PERIFÉRICA

Revista para el análisis
de la cultura y el territorio

INTERNACIONAL

21

diciembre
2020

UCA Universidad de Cádiz
Vicerrectorado de Cultura
Servicio de Extensión Universitaria

Transformación Económica, Industria, Conocimiento y Universidades

ATALAYA proyecto

Periodicidad: anual (mes de diciembre)
© Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz
© Vicerrectorado de Cultura de la Universidad de Cádiz
© Los Autores
Precio: 10 euros
ISSN: 1577-1172
e-ISSN: 2445-2696
http://dx.doi.org/10.25267/Periferica
D.L.: CA-7/2012

DISEÑO Y MAQUETACIÓN
Paco Mármol

IMPRESIÓN
Santa Teresa industrias gráficas

Adquisición de números sueltos
Toda persona interesada en adquirir ejemplares en papel de la revista *Periférica* puede hacerlo a través de la siguiente dirección:
http://celama.uca.es/periferica/01compraperiferica
Precio unidad: 10 €

Intercambios
Las entidades que deseen establecer intercambios con nuestra revista deben dirigirse a: extension@uca.es

Las ideas y opiniones expuestas en esta revista son las propias de los autores y no reflejan, necesariamente, las opiniones de la entidad editora, Consejo Científico o Consejo Asesor.

PERIFéRICA es una revista pionera en Andalucía, la primera especializada en análisis cultural, que nace en el año 2000 de la mano de una universidad andaluza, la de Cádiz.

Desde 2013, la revista asume el subtítulo de INTERNACIONAL al contar con el apoyo y patrocinio del Observatorio Cultural del Proyecto Atalaya (Secretaría General de Universidades de la Junta de Andalucía en el que participan las diez universidades públicas de Andalucía).

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

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

PERIFéRICA es, el lugar en el que se pueden discutir, razonar y debatir todos estos asuntos.

La revista *PERIFéRICA* tiene una periodicidad anual, publicándose los números en el mes de diciembre de cada año natural.

PERIFéRICA se encuentra indexada y repositada en:
DOAJ - REDIB - DIALNET - DICE - LATINDEX - MIAR - DULCINEA - JOURNAL SCHOLAR METRIC - EBSCO - Academic Search Premier
Índice ICDS MIAR: 6.3.-

Foto de portada: Instantánea del Vapor Adriano III ("Vaporcito del Puerto"), Bien de Interés Cultural, en su depósito en la margen derecha del río Guadalete (El Puerto de Santa María, Cádiz).

Vicerrectorado de Cultura de la Universidad de Cádiz
SERVICIO DE EXTENSIÓN UNIVERSITARIA
Edificio Constitución 1812 (Antiguo Cuartel de La Bomba)
Paseo Carlos III, 3, 11003 Cádiz
Tfno.: 956 015 800
e.mail: extension@uca.es
Web: http://revistas.uca.es/index.php/periferica

EDITA
Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
Vicerrectorado de Cultura

CONSEJO DE DIRECCIÓN
José María Pérez Monguió
Vicerrector de Cultura de la Universidad de Cádiz
Cristina Verástegui Escolano
Directora General de Acción Cultural

CONSEJO CIENTÍFICO (ÉQUIPO EDITORIAL)
Editor
Antonio Javier González Rueda
Investigador del INDESS (Instituto Universitario de Investigación para el Desarrollo Social Sostenible) y del Grupo de Investigación APLICA-TS, Universidad de Cádiz, España.
Miembros
Ana Luz Castillo
Directora Movimiento Sutil
Salvador Catalán Romero
Director de Actividades Culturales de la Universidad de Cádiz
Enrique del Álamo Núñez
Director de la Delegación de Cultura del Ayuntamiento de Cádiz
Luis Ben Andrés
Técnico de Cultura de la Fundación Provincial de Cultura de la Diputación de Cádiz
Cristina Guirao Mirón
Directora del Máster en Gestión y Producción Cultural de la Universidad de Murcia
Roser Mendoza Hernández
Documentalista de la Diputación Provincial de Barcelona
Isabel Ojeda Cruz
Directora de la Delegación de Cultura del Ayuntamiento de Sevilla
Verónica Rivas Serrano
Gestora cultural
Adelaida Ruiz Barbosa, Coral Ojeda Gómez y Elvira Parada de Alba
Secretarias del Consejo Editorial

