a ser imprescindible, por un lado, la "iniciación y estudio de viabilidad y aprobación del proyecto", y por otro, su "autorización definitiva en el Registro de Museos Andaluces"²⁰.
- Registro de Museos²¹, en el que "se inscribirán todos los Museos radicados en el territorio de la Comunidad Autónoma, cualquiera que sea su titularidad". Se conformará como un instrumento de control de los museos de Andalucía capaz de proporcionar información sobre el grado de cumplimiento de los aspectos técnicos previstos en la legislación andaluza. El Registro de Museos de Andalucía, se estructurará en tres secciones:
 - a) Museos de titularidad autonómica.
 - b) Museos de titularidad pública no autonómica.
 - c) Museos de titularidad privada.
- Gestión de fondos museográficos, punto al que se dedica todo el Título III. En él se establece la normativa aplicable a los diferentes tipos de depósitos existentes en los museos de Andalucía²², los procedimientos y condiciones generales de préstamos (Art. 15 y 16), el proceso de autorización para la salida de fondos de los museos de

competencia autonómica fuera de Andalucía (Art. 17), así como las condiciones de acceso a los fondos por parte de los investigadores para su contemplación y estudio (Art. 18).

Tras este repaso general de la legislación que afecta a los museos de Andalucía, podemos concluir que, a primera vista, el marco legal parece medianamente aceptable. No obstante, en lo que se refiere a la legislación del Patrimonio Cultural en general, tal vez se hayan establecido demasiados bloques normativos independientes, favoreciendo la desconexión entre las administraciones vinculadas a la gestión de la cultura, lo cual va a afectar a los museos. Por otro lado nos enfrentamos a una nueva crisis o cambio que incumbe no sólo al funcionamiento de las instituciones museísticas, sino a la definición de su propio concepto, quedando la actual legislación obsoleta en la práctica administrativa.

Anteproyecto de Ley de Museos de Andalucía

Han pasado ya más de 20 años desde el desarrollo de la "Nueva Museología" y desde la elaboración de las primeras normativas sobre museos. Desde entonces, no sólo se han ido modificando las tipologías arquitectónicas de los museos como "contenedores", sino también los contenidos y las tradicionales formas de organización, que se han debido de adaptar y actualizar de acuerdo a las nuevas exigencias. En este panorama de cambio en los conceptos y en los objetivos, se han dado varias tensiones; por un lado, la Museología ha tenido que hacer el esfuerzo de ser fiel a la razón de ser original de su objeto de estudio, y por otro, ha tenido el deber de asumir el cambio aceptando las nuevas exigencias y las recientes connotaciones conceptuales condicionadas por las necesidades de la sociedad actual²³.

En este contexto de continua evolución y cambio, se venía manifestando -desde hace bastante tiempo- la necesidad de una reforma del régimen jurídico aplicable a los museos de Andalucía. Coincidiendo con la potenciación la política museística que se viene llevando a cabo desde la Consejería de Cultura²⁴, la Dirección General de Museos se propuso afrontar, mediante la discusión y el debate, la revisión de la Ley. De esta manera, se designó una Comisión de especialistas en la materia para la elaboración del borrador del Anteproyecto de Ley. Esta Comisión ha estado trabajando durante continuadas convocatorias desde noviembre de 2004 hasta noviembre de 2005 en base a las memorias, informes y enmiendas realizadas en cada fase del procedimiento. Finalmente, el pasado 15 de Noviembre de 2005, el Consejo de Gobierno aprobó iniciar los trámites del Anteproyecto de la nueva Ley de Museos, que sustituirá a la vigente desde 1984. Recientemente, el Anteproyecto de Ley ha sido remitido al Consejo Consultivo de Andalucía y está a la espera del correspondiente dictamen preceptivo.

El Anteproyecto de Ley de Museos y Colecciones museográficas de Andalucía se ha desarrollado sobre las reflexiones y desde el análisis de las necesidades propias de este sector, junto con el conocimiento y la experiencia acumulada del desarrollo de la legislación de museos en Andalucía y en otras comunidades. La nueva Ley, de acuerdo con el anteproyecto, pretende actualizar y, al mismo tiempo, dar plenitud al ordenamiento jurídico sobre la materia, tanto desde el punto de vista conceptual, como organizativo, de gestión o de planificación. Mostrándose más sensible a ciertos temas, contemplará la regulación de muchos aspectos que la vigente Ley no pudo o no supo -debido a su tiempo histórico- dar cabida. Tiene por objeto, establecer las normas para la creación, organización y gestión de los museos y colecciones museográficas de la Comunidad Autónoma de Andalucía, así como para la ordenación, coordinación y prestación eficaz de los servicios del Sistema andaluz de Museos y Colecciones museográficas. Es decir, se trata de establecer una regulación general en materia de museos y colecciones museográficas, cualquiera que sea la titularidad de los bienes que integren esas instituciones. Con este proyecto de ley se pretende actualizar y, al mismo tiempo, dar plenitud al ordenamiento jurídico sobre la materia, tanto desde el punto de vista conceptual, como organizativo, de gestión o de planificación.

La primera novedad la encontramos ya en su propio título, es decir, el texto incluye la figura de las colecciones museográficas, diferenciándolas de los museos. La futura ley incorporará una regulación específica para aquellos conjuntos de bienes culturales expuestos de manera permanente al público con garantías de conservación y seguridad, pero que no llegan a reunir todos los requisitos propios de los museos²⁵. La delimitación entre museos y colecciones museográficas provocará, entre otros cambios, la reforma del actual Registro de Museos de Andalucía y Sistema andaluz de Museos para el seguimiento y control de estos centros. Se configura así el nuevo Sistema andaluz de Museos y colecciones museográficas, como sistema integrador y aglutinador de todos los sectores e instituciones implicados en la política museística. Se pretende así, un Sistema más eficaz y moderno capaz de ordenar y coordinar las actuaciones de la Consejería de Cultura y de todos aquellos Museos y Colecciones museográficas de interés para la Comunidad Autónoma. Sobre esta base, se ha advertido la oportunidad de dotarse de unas infraestructuras y servicios museísticos modernos, coordinados y de plena accesibilidad al conjunto de la ciudadanía, tratando, asimismo, de optimizar los recursos y medios que el conjunto de las Administraciones Públicas destinan a estos establecimientos. Además, la Consejería podrá promover, mediante subvenciones y ayudas, la adaptación de los museos a los requisitos establecidos. En el texto, también se delimitan las relaciones competenciales entre los órganos centrales y periféricos de la Consejería de Cultura implicados en la gestión de los museos de Andalucía y se consagra el principio colaboración, con especial atención a las entidades locales titulares de bienes integrantes del Patrimonio Histórico de Andalucía.

Entre los nuevos requisitos y procedimientos para la creación de museos y colecciones museográficas, se establecen nuevas exigencias para alcanzar la condición de museo. El anteproyecto recoge la obligatoriedad de contar con una planificación integrada por tres documentos básicos:

- El "plan museológico". Será el instrumento de planificación que definirá los objetivos y los contenidos de la institución. Tendrá un carácter integrador y global, recogiendo las líneas programáticas de la institución y la propuesta de contenidos. Además, determinará sus objetivos y establecerá las líneas de actuación respecto de todas las áreas de la institución. En este sentido, la Dirección General de Museos pretende fomentar que los discursos científicos propuestos y las presentaciones de las exposiciones permanentes y temporales, se adecuen a las innovaciones museológicas y museográficas de nuestro tiempo.
- El "plan de seguridad". Este documento quedará integrado en el Plan Museológico y también será obligatorio para las Colecciones museográficas. Como mínimo, deberá contemplar las características del sistema de protección de la institución, así como establecer los recursos humanos, los medios técnicos y las medidas organizativas necesarias para hacer frente a los riesgos a los que se encuentra sometida la institución.
- El "plan anual de actividades". En su contenido, deberán relacionarse las actuaciones que van a desempeñar los museos y colecciones museográficas en las distintas áreas (investigación, conservación, restauración, mantenimiento, difusión y administración). Este documento se vendrá a completar al finalizar de cada año, con la "memoria de gestión", donde se recogerán datos como el número de visitantes, la dotación de personal, así como una evaluación del grado de cumplimiento de las actividades propuestas en el plan anual de actividades correspondiente.

En cuanto al régimen de acceso y uso de los museos y colecciones museográficas, la principal novedad que incorpora el borrador es la posibilidad de percibir derechos económicos por la visita pública. No obstante, esta facultad estará condicionada por una serie de limitaciones que asegurarán la gratuidad en el acceso durante un mínimo de días previamente establecidos, así como a aquellos grupos de la ciudadanía exentos de pago. Asimismo se deberá garantizar el acceso a los registros culturales y de información científica o técnica de sus bibliotecas a todas aquellas personas que justifiquen un interés científico, pedagógico o divulgativo. En cuanto a otros usos de los museos y colecciones museográficas de Andalucía, será factible disponer de espacios destinados a tiendas, librerías, cafetería u otros servicios complementarios de carácter comercial²⁶ para las personas que los visiten. También se prevé la regulación del uso de los espacios para actividades externas a la programación de las propias instituciones siempre que sean de cierta relevancia cultural o ins-

titucional, y compatibles con la conservación y con la seguridad de los bienes muebles e inmuebles integrantes del patrimonio histórico custodiados en la institución.

De esta manera los museos y colecciones museográficas se configuran como agentes encargados de ofrecer a la ciudadanía servicios derivados, no sólo de la exposición, sino también de la investigación, del goce intelectual y del disfrute artístico. Para ello se fomentará el acceso público a las instituciones museísticas y a sus servicios culturales, de manera presencial y por medio de las nuevas tecnologías de la información y de la comunicación, con especial atención a los grupos con dificultades de acceso.

En esta misma línea del desarrollo del principio de fomento²⁷, el anteproyecto normativo nos presenta otro aspecto novedoso que abre la posibilidad de que los museos cuenten con organismos de participación social. Se promocionarán las diferentes vías de participación de la sociedad en los variados ámbitos de la vida de los museos, especialmente a través de asociaciones o entidades sin ánimo de lucro que tengan por objeto la promoción de los museos o el desarrollo de actividades de voluntariado cultural en los mismos.

Uno de los grandes bloques del anteproyecto, recoge un conjunto de disposiciones referidas a la gestión de los fondos museísticos. Aquí, la primera de las novedades es la previsión de inventariar y ordenar todos los bienes muebles repartidos físicamente en los distintos espacios expositivos de la Comunidad Autónoma. Para su mejor gestión, protección y conservación, se concibe la denominada Colección Museística de Andalucía, integrada por los bienes culturales de naturaleza mueble pertenecientes a la Junta de Andalucía hallados en museos o colecciones museográficas, cualquiera que sea su titularidad. Con la misma finalidad de proteger los bienes culturales y de asegurar su disfrute por la ciudadanía, se propone una regulación mucho más completa y sistemática de los movimientos de los fondos museísticos en todas sus variantes -salidas, préstamos temporales, adquisiciones, depósitos, etc.- De todo esto se va a evidenciar la necesidad de disponer de sistemas de gestión documental, resaltando la necesidad de implantar de forma progresiva sistemas integrados de información, documentación y gestión en los museos y colecciones museográficas²⁸. En materia de conservación y restauración de los fondos museísticos, hay que resaltar la consagración del principio de conservación preventiva, el cual deberá orientar todos y cada uno de los ámbitos en los que desarrollan su actuación los museos y colecciones museográficas a efecto de crear o mantener las condiciones idóneas que preserven los fondos museísticos de los factores de toda índole que puedan contribuir a su deterioro. Respecto a las intervenciones sobre los fondos museísticos, se seguirán los principios recogidos en la legislación general de Patrimonio Histórico de nuestra Comunidad Autónoma. La regulación para la realización de copias y reproducciones en los museos y colecciones museográficas de Andalucía, tam-

bien quedará condicionada por los principios de conservación de los bienes culturales o naturales, de promoción de la investigación y la difusión cultural, de salvaguarda de los derechos de propiedad intelectual y de no interferencia en la actividad ordinaria de la institución.

Como medidas de protección, en los supuestos que pongan en peligro la conservación, la seguridad o la accesibilidad de los fondos existentes, se podrán adoptar medidas como la "clausura temporal", el "depósito forzoso", los "derechos de tanteo y retracto" así como la "expropiación forzosa" o "por incumplimiento de deberes".

Por último, el proyecto de Ley, desarrolla un régimen sancionador²⁹ con tipificación de las infracciones y consecuentes sanciones. Se consagran las facultades de inspección y se cubrirán las actuales lagunas a la hora de penalizar la salida o traslado de fondos sin autorización de la Consejería de Cultura así como el incumplimiento del deber de garantizar el acceso del público y los investigadores. Estas infracciones tendrán la calificación de leves, graves y de muy graves en función de circunstancias agravantes y atenuantes de las infracciones y sus correspondientes consecuencias en cuanto a las sanciones que pueden imponerse.

En resumen, el Anteproyecto de Ley de Museos y Colecciones Museográficas de Andalucía se redacta con el fin de dotar de una base jurídica más completa y consistente a la actividad museística en Andalucía, como oferta cultural al servicio de la sociedad y con dimensiones referidas al conocimiento, al estudio, la investigación, la conservación y el disfrute de los bienes culturales que constituyen el patrimonio de Andalucía. En su virtud, el presente Anteproyecto de Ley viene a regular los museos de Andalucía como instituciones que superan el concepto tradicional de lugar de depósito de bienes y salvaguarda de los mismos, para acercarse a la concepción actual de la cultura como una actividad viva, transformadora, participativa e interactiva, en constante relación con la ciudadanía y con la sociedad en general. A tal efecto, habrá que valorar favorablemente el texto por concebir los museos como núcleos de proyección cultural y social, con una continua y decisiva función didáctica, y como espacios de fomento de la participación cultural y científica.

No obstante, quedan frentes de debate abiertos que se deberán afrontar en un contexto más amplio de la política museística. Aún está pendiente de abordar la problemática de la titularidad de los museos provinciales, para lo que ya hay iniciadas conversaciones con el Ministerio de Cultura. La transferencia de la titularidad de los museos estatales de gestión autonómica es fundamental. Eliminando la duplicidad de gestión, se evitarán muchas de las disfunciones que esto genera impidiendo la modernización de los museos y su adaptación a las necesidades actuales. Tras un análisis de la situación, se entiende que no presentaría ningún problema de inconstitucionalidad y que la lógica debería consensuar un marco que posibilite los acuerdos

entre el Estado y las Comunidades Autónomas para hacer efectiva la titularidad de estos museos.

Por otro lado, aún permanecen viejas discusiones en torno a la diferenciación conceptual entre los nuevos museos y los nuevos centros de arte, o sobre la aparición del "museo virtual" en coordinación o confrontación con los museos "reales". Nos enfrentamos a novedosos retos en el ámbito de la educación, la investigación de públicos, así como los que plantea la sociedad de la información. Un hecho como Internet ha cambiado el mundo mucho más de lo que los museos lo han hecho en la última década. La Red está planteando retos propios de una nueva cultura, de los que los museos deben sacar partido. Se están modificando las relaciones y los modos de comunicación con los usuarios de los museos. Además, se comienzan a esbozar nuevos perfiles de público para la cultura. En esta encrucijada de posibilidades cabe preguntarse si los museos serán capaces de mantener su lugar como productores de cultura o se verán sustituidos por otros agentes más activos en la Red, o si la ciber-cultura supone un peligro para la visita presencial o por contra la reforzará. En este sentido, ¿es posible dar un enfoque radicalmente distinto a la definición de "museo", más ligada a nuestro tiempo y con contenidos novedosos?

Como conclusión, y volviendo al concepto de museo a través de los sucesivos desarrollos normativos descritos, nos encontramos con que la definición que ofrece el Anteproyecto de Ley de Museos y Colecciones Museográficas de Andalucía, continúa coincidiendo con la que formuló el ICOM. En realidad, esta visión nos sirve para dar respuestas inmediatas a problemas y necesidades actuales pero cabe preguntarse si, a medio plazo, limitará el alcance de la futura Ley. Se trata, al fin y al cabo -salvando las diferencias-, de una cuestión similar a la que Lawrence Lessig propone en relación a la legislación sobre nuevas tecnologías. Plantea que "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 se deberían de regular las leyes de este mundo? La pregunta debería ser: ¿Qué leyes exigiremos cuando la Red se convierta en lo que está claramente convirtiéndose?".

1. ICOM: Acrónimo cuyas siglas responden a International Council of Museums, Consejo Internacional de Museos traducido al español. Es la organización internacional de museos y de sus profesionales, dedicada a promover los intereses de la museología y de las disciplinas relacionadas con la gestión y las actividades de los museos. Es el instrumento y órgano consultivo de la UNESCO para el desarrollo de programas relativos a museos.

2. Definición en revisión: http://icom.museum/definition_museum.html

3. En la Declaración de Québec del ICOM, resultado del Primer Taller Internacional sobre los Ecomuseos y la Nueva Museología, realizado en 1984 en Canadá, se exponen los principios básicos de la "Nue-

va Museología" y se propone la creación de un "Comité Internacional de Ecomuseos y Museos Comunitarios" dentro del Consejo Internacional de Museos (ICOM).

4. El Artículo 151 del Tratado Constitutivo de la Comunidad Europea (versión consolidada), contiene un mensaje político de gran valor para la acción comunitaria en materia de cultura. Básicamente propugna la cooperación, el respeto a la diversidad cultural y el principio de subsidiariedad.

5. En el marco del Tratado constitutivo de la Comunidad Europea, el Derecho Comunitario, adoptado por el Consejo o por el Parlamento Europeo y el Consejo en el marco del procedimiento de codecisión puede presentar las siguientes formas: reglamentos, directivas, decisiones, recomendaciones y dictámenes. El Consejo también puede adoptar conclusiones de índole política u otros tipos de actos, como declaraciones o resoluciones. Además, el Consejo fija en qué condiciones se ejercen los poderes ejecutivos conferidos a la Comisión o que el Consejo reserva para sí mismo. La Comisión tiene el monopolio de la iniciativa de las decisiones comunitarias y elabora las propuestas sobre las que decidirán las dos instituciones decisorias: el Parlamento Europeo y el Consejo. Por lo tanto, el proceso legislativo empieza con las propuestas de la Comisión.

6. Un ejemplo lo tenemos en la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Arquitectónico de Europa celebrada en Granada en 1985.

7. Art. 61 a 65 y Art. 66 por el que se especifica la creación de los Sistemas Españoles de Archivos, de Bibliotecas y de Museos respectivamente.

8. Orden de 12 de junio de 1987, por la que se regula la composición y funciones de la Junta Superior de Museos. (BOE, 20/06/1987).

9. La Constitución española de 1978, se ha convertido en un motor de renovación de la legislación en materia de cultura en España. La cultura aparece en el texto constitucional como uno de los grandes ámbitos de la acción de los poderes públicos. Este hecho se manifiesta en el reconocimiento del acceso a la cultura como un derecho de todos los ciudadanos y como parte de los principios rectores de la política social y económica.

10. La distribución competencial en materia de museos concretamente, es tratada ya en la Constitución Española a través de las siguientes normas:

- Art. 148.1.15, en el que especifica que "las Comunidades Autónomas podrán asumir competencias en museos de interés de la Comunidad Autónoma", mencionándose los museos dentro de la enumeración de las materias objeto de competencia para las Comunidades Autónomas.
- Art. 149.1.28, en el que se dispone que el "Estado tiene competencia absoluta sobre los museos de titularidad estatal, sin perjuicio de su gestión por parte de las Comunidades Autónomas".

11. Tipologías de museos estatales atendiendo a la titularidad:

- Museos de titularidad estatal y gestión directa del Ministerio de Cultura y sus organismos Autónomos o Entes Públicos.
- Museos de titularidad estatal de gestión autonómica.
- Museos de titularidad estatal gestionados por diversos ministerios.
- Museos estatales gestionados por diferentes organismos públicos.
- Museos privados, de fundaciones, etc.
- Museos eclesiásticos.

12. La Constitución Española establece dos criterios básicos para resolver la competencia estatal o autonómica de los museos: el "interés" y la "titularidad". Criterios confusos y que hoy siguen sin aclararse mientras se plantea el traspaso de competencias a las Comunidades Autónomas de los museos provinciales,

que actualmente quedan enmarcados en el ámbito de la titularidad estatal.

13. Andalucía (Ley 2/1984), Aragón (Ley 7/1986), Cataluña (Ley 17/1990), Castilla y León (Ley 10/1994), Murcia (Ley 5/1996), Madrid (Ley 9/1999), Cantabria (Ley 5/2001).

14. Por ejemplo, la Ley Cataluña hace alguna referencia a acciones como la promoción a través de reproducciones y copias con fines turísticos y didácticos y de publicaciones de investigación y de divulgación o la obligación de los propietarios para que coloquen elementos de señalización.

15. Convenio sobre Gestión de los Archivos y Museos de Titularidad Estatal suscrito en Granada el 23 de mayo de 1994 entre el Ministerio de Cultura y la Consejería de Cultura y Medio Ambiente. Este venía a sustituir el anterior (Real Decreto 864/1984, de 29 de febrero). Aunque técnicamente no es una norma jurídica, sirve para delimitar el papel de cada una de las partes en la gestión y Administración de museos de titularidad estatal en Andalucía.

16. En el Art. 17.4 del Estatuto de Autonomía para Andalucía, establece que corresponde a la Comunidad Autónoma de Andalucía la ejecución de la legislación del Estado en Museos, archivos y bibliotecas de Titularidad Estatal. En ejercicio de esta competencia, la Junta de Andalucía abordó de manera muy temprana la regularización de estas instituciones. En 1983 se aprueba la Ley de Bibliotecas, en 1984 la Ley Museos y, en el mismo año, la Ley de Archivos.

17. El título primero trata del Sistema Andaluz de Museos. Dicho Sistema constituirá una Red de Museos de Andalucía, compuesta por la Consejería de Cultura, la Comisión andaluza de Museos y por todos aquellos museos que deban considerarse integrados en el Sistema de acuerdo con el art. 10. Entre sus funciones está la planificación, coordinación e inspección de la organización y servicios de los museos de Andalucía. Como crítica, decir que a este Sistema le falta tanto la regulación de su estructura organizativa así como los derechos y obligaciones de sus miembros.

18. Art. 13, apartados 26 a 28.

19. Resolución de 30 de enero de 2006, de la Dirección General de Bienes Culturales, por la que se somete a información pública el Anteproyecto de la Ley de Patrimonio Histórico de Andalucía.

20. Capítulo II Art. 5 a 7 y Capítulo III Art. 8 a 9.

21. Capítulo II Art. 9 a 11.

22. "Depósito de bienes pertenecientes a la Comunidad Autónoma de Andalucía" y "depósitos en museos gestionados por la Comunidad Autónoma" (Art. 12 a 14).

23. Progresivamente se ha pasado de aquella concepción casi "sagrada" de la institución museística a la del "museo-mercado", que oferta productos y servicios culturales para ser consumidos por un "gran público". Por otro lado, la proliferación de los museos en los últimos años, también ha puesto en entredicho la idea del museo como verdadero fin ya que, en ocasiones, éste se plantea como mera estrategia de carácter político o económico, alejándose de los objetivos y fines reales que los museos deben tener.

24. La actual política de museos exige una mayor orientación hacia la ciudadanía. Para ello es importante trabajar en la búsqueda de nuevos públicos así como de ofertas más atractivas para los visitantes. Un mayor cuidado de la profesionalidad del personal y de la gestión de los museos, una mejora de las infraestructuras y equipamientos así como un mayor énfasis en la investigación de las colecciones a fin de singularizarlas y ser capaces de transmitir nuevos contenidos a un público cada vez más exigente y con otras alternativas donde invertir su tiempo libre. En definitiva, se trata de una búsqueda de nuevas fórmulas para la mejora de la calidad de los servicios que se prestan en los museos de Andalucía y de la eficiencia.

cacia en la comunicación con los ciudadanos.

25. En el borrador, los museos quedan definidos como: "instituciones de carácter permanente, sin finalidad de lucro, abiertas al público, al servicio de la sociedad y de su desarrollo que, con criterios científicos, reúnen, adquieren, ordenan, documentan, conservan, estudian y exhiben, de forma didáctica un conjunto de bienes culturales o naturales, muebles o inmuebles con fines de investigación, educación, disfrute y promoción científica y cultural", y las colecciones museográficas como: "aquellos conjuntos de bienes culturales o naturales que, sin reunir todos los requisitos propios de los museos, se encuentran expuestos de manera permanente al público garantizando las condiciones de conservación y seguridad, y sean creadas con arreglo a esta ley".

26. Las nuevas circunstancias que rodean el mundo de los museos han impulsado la adopción de estrategias comerciales hasta el momento reservadas para actividades con ánimo de lucro. La aplicación de técnicas de marketing a la cultura y a los museos es un fenómeno relativamente nuevo y que no debería provocar inquietudes siempre y cuando exista un respeto y una coherencia a la verdadera razón de ser del proyecto cultural en cuestión.

27. Entre las funciones que especifica el Proyecto de Ley, está la elaboración de los programas de difusión, educación y comunicación y, en general, de todas aquellas otras actividades que fomenten el disfrute de los bienes culturales o naturales y el acercamiento y participación de la sociedad en la institución.

28. Actualmente, el programa Domus -sistema informatizado de documentación y gestión museográfica- se encuentra en una avanzada fase de implantación en los museos de titularidad estatal gestionados por la Junta de Andalucía. Se trata de una de las primeras iniciativas modernizadoras para la gestión de fondos museográficos en Andalucía, llevada a cabo en colaboración con el Ministerio de Cultura a través de la Subdirección General de Museos Estatales. Domus recoge, entre otras funciones, el conjunto de instrumentos descriptivos y de control técnico y administrativo relativos a los fondos museográficos, documentales y bibliográficos.

29. La potestad sancionadora y los principios del procedimiento sancionador quedan recogidos en los capítulos I y II del Título IX de la Ley 30/1992, de 26 de noviembre, de Régimen jurídico de las Administraciones Públicas y del Procedimiento Administrativo Común.

30. Lawrence Lessig es una referencia mundial en el estudio de la conflictiva relación entre la ley y la tecnología, y autor del ensayo: *Cultura libre: cómo los grandes medios usan la tecnología y las leyes para encerrar la cultura y controlar la creatividad* (2004).

REFERENCIAS NORMATIVAS AUTONÓMICAS (ANDALUCÍA)

- Ley Orgánica 6/1981, de 30 de diciembre, de Estatuto de Autonomía para Andalucía. (BOE, 11/01/1982).
- Ley 2/1984, de 9 de enero, de Museos de Andalucía. (BOJA, 10/01/1984; BOE, 30/01/1984).
- Ley 1/1991, de 3 de julio, de Patrimonio Histórico de Andalucía. (BOJA, 13/07/1991).
- Decreto 19/1995, de 7 de febrero, por el que se aprueba el Reglamento de Protección y Fomento del Patrimonio Histórico de Andalucía (BOJA, 17/03/1995).

- Decreto 284/1995, de 25 de noviembre, por el que se aprueba el Reglamento de Creación de Museos y de Gestión de Fondos Museísticos de la Comunidad Autónoma de Andalucía. (BOJA, 01/01/1996. Corrección de errores en BOJA, 13/08/1996).
- Resolución de 27 de mayo de 1994, de la Dirección General de Bienes Culturales, por la que se da publicidad a los Convenios entre el Ministerio de Cultura y Consejería de Cultura y Medio Ambiente, sobre Gestión de Archivos y Museos de titularidad estatal y sobre Gestión de Bibliotecas de titularidad estatal. (BOJA 16/06/1994). Corrección de errores en BOJA 14/07/1994.
- Decreto 4/1993, de 26 de enero, por el que se aprueba el Reglamento de Organización Administrativa del Patrimonio Histórico de Andalucía (BOJA 18/02/1993).
- Resolución de 14 de diciembre de 1984: Convenio entre el Ministerio de Cultura y la Comunidad Autónoma de Andalucía sobre gestión de los Archivos y Museos de titularidad estatal (BOE 18/01/1985).
- Real Decreto 864/1984, de 29 de febrero, sobre traspaso de funciones y servicios del Estado a la Comunidad Autónoma de Andalucía en materia de Cultura. (BOE 11/05/1984).

REFERENCIAS NORMATIVAS ESTATALES

- Constitución Española, de 27 de septiembre de 1978. (BOE 29/12/1978).
- Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español. (BOE 29/06/1985).
- Real Decreto 11/1986, de 10 de enero, por el que se desarrolla parcialmente la Ley 16/1985, de 25 de junio, de Patrimonio Histórico Español. (BOE 28/01/1986). Modificado por el Real Decreto 64/1994 de 21 de enero (BOE 2/03/1994).
- Real Decreto 620/1987, de 10 de abril, por el que se aprueba el Reglamento de Museos de Titularidad Estatal y del Sistema Español de Museos. (BOE, 13/05/1987), modificado por Real Decreto 496/1994, de 17 de marzo. (BOE, 21/03/1994).
- Real Decreto 3547/1981, de 29 de diciembre, sobre depósitos de obras de arte y otros fondos museísticos propiedad del Estado en entidades e instituciones públicas y privadas. (BOE 18/03/1982).
- Orden de 12 de junio de 1987, por la que se regula la composición y funciones de la Junta Superior de Museos. (BOE, 20/06/1987).
- Real decreto 496/1994, de 17 de marzo, por el que se modifica el artículo 22 del reglamento de museos de titularidad estatal y del sistema español de museos. (BOE 21/03 1964).

REFERENCIAS NORMATIVAS INTERNACIONALES

- Documento constitutivo de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, Ciencia y la Cultura (UNESCO) (BOE de 11 de mayo de 1982) con las modificaciones introducidas en las sucesivas reuniones de la Conferencia General de la Organización (BOE 16/12/1994).
- Código de Deontología Profesional del ICOM para los Museos. 15^a Asamblea General del ICOM en Buenos Aires, 1986. Modificado en la 20^a Asamblea General en Barcelona, 2001.
- Tratado constitutivo de la Comunidad Europea, firmado en Maastricht el 7 de febrero de 1992 (versión consolidada 2002). (DOCE C 325, de 24.12.2002).
- Directiva 93/7/CEE del Consejo, del 15/03/93; relativa a la restitución de bienes culturales que hayan salido de forma ilegal del territorio de un estado miembro. Modificado por la directiva 96/100/CEE.
- Reglamento CEE 752/93 de la comisión 30/03/93, relativo a las disposiciones de aplicación del reglamento (CEE) Nº 3911/92 del consejo relativo a la exportación de bienes culturales.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA.VV. *Mecenazgo y conservación del patrimonio artístico: reflexiones sobre el caso español*. Madrid: Fundación Argentaria, Visor, 1995.
- AA.VV. *Criterios para la elaboración del Plan Museológico*. Madrid: Ministerio de Cultura, 2005. <http://www.mcu.es/museos/planmuseologico/index.jsp>
- AAW. *Documentos Internacionales del Patrimonio Histórico*. Sevilla: Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, 2004.
- AGUILAR CORREDERA, F; PAVÓN REDÓN, J; VALVERDE CUEVAS, F. *Régimen Jurídico del Patrimonio Histórico en Andalucía*. Sevilla: Junta de Andalucía, 2000.
- ALEGRE ÁVILA, J. M. *Evolución y régimen jurídico del Patrimonio Histórico*. 2. vol. Madrid: Ministerio de Cultura, 1994.
- ALONSO IBÁÑEZ. *El Patrimonio Histórico. Destino Público y Valor Cultural*. Madrid: Civitas, 1992.
- ÁLVAREZ FERNÁNDEZ. J. L. *Estudios sobre el Patrimonio Histórico Español y la Ley de 25 de junio de 1985*. Madrid: Civitas, 1989.
- ÁLVAREZ FERNÁNDEZ. J. L. *Sociedad, estado y patrimonio cultural*. Madrid: Espasa Calpe, 1992.

- BALLART, Joseph y JUAN Y TRASSERRAS, Jordi. *El patrimonio histórico y arqueológico: valor y uso*. Barcelona: Ariel, 1997.
- BALLART, Joseph y JUAN Y TRASSERRAS, Jordi. *Gestión del Patrimonio Cultural*. Barcelona: Ariel, 2001.
- BARRERO RODRÍGUEZ, C. *La ordenación jurídica del Patrimonio Cultural*. Madrid: Civitas, 1990.
- BENÍTEZ DE LUGO Y GUILLÉN. *El Patrimonio Cultural Español*. Granada: Comarex. 1995.
- BOLAÑOS, M. *Historia de los museos en España: Memoria, cultura, sociedad*. Gijón: Trea, 1997.
- BOYLAN, P.J. *Cincuenta años del ICOM*. Museum Internacional (UNESCO, París) nº 48, 1996, pp. 47-50.
- FERNÁNDEZ SALINAS, Víctor (dir). *Bases para una carta sobre patrimonio y desarrollo en Andalucía*. Sevilla: Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, 1996.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, F. J. *El régimen jurídico de los archivos, bibliotecas y museos de titularidad estatal conforme a la Constitución española*. En: *Patrimonio cultural y derecho*, ISSN 1138-3704, Nº 3, 1999, pp. 179-200.
- HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca. *Manual de Museología*. Madrid: Síntesis, 2001.
- HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca. *El Patrimonio Cultural: la memoria recuperada*. Gijón: Ediciones Trea, 2001.
- LINDE PANIAGUA, Enrique. *Los museos, bibliotecas y archivos de titularidad estatal*. En: *Patrimonio cultural y derecho* (ISSN 1138-3704), Nº 2, 1998, pp. 81-90.
- MATARÁN ANGUELA, Juan Antonio... et al. *Normativa sobre el patrimonio histórico cultural*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Secretaría General Técnica (Colección Análisis y Documentos; 15), 2002.
- MORENO DE BARREDA, Fernando. *El Patrimonio Cultural en el Consejo de Europa. Textos, conceptos y concordancias*. Madrid: BOE y Hispania Nostra, 1999.
- PEÑUELAS, LL. (ed.), *Manual jurídico de los museos. Cuestiones prácticas*, Madrid, Barcelona, Marcial Pons, Diputación de Barcelona, 1998.
- ROMA VALDÉS, Antonio. Por una reforma de la protección penal del Patrimonio Cultural. En: *Patrimonio cultural y derecho* (ISSN 1138-3704), Nº 9, 2005, pp. 251-260.

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.

Una iniciativa de I+D para el análisis y desarrollo de las políticas culturales territoriales

ATALAYA observatorio universitario andaluz de la cultura

Enrique del Álamo Núñez

Si el papel de la Universidad en el ámbito de la gestión cultural es una realidad cada vez más visible, y reconocida su actuación como agente en el marco de concurrencia de las administraciones públicas, no lo es menos su vocación observadora, es-crutadora de esa realidad en la que interviene formando parte de ella. Al mismo tiempo que ha aumentado su participación e influencia en el desarrollo de políticas culturales territoriales, su aportación se ha hecho decisiva tanto en el campo de la formación, normalizando una situación precaria que ha logrado en apenas dos décadas acreditar y consolidar -cursos de postgrado- una nueva profesión, como en el terreno de la investigación, habilitando vías que contribuyen a sistematizar métodos para el análisis de los procesos culturales desde la información, el conocimiento, la reflexión y la interpretación.

En ésta dirección apunta "Atalaya" observatorio universitario andaluz de la cultura, una propuesta de los Vicerrectorados de Extensión Universitaria de las universidades andaluzas, avalada por la Dirección General de Universidades de la Consejería de Innovación, Ciencia y Empresa de la Junta de Anda-

Un contexto de absoluta vigencia originado por la importancia que ha ido adquiriendo el sector cultural en el desarrollo social y económico, produciendo en este sentido la necesidad urgente de estructurar sistemas evaluativos, indicadores, bases informativas.

lucía y coordinada, en esta primera fase, por la Extensión Universitaria de la Universidad de Cádiz. Propuesta que se inserta en un contexto de absoluta vigencia originado por la importancia que ha ido adquiriendo el sector cultural en el desarrollo social y económico, produciendo en este sentido la necesidad urgente de estructurar sistemas evaluativos, indicadores, bases informativas referenciales, pautas estadísticas, parámetros objetivos, programas formativos, etc.; instrumentos imprescindibles para el conocimiento, estudio y diagnóstico que orientan las decisiones que articulan la vertebración de las políticas culturales urbanas y territoriales.

"La ausencia de sistemas normativos de evaluación (contrariamente a lo que ocurre en el mundo educativo) y la ausencia de sistemas consensuados de control de calidad (a diferencia de la esfera industrial y comercial) dejan un amplio espacio para la discrecionalidad en la definición de necesidades y escenarios de futuro en el ámbito cultural. Pero es precisamente ese carácter discrecional y hasta arbitrario lo que hace todavía más urgente la necesidad de instrumentos que permitan identificar tendencias y anticipar la realidad" (Eduard Delgado, 1999).

Tema cuya importancia creciente ha propiciado a lo largo de los últimos años diversas iniciativas públicas y privadas, que aunque con desigual prestancia constituyen los referentes actuales. Una mirada retrospectiva nos permite conocer brevemente los antecedentes.

En 1970, durante la Conferencia de Venecia (primera conferencia intergubernamental mundial sobre aspectos institucionales, administrativos y financieros de las políticas culturales), el entonces director general de la UNESCO, René Maheu, resaltó que "a los efectos de un análisis preciso de los datos de la situación los países que ustedes representan no poseen todavía todos los instrumentos de información y de explicación necesarios para elaborar racionalmente una política cultural digna de ese nombre. La investigación sobre los datos esenciales y más aún sobre los conceptos fundamentales que permi-

tan determinar o interpretar los datos está generalmente poco avanzada, es fragmentaria y de calidad dispar, principalmente en razón de la eficacia limitada de los organismos de investigación públicos y privados, de lo modesto de los recursos que se les asignan, y de la gran diversidad de situaciones. Conviene, pues, preparar instrumentos de análisis, de precisión y de selección, así como métodos de cuantificación de hechos y de modelización de situaciones".

Cuestiones que en los sucesivos foros y encuentros internacionales auspiciados bien por la UNESCO, ya por el Consejo de Europa o la Organización de Estados Americanos, aparecen reiteradamente incluidas en sus resoluciones y recomendaciones. Las cuales obtuvieron respuestas que se fueron materializando de diferentes formas, así inicialmente fueron proliferando organismos dedicados a la documentación, información, estadística, formación, etc.; algunos con el tiempo alcanzaron mayor entidad por su amplitud de finalidades y estructuras organizativas, utilizando distintas denominaciones -centros de recursos y estudios culturales, centros de investigación y formación cultural, observatorios culturales, institutos de cooperación cultural entre otras- pero que en mayor o menor medida ejercían funciones similares. De ellos, el observatorio es el más extendido, al conceptualizarse como la mejor herramienta desde una perspectiva integral.

En 1989 se funda el primero en Grenoble (Francia) -L'observatoire des Politiques Culturelles- por iniciativa del Departamento de Estudios y Prospectiva adscrito al Ministerio de Cultura y Comunicación y de la Universidad de Grenoble; iniciando el camino a los que posteriormente se han ido creando, siendo hoy numerosos, además de variada naturaleza jurídica y demarcación territorial, tanto en nuestro continente como en América.

En España, INTERARTS Observatorio Europeo de Políticas Culturales Urbanas y Regionales, con sede en Barcelona, comenzó sus actividades en 1995 convirtiéndose desde entonces es referencia obligada. Actualmente el panorama ofrece algunas expe-

riencias consolidadas (C.E.R.C. y Observatorio Metropolitano en Barcelona, S.A.R.C. en Valencia, Laboratorio de Cooperación Cultural en Huesca), recientes (Vigía Observatorio Cultural de la Provincia de Cádiz), y en proyecto (Observatorios de Castilla-La Mancha, Zaragoza, Gijón). La relevancia adquirida en estos años tuvo su reflejo en el debate cultural, protagonizando diversos foros: Eduard Miralles en un encuentro de la FEMP (Coruña 1994) destacó la necesidad de lo que denominó "Bases Integradas de Referencias Culturales"; "INTERACCIÓ 2000" le dedicó un seminario al considerarlo como uno de los fenómenos emergentes más significativos.

Para concluir esta escueta exposición introductoria se reseña un hecho de singular trascendencia que pone de manifiesto su actualidad, concretamente el acuerdo marco de colaboración firmado entre el Ministerio de Cultura y la FEMP, de marzo de 2005, que en su cláusula tercera estipula entre otras actuaciones las siguientes:

"La puesta en marcha y coordinación, en colaboración con las distintas administraciones de un sistema de información sobre las políticas culturales territoriales en España, que permita un mejor conocimiento de la realidad cultural española, el intercambio de información y la evaluación de las políticas culturales, así como la elaboración de indicadores que operen como referentes y permitan la comparabilidad de las mismas". "La creación y mantenimiento de redes que permitan la comunicación, el intercambio de información, la coordinación y el trabajo en red de los responsables de la gestión cultural local en todos los territorios". "La recopilación de la información cultural relevante a efectos de elaborar estadísticas, estudios, publicaciones, etc., que permitan el conocimiento de la realidad cultural española".

Es una iniciativa de carácter público y un instrumento al servicio de las políticas públicas y también de los agentes privados e industriales que quieran conocer en su integridad los diversos factores derivados de la actividad cultural.

A este panorama "Atalaya" se presenta como una propuesta sólidamente construida para intervenir en un ámbito cuyas condiciones reclaman mucho más que soluciones puntuales o parciales. El proyecto constituye una apuesta ambiciosa cuya fundamentación se compone de los siguientes elementos característicos:

A. Un sentido positivo de la oportunidad, ya que objetivamente las circunstancias como los aspectos coyunturales lo favorecen. Su definición es toda una declaración de intenciones: es el Observatorio Universitario Andaluz de la Cultura. Es una iniciativa en red que, coordinado por la Universidad de Cádiz, tiene como objetivo surtir a los responsables de las políticas culturales las herramientas que le permitan mejorar la perspectiva y la prospectiva de su trabajo, formar a los agentes culturales de un modo científico y adecuado, dotar al sector cultural de información estadística fiable y mensurable que mejore su gestión y, finalmente, dar a conocer a la sociedad la situación de la actuación cultural universitaria.

B. La idoneidad, sustentada en una rigurosa sistematización de contenidos y en la garantía científica de los trabajos y productos. La amplitud de los mismos se ordenan de la manera siguiente:

b.1. Documentación.

- Centro de Documentación Cultural.
- Servicio Electrónico de Alertas Culturales.
- Agenda Electrónica Mensual de Actividades Culturales.
- Web de "Atalaya".

b.2. Formación.

- Título Propio Universitario Bianual.
- Programa de Seminarios de Actualización.
- Programa de Formación de Políticos.
- Programa de Formación de Creadores.

b.3. Comunicación.

- Cultubarómetro (análisis sobre el estado actual de la cultura en Andalucía).

b.4. Publicaciones.

- Revista Electrónica para el Análisis de la Cultura y el Territorio.

- Monografías de Gestión Cultural.
- Dossiers Metodológicos.

b.5. Auditoría y Evaluación Institucional.

- Procesos de Evaluación Institucional de las Políticas Culturales.
- Usos, Hábitos y Demandas Culturales.
- Procesos de Auditorías Culturales Externas e Internas.

b.6. Consultoría.

- Encargos "ad hoc" de trabajos de consultoría
- Programa de Seminarios de Actualización en la Gestión

b.7. Prospectiva.

- Foros de artistas y pensadores
- Simulación de escenarios culturales posibles

C. Disposición organizativa.

Con una estructura en principio sostenida por sus promotores, las Universidades andaluzas y la Consejería de Innovación, Ciencia y Empresa, el planteamiento de futuro en cuanto a su naturaleza jurídica consiste en examinar las fórmulas legales existentes; siendo quizás un consorcio o una agencia la más conveniente para que las diversas instituciones -públicas y privadas- interesadas se sumen. Es una iniciativa de carácter público y un instrumento al servicio de las políticas públicas y también de los agentes privados e industriales que quieran conocer en su integridad los diversos factores derivados de la actividad cultural.

D. Delimitación territorial.

La fijación de unos límites de actuación cuya acotación coincide con los de la Comunidad Autónoma denota la relación con la noción establecida por el Consejo de Europa y la Conferencia Permanente de los Poderes Locales y Regionales a través del célebre "Proyecto 10" Cultura y Región (Las dinámicas culturales en el desarrollo regional). En él se dictaminó cómo el marco territorial útil para los procesos culturales, por ser el espacio adecuado para la elaboración de políticas culturales, pondera el

equilibrio entre cohesión y diversidad, por su posición intermedia entre colectividad local y Estado, apropiado también para la cooperación y el intercambio. Y destacó el papel de la Universidad como un observatorio de las dinámicas cultural, económica y social de su región.