CONSEJO ASESOR
Antonio Ariño Villaroya
Catedrático de Sociología, Universidat de València
Alfons Martinell Sempere
Director honorífico de la Cátedra Unesco: "Políticas Culturales y Cooperación". Profesor emérito de la Universidad de Girona
Fernando de la Riva Rodríguez
Miembro del Colectivo de Educación para la Participación, CRAC, entidad colaboradora del Grupo Cooperativo TANGENTE
Roberto Gómez de la Iglesia
Consultor experto en cultura e innovación. Director de c2+i y de Conexiones improbables, España
Jesús María Cantero Martínez
Gestor Cultural, consultor y especialista en economía de la Cultura. Oikos
Juana Escudero Méndez
Federación Española de Municipios y Provincias (FEMP)
Zaidy Dzay
Programa sociocultural Recrearte, México
Gemma Carbó Ribugent
Profesora de Pedagogía Cultural de la Universidad de Girona. Directora del Museo de la Vida Rural Fundación Carulla

NORMALIZACIÓN Y CORRECCIÓN
Ana Escalona Esteban

índice 21

diciembre
2020

EDITORIAL

IDEAS
Una de fantasmas, ***Max*** / 10
Me niego a no leer esto nunca, ***Miguel Brieva*** / 12
Cultura, ***Fritz*** / 14
Sin perdón, ***Óscar López*** / 16

ENTREVISTA
Entrevista a Toni Puig,
Daniel Heredia / 24

CRÓNICAS
La cultura contra el Covid-19: hacia un avatar telemático de la realidad,
Juan José Téllez Rubio / 36
El seminario de verano. "La gestión cultural a debate. De la experiencia de hoy a los retos del mañana", de la 70ª edición de los Cursos de Verano de la UCA en Cádiz,
Manuel J. Parodi Álvarez / 44

TEMAS
Festivales de música. Es hora de recapitular,
Nando Cruz / 76
Por una ética de la gestión cultural,
Rafael Cejudo Córdoba / 84
La contratación artística en la Ley 9/2017 de Contratos del Sector Público, la necesidad del cambio para poder avanzar,
Juan Antonio Estrada Díaz / 96
La maqueta del siglo XVIII de la Plaza Fuerte de Cádiz. Su estancia en Madrid y regreso a Cádiz,
Rafael Garófano Sánchez / 106

MONOGRÁFICO I
CULTURA Y DESARROLLO SOSTENIBLE

Cultura y desarrollo sostenible; un estado de la cuestión
Alfons Martinell Sempere / 128
La cultura como un pilar del desarrollo sostenible: aportes a un debate ineludible,
Jordi Pascual i Ruiz / 136
¿Agenda 2030? Sí, pero sin dejar de prestar atención a la importancia de hacer avanzar el marco internacional en derechos humanos: Análisis del vínculo entre derechos culturales y desarrollo sostenible a la luz de la presa de Ilisu
Beatriz Barreiro Carril y Kevin Grecksch / 148

La cultura y la administración pública en época de retos globales: ¿Una agenda para la transformación y la consecución de objetivos ambiciosos?,
***María Dolores Sánchez Galera* / 160**
Retos, limitaciones y contradicciones de las relaciones entre la planificación cultural y el desarrollo local sostenible: lecciones desde la Agenda 21 local,
***Raúl Abeledo Sanchís* / 168**
Patrimonio cultural y desarrollo: una mirada a la Agenda 2030 y el rol del patrimonio,
***Maider Maraña y Ximo Revert Roldán* / 180**
Cultura y espacio rural. Algo más que salvar el turismo,
***Jorge Fernández León* / 196**
Resetear el GPS cultural: La hoja de ruta sostenible,
***Blanca de la Torre García* / 206**
El arte como un llamado a la acción por el clima,
***Elizabeth Valenzuela Camacho* / 218**
Acción Agadez: patrimonio y desarrollo (Níger),
***Sandra Fernández Ortega* / 222**
Liderazgo medioambiental en el sector cultural y creativo catalán,
***Ramon Castells Ros y Laura Pando Martínez* / 228**
Plan de Acción para la adaptación de los festivales de música a la Agenda 2030,
***Patricia Gabeiras Vázquez y Marta Barahona Arroyo* / 234**
Pol·lenedicions, procesos hacía la transición ecológica desde el mundo del libro,
***Jordi Panyella Carbonell* / 238**
Pensamiento ecológico y centros de arte. La exposición ¡Feminismos!,
***Anna Alcubierre* / 244**
Incorporar la sostenibilidad a la práctica de la gestión cultural,
***Irene Aláez Vasconcellos* / 250**

MONOGRÁFICO II
POLÍTICAS CULTURALES CONTEMPORÁNEAS DE CHILE

Soberanía arrebatada y ciudadanía cultural Políticas culturales contemporáneas en Chile
***María Paulina Soto Labbé* / 264**
Políticas de memoria para una nueva hegemonía cultural basada en el respeto por los derechos humanos,
***Loreto López González* / 276**
Ciudadanía y participación cultural: dos horizontes dialogantes para la democracia en la cultura,
***Constanza Symmes Coll* / 286**
Políticas culturales para la igualdad de género,
***Paula Poblete Maureira* / 298**
A 50 años de las políticas culturales de la Unidad Popular: enseñanzas y derivas críticas para pensar el proceso constituyente en Chile,
***Tomás Peters* / 308**
FONDART: Balance político de un instrumento de financiamiento cultural del Chile 1990-2010,
***María Paulina Soto Labbé* / 320**

ÓPERA PRIMA
Representaciones sociales de los estudiantes universitarios en gestión cultural sobre los avances de la disciplina en el sureste de México,
***Aurora Kristell Frías López* / 334**

EXPERIENCIAS
Los cinematógrafos de los poblados de colonización de la provincia de Cáceres: hacia una didáctica del patrimonio arquitectónico rural,
***Angélica García-Manso* / 344**
Patrimonio rural como recurso didáctico para centros educativos valencianos: Titaguas, conexiones educativas desde la periferia,
***María Victoria Sánchez García* / 356**
La influencia del Steampunk e internet en el tipo de las agrupaciones del Carnaval de Cádiz (2011-2018),
***Ana Fernández Riverola* / 376**

RESEÑAS
Bilbao, la gente. La ciudadanía y la construcción de la ciudad. 40 años de democracia municipal (1979-2019),
***Mikel Etxebarria Etxeita* / 390**

NÚMEROS PUBLICADOS

DECLARACIÓN ÉTICA Y DE BUENAS PRÁCTICAS

NORMAS DE PUBLICACIÓN Y DE EDICIÓN

editorial

Ni la cultura está enferma ni la enfermedad puede con ella

"Con mucho, lo más terrible de toda la enfermedad era el abatimiento que se apoderaba de uno cuando se daba cuenta de que había contraído el mal, porque entregando al punto su espíritu a la desesperación, se abandonaban por completo sin intentar resistir". Con esta frase describe Tucídides uno de los nocivos efectos de la peste que asoló la ciudad de Atenas en el 429 a. C. y que inició su decadencia. Ya entonces las secuelas psicológicas sobre el ánimo de la gente no eran menos intensas que los estragos físicos de las epidemias. Por fortuna, nuestros conocimientos actuales nos hacen menos frágiles aunque no inmunes, como hemos podido comprobar en la pandemia que nos ha azotado durante el año 2020.

Una epidemia mundial que, además de atacar la vida de las personas, también ha quebrado economías y sociedades. ¿Y la cultura? ¿Qué ha sido del sector cultural? Obviamente, no ha escapado de sus efectos. De hecho, su debilidad como sector ha subrayado aún más su vulnerabilidad. Tanto el confinamiento como las medidas restrictivas han supuesto un serio impacto sobre los procesos de producción, distribución y consumo cultural en toda Europa. Sin embargo lo que si nos hace excepcionales respecto a otros grandes países de la Unión Europea es la débil situación de partida de nuestro sector, peor regulado y menos integrado en el estado del bienestar que en las naciones europeas de referencia.

Apenas salíamos de la anterior crisis económica de 2008 cuando nos topamos de repente con esta cruda realidad. Durante estos últimos años de austeridad, la cultura ha sobrevivido gracias sobre todo a dos elementos. Primero, la capacidad de resiliencia del sector, quizás un mecanismo darwiniano de adaptación a un entorno casi siempre hostil. Y en segundo lugar, al esfuerzo de las administraciones locales por mantener presupuestos y servicios mientras el Estado y las comunidades autónomas pasaban a modo hibernación. Y cuando parecía que veíamos la luz al final del túnel, llegó el golpe del covid-19 con sus secuelas.