E. La periodización de puesta en funcionamiento es otro de los rasgos de seriedad, prudencia y medida que el proyecto transmite. Esta se dispone en tres fases.

e.1. Fase Inicial. Abarca los dos primeros años, en que los trabajos se centran en la evaluación de los resultados de la Gestión Cultural Universitaria.

e.2. Fase de Implantación. En la que gradualmente se irá abordando nuevos territorios culturales, en este caso, de ámbito provincial.

e.3. Fase de Consolidación. En la cual se afrontará los territorios locales.

En la fase inicial, correspondiente al año 2006, se elaboraron una gama de trabajos cuyos productos son:

- Monografía sobre el concepto de Extensión Universitaria. Un estudio completo del citado concepto a lo largo de la historia.

- Dossier Metodológico: El mapa de procesos de un programa Estacional. Es un estudio práctico destinado a directivos y profesionales sobre los procedimientos y criterios que conllevan la realización de un programa estacional así como un balance de los mismos en Andalucía.

- Monografía, Cd y Web de Usos, Hábitos y Demandas Culturales de los jóvenes universitarios andaluces. Macroproyecto sociológico de investigación que mediante tres mil setecientas encuestas realizadas en todas las universidades pretende alcanzar tres ambiciosos objetivos: conocer con certeza los usos, hábitos, demandas y valores culturales de los jóvenes universitarios; dotar a cada Universidad de un recurso básico para conocer la realidad de sus alumnos y, por medio de la comparación, posibilitar la reflexión en torno a la vertebración de Andalucía.

- Web www.diezencultura.es. Agenda cultural de

las Universidades Públicas Andaluzas.

- Sistema de Indicadores Culturales Universitarios. Trabajo Teórico y de investigación que pretende aportar un conjunto amplio y flexible de indicadores que permitan mejorar la práctica diaria en materia de cultura y extensión universitaria.

- Estudio sobre las actividades de extensión durante el año 2004. Desde un punto de vista cualitativo y cuantitativo se toma el ejemplo del año citado para dimensionar el número y la calidad de las actividades culturales y de extensión realizadas por las diez universidades andaluzas.

- Impacto económico de las extensiones universitarias andaluzas. Con una metodología novedosa y ya puesta en práctica en otro tipo de iniciativas públicas, analiza el impacto económico de los Vicerrectorados de Extensión.

- Diagnóstico de Situación sobre las Aulas de Teatro. Auditoría sobre el estado de las Aulas Universitarias de Teatro con propuestas de mejoras.

- Diagnóstico de Situación sobre las Corales Universitarias. Estudio de una de las producciones propias con más tradición en el ámbito cultural universitario.

- Seminario "La Extensión Universitaria del siglo veintiuno".

Para el segundo año, 2007, de la fase inicial se tienen previsto una serie de acciones:

- En el apartado de Documentación, por una parte el aumento de fondos del Centro de Documentación Cultural (alojado provisionalmente en la Facultad de Recursos Culturales ubicado en la Facultad de Filosofía y Letras de Cádiz). Y por otra el desarrollo de página Web.

- En Formación, se planteará la posibilidad de reforzar un Postgrado de Gestión Cultural -según el nuevo Espacio Europeo de Educación Superior- con la implicación de las diez universidades andaluzas.

- En Comunicación, presenta el proyecto del "Cultubarómetro" (estudio de Usos, Hábitos y Demandas Culturales de los andaluces). Se desarrollará una campaña de información por medio de for-

matos impresos y digitales para comunicar los planteamientos y resultados en este segundo año.

- En Publicaciones, se editará una monografía de gestión cultural y un dossier metodológico.

- Auditoria y Evaluación Institucional, apartado que promete diversas actuaciones:

- Estudio de Usos, Hábitos y Demandas de los Profesores de las Universidades andaluzas.

- Medición anual (primera oleada y lectura) del Sistema de Indicadores Culturales -al menos cincuenta indicadores- a través de una medición anual posterior, pudiendo proporcionar el estado de la gestión cultural en cada Universidad.

- Estudio sobre los servicios de Publicaciones en Andalucía durante el año 2005.

- Estudio de Impacto mediático de los Vicerrectorados de Extensión Universitaria.

- Consultoría y Divulgación, organización a nivel nacional de un seminario sobre Cultura y Universidad.

"Atalaya", iniciativa pionera en Andalucía, se postula como el proyecto de futuro más sólido e innovador para el sector cultural andaluz.

Bibliografía

Sueños e Identidades. Una aportación al debate sobre Cultura y Desarrollo en Europa. Consejo de Europa. Ed. Interarts y Península, Barcelona 1999.

"El Observatorio Cultural de Andalucía, bases para una propuesta" de Manuel Cid, en *Pensar la Gestión Cultural en Andalucía*. Ed. GECA, Huelva 2003.

"Sistema de apoyo para la toma de decisiones y la evolución de las políticas culturales. Bases integradas de referencias culturales" de Eduard Miralles, en *Cultura y Corporaciones Locales*. Ed. FEMP. Madrid 1994.

Políticas culturales en Iberoamérica y el mundo de Edwin R. Harvey. Ed. Tecnos, Madrid 1990.

Culturas y Regiones de Europa de Michel Bassand. Ed. Diputació de Barcelona y Oikos-Tau, 1992.

"Vigía, Observatorio Cultural de la Provincia de Cádiz, un proyecto de apoya al desarrollo cultural territorial", de José Luis Ben. Revista *Periférica* nº 5, Cádiz 2004.

El papel cultural de las librerías

Pere Duch

Librería Babel, Castelló de la Plana

La librería es una empresa, un establecimiento donde se venden libros al por menor. Como empresa, si quiere sobrevivir en el actual mercado del libro debe adecuar su estructura a las demandas del mismo. El trabajo profesional de su personal, la gestión financiera, la gestión de las existencias y todo lo que ello conlleva, las cuestiones de imagen, la imprescindible participación gremial y asociativa, etc., serán algunos de los aspectos a tener en cuenta. Labores propias de un empresario.

La librería es también, o debería serlo, un espacio cultural. Un motor que fomenta la cultura en su entorno. Probablemente haya muchas personas, librepresarios incluidos, que piensen que las librerías siempre han sido puntos de encuentro cultural. En parte tienen razón, el hecho de que el librero trabaje con un producto como el libro le confiere un valor cultural intrínseco a la propia empresa. Esta podría ser la conclusión final, es decir, todas las librerías son agentes culturales.

Una conclusión que nosotros no compartimos. Todas las librerías venden libros, trabajan con libros, pero no todas desarrollan una labor cultural. Podemos admitir que todas las librerías son espacios culturales pasivos, pero no todas son agentes culturales activos. A este segundo grupo de librerías, minoritario en España, las denominamos LIBRERÍAS CULTURALES.

¿Dónde radica la diferencia entre unas y otras? La L.C. no lo es por vender libros, sino por convertirse en auténtica tribuna cultural. La L.C. se transforma en ágora social y en "sala de estar cultural" de la ciudad donde se ubica. La L.C. es el modelo librero más potente a la hora de conseguir acercar personas al esta-

blecimiento. La L.C. es el modelo librero más potente a la hora de difundir la presencia del libro entre la sociedad. La L.C. es el modelo librero más potente a la hora de fomentar la lectura entre los ciudadanos y sobre todo entre los más jóvenes.

La L.C. desarrolla su actividad partiendo de la propia sociedad y por eso establece una sólida complicidad con ella. Los lectores, y los no-lectores, están fuera de la librería. Los primeros ya saben el camino, para atraer a los no-lectores necesitaremos estrategias específicas que faciliten su acercamiento al libro y a la librería. Este modelo desacraliza la librería, aportando pretextos que justifiquen el acto de atravesar su puerta. La L.C. desarrolla programaciones socioculturales en su propio espacio, con el objetivo de atraer a públicos diversos hacia la librería. Haciendo presentaciones literarias, exclusivamente, sólo conseguiremos incidir en un segmento específico de ciudadanos, los lectores. En nuestro modelo la apuesta es más amplia, los contenidos y las estrategias más plurales y atrevidas. Debemos “perseguir” al no-lector, abrumarle con motivaciones para que se atreva a cruzar el dintel de la librería. Una vez en el interior, totalmente rodeado de libros, y contando con el buen hacer del librero el objetivo estará mucho más cerca.

Las directrices básicas, en forma de decálogo, de una L.C. son las siguientes: 1. Es necesario que la L.C. quiera serlo. 2. La programación cultural no la inventa la librería sino que la sugiere la sociedad civil. 3. La actividad cultural no se limita a presentaciones de libros, sino que se trata de un amplio abanico de contenidos socioculturales. 4. Se realiza una programación cultural mensual 5. Toda la actividad cultural realizada se recoge en una agenda. 6. Al frente de dicha programación hay personal especializado. 7. El espacio de la librería se estructura y organiza para acoger los actos culturales 8. La L.C. desarrolla su propia política de comunicación. 9. La existencia de un patrocinador externo a la librería ayuda al mantenimiento económico de la programación. 10. Los libreros de la L.C. salen de la librería visitando otros espacios culturales y educativos.

El cumplimiento de estas directrices básicas garantiza la consolidación del modelo de L.C., aunque también es cierto que no deben tomarse como receta a seguir de forma literal y mecánica. El modelo de librería que defendemos debe adaptarse a las circunstancias de cada ciudad y a las características de cada librería. Los pilares necesarios para poder hablar de L.C. son los que hemos detallado, pero el librero deberá ser consciente del grado de cumplimiento al que puede acceder y a qué ritmo lo puede desarrollar. La meta está clara.

En definitiva, la L.C. es aquella que: A. Hace de la vertiente cultural su diferencia competitiva (área empresarial). B. Hace de la vertiente cultural su buque insignia para fomentar la lectura y aportar su grano de arena al enriquecimiento cultural de la sociedad (área social).

Fomentar la lectura, un axioma que cualquier librero asume como propio, deja de ser un tópico y se convierte en claro objetivo de este modelo de librería. Incentivar la lectura entre adultos, y sobre todo, entre los más jóvenes es un aspecto que desde la L.C. se trabaja de forma profesional, con dinámicas y estrategias específicas que se insertan dentro de la propia opción empresarial. Una L.C. es una Empresa Cultural.

El trabajo dirigido al mundo infantil y juvenil es un objetivo imprescindible si hablamos de fomento de la lectura. No se trata de un añadido, no se trata de un trabajo a salto de mata y que se limita a unas pocas acciones marcadas por el calendario anual. En la L.C. el fomento de la lectura entre los más jóvenes es un objetivo prioritario y se plasma en un amplio espectro de actividades y actos que se repiten cada año. Una programación que se va enriqueciendo con nuevas aportaciones de la propia sociedad.

Sirva como ejemplo, una rápida relación de actividades dirigidas a niños y niñas que cada año realizamos en nuestra librería. Actividades incluidas en el marco de una programación regular, que se puede

La librería es también,
o debería serlo,
un espacio cultural.

consultar en nuestra agenda cultural mensual: presentaciones de libros infantiles y juveniles; cuenta cuentos, los sábados por la mañana; audiciones musicales realizadas por los propios niños; pequeñas escenificaciones también llevada a cabo por ellos; talleres de lectura, escritura, pintura, papiroflexia...; realización de la "Setmana del Llibre Infantil i Juvenil", vamos por la quinta edición; celebración del Día Internacional del Libro Infantil y Juvenil; visitas didácticas guiadas a la librería por parte de los escolares; visita de los libreros a los propios colegios para hablar de literatura, lectura y libros; participación de la librería en charlas y mesas redondas sobre el tema; implicación de la librería en grupos de trabajo, foros, revistas... sobre literatura infantil y juvenil; publicación de libros infantiles por parte de algún librero de nuestra librería; participación de la librería, como jurado, en diversos premios literarios infantiles y juveniles; conferencias y charlas sobre temas educativos, realizadas en la librería o en los propios colegios; colaboraciones diversas con los centros educativos; fiestas de animación y juegos para niños y niñas; edición de guías de lectura, catálogos, folletos, etc., sobre literatura infantil y juvenil. Y muchas más actividades que cada año van engrosando nuestra programación.

Toda una serie de actividades y actos que pretenden un claro objetivo: acercar a los más pequeños a la librería y a los libros. Para su cumplimiento, a veces son los niños los que vienen a la librería, y en otras ocasiones somos los libreros los que vamos a sus espacios naturales (la familia, los centros docentes y la propia calle). Insistimos en que el bloque de actividades infantiles y juveniles forma parte de la programación cultural general de la librería. En nuestro caso una programación que gira alrededor de los 200 actos anuales.

La L.C. no se entiende sin las dos vertientes, la empresarial y la cultural. Son diversos los espacios donde se venden libros, cadenas de librerías, grandes superficies, kioscos, estaciones de tren y aeropuertos, tiendas de dietética, de informática, agencias de viaje... y librerías independientes. La L.C. se encuadra

en este último grupo, el de las librerías independientes. Es un modelo de librería que aporta valores añadidos al trabajo de librero y a la propia sociedad. Un modelo de futuro para las librerías independientes, que incorpora las nuevas tendencias y tecnologías, al tiempo que necesita del cuidado directo y constante del propio librero y de toda su tradición profesional. La L.C. es necesaria en nuestra sociedad porque aporta espacios de libertad, pluralidad y cultura. En la L.C. se aúna comercio y cultura, consumo y lectura, y por eso es una tribuna socialmente útil. Este modelo de librería democratiza la lectura, y hace del libro, un producto todavía más cultural.

En 1997, algunas librerías españolas nos unimos formando el colectivo Librerías L. Se trata de una sociedad anónima constituida por un numeroso grupo de libreros independientes de todo el territorio estatal, con el objetivo de centralizar compras, coordinar los servicios de las librerías y promocionar el libro en toda su extensión. En este último apartado, estamos unificando criterios para ofrecer con las características e independencia propia de cada librería/librero, un servicio cultural a la sociedad, acorde a su entorno, que atraiga a los lectores, y sobre todo, a los no-lectores, a las librerías, en base a las premisas expuestas en este artículo.

Actualmente somos más de 80 las librerías que formamos parte de dicho colectivo. Librerías L nos permite unir esfuerzos en la defensa del modelo de librería implicada con su entorno social y cultural. Librerías L es una cadena horizontal de librerías españolas y nacimos como respuesta a una situación de mercado caracterizada por la rápida evolución del sector del libro en nuestro país, con clara tendencia a la concentración editorial tanto a nivel empresarial como de distribución. Trabajamos por la representación, dignificación y mejora de este oficio tan bonito, de "vendedor de sueños", de librero.



Breve visión del asociacionismo universitario¹ El caso de Ubi Sunt?

Santiago Moreno Tello



... Y ya nunca se oyó el píar de un pájaro,
ni el ruido que hace el plato al caerse,
ni el chasquido mecánico del autobús en marcha.
Ya ni siquiera se oyó un llanto.
Ni un grito, ni un golpe,
ni nada.
Porque ya no había nada.
Sólo el vacío extraño e insípido que deja la muerte.

Portada de la publicación Jaramago nº5,
marzo de 1978.

Cuando estas líneas se publiquen, estimable lector, esperamos que entre nuestras manos podamos tener la Revista de Historia *Ubi Sunt?* número 20. No será la única cifra redonda que rodeará a la Asociación gaditana por estas fechas. En 2007 se cumple el décimo aniversario de la publicación, es posiblemente el momento de mirar atrás y reflexionar, no ya sólo sobre dicho modelo de asociacionismo universitario, sino además, intentaremos llegar un poco más allá y arrojar un poco de luz sobre esa otra Historia de la Universidad de Cádiz, la que como ocurre en los grandes manuales de Historia, no aparece en los aniversarios institucionales: hablamos del movimiento estudiantil y universitario. Entendemos este escrito como un primer paso, así sentimos las posibles ausencias u omisiones ajenas a nuestra voluntad.

1. Primeros pasos de la Universidad de Cádiz

Para todos los gustos hay teorías e ideas sobre cuál es el verdadero precedente de la Universidad de Cádiz. La más célebre es aquella fecha de 1748, en pleno siglo de esplendor gaditano, cuando se funda el Real Colegio de Medicina y Cirugía de la Armada. El siglo XIX bien valió para la creación de varios centros universitarios de vida un tanto efímera. Cien años

después la situación empezaba a reglamentarse, pero siempre bajo la tutela de la Universidad de Sevilla. Ya durante el franquismo y con las distintas leyes que se fueron aprobando, se crearon las escuelas universitarias de Ciencias Económicas y Empresariales, Ingeniería Técnica Industrial, Ciencias, Filosofía y Letras y Medicina. Para los estertores de la dictadura quedó la creación de la Escuela de Derecho en el, por aquél entonces recién creado Colegio Universitario de Jerez, también dependiente de la capital hispalense. En la llamada Transición, tras la espera de tramitación en la administración durante un par de años, se logra que el Senado apruebe la creación de nuevas universidades, entre ellas la gaditana. Estamos en 1979 y aquí comienza nuestro relato.

2. Pinceladas sobre el movimiento estudiantil

Ya desde hacía algún tiempo, se venía gestando cierto movimiento universitario en torno a distintas publicaciones literarias: Quadix y Jaramago son sólo dos ejemplos, y entre sus filas desfilaron apellidos tan influyentes de la cultura gaditana actual como Fernández Palacios, Benítez Reyes, Ruiz Torres, Téllez Rubio y un largo etc. Otra muestra del papel que juega la juventud universitaria en parcelas culturales de la ciudad es por ejemplo el carnaval, siendo ésta una de sus impulsoras cuando hasta ese momento, la fiesta correspondía por tradición a las clases más bajas.

Son los años de mandato del Rector "impuesto" por el Ministerio, Felipe Garrido, el cual estuvo en el cargo hasta que se normalizó la situación de la recién creada universidad. Por aquellos años, el estamento mayoritario -por si hay alguna duda, el alumnado-, ni siquiera tenía un Vicerrectorado. Habría que esperar a 1990, cuando bajo el mandato del por aquel entonces Rector, José Luis Romero Palanco, se creara dicho organismo. Al frente estuvo Diego Sales.

Sin querer desviarnos de nuestro tema, deberíamos destacar que en estos primeros años 80, asistimos al nacimiento de un alumnado que vivía con intensidad el día a día. Así aún encontrándose práctica-

mente desamparados de toda reglamentación, asistimos a un movimiento totalmente espontáneo, que juega un papel de carácter cultural, pero -y no lo olvidemos-, también político.

Son años donde salen a la luz humildes publicaciones, muchas de ellas de "fabricación casera", y que apenas sobreviven un número. *Chincheta* o *Tachuela* fueron algunas de ellas. Revistas de inspiración literaria, pero con una alta carga de crítica y bajo la idea de ir contra lo establecido, contra el poder. Y por supuesto sin subvenciones. Habría que esperar a 1984 para que Mariano Peñalver, el nuevo y flamante Rector que tantos aires novedosos introdujo en la joven universidad, decidiera a través del Vicerrectorado de Extensión Universitaria -con José Antonio Hernández Guerrero a la cabeza-, apoyar de forma económica al alumnado. Fueron cincuenta mil de las antiguas pesetas, para sufragar el Homenaje al desaparecido Julio Cortázar.

La antigua Facultad de Filosofía y Letras era centro de reuniones políticas. Allí se celebraron asambleas del UCE (Unión Comunista Española), PCR (Partido Comunista Revolucionario) o grupos anarquistas. Y es que no se aceptaba que el estamento mayoritario de la universidad, obtuviera tan sólo el 30% de la representación en el Claustro. Querían el 90%. Incluso se llegó a boicotear en las primeras elecciones a Rector, en aquel 1984, la candidatura de Francisco González Vilchez.

No debemos olvidar el interesante papel que juega en estos años la radio². La relación de dicho medio parece una constante en la vida de la institución. Ya en 1980 la COPE-Jerez auspiciaba un espacio donde los alumnos de la Licenciatura de Derecho durante casi un curso académico, disfrutaron de un espacio radiofónico. En 1984 se comenzó a emitir *Con el agua al cuello*, que coordinaban entre otros José Antonio Hidalgo y Pepe Monforte, los cuales llegaron a contar con un programa propio dentro de Radio Cádiz-SER, con una duración de cuatro horas. Rondaba 1986 cuando desde Onda Dá, la emisora municipal gaditana, el por entonces alumno de Medicina

Antonio Riol creaba *Me van a oír*, que lograba mantenerse en antena más de un año.

Tiempos de actividad cultural y política que fueron apaciguándose con el paso del tiempo, o al menos eso nos parece.

La década de los 90 comienza con el nacimiento en la UCA del Vicerrectorado de Alumnos, como citáramos más arriba. El alumnado ya sin el impulso de las generaciones del tardofranquismo continúan realizando publicaciones efímeras y actividades respaldadas por el recién creado Vicerrectorado. Prueba de esta actividad estudiantil fue *Aula 13 Periódico Universitario*, que creara el alumno Daniel Heredia, junto a un equipo de 30 personas más. La publicación se mantuvo viva de forma mensual durante dos cursos académicos, algo sin parangón hasta ese momento. Años después seguirían surgiendo publicaciones ya fueran de corte literario -*Astarté*-, histórico -*Ubi Sunt?*-, crítico -*El Tridente*- o incluso de variedades -*Filosofía y Letras*-.

3. La institucionalización del Asociacionismo

En el año 2001 se decide fomentar y reglamentar hasta lo que en ese momento no se había tenido en cuenta: el asociacionismo universitario. Con anterioridad a la citada fecha, los alumnos que se unían con algún fin político, cultural o lúdico, lo hacían como antaño, es decir de manera espontánea, o a lo sumo como veremos más tarde en el caso de *Ubi Sunt?*, inscribiéndose en el registro asociativo de la Junta de Andalucía. Así en este primer año se inscriben tres asociaciones: *Gaudemus Igitur*, GEPUC y SEA. No queriendo decir esto que la universidad no se formara por más grupos de alumnos. En los años sucesivos las inscripciones han ido en aumento hasta llegar a la actualidad a más de una veintena de ellas, la mayoría de corte cultural, dándose bien poco la mezcla entre disciplinas -hay hasta un total de 10 asociaciones formadas en torno a una licenciatura, diplomatura o especialidad-.

Mientras hoy en día el respaldo del Vicerrectorado

es total hacia las asociaciones, bien es cierto que la apatía ronda ya demasiados años en torno al alumno. Hay una gran desinformación de los derechos de éstos, respecto al asociacionismo y los bienes que pueden traer a la comunidad universitaria.

Pasamos ahora a relatar la propia experiencia vivida bajo uno de esos grupos de estudiantes, que de manera casi casual entró a formar parte del listado de asociaciones universitarias, a la vez que posiblemente sea la experiencia cultural, promovida por universitarios, que más perdura en el tiempo.

4. La utopía universitaria: Asociación Cultural y Universitaria *Ubi Sunt?*

4.1. Breve introducción o el inicio de una jerarquía:

Qué mejor forma de iniciar este periplo por la experiencia cultural vivida, que remitiéndonos al texto inicial que se puede leer en la primera editorial de dicha publicación a finales de 1997:

"...a menudo los estudiantes de Historia nos sentimos como auténticos receptores de ideas, temas, bibliografías..., sin que podamos expresar nuestras ideas o teorías que aunque ahora, en nuestros primeros años de carrera (sic), no tengan mucha trascendencia, si constituirá la base del pensamiento histórico de nuestro país dentro de algunos años y es que, por mucho que les pese a nuestros profesores, nosotros conformamos la "cantera histórica", que algún día rebatirá a las autoridades que hoy están en el candelero de las publicaciones de nuestro país.

Y así, como reacción a este "sistema radio" (oir para anotar) nace *Ubi Sunt?*, expresión latina que quiere decir ¿dónde están?, es decir, a dónde han ido a parar aquellos acontecimientos del pasado que han condicionado nuestro presente y a dónde fueron sus protagonistas y qué trascendencia han tenido hasta la actualidad. Esta expresión de *Ubi Sunt?* es, junto a otras expresiones latinas: *Opera Manent*, *Carpe Diem* y *Tempus Fugit*, los cuatro pilares en los que se sujetaron los cimientos del humanismo renacentista. Ope-

ra Manent nos responde quizás a la pregunta que da nombre a nuestra publicación *Ubi Sunt?*, traducida la expresión quiere decir: sólo las obras permanecen; ya que las palabras se las lleva el viento. Estas páginas no son más que nuestra "Opera", ideas y proyectos que corren el peligro de olvidarse dentro de nuestras ya ocupadas mentes o dichos a viva voz en el interior del aula. *Ubi Sunt?* se ha tomado la libertad de recoger todos esos temas de interés histórico y el importante compromiso de publicarlos para ponerlos al servicio de todos aquellos estudiantes amantes de nuestro pasado, presente y, como no, futuro y para aquellos que, no siendo estudiantes, tienen especial dedicación a la Historia...¹³.

El texto, cuanto menos elocuente, venía a explicar la finalidad de la publicación, así como el por qué de su enigmático -para algunos- nombre. A través de una estructura piramidal, como copiada de cualquier institución que se precie de la sociedad actual, se regía la publicación. Una directiva, formada por sus tres fundadores⁴, bajo la cual coexistían una serie de departamentos que se correspondían con las cinco etapas clásicas con las que se divide el tiempo histórico, todos ellos con un director, bajo el cual había un número determinado de personas.

Los primeros años bien se podían destacar por mostrar entre sus páginas unos artículos que se tenían que ceñir al poco espacio disponible⁵ o el hecho de que la inmensa mayoría de los escritos lo realizaran alumnos de primer y segundo curso de la licenciatura. Esto explica que las primeras revistas fueran de carácter divulgativo, aunque dicho



Portada de la revista *Ubi Sunt?* n°1, a finales de 1997

término para nada lo utilizamos de forma despectiva, pues el trabajo del grupo mirando atrás, a día de hoy parece inestimable si por ejemplo tenemos en cuenta que carecía "de apoyos económicos integrales y debe contentarse con bienintencionadas pero apenas nutritivas ayudas"⁶.

Una doble problemática se vislumbró pronto en el horizonte, por un lado la rígida estructura elegida para mecanizar el trabajo con el paso de los años se fue quedando obsoleta, notándose pronto, antes de lo que pensamos, cierto desgaste en el equipo. Véase como ejemplo que en el año 2000, lo que se suponía como una publicación "mensual", tan sólo edita una publicación: en el mes de abril.

A esto hay que unirle lo que poco después, el por entonces Decano de la Facultad de Filosofía y Letras, Rafael Sánchez Saus, ya denunciaba y que ya hemos citado: la escasa ayuda económica. Hasta ese momento la publicación se vinculaba al Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz y al ya mencionado Decanato. Las ayudas necesarias para cubrir los gastos de edición se completaban con colaboraciones puntuales de publicidad.

En este sentido se vio la necesidad de que si el proyecto debía seguir adelante, se necesitaría el impulso de otras instituciones de la ciudad. Hablamos de las tan discutidas subvenciones que tan sólo se pueden conseguir formalizando al grupo como Asociación Cultural.

4.2. La utilidad de una Asociación Cultural en nuestro tiempo:

Así entre finales de 1999 e inicios del 2000 se gestiona todo el trámite que produce el nacimiento de dicha entidad, a la cual se le bautizó con el mismo nombre que la revista, dándose la curiosidad de que la Asociación vino después que la Revista. El intentar mejorar la situación económica para poder progresar como publicación, hasta ese momento único proyecto de la entidad, se vio también influenciado positivamente por el hecho de que desde hacía tiempo el viejo esquema estructural inicial había sido abandonado. Los departamentos se disolvieron para dejar paso

a una publicación que no conciudadamente debía tener de forma obligatoria artículos de las cinco etapas históricas, sino que se abría la veda a los artículos que nos iban llegando, prevaleciendo la calidad ante la temática.

En esta fecha se crea la primera junta directiva y se firman los estatutos, rubricándose lo que tiempo después hemos intentado cumplir, las bases de la Asociación:

- Difundir la Historia y la Cultura.
- Hacer partícipe de lo mismo a la comunidad universitaria.
- Acercar al estudiante al mundo editorial.

Al poder comenzar a solicitar subvenciones a todo tipo de instituciones -tanto públicas como privadas-, la Asociación multiplicó los proyectos, los cuales pasamos a reseñar a continuación:

- *Revista de Historia Ubi Sunt?*: ya hemos visto los inicios. Pronto surgió la idea de incluir un tema central o dossier en cada uno de los nuevos números que se fueran publicando, hecho que a día de hoy es uno de los pilares de la publicación. En estos años hemos tratado los siguientes temas: "Guerra en Kosovo", "75 Aniversario de Radio-Cádiz", "11-S", "3 siglos de arquitectura gaditana", "Carnaval", "Crisis en Tabacalera", "Crisis en Astilleros", "Dalí", "Recuperación de la Memoria Histórica", "Trafalgar" e "Historia de Género". Lo que en un principio se presentaban como escritos de opinión, salvo alguna excepción, con el paso de los años y por qué no admitirlo, con la especialización de varios de los componentes de la Asociación en el campo de la historiografía, se ha conseguido que en muchos de los dossiers se presenten trabajos totalmente inéditos. Hoy por hoy la publicación cuenta con más de 100 páginas, la tirada asciende a 500 ejemplares, tiene una periodicidad semestral y se estructura de la siguiente manera:

- Gaditanías: se intenta dar a conocer personalidades y monumentos de Cádiz, con la idea de presentar aspectos no conocidos de la persona o hecho a tratar. Se viene realizando desde el nº 15 y se ha publicado sobre Fermín Salvochea, Paco

Alba, Francisco Cossi o José María Pemán.

- Dossier central, del cual ya hemos hablado.
- Artículos de variada temática histórica, científica o artística, y que junto al dossier son los ejes fundamentales de la publicación.
- Bibliografía comentada.
- El Nuevo Mercurio Gaditano: de muy reciente creación, tiene por finalidad dar a conocer los debates más interesantes realizados en el foro de la página web de la Asociación⁷. Su título y diseño se hace como guiño a una de las múltiples publicaciones decimonónicas de nuestra ciudad.
- El Relato: escrito de inspiración y contenido literario.
- Entrevista.

No debemos pasar la oportunidad que se nos brinda sin hablar de la estética de la revista. Si bien en un principio dicho tema no interesaba en demasía, con el paso del tiempo, creemos haber conseguido un sello de identidad propio. La idea surge a inicios de 2002. Desde la revista anterior, nº 9, la portada y contraportada eran a color, por lo que se pensó ofrecer a pintores, de reconocido prestigio de nuestro entorno, la oportunidad de ilustrarnos la portada, sin duda carta de presentación de la revista. Hemos contado con Amalia Quirós, Eugenia F. Huete, Gloria Ojeda, Diego Vera, Alfonso González, Manuel Virella, Lolo Pavón, Marisa Bascuñana, Antonio S. Alarcón, Lita Mora y Alfonso Arenas.

- Congreso Multidisciplinar: sin duda alguna el otro pilar importante junto a la veterana publicación de la Asociación. A finales de 2002 se plantea la posibilidad de ir más allá en nuestros quehaceres relacionados con la Historia, por lo que se plantean unas Jornadas. Se debatieron temas que iban desde los más reiterados (La Inquisición), hasta los típicamente conmemorativos (La constitución de 1978). Finalmente y sembrándose lo que luego ha venido a ser una de las características del grupo, se presentó el título "La Muerte en la Historia". Para comprender mejor el tema a tratar se aprobó que dichos encuentros fueran multidisciplinares, pudiéndose así abarcar el máximo

de campos posibles referentes al tema a tratar en la cita anual. Desde aquél mes de abril de 2003, hemos realizado cuatro entregas consecutivas tratándose los siguientes temas: "Erótica y Sexualidad en la Historia" (2004), "Magia, Brujería y Esoterismo en la Historia" ⁸ (2005) y "Marginados, Disidentes y Olvidados en la Historia" (2006).

De esta manera la Asociación se embarcó en una serie de Congresos donde se estudiaba desde un punto de vista histórico y científico, pero aunando variadas y distintas disciplinas, los distintos elementos que influían en el desarrollo del ser humano. Con la realización de estos encuentros, se potencia la divulgación y el interés del tema a tratar no solamente en el área universitaria, sino también fuera de la misma para todo aquel investigador o aficionado con inquietudes afines. Estos congresos han sido realmente positivos para el funcionamiento de la Asociación. Preparar desde medio año antes cada encuentro, a la vez que prácticamente convivir durante tres días de cada mes de abril, une y realza lazos de unión y fraternidad ya no sólo entre los miembros de la entidad, sino también con los congresistas que en muchos casos repiten año tras año por lo novedoso de la temática a tratar, e incluso por el "trato especial" que se le da a aquellos que comienzan sus primeras investigaciones. De esta manera se da el caso de jóvenes investigadores que vienen de las más dispares universidades españolas, celebrándose en esos días un intercambio importante de ideas y proyectos entre estudiosos novedosos de toda la península. Aunque no somos muy amantes de los datos cuantita-



Portada de la Revista de Historia Ubi Sunt? nº19, con un dibujo de Lita Mora.

tivos tenemos que decir a nuestro favor, que los Congresos Multidisciplinares se han convertido, quizás en tiempo récord, en una referencia de la universidad gaditana, tanto por lo original de sus temas, siempre huyendo de las típicas celebraciones de aniversarios, cómo por la enorme afluencia de asistentes y participantes (ya como ponentes o comunicantes): más de 100 personas por cada encuentro, excepto la cita con la brujería que alcanzó la increíble cifra de los 200, algo un tanto inusual en nuestros días.

- Exposición Arte US? Galería Homeless: en la tristemente desaparecida Sala de Exposiciones "Filosofía y Letras", cita en dicha Facultad, se celebró un primer encuentro artístico así titulado y que venía a reivindicar con ironía un lugar físico para la Asociación donde por ejemplo poder disfrutar de forma permanente de las obras que iban ilustrando las portadas de nuestras revistas. La exposición se inauguró el mismo día que se presentaba la revista nº14, y durante dos semanas⁹ se pudo visitar. Se expusieron las por entonces cinco obras que habían realizado los integrantes del grupo Pentimento, más cinco más de cada uno de ellos, más dos obras de los siguientes artistas en participar: Lolo Pavón y Manuel Virella. Hoy estamos a la espera de que cualquier día tengamos de nuevo una oportunidad de mostrar dichas obras, más las que se han ido sumando con posterioridad.

- Bookcrossing¹⁰: dentro de las actividades enmarcadas en la Campaña de Fomento a la Lectura del Vicerrectorado de Alumnos de la Universidad de Cádiz, en el año 2004 se importó a la entidad gaditana este proyecto nacido en Estados Unidos en 2001. Consiste como indica su eslogan en "hacer del mundo una biblioteca". A través de donaciones de libros, estos se "liberan" por las calles y plazas de nuestras ciudades para que sean leídos por los ciudadanos. Cada obra lleva un código que le identifica como libro perteneciente al bookcrossing. Una vez hecha la lectura, en la web que también facilita la ficha adherida al libro, se colocan las impresiones del lector y se vuelve a "liberar" en un lugar que creamos oportuno.

Este pasado curso, desde el Vicerrectorado de

Alumnos se encargó a la Asociación dicha labor. Un grupo de alumnos pertenecientes a Ubi Sunt?¹¹ se están encargando hasta el día de hoy de dicho proyecto que se hace de forma equitativa entre los cuatro campus de nuestra Universidad. A mes de agosto de 2006 ya han sido "liberados" 250 libros.

- Ciclos de Cine: una vieja aspiración de algunos miembros de las Asociación¹², que este curso será realidad en doble vertiente. Con el apoyo del Decanato de la Facultad de Filosofía y Letras, y la inestimable colaboración del profesor José Marchena, en ambos cuatrimestres los alumnos podrán disfrutar de casi una veintena de películas divididas en dos ciclos, bajo los títulos "El futuro que imaginaron" y "El siglo XX en imágenes". De esta manera y junto con explicaciones de varios especialistas podremos ver cómo se ha llevado al séptimo arte la historia de España, además de cómo directores, guionistas o productores vieron el futuro que se les avecinaba.

- Hermanamiento Cádiz-Tiro: la más reciente de las actividades impulsadas por la Asociación viene provocada por la situación creada en Oriente Próximo. Nuestra entidad lo quiere llevar a cabo despacio, pero convencidos de la utilidad del acto que seguro despertará algunas conciencias. El pasado 1 de agosto se publicaba un escrito¹³ en la prensa local, al que continuarán otros muchos. Mientras tanto estamos intentando localizar, en estos días grises, alguna Asociación similar al otro lado del Mediterráneo.

4.3. Hacia una cultura utópica o a modo de conclusión:

Aunque la trayectoria en estos casi diez años haya parecido sencilla y fácil en estas breves páginas, el recorrido ha estado lleno, por no decir minado, de problemas y sinsabores¹⁴. La veterania que deja casi una década de funcionamiento, así como un grupo cohesionado son una garantía de futuro. Aun así vamos a plantear una serie de problemas para el futuro que de seguro compartirán muchas entidades con fines cercanos o similares a los nuestros.

En primer lugar, y enlazando con lo que acabamos de indicar, la continuidad de un grupo unido por una

causa. Nuestra Asociación tiene la particularidad como se habrá podido apreciar, hablamos del carácter universitario; así se decidió en los inicios, así lo rezan los estatutos. El grupo debe saber renovarse con sabia nueva, no queremos decir con esto que los que van dejando el camino académico ya no tengan cabida, ni mucho menos, lo que intentamos decir es que los jóvenes que cada año entran en las aulas deben tener la oportunidad de formar parte de esta entidad, porque aquí radica su fortuna, en mostrar desde los inicios las enseñanzas que no tienen cabida en los condensados planes de estudios. Acerca al alumno al mundo de las publicaciones, cómo se debe realizar un texto histórico, cómo organizar un encuentro de tales características, etc. Así aseguramos una cantera histórica que dé continuidad al proyecto, a la vez que ofrecemos la oportunidad de participar y ser parte activa de las distintas actividades que oferta la entidad.

En segundo lugar, y adentrándonos en el mundo de la revista en sí, habría que indicar que a pesar de las caras de sorpresa que en el último año hemos podido encontrar, por el atractivo cambio dado a la misma, hay que tener en cuenta que queda mucho por hacer. Hay problemas muy profundos respecto a esto, la distribución es uno de ellos. Desde sus inicios dicha actividad ha sido prácticamente artesanal, la realizábamos nosotros mismos con un radio de acción mínimo, aunque a decir verdad adecuado a nuestra corta tirada inicial. Llegados a un punto el Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz se prestó para llevarla a las distintas universidades españolas, algo que tan sólo ocurrió con el nº 17¹⁵. Mientras tanto el Servicio de Publicaciones de Diputación de Cádiz, hacía lo mismo con el nº 18, así como con el nº 19, para lo que también se ha ofrecido el Centro de Igualdad de la Mujer del Ayuntamiento de nuestra ciudad. Sin embargo no olvidemos que el problema radica en que de momento son apoyos puntuales, ofrecidos por ejemplo por la temática de la misma (como ocurre con el caso del Centro Integral de la Mujer) y que en cualquier instante, un cambio de política en una de estas instituciones, puede hacer que se pierdan como

puntos de distribución. Llegados a este punto nos planteamos ¿sería factible que una revista de estas características recurriera a una distribuidora privada? No parece lo más correctos, ante esta disyuntiva la respuesta que nos parece más apropiada es continuar con la distribución artesanal, que por cierto en poco tiempo ha crecido de manera considerable. Tendremos que seguir pues perfeccionando la misma. Esto no es incompatible con la ayuda puntual, hasta el día de hoy de las entidades que apoyan el proyecto.

Por último y antes de finalizar aprovechamos la oportunidad dada para hacer hincapié en algo creemos de suma importancia: la sede. Gracias a Internet la Asociación ha sabido contactar en todo momento con personas o entidades necesarias en nuestro día a día. Sin embargo el no tener un local nos ha limitado en cierto modo. No nos vamos a quejar del correcto y buen trato recibido en todo momento por el Decanato de la Facultad de Filosofía y Letras de Cádiz, pero bien es cierto que el habitáculo que tenemos como sede no es lo más propicio. En estos años hemos acumulado un patrimonio que debe reposar en un espacio que tenga una entrada reservada: libros de actas, diferente documentación referente a los proyectos que se llevan a cabo, las revistas, material informático, obras, etc., deben conservarse con el máximo de los cuidados.

Así, hemos intentado hacer balance de estos primeros diez años, siempre desde la propia experiencia vivida, a la vez que enmarcándola en la vida de nuestra Universidad. Locos nos llamaron en más de una



Cartel anunciador del I Congreso Multidisciplinar "La Muerte en la Historia", abril de 2003.

ocasión en los principios¹⁶, y era lógico pensar que la ilusión de un grupo de estudiantes, como escribiera Tomás Moro, era algo utópico, si bien, ¿será a partir de ahora un imposible en el mundo universitario, ya no sólo el hacerse escuchar, sino más complicado aún, el haber creado un medio propio donde presentar investigaciones y difundirlas? Queda la pregunta en el aire, aunque lo que tenemos claro es que *Ubi Sunt?* alcanzó su utopía.

1. Este artículo me hubiera sido imposible realizar sin la inestimable ayuda y aliento de Enrique del Álamo. También agradecer a María Jesús Ruiz el haber mostrado todo su apoyo a esta idea. Esperamos seguir construyendo y escribiendo la memoria de nuestra Universidad.

2. Pedro Geraldía Sánchez hace un buen repaso a dicho apartado del movimiento universitario en "La UCA y los medios de comunicación. 25 años de noticias universitarias", en *Universidad de Cádiz. 25 años*, Cádiz 2004, pp. 207-237.

3. Revista *Ubi Sunt?* nº1, Cádiz 1997, p. 2.

4. Fco. Glicerio Conde y Mora, Fco. Manuel Martino Ossorio y Ángel Quintana Fernández; de los cuales sólo el último sigue formando parte de la publicación y por extensión a la que más tarde se constituiría como Asociación.

5. Hasta la publicación nº 15, el número de páginas era tan sólo de 27.

6. Revista *Ubi Sunt?* nº 10, año V, Cádiz, julio 2002. Editorial de Rafael Sánchez Saus, p. 2.

7. <http://es.geocities.com/ubisunt97>

8. Este Congreso se organizó de manera compartida con el Grupo de Investigación WICCA, que dirige Antonia Víñez, Profesora Titular de Filología de la Universidad de Cádiz. La publicación del libro de Actas de dicho Congreso está previsto para los inicios del curso 2006/2007.

9. Del 24 de noviembre al 5 de diciembre de 2003.

10. Para saber más sobre dicho proyecto remitirse a: <http://www.bookcrossing-spain.org/about/>

11. José Antonio Bajo Rodríguez, José Manuel Mato Ortega, Zara

Patricia Mora Vázquez, Alfonso Oñate Méndez, José Joaquín Rodríguez Moreno y Ana Rodríguez Ortiz.

12. Ya en 2001 José Manuel Mato y Santiago Moreno con la única y sana intención de pasar unas buenas tardes de primavera ante la pantalla de Aula Magna de la Facultad de Filosofía y Letras viendo algunas de sus películas fetiches organizaron como ACFyT (Amigos del Cine Fantástico y de Terror) un pequeño ciclo titulado "Terror en la Facultad", que aunque no congregó a más de 20 personas, el día de más asistencia (nótese la falta de interés del alumnado cuando no se ofrecen créditos de libre configuración), se logró mostrar algunas cintas curiosas como el *Drácula Hispano* de 1931, versión alternativa a la inglesa de Lugosi, que se rodaba a la vez que ésta, empero en horario nocturno.

13. Ver en *Diario de Cádiz* en Cartas al Director, firmado por José M. Mato. A modo de curiosidad señalaremos que en el texto aparecido en dicho medio se había anulado de manera incomprensible la palabra "sionista".

14. Por el contrario, en mayo de 2003 el IAJ (Instituto Andaluz de la Juventud) de la Junta de Andalucía premiaba a la Revista *Ubi Sunt?* con el premio Arte y Creación, en la modalidad de Universidad.

15. Este hecho es aislado, pero en honor a la verdad debemos señalar que con tan sólo una revista distribuida por estos centros, tuvimos una respuesta interesante, fueron varios Servicios de Publicaciones los que se dirigieron hacia nosotros para solicitar que se les enviara más revistas.

16. Léase "Publicar Ubi Sunt?" de Ubaldo Cuadrado, en *Cádiz Información*, octubre 2002.

La cooperación cultural en mi punto de mira

Ángeles Peña

Empecé a trabajar en cuestiones relacionadas con la cooperación española en el exterior en 1982. Mi primer destino fue Bagdad. Allí me enteré de que a la pregunta: "¿de dónde eres?" no se responde: "de Sanlúcar de Barrameda, en Cádiz", sino "de Dragados y Construcciones", "de Ferrovial", "de la Universidad". Había conseguido una beca para perfeccionar mis estudios de árabe en la Universidad Al-Moustansiriya de Bagdad, yo era por tanto del Instituto Hispano Árabe de Cultura, "becaria de cooperación" por más señas, algo que por aquél entonces solo movía a una cierta compasión. Andaba ocupada en aprenderme los nombres de las calles, plazas y avenidas; el destino y paradas de tantos autobuses, tratando de identificar puntos de referencia para mis itinerarios: los letreros luminosos, los puestecillos callejeros... Sin embargo, para los cooperantes españoles más veteranos, la calle Abu Nuwas era la Avenida del Manzanares, la plaza Tahrir, Manuel Becerra, Al Julafa era la Gran Vía, Karrada era Puerta de Hierro. Lo más chocante no era eso, sino que la referencia era compartida por todos, independientemente de nuestro lugar de procedencia en España.