Lo cierto es que se tiene la sensación de que vivimos en una crisis que se superpone a otra anterior. Esta situación actual ha subrayado un conjunto de controvertidas cuestiones que el mundo de la cultura arrastra desde hace tiempo. En primer lugar, la precariedad laboral de la mayoría de creadores y trabajadores de la cultura. Se alumbraban esperanzas tras las conclusiones del dictamen parlamentario de 2018 sobre el denominado Estatuto del Artista que, tras un amplio consenso político, señalaba el camino de necesarias reformas. Pero la pandemia parece que va a seguir retrasando la puesta al día de normativas fiscales y laborales.

Otro aspecto que la crisis ha puesto sobre la mesa es la debilidad estructural del sector, sustentado en pequeñas empresas, la mayoría unipersonales, que viven al día y con grandes esfuerzos. Un corto nivel de alianzas estratégicas y, salvo excepciones como el sector del libro, con escasa internacionalización. Las carencias en los procesos de digitalización y la ausencia de sólidas políticas de creación de públicos también afloran en esta baja estructuración. Estas lagunas se suman a la ausencia de un marco normativo general con rango de ley y con vocación de legitimador en el ámbito de los derechos culturales de la ciudadanía, que recopile, defina, proteja y promueva lo que nuestra Constitución señala: que la cultura es un bien esencial de la sociedad al que todos y todas tienen derecho. Se podrían añadir otros debates pero los reseñados son esenciales. Y no son pocos ni leves.

Pero las crisis también abren las puertas a la oportunidad. Además de la ya citada capacidad de resiliencia del sector cultural, de su gran valor como aporte no solo económico, sino también moral y pedagógico, hemos de destacar la siempre anhelada unidad del sector cultural y creativo. Durante esta crisis hemos podido comprobar cómo las asociaciones profesionales se han articulado en la reivindicación y en la propuesta. Un proceso quizás inevitable pero que se veía lejano antes de la crisis. En cualquier caso, bienvenido sea.

Aunque queda aún bastante camino para salir de esta situación, no cabe dejarse llevar ahora por el abatimiento. Hemos avanzado mucho para dejarnos vencer. Así que resistiremos.

IDEAS

Una de fantasmas
Max / 10

Me niego a no leer esto nunca
Miguel Brieva / 12

Cultura
Fritz / 14

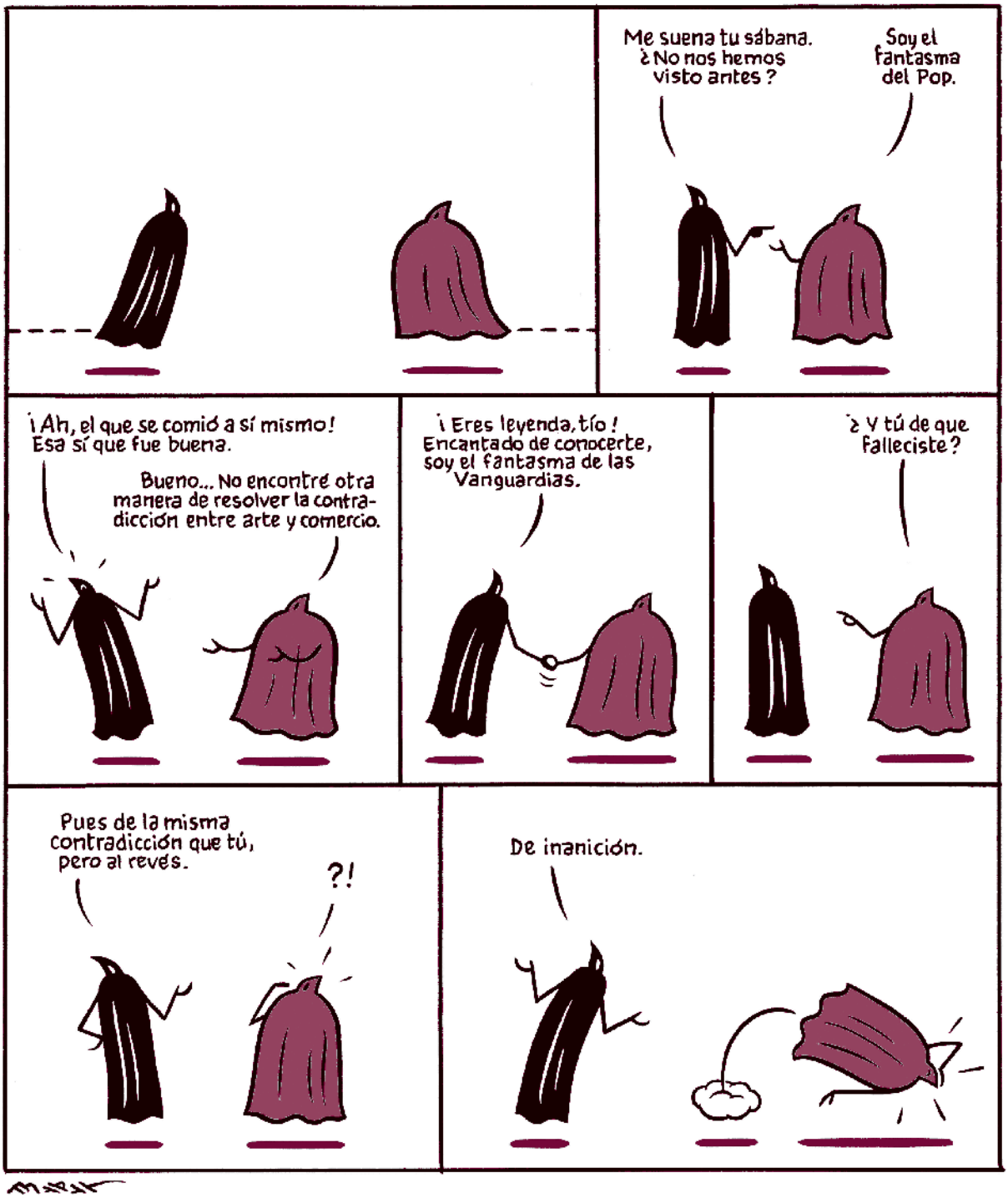
Sin perdón
Óscar López / 16

UNA DE FANTASMAS

Max

Artículo recibido: 02/10/2020 / **Artículo aceptado:** 14/10/2020

Una de fantasmas



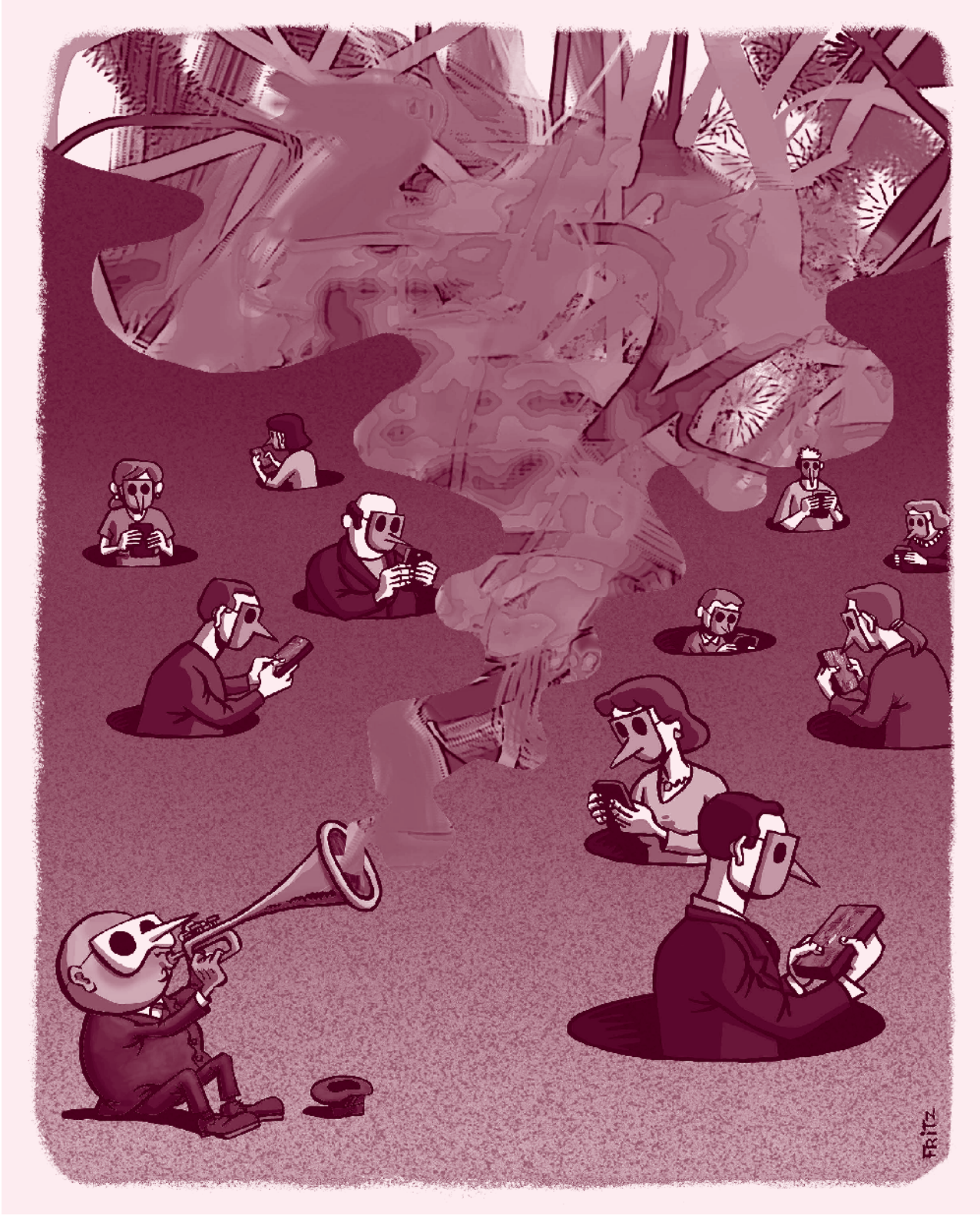
ME NIEGO A NO LEER ESTO NUNCA

Miguel Brieva

Artículo recibido: 15/10/2020 / **Artículo aceptado:** 16/10/2020

COHERENCIA NEGACIONISTA
¿QUÉ VIRUS NI QUE LECHE FRITA?... ¡PERO SI NO EXISTE NINGÚN VIRUS!... ES TODO UNA PATRAÑA, COMO EL CAMBIO CLIMÁTICO, LA TIERRA REDONDA O EL MACHISMO... NO HAY VERDADES NI MENTIRAS, TÚ NO ERES REAL, ESTE SUELO BAJO MIS PIES NO ESTÁ AQUÍ, YO MISMO NO EXISTO... NO HAY NADA... ¡NI SIQUIERA EL VACÍO EXISTE!... LA NADA... ¡LA NADA!
EA, EA, JOSÉ LUIS, YA PASÓ. ANDE VÉNGASE PARA ADENTRO A TOMAR UNA LECHE CALENTITA...
¿NO SERÁN EN VERDAD NEGOCIONISTAS?