Estar disfrutando de una beca o de un trabajo en otro país, significaba haber superado algún que otro escollo y los más difíciles, los que te dejaban o en tierra o hacían que tomaras el avión, llevaban el nombre de Madrid.

Mirar los tablones de anuncios de nuestra Facultad en Granada para ver las becas convocadas, era decepcionante. La información llegaba tarde, sin apenas tiempo material de solicitar los avales de los

profesores. La intuición nos decía que la única manera de garantizar que las solicitudes llegaran a tiempo, era ir a entregarlas personalmente. También, por intuición, conveníamos que el mes ideal era febrero, porque el tradicional varapalo de los tablones solía llevar fecha de marzo. No se sabe por qué, intuíamos que el ofrecimiento de un amigo a llevarnos en su coche de cuarta mano podía ser muy encantador pero también dejarnos tirados a todos en Despeñaperros y, en esto, intuíamos que no se diferenciaba mucho del Talgo ya que, no era extraño salir en tren pero llegar en autobús. Así que para algunos intuitivos andaluces de la periferia, la forma más segura de llegar a Madrid con muy poquito dinero, era haciendo autostop.

El Ministerio de Asuntos Exteriores, al menos tenía (y tiene) el detalle de estar situado en la Plaza de la Provincia lo que le quita algo de distancia al palacete. "¿Becas? Eso lo lleva Fernando Peral, segunda puerta a la derecha". Fernando Peral, íel referente de los cooperantes en ciernes!, "el que daba las becas", nos recibía!, nos preguntaba por nuestros estudios, por nuestras vidas, por nuestros planes futuros y nos invitaba a comer becas: Sudan, 3 meses; Jordania, seis; Damasco, en verano; Bagdad, un año... Fernando Peral, fue la cara amable de la Administración para toda la gente que pasó por el Ministerio solicitando una beca de cooperación. Parecía todo tan fácil, si estabas en Madrid.

Estar subida al avión camino de cualquier parte, significaba haber superado otro escollo: el dichoso certificado de no tener antecedentes penales que sólo se obtenía en la capital y sin el cual no había pasaporte. Así que a contactar con una Gestoría madrileña que nos lo hiciera llegar contra reembolso. ¿Los plazos?... aquí la intuición no servía para nada. Un pasaporte el español, que todavía era y estaba verde para Europa. Cambió de color, tras otros dos años de maduración, y nos colocó, en las escalas, en la fila de "países miembros del Mercado Común". Claro que, nosotros continuamos algún tiempo en la de "otros países" por solidaridad con

los compañeros cooperantes cubanos. Trabajamos meses codo con codo en los proyectos, volvíamos juntos a España, nosotros a casa, ellos de paso para La Habana. ¿Por qué cambiarnos de fila en Frankfurt o en Atenas? Los Paises Árabes y la América de habla hispana, con ellos estábamos. Para mercados... los zocos.

Y es que, la capacidad de intuición tiene un límite y entonces, ninguno de nosotros podía imaginar la vía que para la cooperación con esos mismos países se abriría con nuestra plena incorporación a Europa, mucho menos, que llegaría un momento en que podríamos formular y gestionar proyectos desde nuestra propia administración regional, provincial o local y, no digamos ya, imaginar que un día dejaríamos de ser país de salida de emigrantes para convertirnos en país de acogida. Estos tres factores tenían necesariamente que remover los cimientos en los que se asentaba la cooperación que nos encontramos, y en este nuevo proceso, la cooperación cultural no podía menos que pasar de ser la guinda del pastel, bonita pero pequeña, a tener un papel relevante.

Pero entonces la situación era otra. La cooperación al desarrollo en general, tenía visos de misión religiosa. Uno de esos trabajos para los que se necesitaba "vocación", como el magisterio, porque exigía trabajar en unas condiciones especiales. Más de una vez oí: "qué haces tu aquí, si no eres monja, con la movida que hay en Madrid".

No se trata de desvirtuar la tarea que realizaban y realizan las instituciones religiosas, pero tampoco vamos a negar que su discurso es otro y lleva aparentado un mensaje que impregnaba la cooperación al desarrollo de un cierto regusto a paternalismo del que, en ningún modo, nos sentíamos herederos los que nos incorporábamos a esos proyectos desde una postura laica y que pretendía ser profesional.

Incorporar el término "solidaridad" tampoco parecía una buena solución, si ésta seguía siendo entendida unidireccionalmente, es decir, del cooperante con la contraparte.

No era una cooperación arrogante. Al contrario, más bien humilde (en realidad nosotros tampoco podíamos presumir de muchos medios y todavía teníamos bastantes complejos) pero pecaba de impermeabilidad. Motivada quizá por la excesiva temporalidad de las actuaciones. Los proyectos terminaban y te ibas y podías optar por llevarte algo o no llevarte nada del país en el que habías estado, pero era indudable que lo que dejabas allí era la imagen del tuyo. Algo tan importante, dependía de la mayor o menor habilidad del gestor para granjearse la complicitad de la contraparte. No había pautas, nadie nos instruía. Nosotros, los a pie de obra, desconocíamos los grandes objetivos de la cooperación española en el exterior, por qué se actuaba ahí y no en otro lugar, fruto de qué acuerdos, con qué finalidad, bajo qué presiones o intereses. Esta ingenuidad propia de un debutante, sigo manteniéndola hoy, después de tanto tiempo: conocer qué no se puede hacer, qué se debe hacer y qué hay que hacer es necesario, no sólo para cumplir todas esas cosas de la mejor manera que uno sepa, sino también para proponer, llegado el caso, la necesidad de cambiarlas por otras más adecuadas para llegar a esos objetivos y ampliar así las posibilidades de decisión a aquellos que deben tomarlas, porque nadie, como los que están sobre el territorio para sentir el cambio de los vientos y los tiempos. Si tienes un cauce para comunicar tus experiencias con base en el objetivo al que sirves, no te haces impermeable, te implicas.

Al margen de los becarios de cooperación y de los cooperantes, este fenómeno de "estar aparte" se acrecentaba en otros sectores de la colonia española en el exterior que, si bien no tiene consideración

Ninguno de nosotros podía imaginar la vía que para la cooperación con esos mismos países se abriría con nuestra plena incorporación a Europa, que llegaría un momento en que podríamos formular y gestionar proyectos al convertirnos en país de acogida de emigrantes.

oficial de "representación española", es quizá la que más la ejerce, porque es la que está más en contacto con la gente del país: profesores de español, directivos y trabajadores de empresas españolas que ejecutan proyectos en la zona, españoles y españolas residentes por matrimonio. Aglutinados en torno de las Casas de España, los Lares Gallegos y los Díaz del Pilar. Sin embargo, había cosas que tenían la capacidad de congregarnos a todos, no sólo a los españoles entre nosotros, sino también con nuestras respectivas contrapartes: las actividades del Instituto Hispano-Árabe de Cultura (los Institutos Cervantes vendrían después), una exposición en el Museo Arqueológico de Bagdad, un ciclo de flamenco (o lo que aquello fuera) que aparecía por allí como por arte de magia, la Feria del Libro, la Exposición Anual de Artesanía... Con mayor o menor acierto, con más o menos medios, siempre eran actividades culturales. El tono, el lenguaje y los comportamientos se volvían más cercanos.

Es evidente que si un país no tiene escuelas, hospitales o viviendas, y tu estás allí contribuyendo a crearlas, es inevitable no sentir que estás, como país, en una situación ventajosa que no propicia una relación igualitaria, pero cuando conoces la obra de los poetas, los escritores, los historiadores, el arte y las aportaciones al desarrollo del pensamiento que ha producido el territorio en el que estás, se hace más difícil cambiar el nombre de la calle Abu Nuwas por el de Avenida del Manzanares, o llamar Javi a Habib , y Manolo a Mahmud.

Sin embargo, la cooperación cultural no tenía rango de cooperación al desarrollo, porque no incidía sobre "las necesidades básicas de la población".

Mi verdadero viaje interior fue discurriendo en esas reuniones, allí empecé a formar mi propio discurso y a saber por qué estaba allí: yo estaba cooperando para comunicarme, la cooperación era un código de comunicación y, dentro de ella, era la cooperación cultural la que ponía los marcos más adecuados para ese diálogo, porque tiene la venta-

ja de que no se sirve sólo a sí misma, sino que es capaz de mantener viva la comunicación cuando se corta o se interrumpe en otros sectores de la cooperación. Sus herramientas son universales: el patrimonio creativo material e inmaterial pasado y presente de los territorios, sus agentes y su público. No todos tenemos petróleo, hospitales o escuelas, pero poetas, escritores, arte, música, alguna contribución al progreso del pensamiento y algún capítulo que olvidar, de eso, tenemos todos y nos sitúa en pie de igualdad sin necesidad de axiomas ni voluntarismos.

Han pasado años, proyectos y, sobre todo, han pasado personas pero esa idea inicial no ha hecho sino afianzarse y enriquecerse con las oportunidades que han venido de Europa, la descentralización y la inmigración. Hoy día, la cooperación cultural tiene la tarea añadida de incorporar a ese diálogo al "otro" con el que compartimos espacio. No nos hace falta la intuición en este caso, nos basta con mirar a nuestros vecinos para observar que hay fallos en las políticas de integración, y con mirar al nuestro para ver que la xenofobia crece, en las aulas, en los barrios, en los centros de trabajo. Si la cooperación en general acerca, la cultural une, porque devuelve tu reflejo en el otro. Nosotros tenemos además la suerte de que compartimos gran parte de nuestro patrimonio cultural con los países de origen de la población inmigrante mayoritaria en nuestro país que es ahora el de ellos también.

Un Taller de música andalusí, impartido por profesionales marroquíes en Vejer de la Frontera a profesores de música de enseñanza secundaria, no va a cubrir las necesidades asistenciales primarias de las comunas rifeñas, pero, hoy por hoy, hay un conjunto de españoles que tratan de prevenir la xenofobia en sus aulas dedicando dos días a hablar a sus alumnos de ese patrimonio musical compartido que los maestros del país vecino se han preocupado de cuidar, conservar y difundir.

Me pidieron experiencias y opinión para este artículo, pero quiero terminar con una cita de Jean

Daniel: "Una civilización común fija su horizonte en lo universal y por tanto en la igualdad, mientras que el diálogo se alimenta de la diversidad y, en consecuencia, del gusto por la diferencia".

La cooperación cultural es un buen cauce para ello y tenemos el compromiso de intentarlo legítimamente enmarcada en la cooperación al desarrollo de los pueblos. Europa aporta financiación a los Ministerios, Comunidades Autónomas, a las Diputaciones, Ayuntamientos, ONGs. Tenemos leyes de cooperación, master, estatutos de cooperantes. Las cosas han cambiado bastante, sólo falta canalizar las iniciativas y trabajar en ellas. Como diría un madrileño: "Así se lo ponían a Felipe II".

A. P.

Arabista y Técnico de cooperación

La experiencia del Círculo de Bellas Artes de Ciudad Real como Consejo Sectorial de Asociaciones Culturales

Cultura participativa

Alberto Muñoz Arenas

La aventura que voy a presentar tiene lugar en Ciudad Real, una ciudad pequeña de apenas 70.000 habitantes situada a caballo entre la Castilla manchega y Andalucía. Una ciudad de paso, donde diversos caminos se cruzan; una ciudad sin una identidad propia reconocible. A ello ha contribuido la consentida destrucción de su patrimonio histórico, hasta el punto de que el ciudadano no reconoce en su ciudad vestigios elocuentes de su pasado. La consecuencia es una falta de aprecio hacia el hecho artístico y cultural, en general.

La sociedad civil, sobre pasando la actuación administrativa, ha dado a la ciudad valiosas propuestas culturales, en cuyos avatares podemos vislumbrar algunos de los problemas de base de la gestión cultural de esta ciudad.

Como iniciativas concretas pueden mencionarse tres salas independientes de teatro, y una cuarta dedicada al teatro-circo; una editorial teatral; una orquesta sinfónica, más de quince grupos de música rock-pop; varios grupos de teatro; un festival internacional de jazz; grupos de música popular con sus respectivos festivales internacionales; cuatro coros establecidos; un colectivo de pintura; una decena de creadores audiovisuales; grupos de literatura, etc., etc. Todo ello en una pequeña capital de provincias que sus gobernantes insisten en camuflar, asfixiándola, detrás de la careta de Don Quijote, y que tiene en ello una de sus mayores lacras a la hora de garantizar la existencia de iniciativas culturales al margen de ese ícono administrativo.

No en vano, durante el pasado año 2005 los fastos con los que la Administración vino a celebrar el IV Centenario de la publicación de la primera parte de *El Quijote*, eclipsaron otras iniciativas hasta el punto de acabar con ellas de forma definitiva. Así, durante ese "año de la Cultura" asistimos a la desaparición de tres de esas cuatro salas independientes, del Festival Internacional de Jazz, y de multitud de iniciativas anónimas que, o bien desaparecieron o bien tuvieron que emigrar.

Consciente de esta problemática, y del potencial artístico y cultural de una ciudad cuyo tamaño propicia el encuentro y la participación, el Consejo Local de la Juventud de Ciudad Real creó en 2004, dentro de su organigrama, un Área de Promoción Artística. La finalidad última era precisamente mejorar las condiciones de los jóvenes con inquietudes creativas en el ámbito del Arte y de la Cultura, y, a tal efecto, se redactó un manifiesto que contó con la adhesión de un gran número de ciudadanos.

Sin embargo, pronto se observó que la iniciativa excedía el sector juvenil y que la propuesta debía generalizarse a todo el ámbito artístico y cultural de la ciudad. En consecuencia, a finales de 2004 el Consejo Local de la Juventud de Ciudad Real decide crear una entidad autónoma e independiente, gestionada por los propios artistas de la ciudad, sin importar ya su edad. Una entidad cultural gestionada por ciudadanos que nació con el nombre de Círculo de Bellas Artes de Ciudad Real.

La cuadratura del círculo

El nombre elegido fue más simbólico que analógico. No se pretendía emular a otros Círculos del ámbito nacional, sino simplemente utilizar la figura del círculo como símbolo de unión y de participación en igualdad de condiciones alrededor de un centro común: la Cultura.

El propio nombre creó ya desde el principio, en una capital de provincias como ésta, ciertas expectativas y también ciertas reticencias. Los más ingenuos

pensaban que al fin Ciudad Real dispondría de un Círculo de Bellas Artes como baluarte de la intelectualidad manchega y que estaría alojado en un casino decimonónico; los más incrédulos pensaban que una entidad en la que, entre otros, había grupos de música rock, actores de circo, etc., no podía ser un Círculo de Bellas Artes como dios manda. Ambas apreciaciones estaban equivocadas porque no habían entendido lo simbólico de su denominación. Y porque además, también el modelo de gestión, de representatividad, de participación, sus fines y objetivos iban a ser diferentes a los de los Círculos habituales. Aunque lo más novedoso iba a ser la forma jurídica elegida para la entidad: un Consejo Sectorial de Asociaciones Culturales; el primero de nuestro país. No iba a ser nada fácil.

Un difícil contexto

Para entender los múltiples avatares del Círculo, es necesario presentar aunque sea de manera esquemática, las características del modelo cultural existente en nuestra ciudad.

- Agotamiento. Se trata de un modelo arcaizante y agotado después de casi treinta años de democracia. Un modelo que no es capaz de explotar los recursos artísticos a su disposición, entre otras razones, porque ni siquiera los conoce.

- Descoordinación. Las tres Administraciones que tienen influencia en el ámbito local llevan a cabo sus iniciativas obviándose mutuamente. Las situaciones son tanto más grotescas cuanto mayor es la heterogeneidad de los partidos gobernantes en cada una de ellas.

- Improvisación. No existe una política cultural como tal, con una definición de objetivos, una metodología y una planificación racional. Las decisiones entran dentro de una inercia estéril que pasa anualmen-

La sociedad civil, sobrepasando la actuación administrativa, ha dado a la ciudad valiosas propuestas culturales, en cuyos avatares podemos vislumbrar algunos de los problemas de base de la gestión cultural de esta ciudad.

te por los mismos lugares comunes.

- Opaca. No existe transparencia informativa, ni conexión con el sector artístico. Las decisiones son subjetivas, y resulta difícil conocerlas.

- Partidismo. Básicamente la cultura es un estandarte del partido que gobierna en cada Administración. Se trata de que cada Administración rentabilice electoralmente sus esfuerzos en materia cultural.

- Dirigismo. No existe ningún cauce formal que permita la participación ciudadana, ni en concreto la de los agentes culturales. La "política cultural" es decidida únicamente por el responsable político de turno y/o en colaboración con su gabinete técnico.

Este modelo cultural, ajeno a la realidad sociocultural de la ciudad, fomenta la existencia de un ente administrativo que fagocita todo lo que no sea afín a los propios intereses del sistema. En consecuencia, plantear una alternativa que fomente la participación ciudadana, la actitud cooperativa entre colectivos e instituciones, la autonomía de la cultura sobre la política de partidos, resulta para ese mismo sistema una aberración. Y, sin embargo, se trata simplemente de poner en el centro de la acción social y política de la ciudad una cultura libre de cualquier interés espúreo; devolver sencillamente la cultura a la sociedad.

La intención es crear una entidad que aglutine a todos los colectivos Culturales de la ciudad y que cuente además con la participación de las diversas Administraciones públicas para poner en marcha ese cambio de modelo Cultural.

Sobrevivir en la adversidad

El Círculo de Bellas Artes de Ciudad Real, nace como respuesta ciudadana a este modelo cultural incapaz ya de satisfacer las expectativas del ciudadano del siglo XXI.

De ahí que la fórmula que se elige para materializar su existencia busque ante todo la participación, el diálogo y el consenso. Es decir, todo aquello que

constituye la materia prima con la que se construye la democracia y la vida en comunidad, y que permite la existencia de auténticas ciudades. Se elige así la figura de los Consejos Sectoriales de Asociaciones recogidos de manera novedosa en la Ley de Asociaciones de 2002.

La ventaja con respecto al resto de alternativas es clara ya que la propia ley señala que estos consejos estarán formados por asociaciones, Administraciones y expertos. Una figura que el ordenamiento jurídico nos regalaba para garantizar precisamente ese fenómeno raro, pero necesario, que íbamos buscando: el encuentro, el diálogo y la acción común de los ciudadanos y las Administraciones. Cualquier otro modelo habría sido, quizás, más operativo, pero menos eficaz en estos fines. Además, este modelo no es tan novedoso. En Cataluña se está trabajando desde hace tiempo para crear un Consejo de las Artes autonómico que es, a su vez, un reflejo de los Arts Councils que llevan décadas instalados en los países anglosajones.

Después de varios contactos con el mundo asociativo de la ciudad, el Consejo Local de la Juventud de Ciudad Real redacta una propuesta de Estatutos de este Consejo Sectorial de Asociaciones y convoca para su debate a diversos colectivos culturales y artísticos de la ciudad. Poco más tarde estos colectivos aprueban en Asamblea Constituyente la creación de este Consejo y de sus Estatutos que prevén la participación activa de asociaciones, Administraciones y expertos. La intención es crear una entidad que aglutine a todos los colectivos culturales de la ciudad y que cuente además con la participación de las diversas Administraciones públicas para poner en marcha ese cambio de modelo cultural. Es fácil entender que esta intención es la semilla de la discordia y, a partir de ahí, comienzan todos los problemas con las Administraciones.

**OBJETIVOS DEL CONSEJO SECTORIAL DE
ASOCIACIONES CULTURALES**
"Círculo de Bellas Artes de Ciudad Real"

- Promover activamente el desarrollo artístico y cultural de nuestra localidad desde la participación ciudadana.
 - Articular un cauce que posibilite la participación de artistas defendiendo sus derechos e intereses en el desarrollo político, social, cultural, etc., del municipio de Ciudad Real.
 - Velar por el cumplimiento de la legislación, convocatorias y demás normativa, en materia artística, así como fomentar cuantas leyes se valoren necesarias en aras de un mayor desarrollo artístico y cultural, a través de los órganos e instituciones competentes para ello.
 - Fomentar el asociacionismo y la colaboración de carácter y con finalidades artísticas y culturales, Aque-lllos otros cualesquiera relacionados con la esfera artística y cultural y su problemática.
 - Asegurar la participación de las personas con inquietudes artísticas en las decisiones y medidas que les concierne.
 - Emisión de informes, promoción de campañas y todo aquello relacionado con la problemática e interés artístico y cultural que puedan serle solicitados o acuerde formular por su propia iniciativa.
 - Participar en los órganos consultivos que afecten a los colectivos artísticos y su entorno.
 - Contribuir al desarrollo de la ciudadanía.
-

Para dejar constancia pública de la existencia de este Consejo se procede a su inscripción en los diversos registros, entre ellos, el de Junta de Comunidades que es a todos los efectos el que da una publicidad más amplia, acorde con el ámbito de actuación del Consejo. Un año y medio más tarde, la propia Junta es incapaz de darle cabida en ninguno de los epígrafes de su registro, y no admite ni reconoce la constitución de dicho Consejo.

LÍNEAS DE ACTUACIÓN DEL CÍRCULO

FUNCIÓN INSTITUCIONAL:

- Línea de Actuación Institucional (interlocución entre asociaciones y agentes sociales, políticos y económicos).
- Línea de Actuación Gestora (gestionar espacios y eventos).
- Línea de Actuación Territorial (dinamizar el territorio).

FUNCIÓN CIUDADANA:

- Línea de Actuación Formativa (ofrecer cursos a asociaciones y particulares en materias artísticas y culturales).
- Línea de Actuación de Servicio (ofrecer asesoramiento e información útil para asociaciones culturales).

FUNCIÓN ARTÍSTICA Y CULTURAL:

- Línea de Actuación Artístico-Cultural (promover y coordinar proyectos culturales propios y ajenos).
-

Las primeras acciones del Círculo, como Consejo Sectorial, van encaminadas a legitimar su naturaleza participativa, y por ello inicia una campaña de difusión en la que invita a asociaciones y a Administraciones a que se sumen al proyecto. La falta de iniciativas cooperativas en este ámbito, y la ausencia de una conciencia de sector estructurado y estratégico, mueven a la desconfianza de algunos colectivos, y a la absoluta indiferencia de las Administraciones.

El Círculo propone la creación de una Mesa por el Arte y la Cultura, como lugar de encuentro entre las diversas Administraciones, colectivos y agentes socio-culturales. Se trata de un paso previo con el que ir madurando y reflexionando sobre la posibilidad de un nuevo modelo cultural participativo. La propuesta es inmediatamente despreciada por la Administración por entender que una iniciativa así es un atentado contra la democracia...

Se proponen otra serie de iniciativas, tales como la creación de un Plan Estratégico de Subvenciones Culturales para la ciudad; la propuesta de modelo de gestión participativo para el Centro Cultural de la Ciudad; etc., que son inmediatamente rechazadas.

INICIATIVAS INSTITUCIONALES PROMOVIDAS

- Presentación de la Mesa por el Arte y la Cultura en Ciudad Real.
- Presentación de un Modelo de Gestión del Centro Cultural de Ciudad Real.
- Presentación de un Modelo de Bases de Convocatoria de Subvenciones Culturales.
- Solicitud de aumento de los Presupuestos de Cultura del Ayuntamiento de Ciudad Real.
- Presentación de Alegaciones a los Presupuestos de Cultura del Ayuntamiento de Ciudad Real.
- Presentación de Propuestas en la Mesa de la Cultura, Comercio, Deporte y Turismo del Plan Estratégico de Ciudad Real.
- Inicio de una campaña para la protección y conservación del Patrimonio Histórico que cuente con el apoyo de la Administración.

Nota. Todas las iniciativas han sido rechazadas.

Nos encontramos, en consecuencia, con un obstáculo de base. Es la propia falta de madurez política y democrática de nuestras Administraciones que contemplan la participación ciudadana como un inconveniente, como un obstáculo, en vez de como una aliada necesaria en la vida en comunidad. Después de treinta años de democracia representativa es necesario hacer entender que es la democracia participativa la que mejora la calidad de nuestra vida en común. Los gobernantes no están a la altura de sus ciudadanos, y éstos exigen un papel activo en la gestión de su ciudad. Un derecho constitucional, y un imperativo ético y cívico que no puede esperar más tiempo en la dormida voluntad de los partidos.

Un entusiasmo creciente

Este panorama no es, ni mucho menos, desalentador. La indiferencia y rechazo de las Administraciones a una iniciativa ciudadana como ésta no es un punto de llegada, sino de partida. Contamos con esa actitud como *un a priori*. Además, los apoyos son también grandes. Al día de hoy más de cuarenta colectivos conforman el Comité Consultivo del Círculo. Este órgano es un foro al que las asociaciones pueden elevar sus demandas y expectativas de cara a que el Círculo las haga propias y las reivindique en alguna de sus acciones institucionales.

Además, en este año y medio de vida el Círculo ha llevado a cabo diversas iniciativas, y tiene en curso otras tantas, entre las que se pueden citar las siguientes:

- Participación en el I Foro Empleo de la Universidad de Castilla-La Mancha en el que se expuso la potencialidad del Tercer Sector como generador de empleo y riqueza.
- Colaboración con la Fundación Empresarial en la Gestión Artística de sus Ferias Sectoriales.
- Desarrollo de Actividades Culturales (Música en la calle, Ciclo de piano, Certamen de pintura, Feria del Libro).
- Promoción y creación de una Asociación para la Defensa y Difusión del Patrimonio (con el resultado de haber paralizado por primera vez la demolición de un edificio histórico de la ciudad).
- Colaboración en el Proyecto Sónar, una iniciativa privada para la creación de un Centro Cultural (en curso).
- Campaña de difusión provincial bajo el título "Ciudad, Cultura y Participación Ciudadana" (en curso).
- Sesión sobre Gestión Cultural en los Municipios (en curso).
- Elaboración de una propuesta de Ley del Consejo Regional de la Cultura de Castilla-La Mancha (en curso).

La estrategia es sencilla. Se trata, en primer lugar,

de conocer los recursos asociativos, artísticos y culturales de la ciudad, y aplicar un efecto multiplicador, vinculando disciplinas y colectivos en proyectos culturales comunes. Asimismo el Círculo va a poner en marcha una campaña para fomentar el Voluntariado Cultural, como elemento promotor de una mayor participación y compromiso ciudadano con su ciudad.

Un estímulo en nuestra labor ha sido disponer, después de más de un año, de un espacio propio en el que poder centralizar y organizar mejor nuestras actividades. Bajo el nombre Círculo Abierto, hemos creado un espacio con una clara vocación de servicio cultural destinado fundamentalmente a los colectivos culturales de la ciudad. Además este centro viene a llenar una de las carencias más acuciantes en el ámbito cultural de la ciudad: la ausencia de un espacio público en el que los ciudadanos puedan desarrollar las actividades de organización y planificación internas necesarias para cumplir con sus fines estatutarios.

El camino recorrido hasta ahora ha sido siniuso y lleno de obstáculos. Gracias a ellos nuestra convicción en el proyecto es aún mayor que al principio, y hemos entendido que la perseverancia y el contacto cercano con las asociaciones y con los ciudadanos son un estímulo gratificante.

La aventura no ha hecho nada más que empezar. La ventaja y el inconveniente en nuestro contexto in-

ESPACIO CÍRCULO

- Asociacionismo.
- Voluntariado Cultural.
- Participación ciudadana.
- Encuentros artísticos.
- Centro de información.
- Gestión Cultural.
- Asesoramiento asociativo.
- Cesión de espacios.
- Dinamización Cultural.

mediato es que todo está por hacer en materia de participación cultural ciudadana. Pero éste no es un caso aislado. A lo largo de la geografía hay casos semejantes, y también personas inquietas dispuestas a cambiar las cosas. A todas ellas animamos e invitamos a compartir con nosotros esta apasionante experiencia, y a que materialicen, allí donde estén, sus expectativas culturales y ciudadanas en proyectos que sirvan a la dinamización de sus ciudades a través de ese incombustible motor que deben ser sus ciudadanos.

A. M. A.
Presidente del Círculo de Bellas Artes de Ciudad Real.
informacion@circulodebellasartes.org
www.circulodebellasartes.org

La génesis de una experiencia de promoción de la lectura

El Club de Lectura de la Universidad de Cádiz

José Fernando Piñeiro Area

Como en los cuentos de hadas comencemos por:
"Érase una vez..."

Un miembro de la comunidad universitaria de la UCA, Manuel Sánchez, un ávido lector perteneciente al Club de Lectura de la Biblioteca Pública Provincial. Este buen lector quería que en su Universidad existiese un espacio de encuentro que acogiera a los aficionados a la lectura que pueblan nuestras instalaciones para que pudiesen disfrutar de este tipo de iniciativas, de las que él ya era partícipe en otro lugar. Tras dar algunas vueltas por varios despachos, la idea de crear este tipo de servicio fue recogida, con entusiasmo, por el Vicerrectorado de Alumnos, que a su vez encargó la creación, organización y gestión de este proyecto a ÁLACE, y aquí comienza nuestra imbricación en esta iniciativa.

Tras varias reuniones con Manuel Sánchez, y varias visitas al Club de Lectura de la Biblioteca Pública Provincial y muchas llamadas telefónicas a la Consejería de Cultura, en resumidas cuentas, tras muchas horas de empaparnos del espíritu que sustentaba la filosofía, y las actividades, de un Club de Lectura nos sentimos lo suficientemente preparados para afrontar el reto que previamente habíamos asumido. La creación de un Club de Lectura para la Universidad de Cádiz.

El 24 de abril de 2006 se firma entre la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, a través del Centro Andaluz de las Letras, y la Universidad de Cádiz, a través del Vicerrectorado de Alumnos, la creación del Club de Lectura de la Universidad de Cádiz, se encarga su gestión a ÁLACE, siendo responsable de la actividad un servidor. Y nos convertimos, así, en la primera Universidad andaluza que se suscribía a

esta iniciativa de la Consejería de Cultura, que cuenta ya con más de 350 Clubes de Lectura.

Antes de comenzar la andadura del Club, propiamente dicha, se celebraron unas jornadas de captación y formación de monitores, ya que esta es la figura clave en la que descansa el buen funcionamiento de este proyecto. Las funciones del monitor son preparar el programa de lectura del año, que se consensúa con los usuarios y se remite al CAL, que a su vez suministra los ejemplares de los títulos programados, también, preparar las reuniones de los grupos del Club, desarrollar reseñas sobre los autores y los libros con los que se trabajará y, por supuesto, moderar las reuniones para que todos los integrantes puedan desarrollar sus inquietudes de una manera equitativa. Recalco, la figura del monitor es la más importante de cualquier Club de Lectura, o de cualquier servicio que interactúe con los usuarios de una forma parecida, formar, orientar y mimar a los monitores es la obligación de los gestores responsables de la actividad y el cuidado, el esmero, que se tenga con ellos es garante del éxito de la iniciativa. De estas jornadas formativas salieron muchos y muy buenos monitores, que ahora desarrollan esta actividad, a escala de proximidad, en colegios y asociaciones de vecinos de la provincia, pero las tres monitoras a las que tenemos que hacer mención especial son las que han dirigido, dirigen y dirigirán las sesiones de nuestro Club, María Matilde Gaona Castelló, María Lorena Calderón Domínguez y Sara María Castelló Gaona.

Tras realizar la difusión oportuna comenzó la actividad normal del Club, qué está dirigida tanto a la comunidad universitaria de la UCA como a cualquier



interesado en participar en un Club de Lectura, con un grupo de veintiún usuarios, las lecturas realizadas durante los cuatro meses de duración del Club en el curso 2005-2006 abarcaron desde *La Sombra del Viento* de Carlos Ruiz Zafón hasta clásicos como *El Diario de Adán* y *Eva* de Mark Twain, trabajando siete títulos y tres selecciones de poemas. En este punto debo remarcar la magnífica conexión que se generó entre el Club de Lectura y las Presencias Literarias en la Universidad, programa del Vicerrectorado de Extensión Universitaria de la UCA, concretamente en el caso del poeta de la Generación del 50, Ángel González, con el que los miembros del Club intercambiaron cálidas opiniones sobre su obra y la poética en el contexto actual. En palabras de Matilde Gaona: "Escuchar recitar a Ángel fue como mirar su poesía en tres dimensiones"

Con motivo de la Feria del Libro de Cádiz 2006, nuestro Club de Lectura y la revista literaria *Horizonte* protagonizaron una simpática anécdota en el centro cultural La Canela que culminó con un recital conjunto de poesía en dicho espacio. Y de esta manera llegamos al final del curso académico 2005-2006 con el que también llegamos al final de la actividad del Club de Lectura que se ajusta, necesariamente, al calendario lectivo.

Un nuevo curso está comenzando y con él comienza de nuevo el Club de Lectura de la Universidad de Cádiz. Entre el 16 y el 24 de octubre hemos realizado diversas presentaciones de la actividad tanto en la Universidad como fuera de ella, porque siguiendo la filosofía de los Clubes de Lectura y el compromiso de la Universidad de Cádiz de prestar servicio a toda la comunidad de la provincia de Cádiz, nuestro Club de Lectura vuel-



ve a estar abierto a toda la sociedad gaditana.

En este nuevo periodo, curso 2006-2007, contamos ya con más de cincuenta lectores interesados en participar en nuestras actividades, lo que nos ha llevado a formar dos grupos y a abrir una lista de reservas, la primera sesión del Club se realizará el viernes día 3 de noviembre de 2006.

Como actividades complementarias al Club de Lectura, el Vicerrectorado de Alumnos y ÁLCE, vamos a desarrollar una exposición itinerante para el fomento de la lectura compuesta por una selección de quince fragmentos y de quince imágenes en representación de los quince centros que componen la Universidad de Cádiz. De la misma manera para celebrar el "Día de la lectura en Andalucía" miembros de nuestro Club se convertirán en "hombres y mujeres libro" y transmitirán, de viva voz, sus textos favoritos y su amor por la lectura al global de la sociedad gaditana en las calles de nuestra ciudad el día 16 de diciembre de 2006. Esta iniciativa de la Asociación Fahrenheit 451, ha tenido una gran aceptación entre nosotros y con este trabajo coordinado, cooperativo, reforzamos un poco más el trabajo de red, e inclusión, social que las asociaciones realizamos desde el anonimato cada día.

Además, contamos en este curso académico con la colaboración especial del Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.

Jornadas de Danza en la Universidad de Cádiz

Carmen Padilla Moledo

La trayectoria de las Jornadas de Danza de la Universidad de Cádiz se inicia en el año 2003 con el objetivo de propiciar el contacto de la comunidad universitaria con la Danza, descubriendo no sólo su dimensión artística, sino también su ámbito educativo, cultural y social.

Con anterioridad a las Jornadas, durante los años 2001 y 2002 y con el mismo objetivo, se desarrollaron actividades de menor formato, bajo la denominación de Día Internacional de la Danza. El éxito alcanzado con estos inicios nos animaron a poner en marcha una actividad de mayor envergadura y que abarcara diferentes ámbitos de la Danza. Surgieron así las Jornadas de Danza.

A diferencia de otras artes, la danza en nuestro país no posee un rango universitario. Pero no por ello, debe ser considerada como un arte inferior. Prueba de ello es la existencia de estudios superiores: licenciaturas y doctorados en países con gran tradición universitaria como Francia, Inglaterra, EEUU o Canadá. Al margen de su reconocimiento como titulación universitaria se reconoce entre los universitarios, investigadores y creadores un gran interés y valoración por este arte.

Por ello, las Jornadas de Danza, con independencia de proporcionar una titulación universitaria, surgen con el objetivo de ampliar los conocimientos y experiencias sobre Danza de la comunidad universitaria y otros grupos sociales interesados. Intentando abarcar con esta experiencia los diferentes ámbitos que puede abordar la misma: artístico, práctico, educativo, cultural, social y otros.

Las Jornadas de Danza persiguen ofrecer a los universitarios la posibilidad de recibir nuevos conocimientos con aportaciones personales o profesionales

como es el caso de las titulaciones de Maestro: Educación Física y Educación Musical. Al mismo tiempo se pretende dar la oportunidad de vivir la Danza como un medio más de autoconocimiento, de praxis, de investigación corporal personal y grupal. Buscando con todo ello aumentar el nivel de práctica general y el interés por este arte.

Organización y estructura de las Jornadas de Danza

Son organizadas por el Vicerrectorado de Extensión Universitaria de la Universidad de Cádiz a propuesta de Carmen Padilla, Profesora de esta Universidad y Directora de las Jornadas.

El coste de la actividad es sufragado a través de los ingresos originados por las matrículas (ordinarias y con descuento para la comunidad universitaria) y la subvención recibida por el mencionado Vicerrectorado.

En las tareas de organización y durante el desarrollo de las mismas, además del personal del Vicerrectorado de Extensión Universitaria y a modo de colaboradores voluntarios, participan alumnos universitarios y egresados pertenecientes a la Asociación Universitaria de Danza UCAdanza.

La duración de las Jornadas es de tres días (20hs) y con reconocimiento de 1 crédito de libre elección.

Atendiendo a sus objetivos, la estructura básica de las Jornadas consta de:

- Talleres prácticos de diferentes modalidades de Danza: Danza Contemporánea, Danza Oriental, Hip-hop, Flamenco, Danza Africana, Funky y otros.
- Proyección de documentales y películas sobre Danza.
- Conferencias en función de la temática elegida para la edición en curso.
- Exhibiciones de Danza.



A lo largo de las cuatro ediciones celebradas ha existido un número limitado de plazas que han sido cubiertas en su mayoría. Podríamos situar la media de asistencia de las cuatro Jornadas en unos 100 alumnos. En la tabla 1 podemos observar la evolución de asistencia.

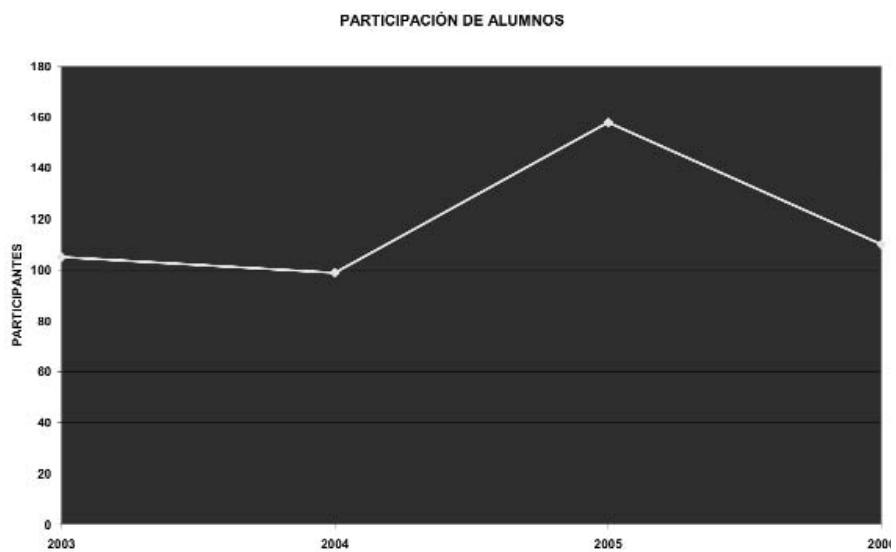


Tabla 1

El campus universitario de Puerto Real ha sido la sede de su desarrollo, utilizando para ello las pistas y salas del complejo deportivo, así como el aula de dinámica y el gimnasio de la Facultad de CC de la Educación.

Cuatro años de las Jornadas de Danza

A lo largo de estos cuatro años la estructura básica ha sido constante, variando en cada edición los contenidos de cada uno de los apartados.

Así mismo para cada una de las ediciones fue escogida una temática central alrededor de la cual giraban las conferencias que se programaron.

La difusión de las Jornadas se realiza a través del uso de cartelería y publicidad en la agenda cultural

que mensualmente publica el Vicerrectorado de Alumnos.

I Jornadas de Danza en la UCA, 2003. Danza, Cultura y Sociedad

Personalmente siempre me llamó la atención el hecho de cómo a lo largo de la historia los diferentes pueblos de la humanidad han mostrado y muestran sus legados históricos, culturales, o morales a través de diferentes tipos de manifestaciones como literatura, teatro, música, pintura, etc. Entiendo además que la Danza puede ser también una forma de manifestación cultural que utiliza como instrumento el cuerpo y su capacidad de movimiento. Por ello, el objetivo marcado para estas Jornadas fue mostrar cómo la Danza puede ser un vehículo de transmisión y difusión de los valores culturales de un pueblo, basándonos además en estudios antropológicos que la consideran no sólo como producción cultural, sino también como forma de entender la sociedad a través de sus sistemas de movimiento.

Miércoles 2 de abril		Jueves 3 de abril	Viernes 4 de abril
10,00hs	Taller: Flamenco	Taller: Capoeira	Taller: Funky
12,30h		Exhibición Capoeira. Grupo Porto do barra	Exhibición Danza. Grupo: UCADanza. Facultad de CC de la Educación
13,00h	Conferencia: <i>Danza, cultura y educación.</i> Profº. Carmen Padilla. Universidad de Cádiz	Conferencia: <i>Sociología de la Danza.</i> Profº. Beatriz Pérez Universidad de Cádiz	Conferencia: <i>Pioneros de la Danza Contemporánea.</i> Profº. Raquel Torrejón y Pablo Fornell. Centro Andaluz de Danza
16,00h	Película <i>Espera al último baile</i>	Película: <i>Noches de sol</i>	Película: <i>Billy Elliot</i>
18,00h	Taller: Bailes Latinos	Taller: Danzas étnicas: Africano, Hindú y Oriental	Taller: Danza Contemporánea

II Jornadas de Danza en la UCA, 2004. La Danza y las Artes

Pretendemos en estas Jornadas abordar la Danza como forma de educación artística, en el sentido de adquisición de una competencia (dotación de habilidades y conocimientos, el saber hacer), con el objetivo de que los alumnos a través de la Danza aprendieran a valorar y comprender las manifestaciones artísticas y al mismo tiempo ser capaces de una manera personal de dar forma a sus sentimientos, emociones e ideas mediante este lenguaje.

	Miércoles 14 de abril	Jueves 15 de abril	Viernes 16 de abril
8,30h	Exhibición de Danza. Grupo UCAdanza. Facultad de CC. de la Educación	Exhibición de Danza. Grupo UCAdanza. Facultad de Químicas	Exhibición de Danza. Grupo UCAdanza. CASEM
12,30h			Día Internacional de la Danza. Exhibiciones interactivas. Grupo UCAdanza y grupos invitados. Incluye clase colectiva de Danza.
13,00h	Conferencia: <i>Danza la educación por el arte.</i> Prof Carmen Padilla. Universidad de Cádiz	Conferencia: <i>La Danza y las artes plásticas.</i> Prof. Antonio Sánchez Alarcón. Universidad de Cádiz	
16,00h	Película: <i>Tango</i>	Película: <i>Los rebeldes del swing</i>	Documental: <i>Entrevista Nacho Duato.</i> TV2 Andalucía
18,00h	Taller: Hip-hop	Taller: Danza Oriental	Taller: Danza Contemporánea

III Jornadas de Danza en la UCA, 2005. Danza: Propiocepción, Salud y Bienestar

En esta edición nos planteamos una vez más, dar a conocer una nueva visión de la Danza que no sólo contemplara su faceta artística. Pretendíamos mostrarla como una actividad física saludable y fuente de autoconocimiento, destacando así su carácter terapéutico y preventivo. Nos basamos en las posibilidades que nos puede ofrecer la Danza para exteriorizar nuestros estados anímicos, entendiendo que la liberación de esos estados en ocasiones puede servirnos para descargar tensiones tanto musculares como psíquicas, produciendo alivio y bienestar.

	Lunes 18 de abril	Martes 19 de abril	Miércoles 20 de abril	Jueves 21 de abril
15,00h	Recogida de documentación. Distribución de los grupos			
16,00h/18,00h	Conferencia: <i>La danza: propiocepción, salud y bienestar.</i> Pro ^a . Carmen Padilla. Universidad de Cádiz	Taller de Hip-hop (Grupo C) Taller de Danza Contemporánea (Grupo A) Taller de Danza Africana (Grupo B)	Proyección y comentario sobre la película <i>Honey.</i>	Presentación del programa <i>Danza y educación UCAdanza</i> a cargo del grupo UCAdanza. Sala Central Lechera. Cádiz
18,00h/18,30h	Descanso	Descanso	Descanso	
18,30h/20,30h	Taller de Hip-hop (Grupo A) Taller de Danza Contemporánea (Grupo B) Taller de Danza Africana (Grupo C)	Taller de Hip-hop (Grupo B) Taller de Danza Contemporánea (Grupo C) Taller de Danza Africana (Grupo A)	Talleres optativos elegir: Taller: Contact-Dance. Taller: Funky Taller: Flamenco	Presentación y Exhibición del grupo Universitario de Danza UCAdanza. Dirección artística y coreografía: Pro ^a . Carmen Padilla. Sala Central Lechera. Cádiz.
20,30h/21,00h	Proyección y comentario del video. <i>II Jornadas de Danza en la UCA 2004.</i>	Proyección y comentario del video. <i>El expresionismo de la Danza Contemporánea en España.</i>	Proyección y comentario del video. <i>Orígenes de la Danza moderna: Isadora Duncan.</i>	Coloquio y evaluación. Clausura de las Jornadas.