DESPUÉS DE MUCHO ANALIZAR, NUESTROS EXPERTOS FINANCIEROS SE HAN DADO CUENTA DE QUE LO ESTÁBAMOS ENFOCANDO TODO MAL: EL PROBLEMA NO ES EL CAPITALISMO, SINO LA HUMANIDAD...
¡SIN ELLA TODO IRÍA GENIAL EN TÉRMINOS MACROECONOMICOS!
ASÍ QUE, BIEN PENSÁO, ¡ESTO DEL VIRUS PODRÍA SER JUSTO EL ESTÍMULO QUE NECESITÁBAMOS!
¡PERO QUÉ PICO DE ORO TIENE EL JODÍO!
NEGADOS PARA LA CLARIVIDENCIA
¡PERO MIRALOS AHÍ! ELLOS SON LOS CULPABLES DE TODO LO QUE PASA... ¡DE TODO TODO TODO!
HUM...
HOOLAAA
ESPAÑA
ES UN COMPLOT COMUNISTA-TERRORISTA PARA VOLVERNOS IDIOTAS Y DESTRUIR NUESTRA FORMA DE VIDA SUPERIOR CON AROMA A GASOLINA Y LIBERTAD DE CHOCOLATE... PERO, AH, ¡NO CONTABAN CON QUE A ALGUNOS NO SE NOS ENGAÑA TAN FÁCILMENTE!
HILARY CLINTON
PEDRO & PABLO
BILL GATES
5G
COVID 19
ZIPI Y ZAPE
CAMBIO CLIMÁTICO

Artículo recibido: 15/10/2020 **/ Artículo aceptado:** 16/10/2020


FRITZ

/ AUTOR
Óscar López.