IV Jornadas de Danza en la UCA, 2006. Un lugar en la universidad para la Danza educativa.

Con vistas al diseño y puesta en marcha del futuro Espacio Europeo de Educación Superior y la transformación de las titulaciones universitarias, creímos conveniente dedicar la presente edición al planteamiento de las posibilidades de la Danza dentro de esta reforma. Desde estas Jornadas se reivindicaba la existencia de programas universitarios que se ocuparan de la formación de profesionales en el ámbito educativo, dentro de un grupo de estudios que podríamos denominar "Artes del movimiento" y entre las cuales se incluye la Danza.

Lunes 3 de abril	Martes 4 de abril	Miércoles 5 de abril	Jueves 6 de abril
15,00h Recogida de documentación. Distribución de los grupos	15,30h/17,30h Taller de Bailes Latinos. Taller de Movimiento Contemporáneo. Taller de Danza Africana	16,00h/18,00h Taller de Capoeira. Taller de Hip-hop Latino. Taller de Danza Contemporánea	17,00h/18,00h Mesa Redonda: <i>Tendencias en la Danza</i> . Moderada Carmen Padilla. Universidad de Cádiz. Participan Galo Sánchez, Universidad de Salamanca. Elena López de Haro. Aula de Danza de la Universidad de Extremadura. Lidia Pecino Bailarina profesional de la Compañía Pab's danza
16,00h/17,30h Conferencia: <i>Un lugar en la Universidad para la Danza Educativa.</i> Prof. Galo Sánchez. Universidad de Salamanca			
17,30h/18,00h Descanso	17,30h/18,00h Descanso	18,00/18,30h Descanso	18,00h/18,30h Descanso
18,00h/20,00h Taller de Hip-hop Latino. Taller de Moviendo Contemporáneo. Taller de Capoeira	18,00h/20,00h Taller de Danza Africana Taller de Danza y coreografía en la escuela. Taller de Flamenco	18,30h/19,30h Jam Dance Session	
20,00h/21,00h Proyección y comentarío del video. <i>III Jornadas de Danza en la UCA 2005</i>	20,00h/21,00h Proyección y comentarío del video. <i>Battle of the year (break dance)</i>	19,30h/ 21,00h Proyección y comentarío sobre la película <i>I've got served</i>	19,00h y a las 21,00h Presentación y Exhibición del grupo de Danza de la Universidad de Cádiz: UCAdanza. Dirección artística y coreografía: Profa. Carmen Padilla. Sala Central Lechera. Cádiz. Clausura de las Jornadas

Durante las cuatro ediciones de las Jornadas destacamos la participación de profesores procedentes de diferentes áreas de conocimiento universitarias así como de otros organismos vinculados con la danza.

Destacamos entre todos ellos:

- Prof. Dr. Galo Sánchez. Universidad de Salamanca. Didáctica de la Expresión Corporal.
- Prof. Dr. Antonio Sánchez Alarcón. Universidad de Cádiz. Didáctica de la Expresión Plástica.
- Prof. Dra. Beatriz Pérez. Universidad de Cádiz. Área de Sociología.
- Prof. Dra. Patricia Sabbatella Riccardi. Universidad de Cádiz. Área de Música.
- Prof. Elena López de Haro Antúnez. Aula de Danza de la Universidad de Extremadura.
- Prof. Raquel Torrejón. Centro Andaluz de Danza. Junta de Andalucía.
- Prof. Pablo Fornell. Director artístico y coreógrafo de la Compañía Pab's danza.
- Prof. Raquel Zurdo Giménez. Profesora de Enseñanza Secundaria. Departamento de Educación Física.
- Prof. Carmen Padilla Molledo. Universidad de Cádiz. Área de Didáctica de la Expresión Corporal.

La continuidad de las cuatro ediciones celebradas hasta la fecha viene dada entre otras razones por las valoraciones positivas realizadas por los participantes en las mismas.

Así al finalizar las Jornadas se pasan a los participantes cuestionarios anónimos de los cuales aportamos algunos datos obtenidos en las dos últimas ediciones (2005 y 2006).

En la Tabla 2 sobre la valoración general de las Jornadas (de 0 a 5) vemos cómo el mayor porcentaje se sitúa entre las valoraciones 4 y 5. No obteniendo ninguna valoración inferior a 3.



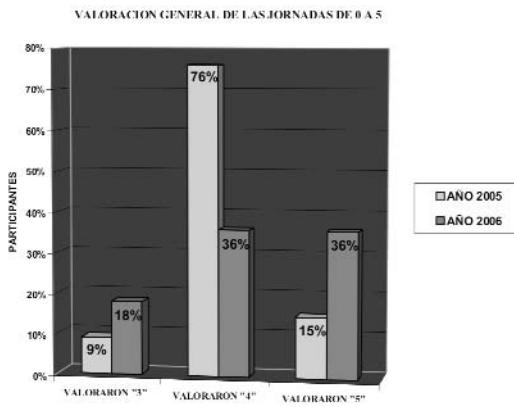


Tabla 2

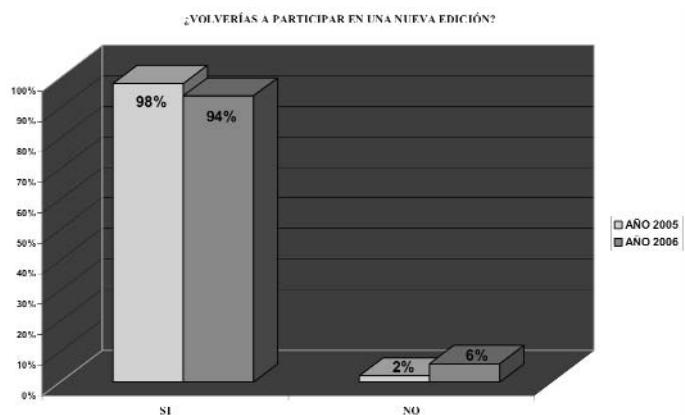


Tabla 3

Esta alta valoración queda aún más confirmada tras comprobar los datos de la tabla 3, donde obtenemos que entre un 94% y un 98% de los asistentes, responden afirmativamente sobre su intención de repetir participación en las Jornadas, lo que corrobora el alto índice de satisfacción.

Las Jornadas de Danza y el grupo de Danza UCAdanza

El grupo de Danza de la Universidad de Cádiz UCAdanza ha venido participando activamente en estas Jornadas, tanto en su calidad de alumnos colaboradores como en su faceta artística, realizando diferentes exhibiciones que han servido como clausura de las mismas.

El grupo está compuesto por estudiantes de la titulación de Maestro: especialidad Ed.Física y alumnos egresados de la Universidad de Cádiz, siendo su Directora Artística y Coreógrafa la Profesora Carmen Padilla. Dicho grupo a lo largo del curso académico también participa en diferentes actividades como encuentros de grupos universitarios de danza, desarrollo de programas educativos de Danza para escolares, asistencia a espectáculos profesionales de Danza y otras actividades de sensibilización. (http://www2.uca.es/dept/didac_efpm/carmenpadilla.htm)

Es en la edición del año 2005 de las Jornadas cuando el grupo UCAdanza realiza su presentación oficial. Dicha presentación se llevó a cabo en la Sala Central Lechera, cedida por el Ayuntamiento de Cádiz y logrando en la ocasión un gran éxito de asistencia y buena crítica en los medios universitarios y la prensa.

PUBLICADO EN LA WEB UCA 25 DE ABRIL DE 2005
UCA-Danza, en la sala Central Lechera

Numeroso público acudió al estreno en Cádiz del espectáculo del grupo de danza de la UCA. Comenzó un poco más tarde, pero la espera mereció la pena. Los integrantes del grupo UCA-Danza de la Universidad de Cádiz y su coordinadora, Carmen Padilla, pueden estar orgullosos de la enorme expectación generada por el espectáculo que presentaron ayer en la sala Central Lechera de Cádiz, porque el lleno fue total y la actuación se desarrolló con éxito. La coreografía, que constó de dos piezas de trece mi-

nutos de duración, incluyó representaciones de tres modalidades de danza: africana, hip hop y contemporánea, en las que los 20 alumnos del grupo UCA-Danza mostraron su excepcional dominio de las disciplinas.

Carmen Padilla aseguró tras la actuación: "Estoy muy satisfecha con el trabajo de los bailarines. Habían participado en actos académicos pero era la primera vez que pisaban un escenario y, a pesar de los nervios, resolvieron bien la situación. Lo que más feliz nos hace es la gran respuesta del público. Se recibieron hasta solicitudes para ingresar en el grupo aparte de las felicitaciones".

UCA-Danza tiene la agenda apretada de actuaciones. "Queda el acto de la graduación de Ciencias de la Educación en el que pensamos estar y nos han invitado a los cursos de verano de la Universidad de Málaga en Ronda", afirmó Carmen Padilla.

Pero además, los días cinco y seis de mayo, también en la Central Lechera, tendrá lugar la presentación del programa Danza y Educación: UCA-Danza, dirigido a los escolares de la provincia.

El futuro y el pasado de las Jornadas de danza

La evolución y la demanda de Danza en nuestra sociedad, así como las valoraciones positivas reflejadas en las encuestas de valoración realizadas, nos animan a continuar con la celebración de la que será el próximo año su quinta edición. Para celebrar este quinto aniversario que tendrá lugar como habitualmente se ha venido haciendo durante el mes de abril, nos proponemos dar un nuevo formato a las Jornadas a través de la incorporación de innovadoras propuestas y nuevos ámbitos relacionados con la danza. Su programa será publicado como habitualmente se hace en la Web y agenda cultural del Vicerrectorado de Extensión Universitaria, así como en la Web del Grupo UCAdanza.



(http://www2.uca.es/orgobierno/extencion/formulario/boletin_matriculacion.htm) y
(http://www2.uca.es/dept/didac_efpm/carmenpadilla.htm)

Desde estas líneas y como directora de estas Jornadas quisiera agradecer la colaboración que durante estas cuatro ediciones ha prestado el Vicerrectorado de Extensión Universitaria. Así como la entusiasta participación de los alumnos universitarios y de los alumnos colaboradores del grupo UCAdanza, sin los cuales no hubiese sido posible su realización. Sus nombres a lo largo de estos años han sido muchos, pero casi todos se sentirían identificados si nombrámos a Juan, Luismi, Ana Belén, Patricia, Anita Power, Cristina y Belinda.

Carmen Padilla Moledo.
Profesora Titular de la UCA
carmen.padilla@uca.es
http://www2.uca.es/dept/didac_efpm/carmenpadilla.htm

La Fábrica Cultura autogestionada

La Asamblea de La Fábrica

Mucha gente en Cádiz ha oído hablar de La Fábrica, y a muchísimas más no les sonará de nada. En este artículo esperamos aclarar un poco qué es exactamente y cómo funciona, aunque lo mejor sería que se acercaran por nuestra sede o, en su defecto, por la web www.lafabrika.org, nuestra sede virtual.

El problema de la cultura

Cultura. Normalmente descrita como la suma de costumbres, ideas, artes, patrones, etc., de determinada sociedad. En 1960, los situacionistas decían que "la cultura se puede definir como un conjunto de medios por los cuales la sociedad piensa sobre sí misma y se muestra a sí misma". Roland Barthes comentaba, más certero aún, que es "una máquina para mostrar deseos. Para desear; siempre para desear; pero nunca para entender".

En nuestra sociedad actual, globalizada y capitalista, estos medios para pensarnos y mostrarnos se conciben en términos de oferta y demanda, mercantilizando los deseos y relegándonos a consumidores de cultura ofrecida por empresas e instituciones.

La administración pública presume de apoyar a la cultura popular (que bien enfocada es un producto altamente lucrativo como nos demuestra el Carnaval o la Semana Santa) por medio de subvenciones y otras ayudas que, previa valoración de su "interés social", se administran en pequeñas dosis a aquellas entidades y personas que hayan superado los trámites burocráticos pertinentes.

Basándonos en todo esto, la cultura se subdividiría en cultura subvencionada (subordinada a decisiones políticas y burocracias) y cultura lucrativa (subordinada a su capacidad de generar beneficios). La Fábrica na-

ce en diciembre de 2003 como respuesta a esta oferta cultural -turística y elitista- de nuestra ciudad, pretendiendo ofertar un espacio abierto a formas de creatividad independientes, potenciando así la cultura desde su base: l@s ciudadan@s. Hay muchas minorías de jóvenes y no tan jóvenes, variadas y diferentes entre sí, que no encuentran cubiertas sus necesidades en la oferta de ocio y cultura locales. El aunar intereses comunes y la cooperación entre estos colectivos es lo que propicia que La Fábrica nazca y desarrolle sus actividades desde hace escasos tres años.

El Espacio

La Fábrica es una asociación cultural y un centro social autogestionado que, sin ánimo de lucro, pretende dar cabida a actividades culturales y sociales independientes y alternativas. Se trata de un espacio creativo abierto a todas las ideas e iniciativas.

Es un punto de encuentro para much@s, un lugar donde leer un rato, conocer gente y enterarse de cosas, pero de una manera algo más formal realiza (por iniciativa propia o realizadas conjuntamente con otros colectivos:

- Talleres: en estos tres años se han realizado más de 1.000 horas de cursos. Estos son talleres de masaje, percusión africana, construcción de instrumentos musicales, malabares, teatro, artesanía, literatura, batería, guitarra española y eléctrica, técnico de sonido, reciclaje, flamenco, reparación de bicicletas e historia local.
- Actividades: más de 200 eventos diversos: música en directo, fiestas temáticas, cine-forum, exposiciones (fotografía, pintura, escultura, memoria histórica, graffitis), debates, conferencias, comidas populares, jam sessions, teatro y monólogos.

La Fábrica estuvo dos años en una nave de 250m² en la Zona Franca y desde hace un año en la Pza. de la Cruz Verde, cuenta con una biblioteca en constan-



te creación basada en donaciones, diverso material y equipamiento audiovisual, todo ello, junto con el mobiliario, reciclado, reutilizado o donado. El material no fungible comprado no llega al 10%.

El apoyo

Cuando comenzó fueron pocas personas las que comprendieron qué se estaba cociendo en esa nave llena de grasa y polvo a las afueras de Cádiz, el primero el Ayuntamiento, que desalojó la fiesta de inauguración e impuso una multa de 6.000€ por considerarla ilegal. Muchos piensan que, lejos de hundir el proyecto, la multa generó un movimiento de solidaridad y apoyo que no se imaginaba en un proyecto con tan pocos días de vida: grupos de música novedades, personas a título individual y colectivos de diversa índole comenzaron a interesarse en la idea, a aportar materiales, a proponer actividades y a apoyar económicamente un espacio que generaba $\frac{1}{4}$ de millón de las antiguas pesetas de gasto mensual. Mientras tanto la casa de la juventud estaba vacía.

Poco a poco fue dándose a conocer en la ciudad y más concretamente en el sector asociativo, que comenzó a proponer a La Fábrica actividades dentro y fuera del local. Las actividades comenzaron a ser multitudinarias, duraban hasta altas horas de la noche y se intentaron pedir permisos para actuaciones abiertas al público, pero fueron denegados. Mientras tanto la casa de la juventud estaba vacía y el programa de ocio Cádiz Alternativo del Ayuntamiento ofrecía PlayStation hasta la madrugada.

Las visitas policiales fueron aumentando, dando a la asociación tratamiento de disco-pub ilegal y llegando a poner una segunda multa de 4.000€ a uno de los miembros como dueño del disco-pub, que afortunadamente quedó en 300€, pero que provocó el movimiento a otro local más cercano a la población, menos marginal, más barato... Mientras tanto la casa de la juventud estaba vacía y las asociaciones de vecin@s se quedaban sin subvenciones para cultura



porque se había invertido todo en el Carnaval.

En el nuevo local y con más de dos años a las espaldas, los apoyos mutuos e intercambios con asociaciones, plataformas, artistas y vecin@s es constante y las relaciones con el Ayuntamiento mejoran considerablemente gracias a la mediación de la Plataforma de Entidades, creada por asociaciones de Cádiz para mejorar la comunicación con las distintas administraciones.

El colectivo

La Fábrika tiene registrad@s en la actualidad 615 soci@s (de 15 a 53 años), con una media de edad de 20-25 años, a l@s que habría que considerar como simpatizantes y colaborador@s ocasionales. Sectorialmente, los colectivos a los que pertenecerían sus soci@s serían, mayoritariamente, desemplead@s (en especial mujeres), profesionales mileuristas, jóvenes en riesgo de exclusión y estudiantes (secundaria y universidad). Todo el trabajo que conlleva la asociación es realizado por soci@s de manera voluntaria, en un grupo siempre cambiante, y de l@s 11 soci@s fundador@s sólo continúan participando activamente 4. En estos tres años han sido cerca de 100 l@s voluntari@s que han impartido talleres, organizado actuaciones y eventos, ejerciendo funciones de mantenimiento, gestión económica y de recursos, burocracia y, sobre todo, coordinación y decisión de las actividades que l@s propi@s soci@s disfrutan. Por ello, la dinámica de actividades varía al ritmo que cambia el grupo de voluntari@s que las define, en función de sus propios intereses e inquietudes.

La política de gestión de un proyecto de tales características requiere, al menos, cuatro normas básicas que, habiéndose revisado siempre que se ha querido, se han mantenido desde su comienzo y has-



ta la fecha:

Autogestión: constantemente se trabaja en alternativas económicas a la subvención, que hacen a l@s participantes de este proyecto únic@s responsables de su crecimiento y dueñ@s de su destino.

Horizontalidad: La Fábrica funciona sin cargos directivos internos, sólo mediante responsables, esto es, encargad@s que se ocupan de tareas específicas. Éstos cargos son no-permanentes y rotativos y su duración se pacta de antemano, pudiendo ser desde un día a meses. El acceso a estos cargos de responsabilidad es libre para cualquier soci@, independientemente de su edad, sexo o antigüedad en la asociación. Esta forma de funcionamiento se basa en la renovación constante de l@s soci@s activ@s y organizador@s de manera voluntaria, dado que la continuidad de este espacio ha de deberse a la implicación y participación de sus soci@s y no a la intervención de ningún tipo de actor social.

Consenso: la toma de decisiones de las acciones de La Fábrica se basa en las propuestas e iniciativas de l@s soci@s, quienes serán ejecutor@s y beneficiari@s de las actividades, y el espacio para decidir es la Asamblea. Ésta es abierta y semanal; en ella se deciden todas las cuestiones que abarcan el mantenimiento y desarrollo de La Fábrica así como las actividades que se realizan en el espacio, sin prejuicios a la hora de realizar iniciativas. Funciona mediante el consenso o, cuando la ocasión lo requiere, mediante la decisión por minorías, es decir, decidiendo las acciones aquell@s que estén directamente implicados en el tema a tratar. Fruto del consenso se decide que La Fábrica no es partidari@ de la utilización del espacio por partidos políticos, ni con fines electoralistas. Participa de la política desde una postura per-



sonal, activa, independiente y social, procurando alejarse de la afiliación y el encasillamiento. También se mantiene una postura plural, laica, anti-sexista, anti-homófoba y anti-racista y no se permiten banderas ni símbolos.

No lucro: La FábiKa está constituida como asociación sin ánimo de lucro y sus trabajador@s son tod@s voluntari@s, el dinero que gestiona es escaso y lo genera el esfuerzo de muchas personas. Por ello, exigimos a quien propone actividades que no obtenga beneficio económico de ellas ni espere una remuneración por su trabajo, sugiriéndole otros espacios ya diseñados para ell@.

Conclusiones

No se trata únicamente de actitudes. La autogestión también es una cuestión de poder, de tener posibilidad de expresarse sin mediaciones. La libertad cultural es algo bastante especial. Difiere de otras formas de libertad en varios aspectos. En primer lugar, la mayoría de las libertades se refieren al individuo. La libertad cultural, al contrario, es una libertad colectiva. Viene siendo una condición para el florecimiento de la libertad individual. En segundo lugar, la libertad cultural, interpretada de manera correcta, es una garantía de la libertad en su totalidad. No sólo protege a la colectividad sino también los derechos de cada individuo que son parte de ella. En tercer lugar, la libertad cultural, al proteger modos alternativos de vida, promueve la creatividad, la experimentación y la diversidad, es decir los elementos esenciales del desarrollo humano. Finalmente, la libertad es central para la cultura, y particularmente la libertad de decidir por qué valoramos algo y por qué escogemos la vida que vivimos. "Una de las necesidades más fundamentales es la de tener la libertad de definir nuestras propias necesidades fundamentales" (Javier Pérez de Cuéllar).

Música instantánea

Willy Sánchez de Cos

En 2004 mi mujer y yo vivíamos en Castellón. Ella trabajaba en una tienda de trajes de novia, de modista. Yo para una subcontrata que realiza instalaciones de cable para una empresa de telefonía. Antes habíamos trabajado en varias fábricas, en el almacén de una tienda de muebles, en una lavandería y en una panadería.

La cantidad y variedad de sonidos que se producen en estos trabajos los hacían en algunos casos bastante insoportables, y de ellos, el peor, sin duda, el hilo musical o la emisora de radio que repetía los éxitos musicales del momento.

En parte por eso me sorprendió tanto que en una emisora nacional de bastante audiencia se organizase un festival y un concurso en el que se pedían piezas musicales con "instrumentos no convencionales" (o lo que es lo mismo, cualquier elemento físico susceptible de ser percutido, soplado, doblado o frotado con el resultado de producir placer sonoro).

De repente me vi rodeado de música por todas partes. Ya no me molestaban tanto los "ruidos" del trabajo: tubos, cables, cajas de plástico y de cartón, láminas, planchas y hierros de todo tipo. Madre mía, qué locura. ¿Música? "Músicas Minúsculas".

Lo que más me llamó la atención fue que a través de una emisora nacional como M-80, que repite casi todo el día éxitos musicales de los 70, 80 y 90, se nos permitiera a cualquier sujeto presentar "música" para ser emitida a todo el país, participar en el festival (con gastos de desplazamiento, comida y hotel pagados para los finalistas) y utilizar la pieza para editar un CD que posteriormente se puso a la venta con fines benéficos destinados a la Federación Española contra la Fibrosis Quística (al igual que lo recaudado en la gala final).

La idea era clara. Ya no era comercial. ¿Para qué? ¿Qué ganaba el creador de la idea y el director del programa "No somos Nadie", a través del cual se presentaba el festival, organizando todo esto? Supongo que Juan Herrera y Pablo Motos no son de esas personas que se conforman con tener éxito en su trabajo y adoptar una postura fácil ante la vida. Tampoco creo que les haya resultado fácil conseguir el apoyo y el respaldo económico para sacar esto adelante. Aparte de ellos, hubo más gente detrás, como Cristina Iñigo en labores de producción, que dedicó muchas horas para que todo resultase mayúsculo (supongo que no puedo ser muy objetivo, pero tiene su mérito).

En 2004, como digo, se realizó el "Primer Festival Internacional de las Músicas Minúsculas", con dos categorías: "Mejor Composición Minúscula", en la cual participaba yo, y "Mejor Interpretación Minúscula". En mi opinión, esta segunda categoría es la más importante y meritaria, pues obliga a interpretar la música en vivo en la gala final, sin la tranquilidad y el reposo de grabar en casa los distintos sonidos y organizarlos experimentalmente, probando, cambiando, etc.

La experiencia fue tremenda. No sabía que había gente más loca que yo. Artistas a los que no conoce nadie que son capaces de interpretar *La Folía* en mí menor de Corelli con instrumentos de cocina y cubiertos, o una pieza original con sonido de huevos fritos chapoteando en aceite hirviendo, o un sonido de flauta con un palo de frejona, o un bossa-nova con un preservativo y un cepillo de dientes. Lo mío no era tan grave.

No gané, claro.

La experiencia fue tremenda.
No sabía que había gente
más loca que yo. Artistas a los
que no conoce nadie que son
capaces de interpretar
La Folía en mí menor de
Corelli con instrumentos de
cocina y cubiertos, o una
pieza original con sonido de
huevos fritos chapoteando
en aceite hirviendo.

Música... por todas partes...

En 2005, "Segundo Festival Internacional de las Músicas Minúsculas". Ídem: dos categorías. Yo me presento a la "Mejor Composición Minúscula" (demasiado miedo escénico). Mi mujer y yo ya vivimos en Cádiz y trabajamos juntos en el estanco de mi señora madre, situado en la plaza de San Antonio, junto al "Bar Andaluz" (importante: tenemos Bonobús). Pues nada, utilizaré el sonido de la impresora de las quinielas (espero que al desvelar esto no tenga que pagarle derechos a Onlae). Mi mujer me pide que le eche aceite a la bisagra de la puerta del dormitorio, que hace mucho ruido y por la noche cuando me levanto para ir al baño la despierto: "De eso nada, vida, eso es música. A grabarlo". Mis sobrinos juegan al ping-pong: "Eso es música. A grabarlo". Y ya que están, que hagan los coros: "A grabarlos". ("El sobrinófono", decía Pablo Motos). La "Historia del Burrito de la Noria y el Fantasma Triste" ganó en esta segunda ocasión para mi sorpresa, porque de nuevo me sentí superado por la originalidad y demencia de lo que presentaron el resto de participantes: juguetes infantiles de todo tipo, utensilios de limpieza, una bicicleta (es cierto), una gaita hecha con dos pajitas de refresco... En fin...

Este año se está organizando el tercer festival cuando escribo esto. He pillado unos sonidos de nuestro cochecito, un Polo del año 90. Viejo pero con duende...

(Para más información sobre el Festival visitar la página :
<http://www.m80radio.com/nosomosnadie/concurso.html>

Y van para 30 años Renacimiento, una editorial "literaria"

José Manuel Benítez Ariza

Cuando a uno le piden un artículo sobre la editorial Renacimiento, lo primero que hay que hacer es llamarse al orden. "Ojo: te han dicho que escribas sobre la editorial, no sobre la librería anticuaria con la que comparte nombre y local, ni sobre el artífice de ambas, Abelardo Linares, ni sobre la personalidad de éste, o su obra poética, o sus viajes, o su biblioteca...".

Sobre estas cosas han escrito otros, con tino y gracia: lo hizo Felipe Benítez Reyes en la breve entradilla que antepuso a unos poemas de Linares publicados en *RevistAtlántica*¹, y también lo hizo, por extenso, Andrés Trapiello en *Clarín*². Estos dos textos, sobre el Linares poeta y el Linares librero respectivamente, constituirían otras tantas tablas de un incompleto tríptico en el que faltaría, quizá, uno dedicado al editor. Que el azar me haya deparado la ocasión de llenar ese hueco no deja de causarme cierta desazón: quizá me falte, pienso, la intimidad de trato que respira el texto de Benítez Reyes, o la intensa, vivida complicidad generacional e intelectual que emana del de Trapiello. Debo decir, no obstante, a modo de advertencia, para que el lector sepa que las limitaciones apuntadas tampoco me proporcionan la objetividad que suele reclamársele a un escrito para que éste tenga valor documental e informativo, que veo a Abelardo Linares una o dos veces al año, y que incluso me ha publicado algunos libros que cualquier otro editor se hubiese negado a considerar. Como ha hecho, en fin, con un buen número de esos escritores que parecen escribir a fondo perdido, y que seguramente desistirían de hacerlo si algunos de sus libros no arrostrasen -y ya es algo- esa clase de exis-

tencia errabunda que les proporciona haber sido publicados por una gran editorial literaria, sí, pero cuyos libros suelen ser relegados a los rincones más escondidos de las librerías o, en ocasiones, ni siquiera son sacados de las cajas en las que se distribuyen.

Con lo que, de nuevo, volvemos al problema que planteábamos al principio: la dificultad de separar al editor del poeta y del librero de viejo. Una primera ojeada al catálogo de Renacimiento podría inducirnos a pensar que éste responde a los gustos de alguien que, como lector, echa de menos determinados libros en el panorama editorial español y, como escritor, tiene ideas muy claras sobre el tipo de literatura a cuya puesta de largo le gustaría contribuir. Es posible que eso explique, por ejemplo, la existencia en ese catálogo de sendas colecciones dedicadas a la reedición de obras de autores del exilio y viejos maestros olvidados o descuidados en el panorama editorial español. Sin duda el librero de viejo, pensamos, tiene voz y voto en las decisiones del editor. Puede. Por lo mismo, tampoco parece fuera de lugar pensar que el poeta competente y exquisito que es Abelardo Linares tiene mucho que decir en la decisión de editar a determinados autores recurrentes en sus colecciones. Aunque sería abusivo concluir, en fin, que el editor se rige única y exclusivamente por las afinidades electivas que rigen para el escritor. En alguna ocasión, a algún que otro poeta de los que han publicado en Renacimiento se le ha echado en cara su "falta de originalidad" y se ha elevado esa carencia a seña característica del sello editorial en que publica. Son algunas de las escaramuzas de las poco gloriosas guerras literarias que se han librado y se libran en esta remota provincia del ámbito hispánico. Sólo que, en casos como éste, la táctica denigratoria yerra por completo el argumento: conforme el catálogo de Renacimiento ha ido creciendo, desde la fundación de la editorial en 1977, no ha hecho otra cosa que abundar en un rico y bien seleccionado eclecticismo, que abarca, claro está, la

característica escuela de poesía discursiva que a finales de los 70 y principios de los ochenta recogió la herencia de Cernuda, el modernismo y la línea reflexiva e introspectiva que habían cultivado algunos poetas de la generación de los 50, pero que pronto acogió a poetas que diferían de ese camino, o extremaban algunas de sus posibilidades (el coloquialismo o el ambiente urbano, por ejemplo), o tenían un mundo personal y literario difícilmente asimilable a ninguna escuela. Era hasta cierto punto lógico que una editorial con pocos libros publicados pudiera parecer "de tendencia", e incluso tendenciosa, a los impacientes que la juzgaban únicamente por las querencias apuntadas en esos libros; pero, por lo mismo, cabe acusar de miopía a quienes no supieron ver, ya entonces, que esos pocos libros apuntaban a una línea de independencia y a una apuesta por la literatura de indagación personal poco comunes en el panorama editorial, el de entonces y el de hoy.

Esta diversificación de línea estética y nómina de autores experimentó un avance significativo al inaugurarla la primera colección en prosa de la editorial, "Los cuatro vientos", en 1991, con la publicación de *La maleta del náufrago*, de Felipe Benítez Reyes, libro que su autor subtituló como "Cuaderno de notas" y ha sido, hasta hoy, su única incursión en el género diarístico. Pero no sería hasta el número 2 de la colección, *La torre de marfil*, recopilación de artículos del jerezano Francisco Bejarano, cuando ésta no adoptaría su apariencia característica: portadas plastificadas, con diseños llamativos, que combinan el gusto moderno por la "línea clara", el dibujo figurativo y el color, con una lectura creativa de las líneas más re-

Pero, por lo mismo, cabe acusar de miopía a quienes no supieron ver, ya entonces, que esos pocos libros apuntaban a una línea de independencia y a una apuesta por la literatura de indagación personal poco comunes en el panorama editorial, el de entonces y el de hoy.

novadoras de la edición española en el siglo XX.

A esa renovada estética, por otra parte, apuntaban ya algunos de los libros publicados en la década anterior en la colección de poesía "Renacimiento" (la de formato "pequeño", en contraposición a "Calle del Aire", de formato mayor); en concreto, el tríptico compuesto por *El último de la fiesta*, de Carlos Marzal, *Jarvis*, de Lorenzo Martín del Burgo, y *El otro sueño*, de Luis Alberto de Cuenca, los tres publicados casi simultáneamente en 1987. Estos tres libros rompían con el sobrio diseño de la colección para incluir portadas ilustradas en color, a medio camino entre los diseños de las colecciones populares de los años 20 y 30 y el renovado gusto neovanguardista por la máquina, la velocidad y la estética urbana que se apreciaba en las artes plásticas de los 80. Es difícil calibrar el impacto que estos libros atractivos y novedosos tuvieron en quienes entonces empezábamos a familiarizarnos con la actualidad poética española y acogíamos con agrado cualquier indicio de renovación que nos llevase más allá de los acotados dominios que señalaban los manuales. Por lo mismo, hubo quienes consideraron que esos libros significaban la puesta de largo de una escuela poética que, por contar con un creciente apoyo crítico, juzgaban a punto de entronizarse como nueva "tendencia dominante". Otro error de cálculo: los poetas más destacados de esa presunta "tendencia" uniformadora, prosaica y discursiva -éas eran las lacras que se le atribuían- evolucionarían por caminos absolutamente diferenciados y personales, que superaban ampliamente los procedimientos y asuntos de sus primeros libros, aunque sin renunciar a lo que éstos tenían de apelación a la más sólida tradición poética y renuncia a (o denuncia de) ciertas mixtificaciones que se tenían por dogmas en la literatura del siglo XX.

Es significativo, en fin, que otro de los hitos en la continuada renovación estética de las colecciones de la editorial coincida en el tiempo, precisamente, con la madurez literaria de algunos de los

escritores que se estrenaban en los 80: me refiero a la colección de antologías, con su característico diseño a rayas, que se inició con la de Luis García Montero, *Poesía urbana* (2002) y, en el momento en que redacto estas líneas, va ya por su décimo-octava entrega, *El nocturno azahar y la melancolía*, de Pablo García Baena (2006). Los dos autores mencionados pueden dar idea del arco que cubre la colección, ocasionalmente ampliado a maestros inclasificables y escasamente atendidos por otras editoriales, tales como Rafael de León o Agustín de Foxá.

También las colecciones de prosa se han diversificado y han expandido su campo de referencia. A "Los cuatro vientos" hay que añadir hoy las ya mencionadas Biblioteca del Exilio, iniciada en 2000, y Biblioteca del Rescate, inaugurada al año siguiente, o la curiosísima colección "Isla de la Tortuga", dedicada a la amplísima literatura existente sobre la piratería. A la existencia de éstas colecciones se debe que libros como *Literaturas europeas de vanguardia*, de Guillermo de Torre o *Quién es quién en la piratería*, de Philip Gosse, no sean pasado exclusivo de quienes husmean en las librerías de viejo. Aunque convendría añadir que la resurrección y primorosa reedición de estos libros no responde a un prurito de rescate erudito, dirigido a entendidos o estudiosos, sino a la convicción de que esos libros están tan vivos hoy como lo estuvieron en su día, y tienen mucho que decir al lector de hoy. Otra cosa, claro está, es que este lector dé con ellos en medio del maremágnum de novedades que inunda las librerías.

Me dejo algunas cosas en el tintero: las deliciosas colecciones de literatura erótica, los facsímiles de revistas (entre las más recientes, la de la gaditana *Isla*), o las publicaciones de la editorial hermana de Renacimiento, Espuela de Plata. El lector avezado sabrá completar la mucha información que aquí falta, y compensar, quizás, la posible falta de objetividad de estas cuartillas. Aunque también es posible que, si yo no conociera a Abelardo Lina-

res ni le debiese la publicación de algunos de mis libros, estas notas hubieran traslucido idéntica simpatía hacia lo que representa su empresa: un intento serio, fundado, riguroso, de mantener (y van para treinta años, si nos atenemos a las fechas oficiales que se dan en la página web) una editorial exclusivamente literaria, en la que priman el respeto por los autores y sus propuestas y una platónica fe en un lector prototípico, insaciable y curioso, tan intuitivo como bien informado, que responde a estímulos variados y, a la vez, mantiene su fidelidad a determinadas trayectorias... Creo que fue Felipe Benítez Reyes quien definió a Abelardo como "un editor filantrópico", supongo que aludiendo a la quimérica viabilidad de sus proyectos. Porque es más que posible que ese lector ideal no exista, o sea una especie en vías de extinción, y todos esos libros que edita Renacimiento no tengan otro destino -esto es Trapiello quien lo insinúa- que la propia librería de viejo con la que comparte nave en las afueras de Sevilla. Pero también es cierto que, si esa especie de lector tiene alguna posibilidad de remontar su tendencia a la extinción, será por la existencia de fondos editoriales como el de esta editorial, y no por la periódica y abrumadora maraña de "novedades" risibles que llegan a los escaparates y que, al alcanzar su inapelable fecha de caducidad, ni siquiera merecen el parco honor de sobrevivir en una librería de viejo: van directamente a la guillotina, y al olvido.

1. *RevistAtlántica*, nº 10, Diputación Provincial de Cádiz, 1995.
2. *Clarín, Revista de nueva literatura*, nº 17, Ediciones Nobel, Oviedo, 1998.

Cambalache Jazz Club Los primeros 20 años

José Luis García

Hablar hoy de jazz en Cádiz implica hablar del Cambalache Jazz Club. La sala que gestiona Hassan Assad lleva más de 20 años tejiendo una muy estrecha vinculación al jazz, sobre todo al que se hace en Cádiz. Su programación ininterrumpida (más de 1.000 actuaciones) y su singular clientela han hecho del local un lugar de referencia no sólo para el jazz sino para la cultura musical y artística gaditana.

Inicios. Teatro. Poesía

Hassan, nacido en Casablanca, llega a Cádiz en 1979. En 1985 alquila en la calle José del Toro un bar al que pone por nombre Cambalache. El primer año fue un período difícil: el pago del traspaso le obligó a abrir mañana, tarde y noche hasta que pudo salir de trampas y hacer obras de acondicionamiento. Cambió el rock duro que se solía escuchar en el local por música de jazz, que le gustaba más, y comenzó una nueva época.

En un principio, la intención de Hassan fue hacer de su bar un sitio abierto a todo tipo de manifestaciones artísticas y culturales, algo que por entonces no había en Cádiz (con el paso de los años se centrará más en el jazz y el blues, reduciendo otras actividades a medida que han ido surgiendo en la ciudad otros pubs y bares que han apostado por ellas).

Lo primero que se pudo ver en el Cambalache fue café-teatro: obras de los Alvarez Quintero a cargo de un grupo de Sevilla (en el que estaba una tía de la mujer de Hassan), mimo con Ángel Dueñas, los monólogos de Alicia Cifredo. Y recitales de poesía de Antonio Vila y Eloy Gómez.

Más adelante llegarían otros montajes teatrales

con Juan Bellido, Teatro Cabaret, Pepe Ola, Jesús Morillo, Eloy Gómez Rube, Shaman (cuentacuentos); Fernando Cañas y Martín Ariza (Teatro Ebrio, Decadente Compañía Teatro) trajeron espectáculos en los que se mezclaban teatro, poesía y música. El cóctel de poesía y música se repetirá a menudo: así las actuaciones de la Garcini Troupe, las presentaciones de la revista Radio Ethiopia (en 1997, 1998 y 2001) o el más reciente (2004) homenaje a Fernando Cañas.

Jazz

El primer músico de jazz que toca en el Cambalache es Chano Domínguez, quien estuvo varios meses allá por 1985 ensayando en el local; el primer concierto de jazz lo realizó en 1986 el grupo Hixkadix, formado por Chano, Manolo Perfumo y los sevillanos Jimmy Castro y Manolo Calleja, quienes acababan de ganar en Ibiza el primer premio del Certamen Nacional para Jóvenes Intérpretes de Jazz. A este le siguieron varios bolos de Chano con colegas catalanes que empezaron a dejarse caer por Cádiz: Perico Sambeat, Javier Colina, Marc Miralta, Jordi Rossi...

Tras Chano Domínguez y Manolo Perfumo, otros músicos gaditanos que ya tocaban jazz o empezaban a hacerlo, comenzaron a acudir regularmente al local: Alfonso Gamaza, Tito Alcedo, Juan Sáinz, Jesús Lavilla, Tato Macías, Antonio Toledo con Ana Forero, Luis Balaguer, Manolo Calvo "el Lipi", Carmelo Muñoz... ellos son para Hassan "la vieja trova del Cambalache".

Desde los primeros años 90 las actuaciones han ido haciendo más frecuentes y la "cantera" del Cambalache ha seguido recibiendo nuevos fichajes: Pedro Cortejosa, José María López Gallardo, Miguel Ángel López, Carlos Viloslada, Juan Guillamó, Paco Lobo, Juan Gómez Galiardo, José López, Antonio Rodríguez, Pepe Perulero, Miguel Garci, Javier Galiana, José Manuel Aragón, Rosa Mª Candón, Paco Muñoz Martínez, José Mª O'Ferral...; la Sonora Big Band, primera big band de Cádiz, formada por muchos de los aquí citados, realizó sus primeros ensayos en el Cam-

balache. Merece la pena recordar que uno de los conciertos (marzo de 1999) que la Sonora ofreció aquí fue grabado y retransmitido en directo por Javier Domínguez para su programa *Bulevar del Jazz* en Canal Sur Radio.

En octubre de 1999 se funda Jambá, la Asociación Gaditana de Amigos del Jazz. La sala acogió la reunión de constitución y Hassan fue elegido tesorero, cargo del que dimitió en junio del 2000 por falta de tiempo. La Asociación desarrolla gran actividad en sus primeros años, y organiza varios conciertos en el Cambalache, además de en otras salas.

Otro de los hechos más significativos en la pequeña historia de la sala fue la presentación (2002) de *Cambalache Jazz Club*, primera grabación del bajista Alfonso Gamaza "Moderno", arropado por músicos de la casa; en un primer homenaje al club, Alfonso le puso su nombre al CD.

Desde 2003, el Festival de Música Española de Cádiz incorpora al Cambalache en su sección "Músicas de Noche". La Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, organizadora del evento, contrata y paga cuatro conciertos en el local cada mes de noviembre.

A finales de 2004 se inicia la colaboración formal con la Escuela-Taller de Música Moderna y Jazz de la Universidad de Cádiz; desde noviembre hasta abril el local es cada miércoles el escenario de las *jam-sessions* de los alumnos; las sesiones están abiertas a la libre participación de otros músicos. Con el dinero que Hassan abona en cada *jam* se han pagado los instrumentos y aparatos de sonido depositados en el club; son propiedad de la Escuela pero quedan de manera permanente en el Cambalache, donde se emplean también para otras actuaciones. Además de las *jam*, el local ha albergado también algunas de las ediciones del concierto de fin de curso en el que participan alumnos y profesores. Huelga decir que la ma-

Cambalache ha sido y es lugar de referencia para la cultura alternativa de Cádiz, local preferido por la bohemia gaditana, casa de músicos y artistas, de amantes del jazz y de la conversación.

yoría de sus profesores han sido y son asiduos del club, así como muchos de los alumnos.

A parte de las *jams* de la Escuela de Jazz, y de las que se organizaron los domingos durante dos años (1998-99), en el Cambalache se han hecho otras muchas *jams* tras los conciertos, pues suele haber músicos entre el público que se animan a subir y tocar con el grupo cuando éste invita a hacerlo. También ha sido muy corriente que los grupos que vienen a Cádiz a otros recintos se pasen por aquí al acabar su bolo y toquen algunos temas.

Blues

El blues entró en el Cambalache poco tiempo después del jazz, de manos del guitarrista Paco Tiempo; su grupo, Void, ha sido uno de los clásicos del local, al igual que las formaciones que le sucedieron: Garabato Blues y The Doobies; los músicos que han pasado por dichos grupos, Selu Bastos, Ale Benítez, y los ya citados Paco Muñoz y Javier Galiana, son incondicionales del Cambalache. Entre los muchos bluesman que han pasado por la sala, también podemos recordar a Frank De Franceschi, Alan Bike, Harry Wetterstein, Félix Slim y las bandas All Freedom y Jammin' Jesus Chicago Blues.

Flamenco

También el flamenco se ha hecho un hueco en el Cambalache, con recitales en la sala y juergas flamencas en el patio interior o en la trastienda. Grupos como El Barrio o Levantito han nacido aquí: Selu Figueiredo, su primo David Magallanes, Raúl Gálvez, David Palomar comenzaron a aparecer por el local cuando eran unos desconocidos; se iban al último rincón del bar y allí cantaban y tocaban bajito, para ellos; llegado el momento, aquí hicieron sus primeros bolos cara al público. También han cantado a menudo aquí Ea! y Maíta vende Cá (ambos en sus inicios), los hijos de Rancapino, Manolo Gago, Aljibe, etc. Y en las juergas se han dejado ver además otros como

Pepe de Lucía o Niña Pastori.

El Carnaval

Como no podía ser menos, el Cambalache también abre sus puertas al carnaval; aunque el club se cierra durante la celebración oficial, desde 1994 hay actuaciones de chirigotas y romanceros mientras dura el concurso de agrupaciones, y el domingo del Carnaval Chiquito; además, la trastienda del club lleva 12 años sirviendo como local de ensayo a la chirigota del Noly (hoy charanga y sin Noly).

Pop-rock

No se ha prodigado mucho el pop o el rock en el Cambalache, quienes más han actuado han sido grupos locales colegas. Hay que destacar ante todo, la saga de los grupos descendientes del histórico Affaire Niña Mónica de mediados de los 80: Los Guapos, Los Trapecistas, Fierabrás y No Pich (formados por, entre otros, los polifacéticos Carlos de la Herrán y Martín Ariza). Y por citar a algunos de los más recientes: Forever (remakes de los Beatles) y Wa Wa Wicked.

Otros géneros

Ya para concluir este repaso, no olvidemos que el club ha conocido músicas cubanas, brasileñas, celtas, andalusíes y árabes, cantautores, tangos, danza del vientre, reggae... e incluso clásica: el Cambalache da cancha a casi cualquier género siempre que sus intérpretes lo merezcan.

Artes Plásticas

Esporádicamente también se organizan exposiciones. Han expuesto en la sala Zocar, Carlos de la Herrán, Manuel García Almozara, Chema Senra, Manuel Rey Piulestán, David Alcántara, Fritz... además de algunos fotógrafos como Javier Reina. Actualmente están en exposición permanente obras (de temática

jazzística la mayoría) de Zocar, Chema Senra, Fritz, Benssiamar, Dieto Derichs, Javier Molina, Mario de las Cuevas, Piulestán, Manuel y Antonio G. Almozara, Todos los años suele haber 2 ó 3 exposiciones.

Gestión

El bar tiene una sala insonorizada con aforo de unas 100 personas, abre desde las 21.30 hasta las 02.30 de lunes a sábado (hasta hace 5 años abría también en domingos). Cierra en Navidades, Semana Santa, Carnavales y el mes de agosto. El día de más público es el jueves, día de concierto.

Desde 1986, las actuaciones se han sucedido sin interrupción y a un ritmo cada vez mayor: si en los 80 se hacían uno o dos bolos al mes, ya en 1993 eran cuatro al mes cuando se cambió el día del concierto de sábado a jueves; hoy se hacen dos a la semana (miércoles y jueves) buena parte del año y a veces tres.

Hassan no puede pagar mucho, ya que no recibe subvenciones o apoyos institucionales ni cobra entrada, por lo que el dinero tiene que salir de la copas consumidas, que solo suben 50 céntimos el día del concierto, aunque sea el mismo Chano Domínguez quien toque. Así no espanta a los clientes sin recursos. Este planteamiento es aceptado de buen grado por los músicos (pocos se han negado a actuar).

Sólo a partir de 2003 las instituciones han recurrido a la colaboración con el Cambalache; a la Universidad (Escuela de Jazz) y la Junta de Andalucía (Festival de Música española) se ha sumado la Diputación en 2005 (presentación de su Festival de jazz y blues en la sala) y en 2006 (incluyendo el Cambalache en el ciclo de cantautores Libertad 8).

Gestión sin burocracia: el contrato es simplemente un acuerdo verbal. Al principio, Hassan se ocupaba de buscar los músicos para que viniesen al Cambalache. Hoy el club es lo suficientemente conocido como para atraer a grupos y artistas, y son éstos los que se dirigen a Hassan pidiendo fechas libres para poder tocar.

Las actividades realizadas han tenido siempre una publicidad modesta, basada en el boca a boca y en la colocación de 10 ó 15 carteles en bares y centros universitarios de la ciudad. Tradicionalmente ha sido Antonio G. Almozara quien se ocupaba de la confección de la cartelería, cuando no eran los propios músicos los que la aportaban. Hace ya algunos años que apenas se hacen carteles, la gente ya sabe de sobra que el jueves hay concierto y acude sin importarle saber quién tocará.

Hassan. Los músicos. La clientela

El atractivo del bar tiene mucho que ver con la personalidad de Hassan, siempre alegre y campechano; su trato cálido a todo el que llega al bar convierte a los clientes en amigos. Como son también sus amigos los músicos que han tocado en el Cambalache, especialmente los más veteranos y constantes.

Los músicos han tenido aquí un lugar donde poder reunirse y conocerse, ensayar, dar sus primeros conciertos, tocar con regularidad y escuchar a casi cualquier jazzman o bluesman de paso por Cádiz. En el Cambalache han echado sus primeros dientes muchos que hoy se ganan la vida con su arte y pisan escenarios nacionales y extranjeros. Del conocimiento mutuo entre músicos de jazz, de blues y de flamenco han surgido numerosas experiencias de fusión: jams, conciertos y grabaciones.

La tercera clave de la personalidad del local es el público: Cambalache ha sido y es lugar de referencia para la cultura alternativa de Cádiz, local preferido



por la bohemia gaditana, casa de músicos y artistas, de amantes del jazz y de la conversación. La clientela le ha sido fiel al Cambalache, muchos llevan viniendo desde el principio, otros se han ido incorporando a lo largo de los años, de modo que hoy coinciden allí gentes de todas las edades.

Felicitaciones: El XX aniversario y el documental

El Cambalache puso broche de oro a sus primeros 20 años de edad en la primavera de 2005 con un fiestón de 12 horas por el que pasaron muchos de sus amigos y de los músicos de su cantera. El homenaje continuó con el documental *Veinte años no es poco: Cambalache Jazz-Club*, realizado por Antonio de Cos durante el verano y otoño de 2005 y estrenado en 2006. Todos los que intervienen en él colaboraron de muy buen grado y sin cobrar un duro.

El club ha permanecido fiel a sí mismo durante 20 años y Hassan espera continuar en la misma línea otros 20 años más. Aunque le canse la rutina como a todos, no resiste una semana de vacaciones sin echar de menos el bar.

Agradecimientos: a Hassan Assad, Antonio García Almozara, Manolo Perfumo y Salvador Catalán.

El valor de las humanidades

Proyecto HUMAN

Joaquin Moreno, Alejandra Brome, Javier Grimaldi

Innovación, cultura y transferencia del conocimiento

Una característica importante, y una responsabilidad social, de las universidades es su capacidad para transferir conocimiento a sectores empresariales y ayudar así a generar innovación. El desarrollo social, que podemos concretar en términos de bienestar, oportunidades de empleo o educación, está muy ligado a esa capacidad denominada 'innovación' que a veces aparece como algo abstracto pero que en la práctica es todo lo contrario. Innovación significa actitud creadora, capacidad de comunicación y trabajo en equipo, interés por las cosas, esfuerzo, aceptación del riesgo. En cierta medida la capacidad de innovar da una medida cultural de un país o de una región porque está reflejando una mentalidad para afrontar los retos de la realidad.

Está claro que la innovación no es sólo tecnológica. La innovación se dirige al mercado. Pero ¿el mercado es sólo tecnológico?, ¿y los mercados del turismo cultural, o de la comunicación?, ¿y el de la educación y la formación? Si estamos en la sociedad del conocimiento, de lo intangible, no todo es tecnología. Todo lo contrario, la tecnología ha reforzado el valor de lo intangible y ha creado escenarios, instrumentos, retos, que se relacionan con la sociología, la comunicación, las formas de ver y de interactuar, la filosofía.

"El conocimiento humanístico es ahora más importante que nunca [...] porque los cambios tecnológicos que estamos viviendo no funcionarán si no hay un profundo conocimiento cultural detrás". En esta

afirmación de Rosalind Williams, Directora del Programa de Ciencia, Tecnología y Sociedad del MIT, se encuentra buena parte de nuestro planteamiento de puesta en valor del conocimiento en Humanidades. Pongamos un sencillo ejemplo para ilustrar la afirmación anterior: el uso de la tecnología para realizar presentaciones. En ellas utilizamos un software, un portátil y un video-proyector. Pero no es suficiente con esta tecnología para lograr la comunicación, la persuasión, el interés de nuestra audiencia. Es necesario conocer y entender las claves de la comunicación, el uso de las fuentes, el color, el manejo de los símbolos... todo eso integrarlo con una capacidad que podemos denominar "saber hablar" para obtener un resultado óptimo.

Todo este planteamiento se encuentra reflejado en la legislación para potenciar la innovación. La Orden de 24 de mayo de 2005 de la Consejería de Innovación Ciencia y Empresa de la Junta de Andalucía (orden de incentivos para el fomento de la innovación y el desarrollo empresarial en Andalucía) recoge en SECCION I-Incentivos a la Creación de Empresas los sectores y actividades preferentes: "las consideradas de futuro y estratégicos para el desarrollo económico regional, con gran potencial de crecimiento y de internacionalización de su producción y que a estos efectos, se enumeran a continuación":

Sectores y actividades preferentes para Andalucía

(Según orden de incentivos para el fomento de la innovación y el desarrollo empresarial en Andalucía de la CICE)

Aeronáutico.

Tecnologías de la Información y la Comunicación

Metalmecánica

Agroindustrial

Biotecnología

Sectores emergentes

Industrias culturales

En la Tabla 1 podemos ver la relación de estos sectores citada por la orden

En el ANEXO V de la citada orden-características de los proyectos de sectores preferentes se definen las características de los proyectos de la industria cultural:

"Proyectos de creación y modernización de empresas: audiovisuales, de contenido museológico o museográfico, de arte contemporáneo, de productos de restauración y conservación, de intervención en conservación y restauración de bienes e inmuebles de contenido cultural o artístico, de diseño y producción de exposiciones, de gestión de proyectos culturales, de intervención arqueológica, del sector del libro".

Estas consideraciones, unidas al potencial de los grupos de investigación en Humanidades de la Universidad de Cádiz (ver apartado la Oferta de la Universidad de Cádiz), son las que llevaron a la Oficina de Transferencia de Resultados de la Investigación (Vicerrectorado de Investigación Desarrollo Tecnológico e Innovación) a lanzar una línea de apoyo y fomento de la transferencia en el campo de las Humanidades que se ha concretado en el Proyecto HUMAN del Plan Nacional de I+D+I 2004/7.

Las formas de la transferencia del conocimiento

Podemos acercarnos al concepto de transferencia como la puesta en valor de un conocimiento (en sentido amplio incluye tecnología, saber hacer, servicios,...), involucrando un intercambio económico. Lo distinguimos así de la publicación o de la difusión. Aunque la relación con el mundo empresarial es un intercambio en ambos sentidos consideremos el flujo de transferencia de conocimiento desde la Universidad al Entorno. Las formas que esta relación pueden adoptar son variadas. Así podemos distinguir entre:

- a. Contratos. Existe una contraprestación económica entre la empresa y la universidad por los servicios aportados por esta última.
- b. Proyectos de I+D+I cooperativa entre empresas y universidad. Se accede a financiación a través de convocatorias públicas.
- c. Patentes. Mediante licencias de explotación.
- d. Empresas de base tecnológica o cultural. Em-

presas relacionadas con conocimientos generados en la universidad.

La Oficina de Transferencia de Resultados de la Investigación (OTRI) de la Universidad de Cádiz tiene como objetivo ayudar a poner en valor y transferir los conocimientos generados en la Universidad. Es una tarea compleja en la que abordamos las distintas formas de transferencia indicadas más arriba, además de promover la participación en proyectos europeos y otras acciones 'horizontales' como la comunicación o la formación (Fig. 1).

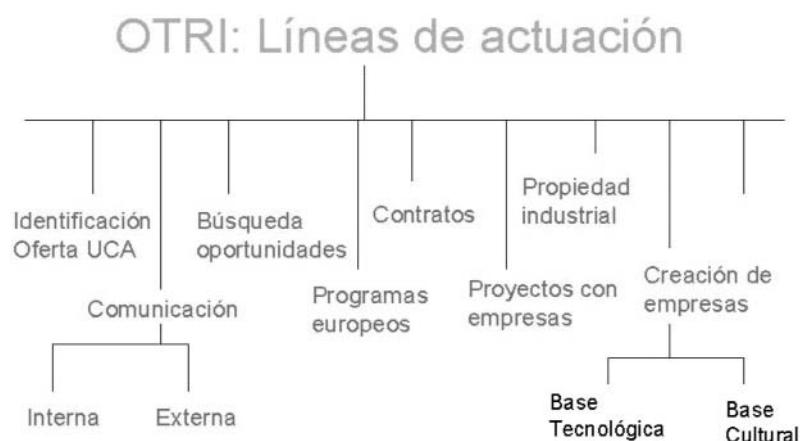


Fig. 1 Líneas de actuación de la OTRI de la Universidad de Cádiz

En el caso que nos ocupa tienen especial interés las líneas relacionadas con la identificación de la oferta, los contratos, la búsqueda de oportunidades y la creación de empresas de base cultural.

¿En qué consiste el Proyecto HUMAN?

HUMAN-Actuación específica para la transferencia en Humanidades es un proyecto aprobado por el Ministerio de Educación (ref. OTR2004-0053-D), dentro del Plan Nacional de I+D+I-2004/2007. Se

inscribe en el Programa Nacional de Apoyo a la Competitividad Empresarial. Los objetivos de HUMAN son:

1. Puesta en valor y transferencia de los conocimientos de la Universidad de Cádiz en las áreas de Humanidades.
2. Generar ideas empresariales innovadoras y estudiar su puesta en práctica.
3. Generar cultura de empresa y de innovación en profesores y alumnos.

El proyecto se desarrolla a lo largo de dos años (2005-2007) y utiliza como estrategias fundamentales las siguientes:

- a. Generación de espacios de encuentro grupos-empresas-instituciones.
- b. Visualización de las buenas prácticas en esta área.
- c. Estímulo a la transferencia de conocimientos en todas sus formas: contratos, proyectos con empresas, creación de empresas de base cultural, etc.
- d. Desarrollo de redes de colaboración con entidades que puedan apoyar la transferencia.
- e. Creatividad e innovación, especialmente a través del cruce o la colaboración entre las visiones de los investigadores y de los emprendedores (fig.2).

Con HUMAN queremos mejorar la transferencia en HUMANIDADES en base a identificar mejor la Oferta de servicios de la Universidad, conocer la demanda de las empresas e instituciones, establecer una red de colaboración y fomentar una cultura abierta a la transferencia y a la innovación cultural.

Resultados hasta el momento

Veamos a continuación qué hemos desarrollado dentro de HUMAN por ahora.

Encuentros Grupos de Investigación-Empresas

Los encuentros entre grupos de investigación y empresas fueron el germen del proyecto. La idea de estos encuentros surgió de la colaboración con la empresa Archivos Digitales de Andalucía. Estos encuentros buscaban el conocimiento mutuo y, a partir de

ahí, la generación de ideas creativas e innovadoras aprovechando una visión multidisciplinar. La Fig. 2 trata de ilustrar este planteamiento.

Pensamos en reuniones de tamaño reducido, tipo seminario, para generar un conocimiento más cercano, más próximo. En este sentido lanzamos una convocatoria a todos los grupos de Humanidades para identificar los que estaban interesados. La respuesta fue buena. Hasta el momento se han celebrado tres encuentros organizados en torno a distintas temáticas: "Historia, Turismo y Patrimonio", "Comunicación", "Diseño de joyas y Turismo Cultural". Han participado empresas de distintos sectores: Archivos Digitales de Andalucía (Gestión documental y TIC), CODENET

(Tecnologías de la información y la comunicación), CCI Turismo Activo Receptivo (Turismo), TAPECA-Talleres Pedagógicos Caleta (Ocio cultural), De ida y vuelta (Animación Cultural), TARTESSIA (Diseño de Joyas). Además hemos contado con la colaboración de distintas instituciones y organismos: FESUR (Foro de Emprendedores del Sur), las delegaciones de las consejerías de Turismo y Deporte, Cultura, e Innovación, Ciencia y Empresa. Dentro de la propia Universidad de Cádiz es de resaltar

el apoyo del Decanato de la Facultad de Filosofía y Letras y del Vicerrectorado de Extensión Universitaria.

Como resultados de estos encuentros podemos decir que ha habido un mejor conocimiento de los activos de la UCA en el campo de las Humanidades, una confirmación del interés de promover la transferencia, tanto por parte de los grupos, como de las empresas e instituciones, la identificación de algunas líneas de trabajo, y el proyecto de lanzar una convocatoria de ideas de empresa en Humanidades.

**Generando ideas:
las convocatorias Humanidades-Empresa.**

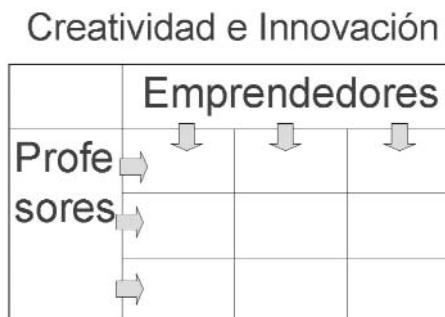


Fig. 2 Un enfoque multidisciplinar

Los concursos de ideas y proyectos de empresa son una de las herramientas para generar empresas y cultura emprendedora. La convocatoria surge como una medida de estímulo a la puesta en valor de los conocimientos de Humanidades y al desarrollo del espíritu emprendedor. El concepto de innovación, que en este caso podríamos denominarla innovación cultural no es ajeno tampoco a la convocatoria. La propuesta se lanza desde el Decanato de la Facultad de Filosofía y Letras y es definida y puesta en práctica en colaboración con la OTRI.

Se han desarrollado dos convocatorias de Ideas/Proyectos de Empresa en Humanidades. Ambas han ido dirigidas a personas que estuvieran vinculadas con la Universidad de Cádiz. Ha sido un reto que nos hemos marcado a nosotros mismos. Corríamos el riesgo de tener una respuesta escasa dada la novedad de la convocatoria. Sin embargo han tenido un éxito inesperado.

Las convocatorias buscaban, por lo tanto, generar ideas, muchas ideas, cuantas más mejor. Es decir, desarrollar la creatividad y al tiempo demostrar las posibilidades de las Humanidades para poner en valor los conocimientos (en forma de empresa). Y eso fue lo que premiamos inicialmente. Nos planteamos también, desde el principio, la necesidad de dar a los equipos la oportunidad de transformar las ideas en plan de empresa a través de un programa de formación. Así las convocatorias han contado con dos fases:

1. Generación de ideas/proyectos
2. Formación para desarrollar el proyecto de empresa.

En la segunda convocatoria creímos interesante premiar, además de las mejores ideas, los mejores proyectos de empresa desarrollados gracias a la formación recibida, por lo que introdujimos la modalidad de proyectos empresariales.

Los criterios de valoración de las propuestas fueron:



ron los siguientes:

- a. Adecuación al objeto de la convocatoria.
- b. Grado de innovación de la propuesta.
- c. Uso de las Tecnologías de la Información y la Comunicación (TIC)
- d. Grado de desarrollo de la idea.
- e. Posibilidad y oportunidad de que los resultados del proyecto reporten los beneficios socioeconómicos esperados para nuestra provincia.
- f. Capacidad del solicitante para desarrollar la idea.

Entre estos criterios queremos recalcar la importancia dada al uso de las TIC. Consideramos que son un factor de innovación importante tanto para la transferencia del conocimiento como para la creación de empresas de base cultural. Los resultados globales de estas convocatorias se resumen en 46 ideas recibidas, 19 planes de empresa y una empresa creada hasta el momento.

IDEAS DE EMPRESAS PROPUESTAS

CULTURGESTIÓN

OXIRRINCO (explicar)

Taller escuela de artesanía popular

Vivero Virtual

Huerto sociocultural "El navazo"

EDUCALIA (explicar)

FOSE (explicar)

Centro de Interpretación Histórica y Documentación "Casa del Almirante"

Consultoría Lingüística

Grupo de apoyo para las actividades de investigación y trabajos del área de Humanidades

Instituto de formación en gestión lingüística empresarial

Agencia de noticias

GE.IN. PA (Gestión Integral del Patrimonio)

Academia Andaluza de Español para Empresas

ARQUEOLONE

Young Trips!.com (explicar)

AUL@TIC (explicar)
BAHÍA DE CÁDIZ: "Una visión histórico-cultural desde el mar"
Agencia de viajes para disminuidos físicos
Librería infantil "Chilbuk"
Turismo activo y rutas en GPS
Rutas gaditanas
Diseño de materiales para la enseñanza adquisitiva de Lenguas Extranjeras desde el marco común de referencia europeo
Proyecto AIGAD (Asociación de Investigaciones Gaditanas)
OCCIDENTAL: "Gestión Cultural y Turismo Congresual"
Gestoría Cultural
Necromuseo. Museo interactivo de la necrópolis de Cádiz
De ida y vuelta. Animadores Culturales y Turísticos
Digitalización de Archivos Históricos
Gestión Integral de Escuelas Infantiles
HUMAN (explicar)
60-Editorial (explicar)
Restaurantes temáticos "La Constitucional"
Servicio de Información Cultural local "Qué Hay"
Albergue Cultural Marqués de Arizón
Mega Portal Tecnológico de la Cultura
Puertos de la Bahía de Cádiz: Historia y Turismo
Agencia de Gestión Académica y Desarrollo Cultural
Aldea de la tercera edad GENESIS
Servicios Culturales de Andalucía
Museos Virtuales
Puente de Esperanza (explicar)
Cross Rural (explicar)
Guardería Generacional

Tabla 2

Tenemos un gran interés en el desarrollo de una Red de Colaboración en Humanidades (Red HUMAN). En la convocatoria esta idea se ha concretado en la participación de distintas entidades e instituciones, fundamentalmente en la parte de evaluación de ideas y formación: Consejería de Innovación, Ciencia y Empresa de la Junta de Andalucía, CREARA (Fundación San Telmo), FESUR (Foro de Emprendedores del Sur), CONSORCIO ZONA FRANCA de Cádiz, Red Andaluza de Escuelas de Empresas, proyecto europeo Technology Transfer Results Atlantic Area (2XTRA), FUECA (Fundación Universidad Empresa de la Provincia de Cádiz).

Transferencia en HUMANIDADES en la Universidad de Cádiz

En la Universidad de Cádiz hay 39 grupos de investigación de Humanidades según la última convocatoria del Plan Andaluz de Investigación. Es un potencial de conocimientos importante.

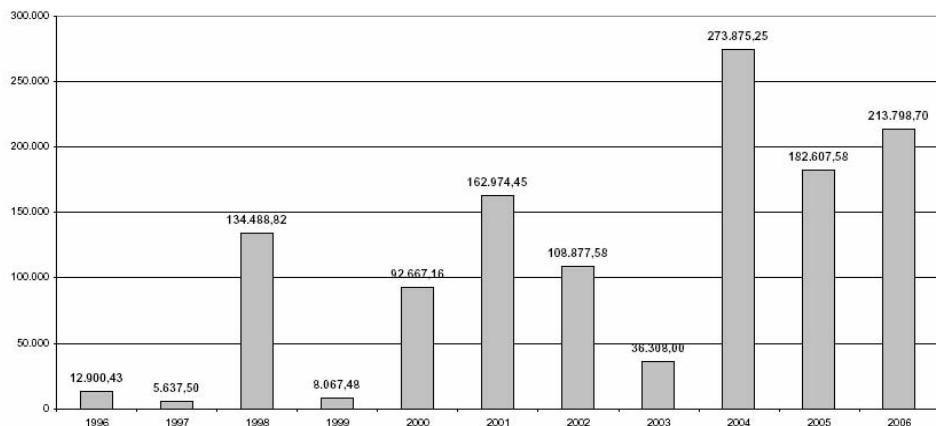


Fig. 3 Evolución anual del importe contratado en Humanidades (dato de 2006: hasta 15 de septiembre)

El gráfico de la Fig. 3 nos revela una evolución importante de la transferencia en Humanidades. Se aprecia una consolidación en los tres últimos años con una proporción respecto al total facturado por la UCA que se sitúa entre el 7 y el 10%. Estimando el peso de los grupos de Humanidades (por su número) respecto al total de la UCA en un 25%, los datos anteriores revelan que hay una transferencia de conocimiento significativa pero también posibilidades para ampliarla.

De entre los contratos realizados se puede identificar (Tabla 3) en qué prestación de servicios se inscribe la transferencia de conocimiento.

Servicios contratados con la UCA en el campo de las Humanidades

asesoría en archivística (inventarios, catalogación y gestión de archivos)
proyectos de arqueología
estudios arqueométricos y medioambientales
redacción de memorias y planes de desarrollo sostenible
ordenación del territorio
actualización de cartografías
puesta en valor del patrimonio histórico
estudio de fuentes documentales
programas de gestión de zonas costeras
traducciones
investigaciones sobre el vino
asistencias científicas
análisis histórico
creación de museos

Tabla 3

Queremos resaltar un convenio de colaboración entre varios grupos de Humanidades con el Instituto de Empleo y Desarrollo Tecnológico de la Diputación (IEDT) de Cádiz, dentro del Proyecto CULTUR-CAD que desarrolla el IEDT. Uno de los objetivos de CULTUR-CAD es convertir los múltiples activos culturales de la provincia de Cádiz en factores concretos de desarrollo económico. La idea de la colaboración surge

en un encuentro entre la OTRI y el IEDT. La disponibilidad de la Oferta Científica, Tecnológica y Humanística de la UCA 2004-5 fue determinante para ver la amplitud de la posible colaboración. Esta anécdota ilustra la importancia de hacer visibles, y difundir, las capacidades de los grupos de investigación. La colaboración de los grupos se ha planteado en el asesoramiento técnico para dotar de contenidos las siguientes rutas y espacios:

RUTAS	
HISTÓRICAS	TRADICIONALES
Cádiz Mitológico	Ruta del Vino
Cádiz Prehistórico	Ruta del Toro
Cádiz Romano	ETNOGRÁFICAS
Cádiz Andalusí	La Janda
Reconquista	Campo de Gibraltar
Nuevo Mundo	Sierra de Cádiz
Liberal	
ESPACIOS SINGULARES	
Parque temático del viento	
Atún y Almadraba	
Trafalgar	

Tabla 4

El papel de las Tecnologías de la Información y de la Comunicación (TIC)

El uso de las TIC es una de las fuentes para la innovación (informe OCDE). El ser una tecnología “horizontal” hace que sus campos de aplicación sean prácticamente todos. En el caso de las Humanidades son de especial interés desde varios puntos de vista, entre ellos:

- Como canal de comunicación.
- Por su interactividad. Con interesantes aplicaciones a museos, centros de interpretación, etc.
- Como soporte integrador de medios (textos, imágenes en 2D y 3D, vídeo y audio, animaciones, simulación) nos abre las puertas a una fuente importante de aplicaciones en la generación de contenidos.

Estas características aplicadas, por ejemplo, al patrimonio cultural, significan un gran potencial de innovación en lo referente a su comprensión, didáctica, difusión y puesta en valor. Desde HUMAN hemos tenido en cuenta desde el comienzo las posibilidades que las TIC ofrecen para fomentar la transferencia y la innovación.

Como ejemplos de puesta en valor aprovechando las TIC podemos citar dos proyectos aprobados a la empresa CODENET y que desarrollará en colaboración con grupos de humanidades de la UCA (convocatoria de proyectos de I+D+I de la Orden de Incentivos a la Innovación y al Desarrollo Empresarial de la Junta de Andalucía). El primero de ellos consiste en el desarrollo de una aplicación integral de conversión a texto del material digitalizado que permita recuperar ejemplares en su edición facsimilar, así como en el desarrollo de un reconocedor óptico de caracteres específico para la tipografía castellana de los siglos XVIII y XIX. El segundo proyecto aprobado desarrollará un sistema avanzado de gestión para el seguimiento de prensa impresa y digital, así como posterior clasificación y descarga de noticias según perfiles, servicio de alerta al cliente, facturación y cobro a través de la plataforma.



La Oferta de la Universidad de Cádiz

Dentro de las actividades de HUMAN estamos elaborando una Oferta Específica de Humanidades que recoge los resultados de una encuesta a los grupos de investigación para definir los servicios que más le pueden interesar al mundo empresarial e institucional relacionado con la industria cultural. Se recogen servicios de grupos relacionados con Historia, Filología, Filosofía, Psicología y Educación (Tabla 5).

Oferta de servicios de los grupos de Humanidades
Asesoramiento científico-cultural
Prospecciones y excavaciones arqueológicas
Diseño de exposiciones sobre Prehistoria y Arqueología
Organización de Congresos, seminarios o jornadas sobre Prehistoria y Arqueología
Ediciones (gestión, diseño gráfico, fotografías, etc.) de monografías y estudios en general
Realización de documentales, reportajes fotográficos, páginas Web, infografía, etc.
Diseño de rutas culturales y arqueológicas (carácter divulgativo)
Puesta en valor de yacimientos arqueológicos
Asesoramiento sobre reproducción de carácter científico de objetos y estructuras de carácter arqueológico
Caracterización de objetos arqueológicos (identificación de materias primas, localización áreas fuente, datación, etc.)
Peritaciones e informe
Asesoramiento a los archivos públicos y privados
Asesoramiento a productoras cinematográficas
Asesoramiento en la elaboración de textos periodísticos
Asesoramiento en la redacción de textos de diferentes géneros administrativos
Revisión puntual, corrección leve o intensa y reescritura de textos
Resolución de cuestiones lingüísticas
Estrategias lingüísticas aplicadas a la comunicación social

Tabla 5

Además aparecen interesantes aportaciones de grupos de Ciencias Químicas:

- Grupo de Corrosión y Protección, con aplicación a la Arqueometalurgia Marina.
- Grupo de Cristalográfica y Mineralogía, con aplicaciones al análisis de materiales arqueológicos, estudios de soportes y pigmentos en obras de arte, determinaciones granulométricas y análisis mineralógico en suelos arqueológicos, estudios de caracterización y procedencia en rocas de la antigüedad, etc.

Por último, dentro del Catálogo de Servicios Técnicos Homologados de la UCA (<http://www.uca.es/web/investigacion>) existen otros servicios con aplicación a las humanidades como el Servicio de Investigación de Materiales del Patrimonio Histórico-Artístico y Arqueometría.

Las expectativas

HUMAN finaliza en Mayo 2007. Hasta el momento hemos trabajado en la generación de ideas y cultura de empresa, en la identificación de una oferta de servicios de los grupos de investigación a empresas e instituciones y en el fomento de proyectos concretos de transferencia del conocimiento.

Interesa ahora, y así está recogido en el proyecto, conocer mejor la demanda de empresas e instituciones. Estudiaremos para ello los sectores identificados como "industria cultural" por la orden de incentivos de la CICE (ver apdo. 1) al tiempo que le haremos llegar la oferta específica de la UCA en estos temas.

Trataremos también de profundizar en las posibilidades de las TIC para potenciar la transferencia de los conocimientos de Humanidades. Especialmente en el desarrollo e identificación de prototipos de demostración. Se está trabajando conjuntamente con la empresa CODENET en un prototipo para los servicios de asesoría lingüística.

En cualquier proyecto es fundamental difundir los resultados. Trataremos de hacerlo también en HUMAN. En este sentido existe la intención de organizar una Jornada sobre Transferencia del Conocimiento en

Humanidades, para presentar los resultados globales del proyecto y las posibilidades que se abren a los grupos de investigación interesados en la innovación y la transferencia. Por lo demás no parece sensato concluir la línea abierta por HUMAN al final del periodo del proyecto y sí continuarla más allá del mismo. Justamente por la oportunidades encontradas de transferencia del conocimiento en Humanidades para la Universidad de Cádiz.

J. M., A. B. y J. G.
Oficina de Transferencia de Resultados de la Investigación.
Vicerrectorado de Investigación, Desarrollo Tecnológico
e Innovación, Universidad de Cádiz.

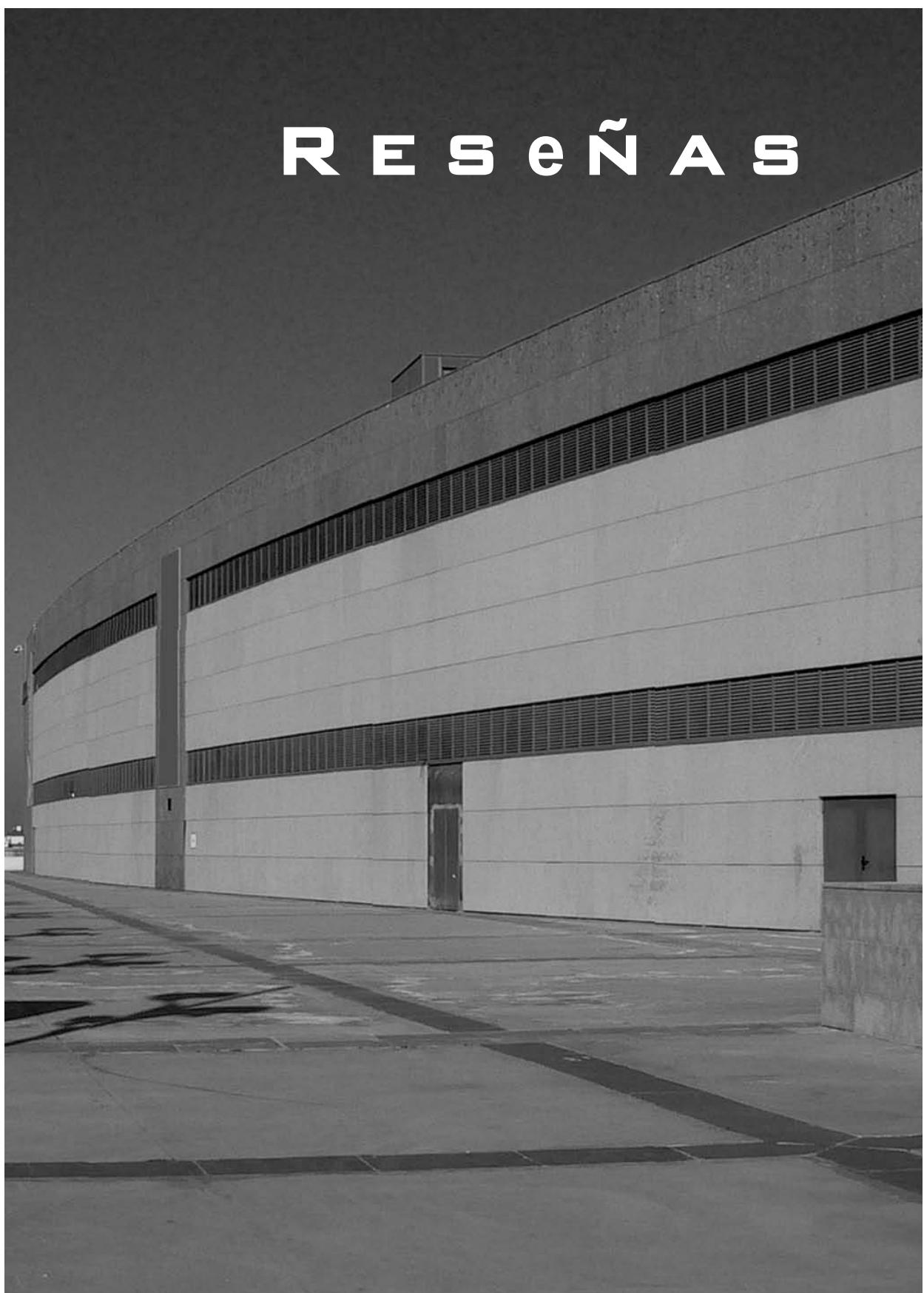
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

Rosalind Williams, *Cambio Tecnológico y Cultura: el MIT*.
Alianza Editorial.

Informe OCDE.

www.uca.es/otri

RESEÑAS



Casos de turismo cultural

De la planificación estratégica a la gestión del producto

Josep Font Sentias (Coord.)
Editorial Ariel
Barcelona, 2004

Ante la progresiva expansión que está experimentando el turismo cultural en nuestros pueblos y ciudades, en los últimos años se está produciendo una verdadera avalancha literaria sobre este fenómeno y sus múltiples implicaciones en el territorio. Entre estos trabajos se echan de menos obras como ésta, eminentemente práctica y basada en la experiencia.

Coordinada por Font Sentias, experto en gestión cultural, y prologada por Bernard Morucci, director de la Cátedra UNESCO, esta obra se estructura en diecisiete capítulos que abordan diversos casos prácticos de turismo cultural, descritos con gran minuciosidad por reconocidos especialistas en la gestión turística y cultural.

Dentro de un plan de trabajo bien concebido y coordinado, en este excelente trabajo de síntesis, se analizan dieciséis proyectos y realizaciones locales relacionadas con el turismo cultural, que invitan a la reflexión del lector y proporcionan un adecuado conocimiento del estado actual de la cuestión



en territorios muy diferentes. Así, de forma bien integrada, los autores analizan diversos modelos de turismo cultural, mediante varios ejemplos cuidadosamente seleccionados y con miras a su posible extrapolación en otros territorios. De ahí la eficacia del conjunto de la obra.

Una de las principales aportaciones de esta publicación radica en la metodología utilizada: el análisis de casos concretos. Sólo desde hace pocos años, este novedoso método de caso, procedente de Harvard y del mundo del derecho, se viene aplicando en España, al específico campo de la promoción y gestión cultural (Lluís Bonet, Castañer y Font (Ed.), *Gestión de proyectos culturales. Análisis de casos*, 2001). Basado en experiencias concretas, este método posee una gran capacidad de aplicabilidad, aunque con las lógicas limitaciones que suponen las singularida-

des de cada caso.

Los casos incluidos pertenecen a diversos estados europeos, como Andorra, Bélgica, España, Gran Bretaña e Italia. Y, aunque las unidades territoriales de estas experiencias son diversas, predomina la ciudad como espacio de análisis y formulación de proyectos.

El fuerte impacto del turismo cultural en Ciudades Europeas de la Cultura es analizado a través del caso de Glasgow (Beatriz García), donde se aborda el desarrollo de estrategias y la correspondiente evaluación. Por otro lado, la reformulación de la política de turismo cultural, mediante el estudio de los "grupos de interés", centra el caso de Brujas (Antonio Paolo Russo), ante la necesidad de reposicionar la oferta turística de esta gran ciudad histórica.

Una propuesta concreta de turismo complementario se expone en el caso del patrimonio judío del Ghetto de Venecia (Jordi Juan), como un nuevo producto surgido del Plan Estratégico de Venecia e inserto en una de las ciudades más emblemáticas de turismo cultural. También en Italia, el modelo de la creación de redes se describe en referencia al caso de los museos de Siena (Michele Trimarchi), donde se analiza el aún joven concepto de "distrito cultural".

El turismo cultural en ciudades declaradas o pro-

puestas como Patrimonio de la Humanidad se examina a través de la candidatura de Andorra (Cristina Yáñez), limitándose al caso del valle del Madriu-Perafita-Claror, donde se pretende iniciar un nuevo modelo de desarrollo y gestión turística.

Ocho casos catalanes de muy diversa naturaleza suponen la mitad de la publicación. Así, en el caso de Figueres (Marién André) se analiza la problemática que genera sobre la población un producto cultural de relevancia internacional -Teatro-Museo Dalí-, al tiempo que se proponen soluciones. Por otro lado, en la comarca del Ampurdán (Martí Sabriá), tan vinculada al mundo de Salvador Dalí y destino turístico maduro de sol y playa, se abordan los problemas de estacionalidad y saturación del territorio y se describe un buen ejemplo de la capacidad asociativa que posee el sector privado para crear nuevos productos de calidad, como el llevado a cabo por un grupo de hoteles familiares al asociar la simbología de Dalí con la gastronomía comarcal. Y en el caso de Girona (Dolors Vidal y Silvia Aulet), ciudad mediana con un importante patrimonio histórico y destacado destino de turismo cultural, se describen las actuaciones efectuadas para lograr la regeneración urbana del centro histórico.

Cuatro casos muy dife-

rentes se centran en Barcelona, reconocido destino internacional de turismo cultural. En primer lugar se analiza la estrategia llevada a cabo por el consorcio público-privado "Turisme de Barcelona" (Lluís Bonet), desde su creación hasta la celebración del Fórum Universal de las Culturas 2004. En el siguiente caso se expone la génesis y evolución del equipamiento patrimonial de La Pedrera-Spai Gaudí (Josep Font), como ejemplo de una oferta consolidada, en torno a la valorización y gestión de un edificio declarado Patrimonio de la Humanidad, llevada a cabo por La Caixa como entidad propietaria. Por otra parte, el producto específico de las Festes de la Mercé en Barcelona (Greg Richards) se describe como modelo de un turismo cultural que también debe basarse en ese patrimonio intangible compuesto por la cultura viva y las fiestas populares. Y la iniciativa de "Articket" (Antoni Laporte y Joaquina Bobes) es también objeto de análisis, como muestra de una acción conjunta de promoción cultural acometida por seis prestigiosos centros de arte barceloneses.

En torno a la consolidación del turismo cultural en Tarragona (Jordi Calabuig y Xavier García), declarada Patrimonio de la Humanidad por su legado romano, se estructuran posibles modelos de desarrollo turístico para

la ciudad.

Ya fuera del ámbito catalán, en el caso de la Ciudad de las Artes y las Ciencias de Valencia (Pau Rausell) se explora sobre el impacto y las consecuencias derivadas de la implantación de este gran equipamiento sobre el modelo turístico valenciano. Otro capítulo del libro se ocupa del atractivo concepto "Territorio Museo" y se evalúan los resultados de la puesta en marcha del museo-territorio de Alghero (Manuel Miró y Jordi Padró). Este conjunto de casos finaliza con la descripción de la planificación y gestión turística llevadas a cabo en Ávila (María García), declarada Patrimonio de la Humanidad, donde se plantea conciliar su mantenimiento como destacado destino turístico y la conservación de su rico patrimonio histórico.

El último capítulo del libro está dedicado al análisis de algunos folletos turísticos (Arturo Molina), pertenecientes a diferentes ciudades, que se presentan como una de las principales herramientas del turismo cultural, al tiempo que el autor ofrece algunas recomendaciones sobre su diseño.

Uno de los principales valores de esta obra es haber sabido aglutinar un conjunto de casos caracterizados por su diversidad y alto grado de representatividad, que tienen la potencialidad de ser extrapolados a otros

territorios. Estos casos aparecen descritos con todo rigor y precisión. Se analizan problemáticas concretas como la estacionalidad turística o la saturación territorial; destinos turísticos maduros y destinos de nuevo cuño; los impactos que los nuevos productos culturales pueden generar sobre el medio ambiente y sobre las poblaciones anfitrionas; se exponen diversas estrategias ya desarrolladas, así como otros proyectos en ciernes conducentes todos hacia la valoración y promoción del turismo cultural.

La obra se completa con la inclusión de abundantes datos, contenidos en tablas estadísticas y gráficos, además de una selecta bibliografía para cada capítulo. De gran interés resulta el planteamiento final de cada caso, al quedar abiertas para el debate diversas cuestiones e interrogantes relacionadas con el ejemplo descrito.

En definitiva, estamos ante una obra de imprescindible lectura a la hora de planificar la transformación de los recursos culturales en productos turísticos, así como para redefinir las políticas y la gestión del turismo cultural en nuestros territorios. Un trabajo, sin duda, de gran utilidad para los profesionales del turismo y la cultura y para los gestores del Patrimonio Cultural.

Ana Gómez Díaz-Franzón

El Proyecto Benzú

250.000 años de historia en la orilla africana del Círculo del Estrecho. 30 preguntas y 10 opiniones.

José Ramos Muñoz,
Dario Bernal Casasola
(editores científicos)
Edita: Ciudad Autónoma de Ceuta y Servicio de Publicaciones de la UCA, Cádiz, 2006

No ha transcurrido mucho tiempo desde que en 2001 fue localizado el yacimiento de la Cabililla de Benzú, en Ceuta, un abrigo paleolítico con niveles de habitación fechado entre 250.000 y 70.000 años y una cueva neolítica del VI milenio a.n.e. Sin embargo, la buena coordinación del complejo equipo de investigación y el interés de todos sus miembros por difundir los resultados del proceso de las excavaciones y dar a conocer su interpretación en relación con las hipótesis planteadas como base del trabajo, lo han convertido en uno de los proyectos más emblemáticos de la Universidad de Cádiz.

Muchos medios de comunicación se han ocupado de Benzú, ya que la hipótesis barajada como pun-

to de partida y eje de la investigación, la posible comunicación entre las dos orillas del Estrecho desde fechas muy tempranas, resulta muy atractiva y abre posibles alternativas a la explicación tradicional del poblamiento de Europa desde el Este, asumida hasta ahora por la mayoría de los investigadores. También son numerosas las publicaciones especializadas que han visto la luz en estos años, pero una vez finalizada la cuarta campaña de excavaciones y cerrada la primera fase de las investigaciones, los responsables científicos han considerado oportuno realizar una publicación que difunda a círculos no especializados de la población los resultados científicos, siguiendo una práctica reciente en nuestro país que ha sido iniciada con gran acierto por el equipo de Atapuerca.