/ CORREO-E
oscarlopez1@telefonica.net

/ ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL
Director y presentador de Página Dos. Programa de libros de TVE.

/ TÍTULO
Sin perdón.

/ RESUMEN
El fomento de la lectura es uno de los principales objetivos del mundo del libro. Y para lograrlo, los medios audiovisuales deben poder captar a un público joven interesado por la cultura que se le resiste. La búsqueda y realización de nuevos formatos, la mejora de los horarios y una apuesta clara por parte de los programadores, son algunos de los elementos indispensables para lograrlo.

/ PALABRAS CLAVE
Televisión, libros, fomento de la cultura, divulgación, radio, share.

/ Artículo recibido: 03/08/2020 **/ Artículo aceptado:** 01/09/2020

/ AUTHOR
Óscar López.

/ E-MAIL
oscarlopez1@telefonica.net

/ PROFESSIONAL AFFILIATION
Director and presenter of Página Dos. TVE book program.

/ TITLE
Without forgiveness.

/ ABSTRACT
The promotion of reading is one of the main objectives of the world of books. And to achieve this, the audiovisual media must be able to capture a young audience interested in the culture that resists them. The search and realization of new formats, the improvement of schedules and a clear commitment on the part of the programmers, are some of the essential elements to achieve this.

/ KEYWORDS
Television, books, promotion of culture, broadcasting, radio, sharing.

Sin perdón

/ Óscar López

Sin perdón

Óscar López

No hay que pedir perdón. No en nombre de la cultura. Dejé de hacerlo hace un tiempo, tras media vida disculpándome por ese atrevimiento descarado propio de los periodistas culturales que solo quieren escribir o hablar sobre literatura, cine o teatro. ¡Habrase visto semejante desfachatez! Sobre todo cuando hay programadores y responsables de medios de comunicación que saben que la cultura no es un bien de primera necesidad, es prescindible en épocas de crisis y, además, salvo cuatro *bestseller* y tres *blockbusters*, directamente aburre. La letra de esta canción me acompaña como un mantra por los siglos de los siglos, y suelen entonarla aquellos que necesitan un manual de instrucciones para abrir un libro y solo van al cine cuando actúa Sylvester Stallone, de quien reivindican Rocky, pero solo la primera entrega, la buena, para que vean que saben del séptimo arte, antes de que se descubra que las han visto todas.

Si todavía hay quien pone en duda lo dicho y necesita algún ejemplo, que piense en el tratamiento que la cultura patria ha sufrido en estos terribles meses pandémicos. En muchas comunidades autónomas se cerraron cines y teatros mientras las terrazas de los bares y las discotecas se llenaban de gente y el fútbol se retransmitía en las televisiones. Y eso que en algunos casos, como en Cataluña, las autoridades sanitarias reconocieron que ningún brote contagioso había surgido en un evento cultural. Tuvo que ser la presión de las empresas culturales a través de la plataforma Actúa Cultura la que lograra, finalmente, un cambio de actitud en el gobierno de turno. Con las políticas culturales hemos topado. Como siempre. Pero eso daría para otro artículo.

De hecho yo venía a estas páginas para hablar de cultura en los medios audiovisuales, porque de periodismo cultural en mayúsculas ya lo hizo con brillantez hace unos meses Charo Ramos, jefa de cultura del Diario de Sevilla. Me sumo a aquellas acertadas reflexiones, pero en esta introducción me apetecía manifestar también mi escepticismo y cabreo, forjado en años de deambular por radios, televisiones y mesas de redacción de este país. Y siempre pidiendo perdón, no lo olvidemos. Aclarado esto y sin abandonar este tono reivindicativo y algo exaltado, me atrevo a afirmar que la presencia cultural en los medios audiovisuales es, en líneas generales, nula. Salvo en los medios públicos, y no en todos. Conozco el paño porque desde hace 13 años soy director y presentador del programa de libros, Página Dos, de la 2 de TVE. Y hace más de 15 que presento la sección literaria Club de Lectura

del programa de la Cadena Ser, A vivir que son dos días, que dirige Javier del Pino. Además, con anterioridad presenté y colaboré en programas de TV3, Barcelona Televisión, Radio Barcelona, Onda Cero y Catalunya Radio, y he publicado durante años en las páginas culturales de revistas como Qué Leer, Tiempo y Mercurio y en diarios como El Periódico de Cataluña. Les cuento esto para situarlos, porque uno ya tiene un pasado y mi historia es la de muchos colegas, que con mayor o menor fortuna han podido ejercer su oficio.