Los coordinadores científicos de la edición desglosan minuciosamente en la introducción de la obra el por qué de la estructura y los objetivos que pretenden. Utilizan con gran acierto el conocido recurso de las preguntas-respuestas organizadas en nueve bloques temáticos que abarcan los contenidos fundamentales para conocer las claves del yacimiento y las líneas de investigación que canalizan los trabajos. A lo largo de la obra vamos descubriendo

en qué consiste el Proyecto Benzú y su proyección social, la diversidad profesional del equipo que lo integra, la localización y el entorno geográfico del yacimiento, el desarrollo de los trabajos de campo y laboratorio, los procesos científicos y técnicos que conducen al establecimiento de una cronología o al resultado de los análisis de los hallazgos paleolíticos del abrigo y los neolíticos de la cueva, la reconstrucción del medio ambiente o el planteamiento de las pautas sociales. Este sistema de preguntas-respuestas agiliza la lectura, ya que permite ignorar el orden del discurso general para acudir puntualmente a aquellas preguntas que más interesen, sin que alterar el orden suponga un obstáculo para la comprensión de los contenidos. Sirve también para palliar algunas diferencias de estilo y complejidad, lógicas en una obra realizada por múltiples autores.

Refuerza la dimensión divulgativa de la obra la inclusión de un glosario donde se recogen palabras de carácter técnico, que aparecen destacadas con negrita en el texto, y la bibliografía comentada, que acompaña cada cuestión, ofrece un valioso apoyo a aquellos lectores interesados en ampliar su conocimiento sobre los distintos temas que se abordan. Igualmente los conte-

nidos de la publicación se enriquecen con la incorporación de una serie de opiniones externas al equipo de Benzú que aportan su visión global acerca del proyecto o inciden sobre algunas de las hipótesis de trabajo.

En resumen, nos encontramos ante una obra de gran utilidad para un público, sobre todo universitario, que sin ser especialista en el tema siente gran interés por el desarrollo de estas investigaciones. Aún hay mucho trabajo por realizar en Benzú y algunas interpretaciones que sólo quedan esbozadas por la escasez o ausencia de evidencias arqueológicas, podrán desarrollarse de modo más concreto en futuras publicaciones.

Juan Alonso de la Sierra Fernández
Coordinador del Gabinete Pedagógico de Bellas Artes de Cádiz

El Flamenco en Cádiz

Catalina León Benítez
Almuzara Ed.
2006

Las editoriales andaluzas están prestando una gran atención al libro sobre tema flamenco. Almuzara está acometiendo un proyecto amplio y multidisciplinar

dentro de una colección de ensayos y biografías de personajes del mundo jondo. Dentro del primer apartado la editora está dedicando buena parte de los títulos a las capitales flamencas; las consideradas como cunas. Cádiz, entre ellas, se sitúa como un enclave privilegiado en la gestación y desarrollo de las músicas del sur peninsular, germen de los más variados giros y matices que fueron desembocando en la genuina manifestación que hoy es el cante, el toque y el baile.

La profesora Catalina León ha sido la encargada de compendiar *El Flamenco en Cádiz*, una empresa no exenta de dificultades. Por una parte, debido a la necesidad de adaptar cuanto ya se conoce, por otros libros o la tradición oral, al rigor que exigen las nuevas investigaciones en el campo jondo. Por otro, el esfuerzo que supone sistematizar todo el patrimonio oral de Cádiz que es muy denso por el gran número de intérpretes y variantes al acervo cantaor.

La autora, con una cuidada utilización del lenguaje, propone de principio un capítulo contextual de acercamiento histórico y geográfico a la ciudad. Hay pocas artes tan influidas por su entorno y modos de vida que éste; por eso la necesidad de estos iniciales planteamientos, que llevan des-

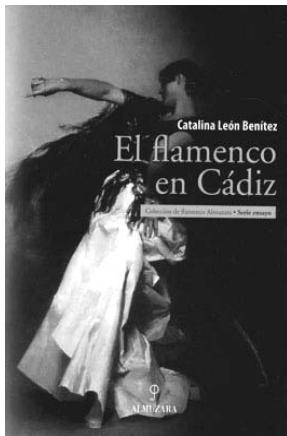
de la reseña de las antiguas leyendas y mitos al Cádiz del siglo XXI, pasando por períodos tan claves como el de las relaciones con América o el período liberal. Todo está en las letras del flamenco, descanso de tanta sabiduría del pueblo.

Una vez establecidos estos límites, Catalina se centra en las características más esenciales de la reconocible escuela gaditana; los primeros maestros del cante; los estilos más genuinos desde los pre-flamencos, a las alegrías o los tangos con un numeroso respaldo de coplas y letras.

Pero Cádiz, va más allá, como acertadamente hace ver la autora. Junto al cante, la guitarra y el baile gaditanos han sido fundamentales en la historia del género; así lo hace constar, junto a algunas preceptivas alusiones a personajes de la importancia de Falla o Quiñones.

Siguiendo los parámetros de la flamencología más moderna, Catalina opta por hacer separata entre el flamenco de la capital con el desarrollado en los Puertos de su Bahía. En efecto, los antiguos tratados siempre los unían en sus análisis con Cádiz, pero estudios más profundos nos llevan a aplaudir este distingo.

Así como dedicar volumen gráfico aparte a todas las relaciones, no siempre



pacíficas, que se han establecido entre Flamenco y Carnaval; "dos sones en un mismo espacio", como apostilla la escritora.

La clara vocación generalista y enciclopédica de la obra la lleva a rematar con episodios donde el flamenco se interrelaciona con otras manifestaciones culturales, tales que la plástica, la literatura o la lingüística, ofreciendo así un gran sentido de conjunto.

Catalina León Benítez, nacida en Cádiz, es profesora de geografía e historia y de psicología-pedagogía, así como estudiosa del flamenco. En este campo desarrolló, de forma pionera, un programa de intervención escolar que supuso la primera "didáctica del flamenco". Ha profundizado en la relación entre el flamenco y las artes plásticas, tema al que ha dedicado multitud de artículos. Su actividad dentro del flamenco

abarca, además, cursos, presentaciones, charlas y conferencias, así como colaboraciones en revistas especializadas. En la actualidad, prepara, también para Almuzara, un trabajo sobre Manolo Caracol.

José María Castaño
Coordinador del Aula
de Flamenco de la UCA

El periodismo cultural

Francisco Pastoriza
Rodríguez
Editorial Síntesis. Colección
Periodismo Especializado,
Madrid, 2006

El hecho informativo es la base sobre la cual construir la noticia. La múltiple variedad de los géneros periodísticos generan una actividad cotidiana que es susceptible de adaptar a múltiples discursos: narrativos, visuales, simbólicos. El ruido provocado por esta cascada de información es ensordecedor. A las redacciones llegan faxes, correos electrónicos, notas de agencia... Sobre todo eso se construye la realidad relatada y contada, que luego leemos en periódicos o revistas, oímos mientras vamos en nuestro coche en la radio, nos llega por e-mail o Internet, o nos acompaña mientras cenamos viendo la

televisión. Tamizada, triturada, masticada y digerida, cruda o cocinada por el conveniente paseo de la misma, en las trastiendas de los intereses de grupos, de redes de influencias, o bien por qué no decirlo, de intenciones empresariales que viven del negocio mediático.

Y en todo este panorama abigarrado se inserta la cultura como información periodística. Desde los albores del periodismo, la información cultural constituyó parte esencial de lo fijado por los primeros folletines, boletines y gacetas. Era la cultura, o parte de la misma como la literatura o el arte, la que constituía la principal información, yendo además muy de la mano de la información política o sobre hechos sociales.

El advenimiento de la sociedad moderna en la era industrial, originó la especialización del periodismo. Primero en los géneros escritos, más tarde y conforme fue consolidándose el progreso técnico en los medios radiodifundidos. La cultura y todas sus manifestaciones se fue conformando como un espacio informativo autónomo. No ausente de las tendencias o intenciones de las líneas editoriales, pero cubriendo una parcela de actualidad que era requerida por un público cada vez más numeroso. Al cual, al mismo tiempo, se le creaba una ne-

cesidad nueva a través de unos vehículos de transmisión más cercanos, más al alcance de todos.

Un proceso de vulgarización que si por un lado servía para un mayor acercamiento al gran público, por otro estandarizaba los modelos, imponía cánones y señalaba pautas y tendencias.

En nuestro país, este proceso no ha estado en modo alguno alejado de lo acontecido y visto en otras partes del mundo moderno. Con las particularidades propias de nuestro propio devenir intelectual, la cultura ha estado presente como hecho informativo, ocupando un lugar propio en los medios de comunicación españoles desde los inicios del periodismo moderno.

La necesidad de marcar los parámetros desde los cuales la información cultural es tratada por los profesionales y la definición de la misma, en función de los géneros y asimismo, de las fuentes, de los medios donde ésta se ofrece al público es el objetivo de la obra de Francisco Rodríguez Pastoriza, Profesor de Comunicación e Información Audiovisual en la Universidad Complutense de Madrid, quien además es periodista del Área de Cultura de Televisión Española.

El autor partiendo de un análisis inicial desde los orígenes históricos, define el marco conceptual que ocu-

pa en la teoría de la información el hecho cultural. Elaborado este planteamiento inicial, se dirige a analizar la aplicación de la ciencia periodística, con sus múltiples posibilidades narrativas, a los diferentes géneros. Aportando ejemplos, señalando las características de los mismos y apuntando preferencias en la aplicación de uno u otro según sea el tipo de información a ofrecer. Un análisis que se amplía al reflejo en los distintos medios informativos del hecho cultural. Sin detenerse demasiado en aplicar un criterio en exceso crítico, sino meramente narrativo de los principales hitos de la información cultural en el mundo y en España. Desde ese punto de vista, el libro es útil como referencia para iniciar al neófito o al estudiante en el hecho del periodismo cultural.

Y lo es sobre todo porque introduce igualmente, unos criterios de valoración de la información cultural, atendiendo a sus contenidos y la forma en la que ésta se expone en los diferentes medios. Lo que resulta particularmente útil a la hora de objetivizar la información, en cuanto a la oportunidad de la misma, la novedad, el aliciente, la cercanía, la implicación afectiva o intelectual del acontecimiento reflejado.

No obstante y dado que el tema puede originar más reflexión, se echa en falta

pues, un posicionamiento crítico con respecto a la efectividad, o el papel de esta información en el contexto global del periodismo moderno.

Igualmente, en la obra se echa de menos el apartado dedicado a la difusión cultural a través de las nuevas tecnologías de la información con lo que supone Internet y las múltiples facetas de expresión que este vehículo de transmisión abre a la información cultural. Quizás lo nuevo y reciente de este fenómeno haga necesario un análisis posterior.

Tampoco es a nuestro juicio la finalidad de la obra presentada, ceñirse a aspectos críticos. Este asunto puede quedar apartado para una posterior y más profunda reflexión. Porque puede igualmente ocurrir, que en el panorama que a veces ofrecen los medios de comunicación generalistas, la información cultural vaya perdiendo espacio, hasta quedar inmersa en las secciones de espectáculos o modas, siendo muy pesimistas. Siendo en cambio optimistas y si nos atenemos a la proliferación de publicaciones de corte cultural que estamos viviendo, puede que la cultura encuentre sus propias formas de difusión alejadas del marco tradicional de páginas o espacios reservados en las radios o las televisiones. Aunque no es del todo descabellado mantener la

alerta y cierta reserva de cara al futuro, si vemos lo que está ocurriendo ya en determinadas cadenas de televisión con este mundo informativo, donde lo cultural ha desaparecido en la práctica de las parrillas de programación. Sin duda una piedra de toque, un aviso que nos sirve para ilustrar este temor que aquí exponemos. Ojalá nos equivoquemos.

Marketing del patrimonio cultural

Carmen Camarero Izquierdo
María José Garrido Samaniego
Ed. Pirámide. Esic.
Madrid, 2004

El marketing, instrumento necesario para gestionar y promocionar el desarrollo de los recursos de un territorio a diferentes segmentos de población, requiere cada día mayor atención en el campo de la gestión cultural.

No proliferan en castellano abundantes estudios monográficos sobre marketing patrimonial, al menos desde la óptica de dos economistas como las autoras de esta publicación quienes ofrecen herramientas para abordar la planificación de

Marketing del patrimonio cultural

Carmen Camarero Izquierdo
María José Garrido Samaniego



proyectos con una metodología clara y precisa.

Manual de aspecto universitario que todo gestor patrimonial debería al menos consultar, se distribuye en nueve capítulos que permiten conocer desde los perfiles del público visitante de museos, ciudades históricas y espacios culturales así como estrategias transformadoras del recurso en producto.

El planteamiento de la obra de estas dos profesoras de la Universidad de Valladolid, facilita la lectura y el trabajo a los más profanos en la materia a través de tablas, gráficos, análisis de casos prácticos tomados de artículos de prensa, material promocional y publicitario.

Aspectos de actualidad: desde fórmulas de financiación, captación de fondos, fijación de precios, canales de distribución, hasta estra-

tegias de comunicación e imagen de marca se desgranan para desvelar las claves que implementan un plan estratégico de marketing.

Tradicionalmente, el marketing aplicado se ha venido vinculando a economistas y profesionales del sector empresarial. Buena falta hace a los gestores culturales, de orígenes académicos diversos: historiadores, filósofos, filólogos, pedagogos, biólogos, etc., manejar con destreza postulados y entresijos de una materia que inconscientemente y diariamente usamos pero que quizás apenas se dedica tiempo suficiente para una mayor reflexión desde su visión más teórica.

Virginia Luque Gallegos

Cuadernos de Investigación Vigía Números 1 a 4

Fundación Provincial de Cultura. Cádiz, 2006

Para quien no lo sepa Vigía Observatorio Cultural de la Provincia de Cádiz es un proyecto de la Diputación, la Universidad y la Caja San Fernando de dicha provincia. Comenzó a funcionar hace ya algo más de dos años. En este tiempo ha

encarado numerosos proyectos que se mueven sobre todo en el ámbito de la investigación y en el intento de conocer más y mejor la realidad cultural de dicho territorio. Entre sus acciones destacan las becas de investigación que están enfocadas prioritariamente al sector de la Cultura. Como consecuencia de las cuatro primeras becas otorgadas se editan sendos cuadernos con la idea de dar mayor difusión y permanencia a las investigaciones emprendidas con becas. Los cuadernos editados son:

- Cuaderno Número 1. Perfil de usuarios de bibliotecas en pequeños municipios de la provincia de Cádiz. Juan Bautista Blanco Rodríguez. Un estudio sociológico que trata de concretar los perfiles más frecuentes de los ciudadanos que se acercan a las bibliotecas de las localidades menores de 20.000 habitantes de Cádiz.

- Cuaderno Número 2. Impacto económico de los festivales culturales. Un estudio comparado. Gonzalo Sánchez Gardey y Álvaro Rojas Vázquez. Análisis de los efectos económicos en dos festivales de la provincia. El Festival de Teatro de Comedia de El Puerto de Santa María y el Festival de Música de Cádiz.

- Cuaderno Número 3. Análisis de los servicios ofrecidos por los equipa-

mientos de proximidad en municipios de más de 20.000 habitantes de la provincia de Cádiz. Ana Ruiz Gutiérrez y José Fernando Piñeiro Area. Un intento de conocer de manera estructurada y crítica la oferta de servicios de dichos equipamientos culturales.

- Cuaderno Número 4. Dinámica Social en la gestión cultural del Flamenco en la provincia de Cádiz. Enrique Linera Cortés. Un interesante estudio que aborda la cuestión desde una metodología antropológica pero con un enfoque hacia las políticas y la gestión culturales.

Las becas han permitido y facilitado el acceso al sector de la gestión cultural a jóvenes investigadores a la vez que, como efecto complementario, ofrecen datos reales para la reflexión y la acción en el mundo de las políticas culturales territoriales.

Más información en cultura.observatorio@dipucadiz.es

José Luis Ben Andrés

El templo del saber

Hacia la biblioteca digital universal

José Luis González Quirós,
Karim Gherab Martín, col.
Deusto y Fundación DMR
Barcelona, 2006



El libro que nos ocupa tiene como objetivo tratar de imaginar cómo podrá ser el acceso al conocimiento en un futuro inmediato cuando abandonemos el mundo analógico de la impresión por la era digital. Para ello los autores se han pertrechado del conocimiento histórico adecuado. La Introducción del libro recorre los diferentes soportes en los que la sociedad ha dejado constancia de sus conocimientos así como la necesidad de archivar estos documentos a medida que su producción ha ido en aumento y esta circunstancia se ha complicado.

Para los autores, hay que aclararlo, el conocimiento al que aluden es el conocimiento científico y, por tanto, la producción, catalogación, digitalización, etc., objeto de este estudio no es otro que el que proviene del mundo científico. El acceso a este tipo de información se ha generalizado en el último tercio del si-

glo XX. Se ha producido un aumento espectacular de individuos capaces de comprender la información científica y más espectacular ha sido todavía la aparición de libros y revistas especializadas. Ello ha provocado que sea imposible conocer -no ya leer- todo lo que se publica. Las bibliotecas tradicionales no pueden disponer de todo lo publicado y la única posibilidad que los autores ven como posible sería la de la creación de un ciberlugar en el que ubicar todo el conocimiento.

Los autores tienen en mente la Característica Universal leibniziana. Un lenguaje universal que facilite la catalogación, puesto que los sistemas tradicionales no resultan operativos para manejarse en la ingente maraña de publicaciones que existe actualmente. Pa-

ra ello proponen igualmente la tesis del tercer mundo de Popper, el mundo de los contenidos de pensamiento objetivo, especialmente, de los pensamientos científicos y poéticos y de las obras de arte. Obviando las innumerables refutaciones que tal posibilidad ha tenido desde que la planteó Popper, hay que decir que los autores ven en ella la posibilidad de extraer -parafraseando a Popper- conocimientos objetivos que pasarían a conformar la biblioteca universal.

La propuesta planteada, siendo interesante, no evita contemplar dificultades como las de derechos de autor, descriptores de búsquedas, entre otras. El futuro de la información científica -y del conocimiento en general- está, sin lugar a dudas, en la red, y como ellos dicen, en las publicaciones e-print como alternativa a las publicaciones tradicionales.

Cándido Martín Fernández

Re-imagina!

"Re-imaginar" la gestión cultural?

Thomas J. Peters
Pearson Educación
Madrid, 2006



Tom Peters, el "gurú de gurús" y una de las mentes más destacadas del management de nuestro tiempo, nos vuelve a romper los esquemas con nuevas y sorprendentes ideas en torno al pensamiento abierto, creativo e innovador. Brillante, provocador e incluso trasgresor, ilusiona e incentiva al lector con ejemplos estimulantes y a veces descarados.

Este revelador libro, de diseño enérgico, animado y de estructura poco convencional -tanto como la empresa que nos hace imaginar-, comienza cada capítulo con un "grito" a modo de llamada al desafío de reinventarnos continuamente aprovechando el desconcierto en el que vivimos. Es un caos intencionado por la confianza de Peters en el valor del desorden en la sociedad actual; a su juicio, nuestra mayor amenaza y nuestra mayor oportunidad como fuente de creatividad para dibujar nuevos órdenes y descubrir nuevos significados.

Con esto, consigue des-

montar la teoría de la planificación estratégica -ya no hay tiempo de elaborar planes ni procesos-, eliminando los tradicionales esquemas y todos aquellos paradigmas tan arraigados sobre procedimientos de trabajo, y que aún se intentan implantar en los diferentes servicios de la Administración Pública. Peters, con todo su descaro, ha conseguido "re-inventar" un libro de negocios, aunque, en realidad, el autor no pretendía escribir sobre temas empresariales, sino ocuparse de la pasión, del compromiso, de altos riesgos, de "fracasos excelentes". Partidario declarado de castigar los "éxitos mediocres", nos hace entender que la opción de innovar ya no es opcional, sencillamente porque la neutralidad ya no funciona, porque hay que marcar la diferencia.

En este sentido, nada como la caótica y cambiante gestión cultural para seguir sus enseñanzas.

Imaginemos una gestión y una administración excitante, creativa, divertida, atrevida, descarada, diversa y en continua transformación -más que en "mejora continua"-. Identifiquemos la figura del gestor cultural con la de un "líder emocional", capaz de atraer y desarrollar el capital intelectual y de crear un clima de trabajo que alimente la curiosidad y la motivación para el desarrollo de "experiencias" y "soluciones" asombrosas -más que de "productos" y "servicios"-. Quizás haya llegado la hora de quitarnos las pesadas cadenas que nos llevan "atando" tanto tiempo y "re-inventar" la gestión cultural; pasar a la acción, ofrecer productos culturales increíbles y comunicarlos como nunca antes nos atrevimos a hacerlo. Para ello se necesitan altas dosis de talento creativo e ideas profundamente nuevas, capaces de crear un valor añadido en una economía de intangibles. Ya nada es inimaginable en una sociedad en la que las nuevas tecnologías de la información y la comunicación han cambiado y pueden cambiarlo todo. Definitivamente tenemos que "re-imaginar" la cultura, los artistas, las políticas culturales, las iniciativas, los productos, la historia, las nuevas fórmulas de gestión, los nuevos escenarios, la experiencia, las nuevas expe-

REVISTAS

riencias, la formación, los significados... otros modelos, otros mundos.

Por otro lado, Peters aprovecha su discurso para hacer una incisiva crítica social y una apuesta concluyente por el valor de la diversidad y de la cooperación. Reivindica el fuerte potencial de las mujeres y sus cualidades de liderazgo, y apuesta por la implantación de sistemas educativos que valoren más las preguntas que las respuestas, la creatividad más que la repetición, la individualidad más que la uniformidad y la excelencia más que el rendimiento estandarizado.

Al fin y al cabo, Peters no nos dice nada nuevo, pero sí nos cuenta las cosas de forma diferente; revela la locura y la pasión como armas importantísimas en la gestión y nos muestra evidencias que tal vez nunca nos habrían atrevido a ver. Pero lo más importante de este libro es que ilusiona, anima y da esperanzas de que nuevas y mejores formas de gestión, no solamente son necesarias sino posibles y eficaces.

En definitiva, la esencia de su pensamiento se resume en la siguiente frase: "la principal tarea y responsabilidad de nuestra generación es re-imaginar nuestras empresas e instituciones públicas y privadas" (Tom Peters) y este libro no podía terminar de otra manera sino con

la eterna cita "sueña como si fueras a vivir eternamente. Vive como si fueras a morir hoy" (James Dean).

Victoria Usero Piernas

Ábaco Revista de Cultura y Ciencias Sociales

Nº 46, 2º época
Gijón, 2005

Siempre es gratificante celebrar el aniversario de una revista cultural, como es el caso de Ábaco, que va a cumplir veinte años, dos décadas en la que ha editado cuarenta y seis números en dos épocas. Surgida en la ciudad de Gijón en 1986 en el seno del Centro de Iniciativas Culturales y Sociales (CICE-ES), entidad no lucrativa que promociona actividades relacionadas con el ámbito social y cultural.

Su periodicidad es trimestral, y partiendo de lo local manifiesta una clara vocación universal, disponiendo de delegaciones en Portugal, Centroamérica, Brasil, Uruguay y Argentina. En cuanto a los contenidos se estructura básicamente en torno a un tema monográfico de actualidad, exa-



minado desde distintos puntos de vista o bien de diferentes disciplinas; a éste le acompaña una sección con artículos de análisis sobre una o varias cuestiones, cerrando con una amplia sección de notas, recensiones y críticas de libros.

El tema central de este número titulado "Mediación y Gestión Cultural" está dedicado al Proyecto Europeo Magisthere (Mediation, Animation, Gestion, Interpretation des Sites et Territoires, Heritage Européen), fomentado por la Agencia Leonardo da Vinci de la Unión Europea y en el que participan cinco ciudades europeas (Tours, Francia; Cosenza, Italia; Ołomouc, República Checa; Pécs, Hungría; y Úbeda, España) junto a una universidad de su entorno, en el caso español es la UNED; integradas en la red AVEC (Alliance des Villes Européennes de Cultura).

El objetivo del citado proyecto consiste en establecer el tipo de formación

que deben realizar los técnicos que se dedican a la mediación y gestión del patrimonio cultural y definir su perfil profesional. El patrimonio cultural es considerado actualmente como uno de los factores que más incide en el desarrollo local, siendo un elemento importante ligado a la industria turística; por ello se necesitan gestores altamente preparados que supere y sistematice una situación que presenta claras insuficiencias, disfunciones y ausencias. En este sentido se agrupan una serie de escritos realizados por los miembros del grupo que han trabajado conjuntamente en el proyecto.

Por último la sección de artículos, reúne tres relacionados con el Tema de fondo bajo la denominación tres proyectos, tres conceptos: "La Universidad Laboral de Gijón: La Ciudad de la Cultura"; "Nuevos centros culturales: nuevos modelos de gestión (La Casa Encendida)"; y "Diez años de arte contemporáneo en Barcelona (Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona)".

Enrique del Álamo Núñez

Pensar Iberoamérica Revista de Cultura

www.campus-oei.org

Revista electrónica editada por la Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura con la colaboración del Ministerio de Cultura de España y de la Agencia Española de Cooperación Internacional.

Su periodicidad es cuatrimestral alcanzando los diez números, aunque el último es el nueve ya que hubo un número cero; éste vio la luz en febrero de 2002 siendo el de julio-octubre de este año el más reciente, observándose su ausencia durante el año 2005.

Cada número es coordinado individual o colectivamente, bien por los coordinadores editoriales de la revista o por un coordinador invitado.

Presenta una estructura que responde a los siguientes apartados:

- Temas de portada; generalmente es un tema monográfico (excepto en los dos primeros números) en el que varios autores vierten sus aportaciones en forma de ensayo, reflexión o información. Cuestiones como "Cultura y Educación", "Ciudad y Cultura", "Cultu-

ra y Comunicación", son algunas de ellas.

- Estudios y experiencias; son colaboraciones relacionadas con el tema propuesto, cuya particularidad es la documentación objetiva. Pueden ser solicitadas o enviadas, en este caso están sujetas a una normativa en la que se exige como condición suscribirse -es gratuita y además los textos deben ser inéditos o con escasa difusión en América Latina, actualizados y que signifiquen aportaciones empíricas o teóricas de relevancia.

- Documentos, Reseñas, Eventos y Convocatorias; espacio que recoge material diverso: comentarios y crítica de libros y revistas, documentos de interés, crónicas de acontecimientos singulares y todo tipo de convocatorias relacionadas con el sector.

La configuración que ofrece la página permite una clara visualización y lectura del sumario además de la disposición del menú con fácil acceso a las aplicaciones de enlace.

Enrique del Álamo Núñez

La Asociación Qultura

La cultura entendida desde la iniciativa privada

"No basta saber, se debe también aplicar. No es suficiente querer, se debe también hacer". Esta frase atribuida a Goethe podría ser la definición de la quietud que hizo ponerse en marcha a la Asociación Qultura, una institución nacida en Cádiz hace ya más de cinco años, totalmente privada y sin ánimo de lucro, cuyo principal objetivo era y es brindar a la capital gaditana programas culturales de calidad que cubran el hueco existente en la agenda de actividades que habitualmente ofrecen las autoridades en la materia. Y todo ello, desde la más absoluta independencia a cualquiera de las administraciones públicas que habitualmente promueven la cultura de la ciudad.

Explicar cuál ha sido el germe de la Asociación Qultura es sencillo. Mucho tiempo antes de que se pusiera en marcha, un grupo de amigos con muchasquietudes y relacionados, de una manera u otra, con los diversos ámbitos culturales gaditanos, comenzaron a plantearse hacer algo en

favor de la cultura de la ciudad desde la premisa de la libertad, tanto de pensamiento como de acción. "La idea que nos empuja a quienes estamos detrás de esta asociación es la de promover actividades cuya realización no debe depender de las instituciones y que han de pasar a gestionarse desde la asociación de los ciudadanos, como expresión de lo que es una comunidad ya socialmente avanzada. La gestión plural, libre e independiente de los vaivenes políticos constituyó siempre el objeto de las ideas progresistas", algo que "en las difíciles circunstancias políticas y sociales actuales es más necesario que nunca subrayar y asegurar. En este empeño, por modesto que sea, es necesaria la colaboración de todos los que no aceptan el empobrecimiento cultural a que nos aboca la sociedad del siglo que empieza, la opinión dirigida desde los grandes medios de comunicación y la ausencia total (desde luego buscada) de ideas críticas en una sociedad de pensamiento único. Aunque solo sea para constatar que existe vida más allá de lo que ofrecen los medios de comunicación de masas", explican los responsables de la entidad.

Esta idea, o este objetivo, aglutina desde el nacimiento de la Asociación a escritores, periodistas, ges-

tores culturales, arquitectos, abogados, profesores universitarios, pintores y, en general, a un grupo heterogéneo pero animoso de personas, comandado por Pedro Fernández, presidente de la institución. Los inicios nunca son fáciles, pero ayudó mucho el poder contar desde el comienzo de esta andadura cultural con una sede situada en un bajo de la calle Santa Inés- en la que pronto se realizaron las primeras actividades: un homenaje de piano y poesía a Luis Cernuda con motivo del centenario de su nacimiento; una lectura, a cargo de sus autores, de relatos premiados en diversos certámenes literarios de distintos puntos del territorio español, o una conferencia-concierto titulada *Tangos entretextos. De Celedonio Flores a Jorge Luis Borges*. Posteriormente vino la programación integral de la obra para violonchelo y piano de Beethoven, el primer gran acto de la Asociación, que se desarrolló en colaboración con el Colegio de Abogados -en cuya sede tuvieron lugar los conciertos- durante los días 10, 11 y 12 de diciembre de 2003.

Una vez iniciada la senda, la programación fue haciéndose estable. Y a los actos anteriormente reseñados le siguieron la actuación de Gitanes Swing y, pronto, un homenaje al escritor marroquí Mohamed Chukri con

motivo de su fallecimiento. Coordinado por el profesor de la Universidad de Cádiz y arabista Juan José Sánchez Sandoval, y bajo el título *La realidad desnuda de Mohamed Chukri*, este acercamiento a la figura del autor y, por ende, a la cultura que se realiza en Marruecos -tan cerca, tan olvidada- se desarrolló a lo largo de tres jornadas, en las que intervinieron Abdellah Djibilou, traductor al español de *El pan desnudo* -que pronunció la conferencia *El mundo literario de Mohamed Chukri*, una lectura dramatizada de una selección de esta novela a cargo del actor Francisco Algara, la proyección del cortometraje *Malditas calles*, -presentado por su director, Juan José Ponce- y la conferencia *Mohamed Chukri y Tánger*, por el periodista de *El País* Javier Valenzuela.

La Asociación Qultura prosiguió su camino programando un concierto basado en las músicas del Mediterráneo y, por fin, el inicio del ciclo *Música en el Museo*, mediante el cual, gracias a la colaboración de la Delegación Provincial de Cultura de la Junta de Andalucía, se ofrecen conciertos en el patio del centro cultural, totalmente gratuitos y de entrada libre.

Porque ésa es otra de las características de los actos organizados por la Asociación Qultura: la entrada

es gratuita. Y bien, llegados a este punto, ¿cómo puede mantenerse, se pregunta, una institución sin ánimo de lucro que no obliga a pagar cuotas y que no cobra entrada para sus actividades? Básicamente, la principal entrada económica de este grupo cultural reside en el talento de sus componentes o simpatizantes, entre ellos Carmen Bustamante, Pedro Escalona o Javier Rodríguez, que han cedido gratuitamente varios grabados de cuya venta se obtienen los fondos necesarios para sufragar las actividades programadas. A ello se suma el apoyo de la Obra Social de Caja San Fernando, que ha comenzado hace poco a aportar una cierta cantidad económica con la que se van a poder llevar adelante dos de las programaciones hasta ahora más ambiciosas de la Asociación Qultura. La primera de ellas es la continuación de *Música en el Museo*, un programa que nació en 2000 para cubrir los períodos de clasicismo, romanticismo y música del siglo XX, "sobre los que la programación habitual es escasa o nula en el entorno de la Bahía de Cádiz", explican los responsables de la entidad, y que, en esta temporada, se desarrollará entre octubre de 2006 y abril de 2007, incluyendo las actuaciones de Ara Malikian Ensemble -con *Las Cuatro*

Estaciones de Vivaldi-, el Ensemble Qultura -nacido al amparo de la Asociación, y que ofrecerá obras de Granados-, el Trío de Cámara de la Orquesta Sinfónica de la Comunidad de Madrid -que interpretará obras de Mendelssohn-, el dúo R. Maceo y L. Castillo -con sonatas de Schubert- y de nuevo el Ensemble Qultura, que interpretará, para cerrar el ciclo, partituras de Turina.

El segundo de los ciclos nace esta temporada, y supone la culminación de un proyecto largamente acariciado por los responsables de la Asociación: *Escritores en el Museo*, un programa de Literatura puesto en marcha con la colaboración del Museo Provincial de Cádiz y que se desarrollará entre enero y mayo de 2007. Con él se pretende ofrecer una visión literaria de cuadros u otras piezas del centro cultural, que podrán ser vistas a través de los ojos de escritores con reconocido interés en la materia. En su intervención, cada uno de ellos realizará una recreación literaria tomando como base el cuadro o la pieza del museo elegida. "No se trata de un análisis crítico sobre las características artísticas o históricas de la obra, sino de una visión personal, eminentemente literaria, sobre la pieza en cuestión, que podrá tener el formato que el autor elija (charla, relato,

ASOCIACIONES

reflexión, evocación, etcétera). Cada uno de los escritores invitados será presentado por otro escritor de la provincia de Cádiz. Se pedirá a cada uno de los escritores invitados que facilite, a ser posible, el texto escrito de su intervención. En su defecto, esta intervención se grabará y transcribirá y posteriormente se pasará a su autor para su corrección. Todo ello con el objetivo de recoger estas intervenciones en una futura publicación para la que se buscaría el patrocinio de alguna entidad o institución en solitario o en colaboración con otras", explican desde la Asociación. José Manuel Caballero Bonald, Gustavo Martín Garzo, Ana Rossetti, Felipe Benítez Reyes y Luis Javier Moreno son los cinco primeros escritores que tomarán parte en un programa cuya continuación ya se está preparando y que seguirá contando con los principales nombres de la literatura española contemporánea.

Estos dos programas son, en suma, una muestra de la heterogeneidad de los actos organizados por la Asociación y del amplio abanico de acción que contempla. En ella tienen cabida todo tipo de manifestaciones culturales, como lo demuestra su "historial", en el que se pueden encontrar no sólo las actividades ya reseñadas, sino también la

presentación de libros -de Luis Javier Moreno, José Manuel Benítez Ariza, Langston Hughes o Mohamed Lahchiri- o conciertos dedicados a Boccherini, Cuba, Bach, Popper, Beethoven, Ginestera, Piazzolla, Arriaga, Shostakovich o Mozart, en el que se significó como el primer concierto dedicado en Cádiz a su figura en el 250 aniversario de su nacimiento.

Otra pregunta que puede surgir viendo estas actividades es: ¿cómo se las apaña la Asociación para organizarlas partiendo, a priori, con un presupuesto digamos que ajustado y con un equipo humano poco ducho en estas lides y que, además, compatibiliza su trabajo con las labores en la entidad? Con mucho entusiasmo, propio y ajeno. Los miembros de la Asociación creen en lo que hacen. Y esa ilusión fue el motor más importante para su génesis y el que actualmente la sigue haciendo funcionar. Y, además, se ha demostrado que es contagiosa: todos los que han intervenido e intervienen en las diversas actividades son simpatizantes del espíritu de Qultura. Muchos de ellos responden a la llamada de los miembros de la institución de forma casi desinteresada, y se ponen a la disposición de los organizadores para el acto que les trae a la ciudad y para futuras colaboracio-

nes. En muchas ocasiones se entra en contacto con los artistas por amistad; el conocimiento del medio es importante, y los integrantes de la Asociación están implicados, de una manera u otra, con la cultura de la ciudad. Y, así, siempre hay algún miembro que conoce a alguien directamente o, si no, conoce a alguien que conoce a alguien. Esto sugiere que se necesita la colaboración de no pocas personas para la programación de las actividades, y así es: tanto los miembros de la organización de la Asociación Qultura como sus integrantes están siempre dispuestos a echar una mano en lo que se tercie, desde confeccionar y actualizar una página web en la que se pueden encontrar las actividades realizadas y entrar en contacto con la institución -www.asociacionqultura.com- hasta vender grabados, poner sillitas... Uno para todos, todos para uno. Y, como motor, su presidente, verdadero *alma mater* del grupo y poseedor de un espíritu emprendedor, voluntarioso y animoso que permite creer que nada es imposible a menos que se demuestre lo contrario, y aun así.

Una nueva pregunta: ¿cómo se dan a conocer las actividades que se van a desarrollar en el futuro entre el público? El apoyo de los medios de comunicación ha sido importante, pero tam-

bién lo ha sido, sin duda, el de las nuevas tecnologías. Las diversas programaciones que hasta el momento han sido desarrolladas por la Asociación están recogidas en la página web, que permite ponerse en contacto, vía e-mail, con la institución, y sumarse así a su lista de correo electrónico. Además, en las primeras actividades se repartieron entre los asistentes hojas en las que podían indicar su dirección de e-mail si deseaban recibir información de futuras convocatorias. Como resultado de esta iniciativa, la Asociación se pone en contacto periódicamente con el público para anunciarles los diversos actos que se realizan.

La respuesta no se hizo esperar, y pronto se pudo percibir que los asistentes habían pasado de ser casi exclusivamente miembros de la institución a ser personas anónimas a las que les interesan las actividades organizadas, y que se han ido sumando a un proyecto en el que todo el mundo es bien recibido. Esta apertura es el símbolo de una asociación que no hace distinciones entre manifestaciones culturales y en la que la libertad es la máxima expresión de su personalidad. Y así piensa seguir, esperemos que por muchos años. Porque, como dijo Thomas Hobbes, "un hombre libre es aquel que, teniendo fuerza y

talento para hacer una cosa, no encuentra trabas a su voluntad".

Aida R. Agraso
Secretaria de la Asociación
Cultura

namización del entorno inmediato de acción, creación e inserción ciudadana del propio grupo.

Desde 2000 (año de comienzo real de las actividades del colectivo) hasta el momento presente han sido diversos los proyectos que se han ido desarrollando en la programación de "Bahía de Puerto Real"; entre éstos pueden señalarse exposiciones de artes plásticas (pintura y fotografía, fundamentalmente), tertulias, conferencias, mesas redondas (en lo que viene a constituir un marco de actividades "clásico" para este tipo de colectivos locales), e incluso la colaboración en la edición de publicaciones sobre la ciudad (pongamos por caso, junto a la colaboración de determinados miembros del colectivo -a título individual pero en representación del mismo- en unas u otras publicaciones, la participación de "Bahía de Puerto Real" en la edición de la hasta ahora única monografía sobre la parroquia de San Sebastián, monumento de los siglos XV-XVI y uno de los más antiguos de la localidad: M.J. Izco y M.J. Parodi, *La iglesia parroquial de San Sebastián de Puerto Real. Medio Milenio de Historia*. Sevilla, 2001), todo ello centrado en el objeto elemental de interés de la asociación: la localidad de Puerto Real como entidad poblacional, vecinal, y cultural.

La Asociación Bahía de Puerto Real Un caso de dinamización cultural local

La asociación cultural "Jóvenes por la Cultura-Bahía de Puerto Real" (en adelante "Bahía de Puerto Real") surge en Puerto Real (localidad de origen de la práctica totalidad de sus integrantes y de la cual lleva el nombre) en otoño de 1999 como consecuencia de las inquietudes e intereses comunes de un grupo de jóvenes portorrealeños; esto, que puede sonar a tópico, no hace sino reflejar la realidad de las intenciones y voluntades que hace ahora -a la redacción de estos párrafos- casi siete años se unieron para dar forma a un colectivo cuyas principales intención y ánimo eran el canalizar energías en el marco de la difusión y producción cultural desde la óptica del voluntariado altruista y la di-

ASOCIACIONES

Desde la conciencia de la necesidad del trabajo constructivo, los integrantes de "Bahía de Puerto Real" han tratado siempre de hacer del colectivo un entorno amable para el conjunto social en el que se inserta, procurando armonizar en la medida de lo posible las necesidades y prioridades particulares de cada socio con el trabajo comunitario del conjunto. La asociación ha trabajado siempre con total autonomía interna: de este modo los puestos directivos han sido rotativos en la medida de lo posible, atendiendo igualmente a los grados de compromiso y vinculación de cada individualidad. Dentro de este ánimo participativo "horizontal" se incluye la total capacidad de cada socio para proponer y llevar a cabo líneas de trabajo en función de sus inquietudes y ánimo.

Cursos de acceso a la Universidad

En este sentido, y merced a la vocación y orientación profesional de algunos de los integrantes del colectivo (con currícula orientados hacia la docencia) surgió una cierta inquietud por dedicar parte de los esfuerzos del grupo hacia el campo de la formación de adultos, y fue posible desarrollar una línea de trabajo (merced a las posibilidades creadas desde el interior del

colectivo -por el esfuerzo de sus integrantes- así como a la sensibilización social general existente en relación con este particular, fuente de la demanda real de acción, podría decirse) en este sentido, línea de trabajo que viene materializándose desde hace unos años (esta última ha sido la séptima convocatoria) como una propuesta de trabajo de la asociación cultural "Bahía de Puerto Real".

La acción de "Bahía de Puerto Real" en el marco de la formación y preparación de adultos es fruto de las condiciones de partida creadas por la existencia de las pruebas de acceso a la Universidad (en este caso, la Universidad de Cádiz), así como de la inserción de un trabajo de voluntariado cultural en un terreno más propiamente educativo. Que "Cultura" es algo más que lo que habitualmente se entiende por tal denominación, lo sabemos. Que "Cultura" puede ser compromiso (compromiso vital de cada individuo consigo mismo, con el entorno social y natural, con la realidad económica y política que lo rodea y de la que forma parte), lo sabemos. Y "Bahía de Puerto Real" ha optado (viene optando) por traducir, por verter, ese compromiso al campo de lo formativo, como herramienta de construcción de un contexto social más rico

y estable (por culto, término que puede y debe ser rescatado), más provisto, pues, de medios de auto-construcción y de elementos de reflexión y crítica.

Consecuencia del trabajo del colectivo ha venido siendo la media de aprobados más alta de la provincia de Cádiz en estas pruebas de acceso a la Universidad para mayores de 25 años (media que viene siendo superior al 75% de aprobados desde la primera convocatoria hasta esta última, en la que se ha alcanzado un 87% de éxito), media obtenida por las personas que han seguido el curso de formación y orientación impartido por la asociación "Bahía de Puerto Real" (la asociación organiza e imparte el curso; la administración local colabora por convenio). Nada ha sido un camino de rosas, pero el resultado de los esfuerzos y del trabajo deja su huella en cada convocatoria; en unos casos, personas que estudiaron y se prepararon para las pruebas de acceso a la Universidad con la guía de la asociación hoy son diplomados y licenciados universitarios, habiendo satisfecho así un anhelo de crecimiento personal; en otros casos, los alumnos han tenido la herramienta a su disposición para emplearla de acuerdo con sus necesidades, voluntad y situación real. En to-

dos los casos, las intenciones originales del grupo se han visto más que desarrolladas, superadas.

Memoria y resultados de las pruebas de acceso a la Universidad para mayores de 25 años (curso 2005/2006):

El pasado 25 de noviembre de 2005 se inició la séptima edición del curso de preparación para las pruebas de acceso a la Universidad para mayores de 25 años, fruto, un año más, de la dedicación y esfuerzo de la asociación cultural "Bahía de Puerto Real" y sus integrantes. En esta edición las clases fueron impartidas por un total de cuatro monitores en dependencias públicas (la asociación no dispone de infraestructuras propias) en horario de 4 de la tarde a 9 de la noche (de lunes a viernes), finalizando las referidas unidades docentes el 4 de mayo de 2006.

Un total de 16 de los alumnos inscritos inicialmente al curso optaron por realizar finalmente las pruebas de acceso a la Universidad, pruebas desarrolladas los días 5 y 6 de mayo de 2006 en la facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Cádiz; se trataba de nueve mujeres y siete hombres, con un marco de edad comprendido entre los 25 (mínimo requerido) y los 48 años.

La cifra definitiva de inscritos a las pruebas en esta última convocatoria (esto es, la del año 2006) ha resultado ligeramente superior a la media de los inscritos en las mismas pruebas en las ediciones de años precedentes, ya que el volumen de quienes optaban por afrontar los exámenes solía oscilar -grosso modo- entre las doce y las catorce personas (siendo estos 12-14 alumnos los que habitualmente realizaban los exámenes), frente a los dieciséis inscritos de esta convocatoria de 2006.

Por lo que respecta a cifras generales, y de acuerdo con la información brindada por la misma UCA, en la convocatoria de este año 2006 se habían inscrito a las pruebas en cuestión un total de 312 alumnos provenientes de toda la provincia gaditana. De esta cifra (estos 312), 16 (el 5%) han sido preparados a través de los cursos gratuitos impartidos por la asociación "Bahía de Puerto Real", cuyos resultados han sido, un año más, muy positivos, como puede constatarse al comprobar que el porcentaje de aprobados es del 87% (14 de 16 presentados), todo lo cual anima a los integrantes del colectivo a continuar con esta actividad.

*Manuel J. Parodi Álvarez
y Sergio Parodi Álvarez,
miembros fundadores.*

Cambalache Jazz Club Veinte años no es poco

Dirección: Antonio de Cos
Guion: Alejandro Luque
y Antonio de Cos
Producción: Pablo Caravaca
y Antonio de Cos
Duración: 47 minutos

Veinte años no es poco es el primer documental realizado por el gaditano Antonio de Cos (1978), formado en la Escuela de Cine de Puerto Real (Cádiz); Cos también es autor del cortometraje rodado en 35 mm. *Por las venas de la noche*, presentado en la Muestra Internacional del Atlántico y premio RTVA al mejor cortometraje andaluz.

El documental se rodó en formato digital en Cádiz (y una breve escena en Zahara de los Atunes) en 2005; el montaje, a cargo de Africa R. Práxedes, estuvo listo al final del año; en marzo de 2006 se presentó oficialmente en la Asociación de la Prensa de Cádiz. Durante el resto del año se ha proyectado en Cádiz en escasas ocasiones más, gozando de una cálida acogida en todos los casos. Fue ra de Cádiz, ha iniciado un periplo que le ha llevado a ser exhibida en Sevilla, Madrid, Santander (en las Veladas Cine y Jazz de la Filmoteca Regional de Canta-

bria), en el festival de Cine y Vídeo Latinoamericano de Buenos Aires y en el festival de Cine Iberoamericano de Huelva. Dada la dificultad existente para su inclusión en circuitos de cine comercial, es deseable una pronta edición del DVD para su venta al público, proyecto en el que está embarcado actualmente su director.

Veinte años... es un homenaje al Cambalache Jazz Club, uno de los locales nocturnos más señeros y veteranos de Cádiz, consolidado desde hace 20 años como la indiscutible Meca del jazz en la ciudad; además de programar centenares de conciertos, en esta sala se ha gestado gran parte de la historia reciente del jazz gaditano. Pero no solo de jazz vive el Cambalache, como se encarga de mostrarnos el documental: otras músicas -blues, flamenco, carnaval- y otras artes -teatro, poesía, pintura- han pasado y pasan por esta sala, aunque el protagonismo principal se lo lleve el jazz.

La película también rinde homenaje a Hassan Assad, nacido en Casablanca pero afincado en Cádiz desde los 19 años, quien ha estado al frente del Cambalache todo este tiempo, ayudado de sus más cercanos colaboradores -y parroquianos ilustres del local- Antonio García Almazara y Salvador Pascual (Patalo); las intervenciones de los tres a lo largo del docu-

mental estructuran un montaje-collage de músicas, poesía y declaraciones de artistas amigos y vinculados en mayor o menor medida a la sala (la actriz Alicia Cifredo, el pintor Benssiamar y los músicos Javier Ruibal, Javier Krahe y Alfonso Gamaza).

Los temas incluidos en la banda sonora, muy cuidada, son interpretados por músicos asiduos y se grabaron en la sala y en la trastienda del Cambalache: tres espléndidos cortes jazzísticos a cargo de Alfonso Gamaza, Pedro Cortejosa, Juan Gómez, José López y Juan Sáinz, una breve y curiosa aparición de Chano Domínguez en una jam tocando la batería (con su mujer al piano); un vigoroso blues de The Doobies (Selu Bastos, Ale Benítez y Nolín Cuesta); dos cantos y un poco de baile de David Palomar; y la chirigota del Noly entonando el pasodoble al vaporcito del Puerto. Y a manera de epílogo, junto a los créditos y las tomas falsas, una pintoresca versión del tango Cambalache (por cierto, que nada tiene que ver el tango con el nombre del local, que le viene de otro origen).

Al igual que hizo en su corto *Por las venas de la noche*, Antonio de Cos aborda en *Veinte años no es poco* el doble tema de la noche y los bares; los poemas (Ilya U. Topper, Alejandro Luque y Juan José Téllez recitados por el propio Téllez) y las

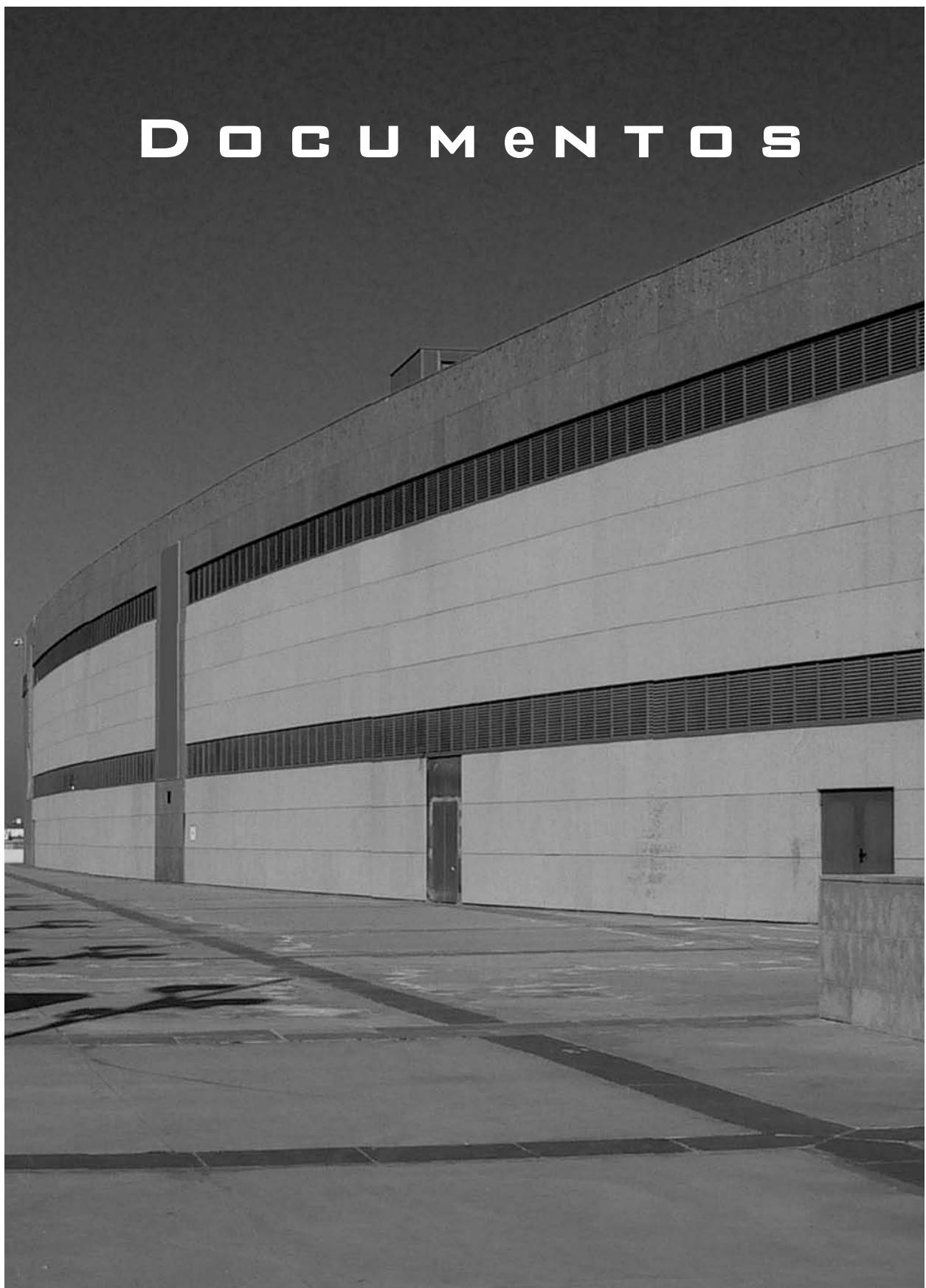
opiniones de los entrevistados despliegan una reflexión colectiva sobre los bares como lugares de encuentro de la gente y escenarios para las artes, y sobre el sentido dionisíaco de la noche frente al día.

Resumir en 47 minutos los 20 años de edad del Cambalache y reflejar todo lo que se ha vivido bajo su techo es tarea imposible; mucho tenía que quedar fuera, pero se echa en falta una mayor presencia de Manolo Perfumo en la cinta. Por ser uno de los punitales del jazz gaditano en estas dos décadas y uno de los músicos que más ha tocado en la sala, quizás debiera haber participado en alguno de los temas seleccionados (algo que no pudo ser por problemas de agenda).

Se podría añadir, como aspectos negativos, cierta ruptura en el ágil ritmo del documental, que se produce con las intervenciones de Benssiamar y Krahe, que no acaban de encajar bien. Y lo más chocante, las escenas del vaporcito y la bahía de Cádiz, que a pesar de tener su sentido dentro del montaje, sugieren demasiado el cliché turístico. Detalles menores ante un resultado final convincente y muy digno, máxime si tenemos en cuenta que se ha realizado sin apoyos institucionales y con medios modestos.

José Luis García

D O C U M E N T O S



CONVENCIÓN SOBRE LA PROTECCIÓN Y PROMOCIÓN DE LA DIVERSIDAD DE LAS EXPRESIONES CULTURALES

París, 20 de octubre de 2005

La Conferencia General de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, en su 33^a reunión, celebrada en París del 3 al 21 de octubre de 2005,

Afirmando que la diversidad cultural es una característica esencial de la humanidad,

Consciente de que la diversidad cultural constituye un patrimonio común de la humanidad que debe valorarse y preservarse en provecho de todos,

Consciente de que la diversidad cultural crea un mundo rico y variado que acrecienta la gama de posibilidades y nutre las capacidades y los valores humanos, y constituye, por lo tanto, uno de los principales motores del desarrollo sostenible de las comunidades, los pueblos y las naciones,

Recordando que la diversidad cultural, tal y como prospera en un marco de democracia, tolerancia, justicia social y respeto mutuo entre los pueblos y las culturas, es indispensable para la paz y la seguridad en el plano local, nacional e internacional,

Encomiando la importancia de la diversidad cultural para la plena realización de los derechos humanos y libertades fundamentales proclamados en la Declaración Universal de Derechos Humanos y otros instrumentos universalmente reconocidos,

Destacando la necesidad de incorporar la cultura como elemento estratégico a las políticas de desarrollo nacionales e internacionales, así como a la cooperación internacional para el desarrollo, teniendo en cuenta asimismo la Declaración del Milenio de las Naciones Unidas (2000), con su especial hincapié en la erradicación de la pobreza,

Considerando que la cultura adquiere formas diversas a través del tiempo y el espacio y que esta diversidad se manifiesta en la originalidad y la pluralidad de las identidades y en las expresiones culturales de los pueblos y sociedades que forman la humanidad,

Reconociendo la importancia de los conocimientos tradicionales como fuente de riqueza inmaterial y material, en particular los sistemas de conocimiento de los pueblos autóctonos y su contribución positiva al desarrollo sostenible, así como la necesidad de garantizar su protección y promoción de manera adecuada,

Reconociendo la necesidad de adoptar medidas para proteger la diversidad de las expresiones culturales y sus contenidos, especialmente en situaciones en las que las expresiones culturales pueden correr peligro de extinción o de grave menoscabo,

Destacando la importancia de la cultura para la cohesión social en general y, en particular, las posibilidades que encierra para la mejora de la condición de la mujer y su papel en la sociedad,

Consciente de que la diversidad cultural se fortalece mediante la libre circulación de las ideas y se nutre de los intercambios y las interacciones constantes entre las culturas,

Reiterando que la libertad de pensamiento, expresión e información, así como la diversidad de los medios de comunicación social, posibilitan el florecimiento de las expresiones culturales en las sociedades,

Reconociendo que la diversidad de expresiones culturales, comprendidas las expresiones culturales tradicionales, es un factor importante que permite a los pueblos y las personas expresar y compartir con otros sus ideas y valores,

Recordando que la diversidad lingüística es un elemento fundamental de la diversidad cultural, y reafirmando el papel fundamental que desempeña la educación en la protección y promoción de las expresiones culturales,

Teniendo en cuenta la importancia de la vitalidad de las culturas para todos, especialmente en el ca-

so de las personas pertenecientes a minorías y de los pueblos autóctonos, tal y como se manifiesta en su libertad de crear, difundir y distribuir sus expresiones culturales tradicionales, así como su derecho a tener acceso a ellas a fin de aprovecharlas para su propio desarrollo,

Subrayando la función esencial de la interacción y la creatividad culturales, que nutren y renuevan las expresiones culturales, y fortalecen la función desempeñada por quienes participan en el desarrollo de la cultura para el progreso de la sociedad en general,

Reconociendo la importancia de los derechos de propiedad intelectual para sostener a quienes participan en la creatividad cultural,

Persuadida de que las actividades, los bienes y los servicios culturales son de índole a la vez económica y cultural, porque son portadores de identidades, valores y significados, y por consiguiente no deben tratarse como si sólo tuvieran un valor comercial,

Observando que los procesos de mundialización, facilitados por la evolución rápida de las tecnologías de la información y la comunicación, pese a que crean condiciones inéditas para que se intensifique la interacción entre las culturas, constituyen también un desafío para la diversidad cultural, especialmente en lo que respecta a los riesgos de desequilibrios entre países ricos y países pobres,

Consciente de que la UNESCO tiene asignado el cometido específico de garantizar el respeto de la diversidad de culturas y recomendar los acuerdos internacionales que estime convenientes para facilitar la libre circulación de las ideas por medio de la palabra y de la imagen,

Teniendo en cuenta las disposiciones de los instrumentos internacionales aprobados por la UNESCO sobre la diversidad cultural y el ejercicio de los derechos culturales, en particular la Declaración Universal sobre la Diversidad Cultural de 2001,

Aprueba, el 20 de octubre de 2005, la presente Convención.

I. Objetivos y principios rectores

Artículo 1. Objetivos

Los objetivos de la presente Convención son:

- a) proteger y promover la diversidad de las expresiones culturales;
- b) crear las condiciones para que las culturas puedan prosperar y mantener interacciones libremente de forma mutuamente provechosa;
- c) fomentar el diálogo entre culturas a fin de garantizar intercambios culturales más amplios y equilibrados en el mundo en pro del respeto intercultural y una cultura de paz;
- d) fomentar la interculturalidad con el fin de desarrollar la interacción cultural, con el espíritu de construir puentes entre los pueblos;
- e) promover el respeto de la diversidad de las expresiones culturales y hacer cobrar conciencia de su valor en el plano local, nacional e internacional;
- f) reafirmar la importancia del vínculo existente entre la cultura y el desarrollo para todos los países, en especial los países en desarrollo, y apoyar las actividades realizadas en el plano nacional e internacional para que se reconozca el auténtico valor de ese vínculo;
- g) reconocer la índole específica de las actividades y los bienes y servicios culturales en su calidad de portadores de identidad, valores y significado;
- h) reiterar los derechos soberanos de los Estados a conservar, adoptar y aplicar las políticas y medidas que estimen necesarias para proteger y promover la diversidad de las expresiones culturales en sus respectivos territorios;
- i) fortalecer la cooperación y solidaridad internacionales en un espíritu de colaboración, a fin de reforzar, en particular, las capacidades de los países en desarrollo con objeto de proteger y promover la diversidad de las expresiones culturales.

Artículo 2. Principios rectores

1. Principio de respeto de los derechos humanos y las libertades fundamentales

Sólo se podrá proteger y promover la diversidad cultural si se garantizan los derechos humanos y las libertades fundamentales como la libertad de expresión, información y comunicación, así como la posibilidad de que las personas escojan sus expresiones culturales. Nadie podrá invocar las disposiciones de la presente Convención para atentar contra los derechos humanos y las libertades fundamentales proclamados en la Declaración Universal de Derechos Humanos y garantizados por el derecho internacional, o para limitar su ámbito de aplicación.

2. Principio de soberanía

De conformidad con la Carta de las Naciones Unidas y los principios del derecho internacional, los Estados tienen el derecho soberano de adoptar medidas y políticas para proteger y promover la diversidad de las expresiones culturales en sus respectivos territorios.

3. Principio de igual dignidad y respeto de todas las culturas

La protección y la promoción de la diversidad de las expresiones culturales presuponen el reconocimiento de la igual dignidad de todas las culturas y el respeto de ellas, comprendidas las culturas de las personas pertenecientes a minorías y las de los pueblos autóctonos.

4. Principio de solidaridad y cooperación internacionales

La cooperación y la solidaridad internacionales deberán estar encaminadas a permitir a todos los países, en especial los países en desarrollo, crear y reforzar sus medios de expresión cultural, comprendidas sus industrias culturales, nacientes o establecidas, en el plano local, nacional e internacional.

5. Principio de complementariedad de los aspectos económicos y culturales del desarrollo

Habida cuenta de que la cultura es uno de los principales motores del desarrollo, los aspectos culturales de éste son tan importantes como sus aspectos económicos, respecto de los cuales los individuos y los pueblos tienen el derecho fundamental de participación y disfrute.

6. Principio de desarrollo sostenible

La diversidad cultural es una gran riqueza para las personas y las sociedades. La protección, la promoción y el mantenimiento de la diversidad cultural son una condición esencial para un desarrollo sostenible en beneficio de las generaciones actuales y futuras.

7. Principio de acceso equitativo

El acceso equitativo a una gama rica y diversificada de expresiones culturales procedentes de todas las partes del mundo y el acceso de las culturas a los medios de expresión y difusión son elementos importantes para valorizar la diversidad cultural y propiciar el entendimiento mutuo.

8. Principio de apertura y equilibrio

Cuando los Estados adopten medidas para respaldar la diversidad de las expresiones culturales, procurarán promover de manera adecuada una apertura a las demás culturas del mundo y velarán por que esas medidas se orienten a alcanzar los objetivos perseguidos por la presente Convención.

II. Ámbito de aplicación

Artículo 3. Ámbito de aplicación

Esta Convención se aplicará a las políticas y medidas que adopten las Partes en relación con la protección y promoción de la diversidad de las expresiones culturales.

III. Definiciones

Artículo 4. Definiciones

A efectos de la presente Convención:

1. Diversidad cultural

La "diversidad cultural" se refiere a la multiplicidad de formas en que se expresan las culturas de los grupos y sociedades. Estas expresiones se transmiten dentro y entre los grupos y las sociedades.

La diversidad cultural se manifiesta no sólo en las diversas formas en que se expresa, enriquece y transmite el patrimonio cultural de la humanidad mediante la variedad de expresiones culturales, si-

no también a través de distintos modos de creación artística, producción, difusión, distribución y disfrute de las expresiones culturales, cualesquiera que sean los medios y tecnologías utilizados.

2. Contenido cultural

El “contenido cultural” se refiere al sentido simbólico, la dimensión artística y los valores culturales que emanan de las identidades culturales o las expresan.

3. Expresiones culturales

Las “expresiones culturales” son las expresiones resultantes de la creatividad de personas, grupos y sociedades, que poseen un contenido cultural.

4. Actividades, bienes y servicios culturales

Las “actividades, bienes y servicios culturales” se refieren a las actividades, los bienes y los servicios que, considerados desde el punto de vista de su calidad, utilización o finalidad específicas, encarnan o transmiten expresiones culturales, independientemente del valor comercial que puedan tener. Las actividades culturales pueden constituir una finalidad de por sí, o contribuir a la producción de bienes y servicios culturales.

5. Industrias culturales

Las “industrias culturales” se refieren a todas aquellas industrias que producen y distribuyen bienes o servicios culturales, tal como se definen en el párrafo 4 supra.

6. Políticas y medidas culturales

Las “políticas y medidas culturales” se refieren a las políticas y medidas relativas a la cultura, ya sean éstas locales, nacionales, regionales o internacionales, que están centradas en la cultura como tal, o cuya finalidad es ejercer un efecto directo en las expresiones culturales de las personas, grupos o sociedades, en particular la creación, producción, difusión y distribución de las actividades y los bienes y servicios culturales y el acceso a ellos.

7. Protección

La “protección” significa la adopción de medidas encaminadas a la preservación, salvaguardia y en-

riquecimiento de la diversidad de las expresiones culturales.

“Proteger” significa adoptar tales medidas.

8. Interculturalidad

La “interculturalidad” se refiere a la presencia e interacción equitativa de diversas culturas y la posibilidad de generar expresiones culturales compartidas, adquiridas por medio del diálogo y de una actitud de respeto mutuo.

IV. Derechos y obligaciones de las partes

Artículo 5. Norma general relativa a los derechos y obligaciones

1. Las Partes, de conformidad con la Carta de las Naciones Unidas, los principios del derecho internacional y los instrumentos de derechos humanos universalmente reconocidos, reafirman su derecho soberano a formular y aplicar sus políticas culturales y a adoptar medidas para proteger y promover la diversidad de las expresiones culturales, así como a reforzar la cooperación internacional para lograr los objetivos de la presente Convención.

2. Cuando una Parte aplique políticas y adopte medidas para proteger y promover la diversidad de las expresiones culturales en su territorio, tales políticas y medidas deberán ser coherentes con las disposiciones de la presente Convención.

Artículo 6. Derechos de las Partes en el plano nacional

1. En el marco de sus políticas y medidas culturales, tal como se definen en el párrafo 6 del Artículo 4, y teniendo en cuenta sus circunstancias y necesidades particulares, las Partes podrán adoptar medidas para proteger y promover la diversidad de las expresiones culturales en sus respectivos territorios.

2. Esas medidas pueden consistir en:

- a) medidas reglamentarias encaminadas a la protección y promoción de la diversidad de las expresiones culturales;
- b) medidas que brinden oportunidades, de modo apropiado, a las actividades y los bienes y servicios

culturales nacionales, entre todas las actividades, bienes y servicios culturales disponibles dentro del territorio nacional, para su creación, producción, distribución, difusión y disfrute, comprendidas disposiciones relativas a la lengua utilizada para tales actividades, bienes y servicios;

c) medidas encaminadas a proporcionar a las industrias culturales independientes nacionales y las actividades del sector no estructurado un acceso efectivo a los medios de producción, difusión y distribución de bienes y servicios culturales;

d) medidas destinadas a conceder asistencia financiera pública;

e) medidas encaminadas a alentar a organizaciones sin fines de lucro, así como a entidades públicas y privadas, artistas y otros profesionales de la cultura, a impulsar y promover el libre intercambio y circulación de ideas, expresiones culturales y actividades, bienes y servicios culturales, y a estimular en sus actividades el espíritu creativo y el espíritu de empresa;

f) medidas destinadas a crear y apoyar de manera adecuada las instituciones de servicio público pertinentes;

g) medidas encaminadas a respaldar y apoyar a los artistas y demás personas que participan en la creación de expresiones culturales;

h) medidas destinadas a promover la diversidad de los medios de comunicación social, comprendida la promoción del servicio público de radiodifusión.

Artículo 7. Medidas para promover las expresiones culturales

1. Las Partes procurarán crear en su territorio un entorno que incite a las personas y a los grupos a:

a) crear, producir, difundir y distribuir sus propias expresiones culturales, y tener acceso a ellas, prestando la debida atención a las circunstancias y necesidades especiales de las mujeres y de distintos grupos sociales, comprendidas las personas pertenecientes a minorías y los pueblos autóctonos;

b) tener acceso a las diversas expresiones culturales procedentes de su territorio y de los demás países del mundo.

2. Las Partes procurarán también que se reconozca la importante contribución de los artistas, de todas las personas que participan en el proceso creativo, de las comunidades culturales y de las organizaciones que los apoyan en su trabajo, así como el papel fundamental que desempeñan, que es alimentar la diversidad de las expresiones culturales.

Artículo 8. Medidas para proteger las expresiones culturales

1. Sin perjuicio de lo dispuesto en los Artículos 5 y 6, una Parte podrá determinar si hay situaciones especiales en que las expresiones culturales en su territorio corren riesgo de extinción, o son objeto de una grave amenaza o requieren algún tipo de medida urgente de salvaguardia.

2. Las Partes podrán adoptar cuantas medidas consideren necesarias para proteger y preservar las expresiones culturales en las situaciones a las que se hace referencia en el párrafo 1, de conformidad con las disposiciones de la presente Convención.

3. Las Partes informarán al Comité Intergubernamental mencionado en el Artículo 23 de todas las medidas adoptadas para enfrentarse con la situación, y el Comité podrá formular las recomendaciones que convenga.

Artículo 9. Intercambio de información y transparencia

Las Partes:

a) proporcionarán cada cuatro años, en informes a la UNESCO, información apropiada acerca de las medidas que hayan adoptado para proteger y promover la diversidad de las expresiones culturales en sus respectivos territorios y en el plano internacional;

b) designarán un punto de contacto encargado del intercambio de información relativa a la presente Convención;

c) comunicarán e intercambiarán información sobre la protección y promoción de la diversidad de las expresiones culturales.

Artículo 10. Educación y sensibilización del público

Las Partes deberán:

- a) propiciar y promover el entendimiento de la importancia que revisten la protección y fomento de la diversidad de las expresiones culturales mediante, entre otros medios, programas de educación y mayor sensibilización del público;
- b) cooperar con otras Partes y organizaciones internacionales y regionales para alcanzar los objetivos del presente artículo;
- c) esforzarse por alentar la creatividad y fortalecer las capacidades de producción mediante el establecimiento de programas de educación, formación e intercambios en el ámbito de las industrias culturales. Estas medidas deberán aplicarse de manera que no tengan repercusiones negativas en las formas tradicionales de producción.

Artículo 11 - Participación de la sociedad civil

Las Partes reconocen el papel fundamental que desempeña la sociedad civil en la protección y promoción de la diversidad de las expresiones culturales. Las Partes fomentarán la participación activa de la sociedad civil en sus esfuerzos por alcanzar los objetivos de la presente Convención.

Artículo 12. Promoción de la cooperación internacional

Las Partes procurarán fortalecer su cooperación bilateral, regional e internacional para crear condiciones que faciliten la promoción de la diversidad de las expresiones culturales, teniendo especialmente en cuenta las situaciones contempladas en los Artículos 8 y 17, en particular con miras a:

- a) facilitar el diálogo entre las Partes sobre la política cultural;
- b) reforzar las capacidades estratégicas y de gestión del sector público en las instituciones culturales públicas, mediante los intercambios profesionales y culturales internacionales y el aprovechamiento compartido de las mejores prácticas;
- c) reforzar las asociaciones con la sociedad civil, las organizaciones no gubernamentales y el sector privado, y entre todas estas entidades, para fomen-

tar y promover la diversidad de las expresiones culturales;

- d) promover el uso de nuevas tecnologías y alentar la colaboración para extender el intercambio de información y el entendimiento cultural, y fomentar la diversidad de las expresiones culturales;
- e) fomentar la firma de acuerdos de coproducción y codistribución.

Artículo 13. Integración de la cultura en el desarrollo sostenible

Las Partes se esforzarán por integrar la cultura en sus políticas de desarrollo a todos los niveles a fin de crear condiciones propicias para el desarrollo sostenible y, en este marco, fomentar los aspectos vinculados a la protección y promoción de la diversidad de las expresiones culturales.

Artículo 14. Cooperación para el desarrollo

Las Partes se esforzarán por apoyar la cooperación para el desarrollo sostenible y la reducción de la pobreza, especialmente por lo que respecta a las necesidades específicas de los países en desarrollo, a fin de propiciar el surgimiento de un sector cultural dinámico por los siguientes medios, entre otros:

- a) el fortalecimiento de las industrias culturales en los países en desarrollo:
 - I) creando y reforzando las capacidades de los países en desarrollo en materia de producción y difusión culturales;
 - II) facilitando un amplio acceso de sus actividades, bienes y servicios culturales al mercado mundial y a las redes de distribución internacionales;
 - III) propiciando el surgimiento de mercados locales y regionales viables;
 - IV) adoptando, cuando sea posible, medidas adecuadas en los países desarrollados para facilitar el acceso a su territorio de las actividades, los bienes y los servicios culturales procedentes de países en desarrollo;
 - V) prestando apoyo al trabajo creativo y facilitando, en la medida de lo posible, la movilidad de los

artistas del mundo en desarrollo;

VII) alentando una colaboración adecuada entre países desarrollados y en desarrollo, en particular en los ámbitos de la música y el cine;

b) la creación de capacidades mediante el intercambio de información, experiencias y competencias, así como mediante la formación de recursos humanos en los países en desarrollo, tanto en el sector público como en el privado, especialmente en materia de capacidades estratégicas y de gestión, de elaboración y aplicación de políticas, de promoción de la distribución de bienes y servicios culturales, de fomento de pequeñas y medianas empresas y microempresas, de utilización de tecnología y de desarrollo y transferencia de competencias;

c) la transferencia de técnicas y conocimientos prácticos mediante la introducción de incentivos apropiados, especialmente en el campo de las industrias y empresas culturales;

d) el apoyo financiero mediante:

I) la creación de un Fondo Internacional para la Diversidad Cultural de conformidad con lo previsto en el Artículo 18;

II) el suministro de asistencia oficial al desarrollo, según proceda, comprendido el de ayuda técnica, a fin de estimular y apoyar la creatividad;

III) otras modalidades de asistencia financiera, tales como préstamos con tipos de interés bajos, subvenciones y otros mecanismos de financiación.

Artículo 15. Modalidades de colaboración

Las Partes alentarán la creación de asociaciones entre el sector público, el privado y organismos sin fines lucrativos, así como dentro de cada uno de ellos, a fin de cooperar con los países en desarrollo en el fortalecimiento de sus capacidades con vistas a proteger y promover la diversidad de las expresiones culturales. Estas asociaciones innovadoras harán hincapié, en función de las necesidades prácticas de los países en desarrollo, en el fomento de infraestructuras, recursos humanos y políticas, así como en el intercambio de actividades, bienes y servicios culturales.

Artículo 16. Trato preferente a los países en desarrollo

Los países desarrollados facilitarán los intercambios culturales con los países en desarrollo, otorgando por conducto de los marcos institucionales y jurídicos adecuados un trato preferente a los artistas y otros profesionales de la cultura de los países en desarrollo, así como a los bienes y servicios culturales procedentes de ellos.

Artículo 17. Cooperación internacional en situaciones de grave peligro para las expresiones culturales

Las Partes cooperarán para prestarse asistencia mutua, otorgando una especial atención a los países en desarrollo, en las situaciones contempladas en el Artículo 8.

Artículo 18. Fondo Internacional para la Diversidad Cultural

1. Queda establecido un Fondo Internacional para la Diversidad Cultural, denominado en adelante "el Fondo".

2. El Fondo estará constituido por fondos fiduciarios, de conformidad con el Reglamento Financiero de la UNESCO.

3. Los recursos del Fondo estarán constituidos por:

a) las contribuciones voluntarias de las Partes;

b) los recursos financieros que la Conferencia General de la UNESCO asigne a tal fin;

c) las contribuciones, donaciones o legados que puedan hacer otros Estados, organismos y programas del sistema de las Naciones Unidas, organizaciones regionales o internacionales, entidades públicas o privadas y particulares;

d) todo interés devengado por los recursos del Fondo;

e) el producto de las colectas y la recaudación de eventos organizados en beneficio del Fondo;

f) todos los demás recursos autorizados por el Reglamento del Fondo.

4. La utilización de los recursos del Fondo por parte del Comité Intergubernamental se decidirá en función de las orientaciones que imparta la Conferencia de las Partes mencionada en el Artículo 22.

5. El Comité Intergubernamental podrá aceptar contribuciones u otro tipo de ayudas con finalidad general o específica que estén vinculadas a proyectos concretos, siempre y cuando éstos cuenten con su aprobación.

6. Las contribuciones al Fondo no podrán estar sujetas a condiciones políticas, económicas ni de otro tipo que sean incompatibles con los objetivos perseguidos por la presente Convención.

7.
Las Partes aportarán contribuciones voluntarias periódicas para la aplicación de la presente Convención.

Artículo 19. Intercambio, análisis y difusión de información

1. Las Partes acuerdan intercambiar información y compartir conocimientos especializados sobre acopio de información y estadísticas relativas a la diversidad de las expresiones culturales, así como sobre las mejores prácticas para su protección y promoción.

2. La UNESCO facilitará, gracias a la utilización de los mecanismos existentes en la Secretaría, el acopio, análisis y difusión de todas las informaciones, estadísticas y mejores prácticas pertinentes.

3. Además, la UNESCO creará y mantendrá actualizado un banco de datos sobre los distintos sectores y organismos gubernamentales, privados y no lucrativos, que actúan en el ámbito de las expresiones culturales.

4. Para facilitar el acopio de información, la UNESCO prestará una atención especial a la creación de capacidades y competencias especializadas en las Partes que formulen una solicitud de ayuda a este respecto.

5. El acopio de información al que se refiere el presente artículo complementará la información a la que se hace referencia en el Artículo 9.

V. Relaciones con otros instrumentos

Artículo 20. Relaciones con otros instrumentos: potenciación mutua, complementariedad y no subordinación

1. Las Partes reconocen que deben cumplir de buena fe con las obligaciones que les incumben en virtud de la presente Convención y de los demás tratados en los que son Parte. En consecuencia, sin subordinar esta Convención a los demás tratados:

a) fomentarán la potenciación mutua entre la presente Convención y los demás tratados en los que son Parte;

b) cuando interpreten y apliquen los demás tratados en los que son Parte o contraigan otras obligaciones internacionales, tendrán en cuenta las disposiciones pertinentes de la presente Convención.

2. Ninguna disposición de la presente Convención podrá interpretarse como una modificación de los derechos y obligaciones de las Partes que emanen de otros tratados internacionales en los que sean parte.

Artículo 21. Consultas y coordinación internacionales

Las Partes se comprometen a promover los objetivos y principios de la presente Convención en otros foros internacionales. A tal efecto, las Partes se consultarán, cuando proceda, teniendo presentes esos objetivos y principios.

VI. Órganos de la Convención

Artículo 22. Conferencia de las Partes

1. Se establecerá una Conferencia de las Partes. La Conferencia de las Partes será el órgano plenario y supremo de la presente Convención.

2. La Conferencia de las Partes celebrará una reunión ordinaria cada dos años en concomitancia, siempre y cuando sea posible, con la Conferencia General de la UNESCO. Podrá reunirse con carácter extraordinario cuando así lo decida, o cuando el Comité Intergubernamental reciba una petición en tal sentido de un tercio de las Partes por lo menos.

3. La Conferencia de las Partes aprobará su propio reglamento.
4. Correspondrán a la Conferencia de las Partes, entre otras, las siguientes funciones:
- a) elegir a los miembros del Comité Intergubernamental;
 - b) recibir y examinar los informes de las Partes en la presente Convención transmitidos por el Comité Intergubernamental;
 - c) aprobar las orientaciones prácticas que el Comité Intergubernamental haya preparado a petición de la Conferencia;
 - d) adoptar cualquier otra medida que considere necesaria para el logro de los objetivos de la presente Convención.
- Artículo 23. Comité Intergubernamental
1. Se establecerá en la UNESCO un Comité Intergubernamental para la Protección y la Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales, denominado en lo sucesivo "el Comité Intergubernamental", que comprenderá representantes de 18 Estados Parte en la Convención, elegidos por la Conferencia de las Partes para desempeñar un mandato de cuatro años tras la entrada en vigor de la presente Convención de conformidad con el Artículo 29.
 2. El Comité Intergubernamental celebrará una reunión anual.
 3. El Comité Intergubernamental funcionará bajo la autoridad de la Conferencia de las Partes, cumpliendo sus orientaciones y rindiéndole cuentas de sus actividades.
 4. El número de miembros del Comité Intergubernamental pasará a 24 cuando el número de Partes en la Convención ascienda a 50.
 5. La elección de los miembros del Comité Intergubernamental deberá basarse en los principios de la representación geográfica equitativa y la rotación.
 6. Sin perjuicio de las demás atribuciones que se le confieren en la presente Convención, las funciones del Comité Intergubernamental serán las siguientes:
 - a) promover los objetivos de la Convención y fomentar y supervisar su aplicación;
 - b) preparar y someter a la aprobación de la Conferencia de las Partes orientaciones prácticas, cuando ésta lo solicite, para el cumplimiento y aplicación de las disposiciones de la Convención;
 - c) transmitir a la Conferencia de las Partes informes de las Partes, junto con sus observaciones y un resumen del contenido;
 - d) formular las recomendaciones apropiadas en los casos que las Partes en la Convención sometan a su atención de conformidad con las disposiciones pertinentes de la Convención, y en particular su Artículo 8;
 - e) establecer procedimientos y otros mecanismos de consulta para promover los objetivos y principios de la presente Convención en otros foros internacionales;
 - f) realizar cualquier otra tarea que le pueda pedir la Conferencia de las Partes.
7. El Comité Intergubernamental, de conformidad con su Reglamento, podrá invitar en todo momento a entidades públicas o privadas y a particulares a participar en sus reuniones para consultarlos sobre cuestiones específicas.
8.
El Comité Intergubernamental elaborará su propio Reglamento y lo someterá a la aprobación de la Conferencia de las Partes.
- Artículo 24. Secretaría de la UNESCO
1. Los órganos de la Convención estarán secundados por la Secretaría de la UNESCO.
 2. La Secretaría preparará los documentos de la Conferencia de las Partes y del Comité Intergubernamental, así como los proyectos de los órdenes del día de sus reuniones, y coadyuvará a la aplicación de sus decisiones e informará sobre dicha aplicación.
- VII. Disposiciones finales
- Artículo 25. Solución de controversias

1. En caso de controversia acerca de la interpretación o aplicación de la presente Convención, las Partes procurarán resolverla mediante negociaciones.

2. Si las Partes interesadas no llegaran a un acuerdo mediante negociaciones, podrán recurrir conjuntamente a los buenos oficios o la mediación de una tercera parte.

3. Cuando no se haya recurrido a los buenos oficios o la mediación o no se haya logrado una solución mediante negociaciones, buenos oficios o mediación, una Parte podrá recurrir a la conciliación de conformidad con el procedimiento que figura en el Anexo de la presente Convención. Las Partes examinarán de buena fe la propuesta que formule la Comisión de Conciliación para solucionar la controversia.

4. En el momento de la ratificación, aceptación, aprobación o adhesión, cada Parte podrá declarar que no reconoce el procedimiento de conciliación previsto supra. Toda Parte que haya efectuado esa declaración podrá retirarla en cualquier momento mediante una notificación dirigida al Director General de la UNESCO.

Artículo 26. Ratificación, aceptación, aprobación o adhesión por parte de los Estados Miembros

1. La presente Convención estará sujeta a la ratificación, aceptación, aprobación o adhesión de los Estados Miembros de la UNESCO, de conformidad con sus respectivos procedimientos constitucionales.

2. Los instrumentos de ratificación, aceptación, aprobación o adhesión se depositarán ante el Director General de la UNESCO.

Artículo 27. Adhesión

1. La presente Convención quedará abierta a la adhesión de todo Estado que no sea miembro de la UNESCO, pero que pertenezca a las Naciones Unidas o a uno de sus organismos especializados y que haya sido invitado por la Conferencia General de la Organización a adherirse a la Convención.

2. La presente Convención quedará abierta asimismo a la adhesión de los territorios que gocen de plena autonomía interna reconocida como tal por

las Naciones Unidas pero que no hayan alcanzado la plena independencia de conformidad con la Resolución 1514 (XV) de la Asamblea General, y que tengan competencia sobre las materias regidas por esta Convención, incluida la de suscribir tratados en relación con ellas.

3. Se aplicarán las siguientes disposiciones a las organizaciones de integración económica regional:

a) la presente Convención quedará abierta asimismo a la adhesión de toda organización de integración económica regional, estando ésta a reserva de lo dispuesto en los apartados siguientes, vinculada por las disposiciones de la presente Convención de igual manera que los Estados Parte;

b) de ser uno o varios Estados Miembros de una organización de ese tipo Partes en la presente Convención, esa organización y ese o esos Estados Miembros decidirán cuáles son sus responsabilidades respectivas en lo referente al cumplimiento de sus obligaciones en el marco de la presente Convención. Ese reparto de responsabilidades surtirá efecto una vez finalizado el procedimiento de notificación previsto en el apartado c) infra. La organización y sus Estados Miembros no estarán facultados para ejercer concomitantemente los derechos que emanan de la presente Convención. Además, para ejercer el derecho de voto en sus ámbitos de competencia, la organización de integración económica regional dispondrá de un número de votos igual al de sus Estados Miembros que sean Parte en la presente Convención. La organización no ejercerá el derecho de voto si sus Estados Miembros lo ejercen, y viceversa;

c) la organización de integración económica regional y el o los Estados Miembros de la misma que hayan acordado el reparto de responsabilidades previsto en el apartado b) supra informarán de éste a las Partes, de la siguiente manera:

I) en su instrumento de adhesión dicha organización declarará con precisión cuál es el reparto de responsabilidades con respecto a las materias regidas por la presente Convención;

II) de haber una modificación ulterior de las responsabilidades respectivas, la organización de integración económica regional informará al depositario de toda propuesta de modificación de esas responsabilidades, y éste informará a su vez de ello a las Partes;

d) se presume que los Estados Miembros de una organización de integración económica regional que hayan llegado a ser Partes en la Convención siguen siendo competentes en todos los ámbitos que no hayan sido objeto de una transferencia de competencia a la organización, expresamente declarada o señalada al depositario;

e) se entiende por "organización de integración económica regional" toda organización constituida por Estados soberanos miembros de las Naciones Unidas o de uno de sus organismos especializados, a la que esos Estados han transferido sus competencias en ámbitos regidos por esta Convención y que ha sido debidamente autorizada, de conformidad con sus procedimientos internos, a ser Parte en la Convención.

4. El instrumento de adhesión se depositará ante el Director General de la UNESCO.

Artículo 28. Punto de contacto

Cuando llegue a ser Parte en la presente Convención, cada Parte designará el punto de contacto mencionado en el Artículo 9.

Artículo 29. Entrada en vigor

1. La presente Convención entrará en vigor tres meses después de la fecha de depósito del trigésimo instrumento de ratificación, aceptación, aprobación o adhesión, pero sólo para los Estados o las organizaciones de integración económica regional que hayan depositado sus respectivos instrumentos de ratificación, aceptación, aprobación o adhesión en esa fecha o anteriormente. Para las demás Partes, entrará en vigor tres meses después de efectuado el depósito de su instrumento de ratificación, aceptación, aprobación o adhesión.

2. A efectos del presente artículo, no se considerará que los instrumentos de cualquier tipo depositados por una organización de integración económica regional vienen a añadirse a los instrumentos ya depositados por sus Estados Miembros.

Artículo 30. Regímenes constitucionales federales o no unitarios

Reconociendo que los acuerdos internacionales vinculan asimismo a las Partes, independientemente de sus sistemas constitucionales, se aplicarán las

siguientes disposiciones a las Partes que tengan un régimen constitucional federal o no unitario:

a) por lo que respecta a las disposiciones de la presente Convención cuya aplicación incumbe al poder legislativo federal o central, las obligaciones del gobierno federal o central serán idénticas a las de las Partes que no son Estados federales;

b) por lo que respecta a las disposiciones de la presente Convención cuya aplicación sea de la competencia de cada una de las unidades constituyentes, ya sean Estados, condados, provincias o cantones que, en virtud del régimen constitucional de la federación, no estén facultados para tomar medidas legislativas, el gobierno federal comunicará con su dictamen favorable esas disposiciones, si fuere necesario, a las autoridades competentes de la unidades constituyentes, ya sean Estados, condados, provincias o cantones, para que las aprueben.

Artículo 31. Denuncia

1. Toda Parte en la presente Convención podrá denunciarla.

2. La denuncia se notificará por medio de un instrumento escrito, que se depositará ante el Director General de la UNESCO.

3. La denuncia surtirá efecto 12 meses después de la recepción del instrumento de denuncia. No modificará en modo alguno las obligaciones financieras que haya de asumir la Parte denunciante hasta la fecha en que su retirada de la Convención sea efectiva.

Artículo 32. Funciones del depositario

El Director General de la UNESCO, en su calidad de depositario de la presente Convención, informará a los Estados Miembros de la Organización, los Estados que no son miembros, las organizaciones de integración económica regional mencionadas en el Artículo 27 y las Naciones Unidas, del depósito de todos los instrumentos de ratificación, aceptación, aprobación o adhesión contemplados en los Artículos 26 y 27 y de las denuncias previstas en el Artículo 31.

Artículo 33. Enmiendas

1. Toda Parte en la presente Convención podrá

proponer enmiendas a la misma mediante comunicación dirigida por escrito al Director General. Éste transmitirá la comunicación a todas las demás Partes. Si en los seis meses siguientes a la fecha de envío de la comunicación la mitad por lo menos de las Partes responde favorablemente a esa petición, el Director General someterá la propuesta al examen y eventual aprobación de la siguiente reunión de la Conferencia de las Partes.

2. Las enmiendas serán aprobadas por una mayoría de dos tercios de las Partes presentes y votantes.

3. Una vez aprobadas, las enmiendas a la presente Convención deberán ser objeto de ratificación, aceptación, aprobación o adhesión por las Partes.

4. Para las Partes que hayan ratificado, aceptado o aprobado enmiendas a la presente Convención, o se hayan adherido a ellas, las enmiendas entrarán en vigor tres meses después de que dos tercios de las Partes hayan depositado los instrumentos mencionados en el párrafo 3 del presente artículo. A partir de ese momento la correspondiente enmienda entrará en vigor para cada Parte que la ratifique, acepte, apruebe o se adhiera a ella tres meses después de la fecha en que la Parte haya depositado su instrumento de ratificación, aceptación, aprobación o adhesión.

5. El procedimiento previsto en los párrafos 3 y 4 no se aplicará a las enmiendas al Artículo 23 relativo al número de miembros del Comité Intergubernamental. Estas enmiendas entrarán en vigor en el momento mismo de su aprobación.

6. Los Estados u organizaciones de integración económica regionales mencionadas en el Artículo 27, que pasen a ser Partes en esta Convención después de la entrada en vigor de enmiendas de conformidad con el párrafo 4 del presente artículo y que no manifiesten una intención en sentido contrario serán considerados:

- a) Partes en la presente Convención así enmendada; y
- b) Partes en la presente Convención no enmendada con respecto a toda Parte que no esté obligada por las enmiendas en cuestión.

Artículo 34. Textos auténticos

La presente Convención está redactada en árabe, chino, español, francés, inglés y ruso, siendo los seis textos igualmente auténticos.

Artículo 35. Registro

De conformidad con lo dispuesto en el Artículo 102 de la Carta de las Naciones Unidas, la presente Convención se registrará en la Secretaría de las Naciones Unidas a petición del Director General de la UNESCO.

ANEXO

Procedimiento de conciliación

Artículo 1. Comisión de Conciliación

Se creará una Comisión de Conciliación a solicitud de una de las Partes en la controversia. A menos que las Partes acuerden otra cosa, esa Comisión estará integrada por cinco miembros, dos nombrados por cada Parte interesada y un Presidente elegido conjuntamente por esos miembros.

Artículo 2. Miembros de la Comisión

En las controversias entre más de dos Partes, aquellas que comparten un mismo interés nombrarán de común acuerdo a sus respectivos miembros en la Comisión. Cuando dos o más Partes tengan intereses distintos o haya desacuerdo en cuanto a las Partes que tengan el mismo interés, nombrarán a sus miembros por separado.

Artículo 3. Nombramientos

Si, en un plazo de dos meses después de haberse presentado una solicitud de creación de una Comisión de Conciliación, las Partes no hubieran nombrado a todos los miembros de la Comisión, el Director General de la UNESCO, a instancia de la Parte que haya presentado la solicitud, procederá a los nombramientos necesarios en un nuevo plazo de dos meses.

Artículo 4. Presidente de la Comisión

Si el Presidente de la Comisión de Conciliación no hubiera sido designado por ésta dentro de los dos meses siguientes al nombramiento del último miembro de la Comisión, el Director General de la

UNESCO, a instancia de una de las Partes, procederá a su designación en un nuevo plazo de dos meses.

Artículo 5. Fallos

La Comisión de Conciliación emitirá sus fallos por mayoría de sus miembros. A menos que las Partes en la controversia decidan otra cosa, determinará su propio procedimiento. La Comisión formulará una propuesta de solución de la controversia, que las Partes examinarán de buena fe.

Artículo 6. Desacuerdos

Cualquier desacuerdo en cuanto a la competencia de la Comisión de Conciliación será zanjado por la propia Comisión.

PERIFÉRICA



Revista para el análisis de la cultura y el territorio • número 1 • diciembre 2000

Número 1 • diciembre 2000

ÍNDICES PERIFÉRICA (por números)

Número 1 • diciembre 2000

Editorial

Temas

- Crónicas del futuro imperfecto. *Fernando de la Riva*.
- Entrando en el nuevo milenio. *Mikel Etxebarria Etxeita*.
- Empresa y gestión cultural. Una pareja de hecho. *Roberto Gómez de la Iglesia*.
- El paso del academicismo a la cultura de masas. Los museos se van a la calle. *Juan Carlos Rico*.
- La función de los agentes culturales. Nuevos escenarios para la reflexión. *Alfons Martinell Sempere*.

Experiencias

- Mi experiencia al frente de la Galería del Museo Cruz Herrera. *Manuel Alés Gómez*.
- Contando un sueño. *Juan María García Campal*.
- El Centro Municipal del Patrimonio Histórico de El Puerto de Santa María. *Mercedes García Pazos*.
- El caso de la Comarca de Sierra Morena Occidental. *Antonio F. Tristáncho*.
- La Gestión Cultural a través de un Centro Cívico. *Mª Isabel Sagrera Pérez*.
- La experiencia discográfica y editorial de Acuarela. *Jesús Llorente Sanjuán*.
- Jimena de la Frontera, de lo único a lo auténtico. *Ildefonso S. Gómez Ramos*.
- La segunda época de la revista *Caleta*. *José Manuel García Gil*.
- La escena alternativa de los editores independientes. *Uberto Stabile*.

Reseñas de libros

- *Cultura y ciudad* de Iñaki López de Aguilera.
- *Sueño e Identidades* de W. AA.
- *Guía Profesional del Jazz en España* de Fundación Autor y Cuadernos de Jazz.
- *Los Centros Cívicos ante el nuevo milenio* de Roberto San Salvador y otros.
- *Informe SGAE sobre hábitos de consumo cultural* de Fundación Autor.
- *Montaje de Exposiciones* de Juan Carlos Rico.
- *Gestión, producción y marketing teatral* de Teresa Valentín y Grego Navarro.
- *La industria de la cultura y el ocio en España* de María Isabel García García y otros.
- *Patrimonio etnológico* del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico.
- *Nuevos espacios para la cultura en Europa* de Enric Franch.

Reseñas de revistas

- *Banda Aparte*. Clarín.

Reseñas de webs

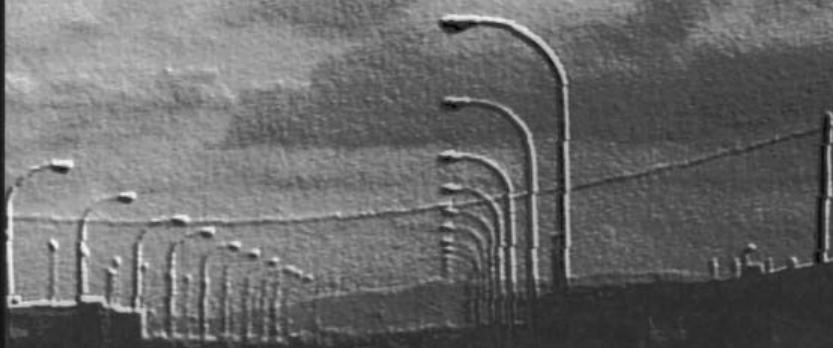
- Centro de Documentación Musical de Andalucía. Hangar.

Reseñas de asociaciones

- CRAC, Centro de Recursos para la Asociaciones de Cádiz y Bahía.
- GECA, Asociación de Gestores Culturales de Andalucía.
- JAMBÁ, Asociación de Jazz.

PERIFÉRICA

Revista para el análisis de la cultura y el territorio • número 2 • diciembre 2001



Número 2 • diciembre 2001

Número 2 • diciembre 2001

Editorial

Temas

- Más promesas y menos obras... Por unas políticas culturales preformativas. *Eduard Miralles*.
- Los otros. *David Hernández Montesinos*.
- Planificar y evaluar: dos fases indisociables de la gestión cultural. *Lluís Bonet*.
- Las Casas de Cultura. Equipamientos Culturales de Proximidad en España en el Siglo XX. *Chus Cantero*.

Experiencias

- 16 años en la ruta del rock'n'roll. *Ignacio Juliá*.
- 10 años de Extensión Universitaria en la Universitat Jaume I. *Angels López Sierra y Albert López Monfort*.
- Histórico Municipal de Villamartín: un museo comarcal para el siglo XXI. *José María Gutiérrez López*.
- La Universidad Trashumante (Argentina). *Tato Iglesias*.
- La Red de Promotores Culturales de Latinoamérica y el Caribe. *Octavio Arbeláez Tobón*.
- QUAM: Quincena de Arte de Montesquieu. *Anna Palomo*.
- Frontera Sur: un proyecto colectivo al filo del milenio. *Alejandro Luque*.

Reseñas de libros

- Almanaque. *Franquismo Pop* de Reservoir Books.
- Los proyectos de Carlos Paredes y Fernando de la Riva.
- *Perico "el del Lunar"* de José Manuel Gamboa.
- Coacción. *Por qué hacemos caso a lo que nos dicen* de Douglas Rushkoff.
- *Libertad de exposición* de Francisco Calvo Serraller.
- *Movimientos artísticos desde 1945* de Edward Lucie-Smith.
- Gestión de Proyectos Culturales de VV. AA.
- *Mi vida en el arte* de Konstantin Stanislavski.
- *¿Nuevas dramaturgias?* de María José Ragué-Arias.
- *Bendita locura* de José Ángel González Balsa.
- *Y yo caí... enamorado de la moda juvenil* de Carlos José Ríos.
- *Apocalipse Show* de Raúl Rodríguez Ferrández.
- *De la Historieta y su uso (1873-2000)* de Jesús Cuadrado.

Reseñas de revistas

- *Cuadernos de Jazz y Más Jazz. Yellow Kid. PH.*

Reseñas de webs

- Clubcultura.com. Galería Milagros L. Delicado. W3art.

Reseñas de asociaciones

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



Revista para el análisis de la cultura y el territorio • número 3 • diciembre 2002

Número 3 • diciembre 2002

Número 3 • diciembre 2002

Editorial

Ideas

- Alineación y ensimismamiento. José María Parreño.
- Poder cultural. Poder local. Consejo Científico Revista PERIFÉRICA.

Temas

- Se acabó la diversión. La cultura crea y sostiene ciudadanía. Toni Puig.
- La gestión del intercambio en las artes. Una revisión de las principales aportaciones. Manuel Cuadrado.
- Retos del patrimonio en el siglo XXI: Gestión creativa y desarrollo territorial. Jordi Padró y Manel Miró.
- Culture et économie. Xavier Greffe.
- Manuel Alés, In memoriam: Mi experiencia al frente de la Galería del Museo Cruz Herrera.

Experiencias

- La actividad de la FEMP en el campo de la cultura local. Yolanda Barcina.
- Una década de extensión cultural. Pablo Sanpedro.
- Festival Internacional Espárrago. Francis Cuberos.
- Hay otros festivales pero están en éste. Pepe Colubi.
- En la encrucijada de dos siglos y milenios. Lecsy Tejeda.
- El Aula de Literatura José Cadalso. Juan G. Macías.
- La aventura de leer. Elisenda Figueras.
- Por el camino del Arte hacia el placer de leer. Mayra Navarro.
- Une expérience culture et économie: Saint-Malo. Loïc Fremont.
- Centro Andaluz de Documentación e Información Cinematográfica. Federación Andaluza de Cine-Clubs.
- El nuevo papel de la cultura en la definición de objetivos y estrategias en las ciudades. Casto Sánchez.
- La música en el Cádiz de los 60. José María Santamaría.

Reseñas de libros

- Del amanecer a la decadencia de Jacques Barzun.
- Público y privado en la gestión cultural de Roberto Gómez de la Iglesia.
- The Penguin Guide to Jazz on CD de Rochard Cook y Brian Morton.
- Loops. Una historia de la música electrónica de Javier Blánquez y Omar Morera.
- La regulación de la red de Santiago Muñoz Machado.
- Gestión del patrimonio cultural de Josep Ballart y Jordi Juan i Tresseras.
- Diseño y elaboración de proyectos de cooperación cultural de Alfons Martinell Sempere.
- Visiones del sector cultural en Centroamérica de VV. AA.
- El consumo de servicios culturales de Manuel Cuadrado García y Gloria Berenguer Contrí.
- André Malraux, una vida de Olivier Todd.
- L'emploi culturel à l'âge numérique de Xavier Greffe.

Reseñas de revistas

- Rock de Lux. Letras Libres. Ubi Sunt?

Reseñas de webs

- Galería Benot. Gestión Cultural.org.

Reseñas de asociaciones y empresas

- Oikós. Xabide. GESCCAN. AGCEX.

Documentos

- Pautas para la cooperación institucional en materia de cultura. Comisión de Cultura de la FEMP.

PERIFÉRICA

Revista para el análisis de la cultura y el territorio • número 4 • diciembre 2003



Número 4 • diciembre 2003

Número 4 • diciembre 2003

Editorial

Ideas

- Cultura y política: algunas leyes (de Murphy). *Lalia González-Santiago*.

Temas

- Obra Social/Cultural. Historia y desarrollo. Cajas de Ahorro de Andalucía. *Chus Cantero*.
- Museos y Centros de Arte Contemporáneo en España. Paradoja y contenido. *Manuel Caballero*.
- ¿Es posible evaluar la política cultural? *Albert de Gregorio*.
- Marketing y Cultura: dos campos aprendiendo a convivir. *Ximena Varela*.
- Ciudad Bahía, entre la entelequia y la pragmática. *Esteban Ruiz*.
- Avelino Hernández, In memoriam. *Francisco Gómez*.

Experiencias

- La Guía de estándares de los equipamientos culturales en España. *Pilar Aldanondo*.
- Museo "El Dique". *José María Molina*.
- Que 20 años no es nada... (una experiencia para la promoción del teatro andaluz). *Manolo Pérez*.
- Green Ufos. Una breve historia. *Rafael López*.
- Gijón es una fiesta. *Rafael Marín*.
- La recuperación del legado de la Tía Norica de Cádiz: veinte años después (1984-2004). *Désirée Ortega*.
- Zemos 98: Proyectando desde el suelo (tercera parte). *Pedro Jiménez*.
- Rehabilitación del antiguo Cabildo para Biblioteca Pública de Sanlúcar. *Rafael González*.
- Bibliópolis: el nacimiento de una editorial independiente. *Luis G. Prado*.
- Interpretar patrimonio con teatro. *Pedro J. González*.
- Simplemente Javier. *Alejandro Pérez*.

Reseñas de libros

- *La financiación de la cultura y de las artes* de E. Harvey.
- *Comunicación y cultura en la era digital* de Enrique Bustamante.
- *Hacia un nuevo sistema mundial de comunicación* de Enrique Bustamante.
- *Creación colectiva* de David Casacuberta.
- *La distribución de música en Internet* de A. Rebollo.
- *Industrias culturales* de H. Schargorodsky.
- *La función social del patrimonio histórico* de J. García y M. Poyato.
- *Términos críticos de sociología de la cultura* de C. Altamirano.

Reseñas de revistas

- *Parabólica. Cuadernos de Economía de la Cultura*.

Reseñas de webs

- On the move. Acronim. Arteguías. Ars Virtual. Festivales.

Portafolio

- Dibujos de José Pérez Olivares.

PERIFÉRICA

Revista para el análisis de la cultura y el territorio • número 5 • diciembre 2004



Número 5 • diciembre 2004

Número 5 • diciembre 2004

Editorial

In memoriam: Eduard Delgado. José Luis Ben Andrés.

Ideas

- Mens sana in corpore tullido. Oriol Rossell.
- A la búsqueda de un público. José Manuel Benítez Ariza.
- Una lectura del Quijote. Eduard Miralles.

Temas

- Unas notas sobre la gestión de la cultura y la innovación cultural. José Luis González Quirós.
- La protección del Patrimonio a través del porcentaje cultural. Luis Miguel Arroyo Yanes.
- La excepción cultural francesa: estereotipo, confusiones, estrategias. Ferdinand Richard (traducido por Juan Manuel López).
- Aspectos genéricos y conceptuales sobre Planificación Estratégica y Gestión Cultural. Ángel Mestres.

Experiencias

- Patrimonio Cultural Universitario. María Marco Such.
- Le Méthode des nouveaux commanditaires. Cécile Bourne.
- Houston Party Records. Jaime Hernández.
- La Cámara Oscura de la Torre Tavira. Equipo Torre Tavira.
- Centro de Exposiciones y Estudios de las Colonizaciones de Guadalcacín. Julián Oslé Muñoz.
- Neilson Gallery en Grazalema. Jack Neilson.
- Primer año académico del Máster en Gestión Cultural de las Universidades de Granada y Sevilla. Víctor Fernández Salinas y Rafael López Guzmán.
- Un sistema normalizado de indicadores de gestión aplicable a los Ayuntamientos andaluces. Antonio M. López Hernández, Andrés Navarro Galera y David Ortiz Rodríguez.
- La Escuela de Cine de Puerto Real. José Manuel Tenorio Mariscal.
- Políticas Culturales Municipales en Carmona. Carlos Romero Moragas.
- Cádiz.Doc, Documentales en Red. Cádiz.Doc.
- El Museo Taurino de la Diputación de Valencia. Francesc Cabañés Martínez.
- Paralelo 36. Zap producciones.

Reseñas de libros

- Repensar la cultura de José Luis González Quirós.
- Gestión de Salas y espacios escénicos de Miguel Ángel Pérez Martín.
- Cultura y Televisión de Francisco Rodríguez Pastoriza.
- Casos de Turismo Cultural de Josep Font Sentías.
- Gestión del Marketing Social de Antonio Leal Jiménez.
- Diseño y evaluación de Proyectos Culturales de David Roselló Cerezuela.
- Marketing Cultural de María José Quero Gervilla.

Reseñas de revistas

- Cultura Moderna. La vaca de muchos colores. Ajoblanco. Reseña. Revista de Historia de El Puerto.

Reseñas de asociaciones

- Centro de Documentación Audiovisual de Jerez.

Documentos

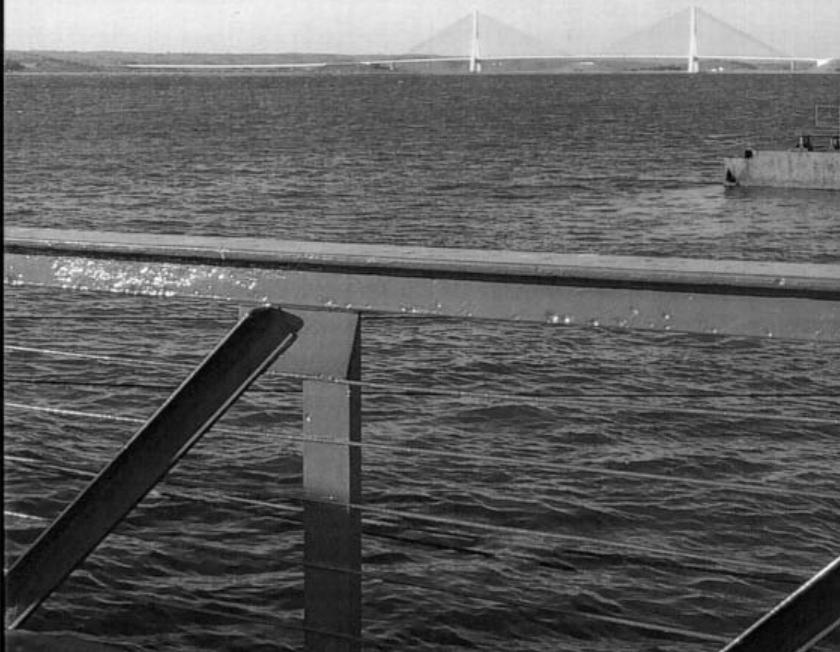
- Agenda 21 de la Cultura. Vigía: Observatorio Cultural de la Provincia de Cádiz. José Luis Ben Andrés.

Portafolio

- Dibujos de Fritz (Ricardo Olivera).

PERIFÉRICA

Revista para el análisis de la cultura y el territorio • número 6 • diciembre 2005



Número 6 • diciembre 2005

Número 6 • diciembre 2005

Editorial

Fuera de contexto

- Entrevista a Bertrand Tavernier. *El País Semanal*.
- Roberto Bolaño. *Ed. Anagrama*.

Ideas

- La gestión de las ruinas. *Antonio Orejudo*.
- Los deberes de la Cultura. *Elena Angulo Aramburu*.

Temas

- El Ministerio de Cultura y la política cultural en Francia. *Emmanuel Négrier*.
- La gestión cultural en el espacio europeo de educación superior. *Antonio Ariño*.
- Las misiones pedagógicas. *Felipe Barbosa Illescas*.
- Cultura y nuevas tecnologías: ¿Hacia unas políticas e-culturales? *Santi Martínez Illa y Roser Mendoza*.
- Equipamientos culturales de proximidad en España en el siglo xx. Los Teleclubs. *Chus Cantero*.
- La cultura comprometida: los derechos y deberes culturales. *Annamari Laaksonen*.

Experiencias

- Proyecto UNIA, arte y pensamiento. *Isabel Ojeda*.
- ¿Quién necesita a Mozart? *Jorge Portillo*.
- Nueva algarabía. *Juan José Sánchez Sandoval*.
- El trabajo del comisario de exposiciones. *Juan Ramón Barbancho*.
- La situación de los intercambios culturales en el Mediterráneo Occidental. *Ferdinand Richard*.
- La costumbre de leer. *Fernando Domínguez Bellido, Josefa Parra Ramos y Ricardo Rodríguez Gómez*.
- Freek. *Tali Carreto*.
- Experiencias educativas a partir de la palabra poética. *Miguel Ángel García Argüez*.
- En un banco del jardín. *Rocío Guijallo Millán*.
- Balance de resultados del proyecto Cultur*At. *Julián Jiménez López*.
- El Club de lectura de la Biblioteca Pública Provincial de Cádiz.
- El caso del Aula Gerión en Sanlúcar de Barrameda. *Ana Gómez Díaz- Franzón*.

Reseñas de libros

- *La Red es de todos* de Víctor Marí Sáez.
- *Funky Business* de Jonas Ridderstrale y Kjell Nordström.
- Crónicas de Bob Dylan.
- *Free Culture* de Lawrence Lessig.
- *Manual de Economía de Cultura* de Ruth Towse.
- *El Proceso Cultural* de Joaquín Herrera Flores.
- Se acabó la diversión de Toni Puig.
- *Industrias culturales y desarrollo sustentable* de W. AA.
- *La cultura en la era de la incertidumbre* de Ferrán Mascarell.

Reseñas de revistas

- *Cultura Moderna*.

Documentos

- Declaración de Madrid. Encuentro Mundial de Ministros de Cultura a favor de la diversidad cultural.

Portafolio

- Dibujos de Manuel Rey Piulestán.

ÍNDICES PERIFÉRICA (por secciones)

Fuera de contexto

Entrevista a Bertrand Tavernier. *El País Semanal* (Nº 6).
Roberto Bolaño. *Editorial Anagrama* (Nº 6).

Ideas

- Alineación y ensimismamiento. José María Parreño (Nº 3).
- Poder cultural. Poder local. Consejo Científico Revista PERIFÉRICA (Nº 3).
- Cultura y política: algunas leyes (de Murphy). Lalia González-Santiago (Nº 4).
- Cultura y política o política y cultura. Juan Manuel suárez Japón (Nº 4).
- Mens sana in corpore tullido. Oriol Rossell (Nº 5).
- A la búsqueda de un público. José Manuel Benítez Ariza (Nº 5).
- Una lectura del Quijote. Eduard Miralles (Nº 5).
- La gestión de las ruinas. Antonio Orejudo (Nº 6).
- Los deberes de la Cultura. Elena Angulo Aramburu (Nº 6).

Temas

- Crónicas del futuro imperfecto. Fernando de la Riva (Nº 1).
- Entrando en el nuevo milenio. Mikel Etxebarria Etxeita (Nº 1).
- Empresa y gestión cultural. Una pareja de hecho. Roberto Gómez de la Iglesia (Nº 1).
- El paso del academicismo a la cultura de masas. Los museos se van a la calle. Juan Carlos Rico (Nº 1).
- La función de los agentes culturales. Nuevos escenarios para la reflexión. Alfons Martinell Sempere (Nº 1).
- Más promesas y menos obras... Por unas políticas culturales preformativas. Eduard Miralles (Nº 2)
- Los otros. David Hernández Montesinos (Nº 2)
- Planificar y evaluar, dos fases indisociables de la gestión cultural. Lluís Bonet (Nº 2).
- Las Casas de Cultura. Equipamientos Culturales de Proximidad en España en el Siglo XX. Chus Cantero (Nº 2).
- Se acabó la diversión. La cultura crea y sostiene ciudadanía. Toni Puig (Nº 3).
- La gestión del intercambio en las artes. Una revisión de las principales aportaciones. Manuel Cuadrado (Nº 3).
- Retos del patrimonio en el siglo XXI: Gestión creativa y desarrollo territorial. Jordi Padró y Manel Miró (Nº 3).
- Culture et économie. Xavier Greffe (Nº 3).
- Obra Social/Cultural. Historia y desarrollo. Chus Cantero (Nº 4).
- Museos y Centros de Arte Contemporáneo en España. Paradoja y contenido. Manuel Caballero (Nº 4).
- ¿Es posible evaluar la política cultural? Albert de Gregorio (Nº 4).
- Marketing y Cultura: dos campos aprendiendo a convivir. Ximena Varela. (Nº 4).
- Ciudad Bahía, entre la entelequia y la pragmática. Esteban Ruiz (Nº 4).
- Avelino Hernández, In memoriam. Francisco Gómez (Nº 4).

- Unas notas sobre la gestión de la cultura y la innovación cultural.
José Luis González Quirós (Nº 5).
- La protección del Patrimonio a través del porcentaje cultural.
Luis Miguel Arroyo Yanes (Nº 5).
- La excepción cultural francesa: estereotipo, confusiones, estrategias
Ferdinand Richard (*traducido por Juan Manuel López*) (Nº 5).
- Aspectos genéricos y conceptuales sobre Planificación Estratégica y Gestión Cultural.
Ángel Mestres (Nº 5).
- El Ministerio de Cultura y la política cultural en Francia. *Enmanuel Négrier* (Nº 6).
- La gestión cultural en el espacio europeo de educación superior. *Antonio Ariño* (Nº 6).
- Las misiones pedagógicas: un proyecto cultural de la República para la España olvidada.
Felipe Barbosa Illescas (Nº 6).
- Cultura y nuevas tecnologías: ¿Hacia unas políticas e-culturales?
Santi Martínez Illa y *Roser Mendoza* (Nº 6).
- Equipamientos culturales de proximidad en España en el siglo xx. Los Teleclubs.
Chus Cantero (Nº 6).
- La cultura comprometida: los derechos y deberes culturales. *Annamari Laaksonen* (Nº 6).

Experiencias

- Mi experiencia al frente de la Galería del Museo Cruz Herrera.
Manuel Alés Gómez (Nº 1).
- Contando un sueño. *Juan María García Campal* (Nº 1).
- El Centro Municipal del Patrimonio Histórico de El Puerto de Santa María.
Mercedes García Pazos (Nº 1).
- El caso de la Comarca de Sierra Morena Occidental. *Antonio F. Tristáncho* (Nº 1).
- La Gestión Cultural a través de un Centro Cívico. *Mª Isabel Sagrera Pérez* (Nº 1).
- La experiencia discográfica y editorial de Acuarela. *Jesús Llorente Sanjuán* (Nº 1).
- Jimena de la Frontera, de lo único a lo auténtico. *Ildefonso S. Gómez Ramos* (Nº 1).
- La segunda época de la revista Caleta. *José Manuel García Gil* (Nº 1).
- La escena alternativa de los editores independientes. *Uberto Stabile* (Nº 1).
- 16 años en la ruta del rock'n'roll. *Ignacio Juliá* (Nº 2).
- 10 años de Extensión Universitaria en la Universitat Jaume I.
Mª Angels López Sierra y *Albert López Monfort* (Nº 2).
- Histórico Municipal de Villamartín: un museo comarcal para el siglo XXI.
José María Gutiérrez López (Nº 2).
- La Universidad Trashumante (Argentina). *Tato Iglesias* (Nº 2).
- La Red de Promotores Culturales de Latinoamérica y el Caribe.
Octavio Arbeláez Tobón (Nº 2).
- QUAM: Quincena de Arte de Montesquieu. *Anna Palomo* (Nº 2).
- Frontera Sur: un proyecto colectivo al filo del milenio. *Alejandro Luque* (Nº 2).
- La actividad de la FEMP en el campo de la cultura local. *Yolanda Barcina* (Nº 3).
- Una década de extensión cultural. *Pablo Sanpedro* (Nº 3).
- Festival Internacional Espárrago. *Francis Cuberos* (Nº 3).
- Hay otros festivales pero están en éste. *Pepe Colubi* (Nº 3).
- En la encrucijada de dos siglos y milenios. *Lecsy Tejeda* (Nº 3).
- El Aula de Literatura José Cadalso. *Juan G. Macías* (Nº 3).
- La aventura de leer. *Elisenda Figueras* (Nº 3).

- Por el camino del Arte hacia el placer de leer. Mayra Navarro (N° 3).
- Une expérience culture et économie: Saint-Malo. Loïc Fremont (Nº 3).
- Centro Andaluz de Documentación e Información Cinematográfica. Federación Andaluza de Cine-Clubes (Nº 3).
- El nuevo papel de la cultura en la definición de objetivos y estrategias en las ciudades. Casto Sánchez (Nº 3).
- La música en el Cádiz de los 60: "The Happy Boys". José María Santamaría (Nº 3).
- La Guía de estándares de los equipamientos culturales en España. Pilar Aldanondo (Nº 4).
- Museo "El Dique". José María Molina (Nº 4).
- Que 20 años no es nada... Manolo Pérez (Nº 4).
- Green Ufos. Una breve historia. Rafael López (Nº 4).
- Gijón es una fiesta. Rafael Marín (Nº 4).
- La recuperación del legado de la Tía Norica de Cádiz: 20 años después (1984-2004). Désirée Ortega (Nº 4).
- Zemos 98: Proyectando desde el suelo (tercera parte). Pedro Jiménez (Nº 4).
- Rehabilitación del antiguo Cabildo para Biblioteca Pública de Sanlúcar. Rafael González (Nº 4).
- Bibliópolis: el nacimiento de una editorial independiente. Luis G. Prado (Nº 4).
- Interpretar patrimonio con teatro. Pedro J. González (Nº 4).
- Simplemente Javier. Alejandro Pérez (Nº 4).
- Patrimonio Cultural Universitario. María Marco Such (Nº 5).
- Le Méthode des nouveaux commanditaires. Cécile Bourne (Nº 5).
- Houston Party Records. Jaime Hernández (Nº 5).
- La Cámara Oscura de la Torre Tavira. Equipo Torre Tavira (Nº 5).
- Centro de Exposiciones y Estudios de las Colonizaciones de Guadalcacín. Julián Oslé Muñoz (Nº 5).
- Neilson Gallery en Grazalema. Jack Neilson (Nº 5).
- Primer año académico del Máster en Gestión Cultural de las Univ. de Granada y Sevilla. Víctor Fernández Salinas y Rafael López Guzmán (Nº 5).
- Un sistema normalizado de indicadores de gestión aplicable a los aytos. andaluces. Antonio M. López Hernández, Andrés Navarro Galera y David Ortiz Rodríguez (Nº 5).
- La Escuela de Cine de Puerto Real. José Manuel Tenorio Mariscal (Nº 5).
- Políticas Culturales Municipales en Carmona. Carlos Romero Moragas (Nº 5).
- Cádiz.Doc, Documentales en Red. Cádiz.Doc (Nº 5).
- El Museo Taurino de la Diputación de Valencia. Francesc Cabañés Martínez (Nº 5).
- Paralelo 36. Zap producciones (Nº 5).
- Proyecto UNIA, arte y pensamiento. Isabel Ojeda (Nº 6).
- ¿Quién necesita a Mozart? Jorge Portillo (Nº 6).
- Nueva algarabía. Juan José Sánchez Sandoval (Nº 6).
- El trabajo del comisario de exposiciones. Juan Ramón Barbancho (Nº 6).
- La situación de los intercambios culturales en el Mediterráneo Occidental. Ferdinand Richard (Nº 6).
- La costumbre de leer. Fernando Domínguez Bellido, Josefa Parra Ramos y Ricardo Rodríguez Gómez (Nº 6).
- Freek. Tali Carreto (Nº 6).
- Experiencias educativas a partir de la palabra poética. Miguel Ángel García Argüez (Nº 6).

- En un banco del jardín. Rocío Guijallo Millán (Nº 6).
- Balance de resultados del proyecto Curtir*At. Julián Jiménez López (Nº 6).
- El Club de lectura de la Biblioteca Pública Provincial de Cádiz (Nº 6).
- Adaptación al contexto histórico del voluntariado cultural.
Ana Gómez Díaz- Franzón (Nº 6).

Reseñas de libros

- Cultura y ciudad de Iñaki López de Aguilera (Nº 1).
- Sueño e Identidades de VV. AA. (Nº 1).
- Guía Profesional del Jazz en España de Fundación Autor y Cuadernos de Jazz (Nº 1).
- Los Centros Cívicos ante el nuevo milenio de Roberto San Salvador y otros (Nº 1).
- Informe SGAE sobre hábitos de consumo cultural de Fundación Autor (Nº 1).
- Montaje de Exposiciones de Juan Carlos Rico (Nº 1).
- Gestión, producción y marketing teatral de Teresa Valentín y Grego Navarro (Nº 1).
- La industria de la cultura y el ocio en España de María Isabel García García y otros (Nº 1).
- Patrimonio etnológico del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico (Nº 1).
- Nuevos espacios para la cultura en Europa de Enric Franch (Nº 1).
- Almanaque. Franquismo Pop de Reservoir Books (Nº 2).
- Los proyectos de Carlos Paredes y Fernando de la Riva (Nº 2).
- Perico "el del Lunar" de José Manuel Gamboa (Nº 2).
- Coerción. Por qué hacemos caso a lo que nos dicen de Douglas Rushkoff (Nº 2).
- Libertad de exposición de Francisco Calvo Serraller (Nº 2).
- Movimientos artísticos desde 1945 de Edward Lucie-Smith (Nº 2).
- Gestión de Proyectos Culturales de VV. AA. (Nº 2).
- Mi vida en el arte de Konstantin Stanislavski (Nº 2).
- ¿Nuevas dramaturgias? de María José Raguer-Arias (Nº 2).
- Bendita locura de José Ángel González Balsa (Nº 2).
- Y yo caí... enamorado de la moda juvenil de Carlos José Ríos (Nº 2).
- Apocalipse Show de Raúl Rodríguez Ferrández (Nº 2).
- De la Historieta y su uso (1873-2000) de Jesús Cuadrado (Nº 2).
- Del amanecer a la decadencia de Jacques Barzun (Nº 3).
- Público y privado en la gestión cultural de Roberto Gómez de la Iglesia (Nº 3).
- The Penguin Guide to Jazz on CD de Rochard Cook y Brian Morton (Nº 3).
- Loops. Una historia de la música electrónica de Javier Blánquez y Omar Morera (Nº 3).
- La regulación de la red de Santiago Muñoz Machado (Nº 3).
- Gestión del patrimonio cultural de Josep Ballart y Jordi Juan i Tresseras (Nº 3).
- Diseño y elaboración de proyectos de cooperación cultural de Alfons Martinell Sempere (Nº 3).
- Visiones del sector cultural en Centroamérica de VV. AA. (Nº 3).
- El consumo de servicios culturales de Manuel Cuadrado y Gloria Berenguer Contrí (Nº 3).
- André Malraux, una vida de Olivier Todd (Nº 3).
- L'emploi culturel à l'âge numérique de Xavier Greffe (Nº 3).
- La financiación de la cultura y de las artes de E. Harvey (Nº 4).
- Comunicación y cultura en la era digital de Enrique Bustamante (Nº 4).
- Hacia un nuevo sistema mundial de comunicación de Enrique Bustamante (Nº 4).
- Creación colectiva de David Casacuberta (Nº 4).
- La distribución de música en Internet de A. Rebollo (Nº 4).
- Industrias culturales de H. Schargorodsky (Nº 4).

- *La función social del patrimonio histórico* de J. García y M. Poyato (Nº 4).
- *Términos críticos de sociología de la cultura* de C. Altamirano (Nº 4).
- *Repensar la cultura* de José Luis González Quirós (Nº 5).
- *Gestión de Salas y espacios escénicos* de Miguel Ángel Pérez Martín (Nº 5).
- *Cultura y Televisión* de Francisco Rodríguez Pastoriza (Nº 5).
- *Casos de Turismo Cultural* de Josep Font Sentías (Nº 5).
- *Gestión del Marketing Social* de Antonio Leal Jiménez (Nº 5).
- *Diseño y evaluación de Proyectos Culturales* de David Roselló Cerezuela (Nº 5).
- *Marketing Cultural* de María José Quero Gervilla (Nº 5).
- *La Red es de todos* de Víctor Marí Sáez (Nº 6).
- *Funky Business* de Jonas Ridderstrale y Kjell Nordström (Nº 6).
- *Crónicas de Bob Dylan* (Nº 6).
- *Free Culture* de Lawrence Lessig (Nº 6).
- *Manual de Economía de Cultura* de Ruth Towse (Nº 6).
- *El Proceso Cultural* de Joaquín Herrera Flores (Nº 6).
- *Se acabó la diversión* de Toni Puig (Nº 6).
- *Industrias culturales y desarrollo sustentable* de VV. AA. (Nº 6).
- *La cultura en la era de la incertidumbre* de Ferrán Mascarell (Nº 6).
- *La Red es de todos* de Víctor Marí Sáez (Nº 6).
- *Funky Business* de Jonas Ridderstrale y Kjell Nordström (Nº 6).
- *Crónicas de Bob Dylan* (Nº 6).
- *Free Culture* de Lawrence Lessig (Nº 6).
- *Manual de Economía de Cultura* de Ruth Towse (Nº 6).
- *El Proceso Cultural* de Joaquín Herrera Flores (Nº 6).
- *Se acabó la diversión* de Toni Puig (Nº 6).
- *Industrias culturales y desarrollo sustentable* de VV. AA. (Nº 6).
- *La cultura en la era de la incertidumbre* de Ferrán Mascarell (Nº 6).

Reseñas de revistas

- *Banda Aparte* (Nº 1).
- *Clarín* (Nº 1).
- *Cuadernos de Jazz y Más Jazz* (Nº 2).
- *Yellow Kid* (Nº 2).
- *PH. Boletín del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico* (Nº 2).
- *Rock de Lux* (Nº 3).
- *Letras Libres* (Nº 3).
- *Ubi Sunt?* (Nº 3).
- *Parabólica* (Nº 4).
- *Cuadernos de Economía de la Cultura* (Nº 4).
- *Cuatro noticias y una coda final* (Nº 5).
- *Revista de Historia de El Puerto* (Nº 5).
- *Cultura Moderna* (Nº 6).

Reseñas de asociaciones

- CRAC, Centro de Recursos para la Asociaciones de Cádiz y Bahía (Nº 1).
- GECA, Asociación de Gestores Culturales de Andalucía (Nº 1).
- JAMBÁ, Asociación de Jazz (Nº 1).

- Associació de Professionals de la Gestió Cultural de Catalunya (Nº 2).
- Federación Andaluza de Teatro Aficionado (Nº 2).
- ERA. Laboratorio de Arqueología Experimental (Nº 2).
- Oikós (Nº 3).
- Xabide (Nº 3).
- GESCCAN (Nº 3).
- AGCEX (Nº 3)
- Centro de Documentación Audiovisual de Jerez. José Luis Jiménez García (Nº 5).

Reseñas de páginas web

- Centro de Documentación Musical de Andalucía (Nº 1).
- Hangar (Nº 1).
- Clubcultura.com (Nº 2).
- Galería Milagros L. Delicado (Nº 2).
- W3art (Nº 2).
- Galería Benot (Nº 3).
- Gestión Cultural.org (Nº 3).
- On the move (Nº 4).
- Acronim (Nº 4).
- Arteguías (Nº 4).
- Ars Virtual (Nº 4).
- Festivales (Nº 4).
- Portal Iberoamericano de Gestión Cultural (Nº 4).

Documentos

- Pautas para la cooperación institucional en materia de cultura.
Comisión de Cultura de la FEMP (Nº 3).
- Agenda 21 de la Cultura (Nº 5).
- Vigía, Observatorio Cultural de la Provincia de Cádiz (Nº 5).
- Declaración de Madrid.
Encuentro Mundial de Ministros de Cultura a favor de la diversidad cultural (Nº 6).

Portafolios

- Dibujos de Antonio Agudo (Nº 3).
- Dibujos de José Pérez Olivares (Nº 4).
- Dibujos de Fritz (Ricardo Olivera) (Nº 5).
- Dibujos de Manuel Rey Piulestán (Nº 6).

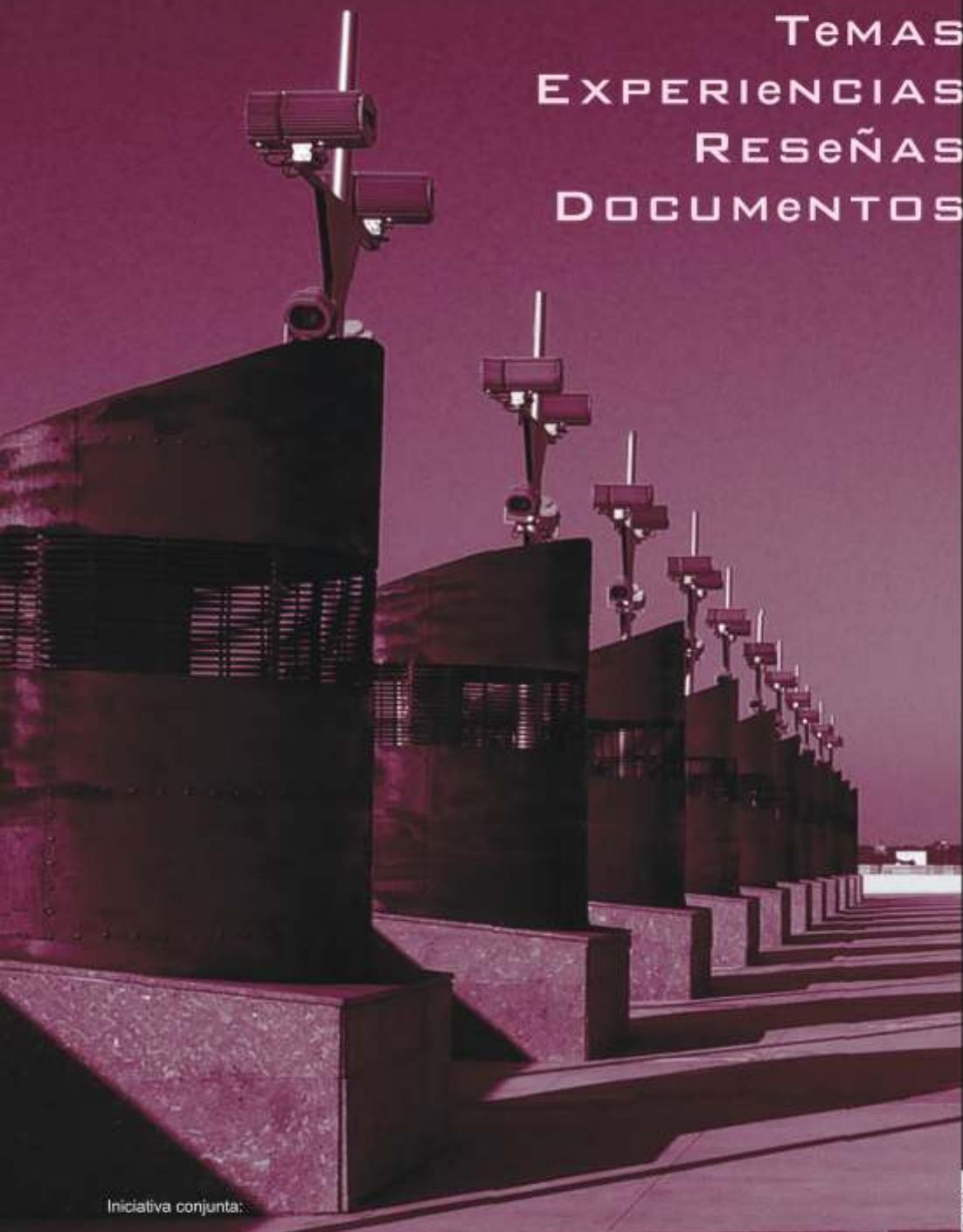
In Memoriam

- Manuel Alés, In memoriam (Nº 3)
- Eduard Delgado (Nº 5).

COLOFÓN

El Proyecto de investigación "Evaluación de la calidad de las Revistas Españolas de Humanidades y Ciencias Sociales" de la Universidad de Zaragoza y de la Complutense ha valorado los contenidos de PERIFÉRICA con una nota de 8 sobre 10.

I DeAS
T EmAS
EXPERIeNCIAS
ReSeÑAS
DOCUmentOS



Iniciativa conjunta:



Universidad
de Cádiz
Vicerrectorado de
Extensión Universitaria
Servicio de Publicaciones



Fundación Municipal de Cultura
Exmo. Ayuntamiento de Cádiz