Aclarado este asunto, ahora les voy a hablar de mi libro, que diría Umbral, y no porque me interese el *ombliguismo*, sino porque esta *aventis* que les voy a contar (particular homenaje al añorado Juan Marsé) intenta dibujar la realidad que mejor conozco: la presencia de la cultura, y en especial de los libros, en los medios audiovisuales.

En el principio era el verbo

Si parafraseamos el primer versículo del Evangelio de Juan, en el principio era Bernard Pivot, con el permiso de nuestro Fernando Sánchez Dragó a quien hay que reconocerle su labor divulgativa y televisiva durante años. El mítico periodista francés se estrenó en 1973 en estas lides culturales en la televisión francesa con Ouvrez les Guillemets. Solo duró dos años, pero inmediatamente vino el mítico Apostrophe con el que estuvo quince temporadas en antena, y al que seguiría, en 1990, Bouillon de Culture. Fueron casi treinta años en los que logró que se vendieran millones de libros. Pero no olvidemos que hablamos de Francia, país de inmensa tradición cultural. También encontraríamos un ejemplo relevante en la televisión alemana, con el también mítico crítico literario Marcel Reich-Ranicki, que en su espacio El cuarteto literario elevó a los altares a escritores hispanos como Javier Marías y Rafael Chirbes. Y no olvidemos a Antonio Skármeta, que en los noventa llegaba a reunir un millón de espectadores alrededor de su exitoso El show de los libros en la Televisión Nacional de Chile.

En España, todos los programas de libros realizados seguían el ejemplo de Apostrophe, que consistía en una entrevista larga más algunos colaboradores recomendando libros. Era un programa realizado en plató cuya misión era profundizar en algunos títulos y autores. Bajo este diseño y con algunas variaciones, en nuestro país pudimos ver (y en algún caso aún vemos), entre otros programas: Encuentros con las letras y Negro sobre blanco de Sánchez Dragó, Literal de Raimón, Señas de identidad de Manuel Hidalgo, Ángeles Caso y Daniel Múgica, El lector de Agustín Remesal, Los libros de Juancho Armas Marcelo, Extravagario de Javier Rioyo, y otros de corte autonómico como Trossos de Vicenç Villatoro, Mil paraules de Emili Teixidor, Saló de lectura de Emilio Manzano y Alexandría de Màrius Serra en Cataluña; El público lee de Jesús Vigorra en Canal Sur; Borradores de Antón Castro en TV Aragón; Cada día un libro en la Televisión Gallega; Arte (faktua) en ETB1 y Una habitació pròpia en A punt de Valencia, este último recientemente cancelado. Sin olvidar formatos ancestrales ya clásicos como A fondo de Joaquín Soler Serrano. Pueden parecer muchos programas, pero no lo son, si nos referimos a un país que es la cuarta potencia editorial del mundo y cuyas Industrias Culturales representan un 3% del PIB.

A pesar de eso, la realidad es que esta penosa máxima de que los libros y la televisión se repelen ha estado presente en la mente de la mayoría de los programadores televisivos, que suelen comentar en la intimidad de sus despachos que hablar de libros limpia, fija y da esplendor.

A pesar de eso, la realidad es que esta penosa máxima de que los libros y la televisión se repelen ha estado presente en la mente de la mayoría de programadores televisivos, que suelen comentar en la intimidad de sus despachos que hablar de libros limpia, fija y da esplendor, pero que destrozan el *share*,

el maldito *share*. Al otro lado del puente están los responsables de dichos espacios, que suelen quejarse de la falta de apoyo, la elección de horarios de emisión imposibles, o la escasa tradición cultural de nuestro país. Resultado final: los esfuerzos para colocar espacios literarios—y por extensión culturales—en los medios audiovisuales no suelen fructificar. Solo las televisiones públicas han asumido el compromiso de realizarlos, aunque algunas lo hagan con la boca pequeña, porque, como dijo un antiguo jefe de programas de TV3, Francisco Escribano: «Nos gustaría que la gente leyera más, y la televisión puede contribuir a ello, pero aunque una televisión pública no tiene que tomar la audiencia como único criterio, sí es un medio que aspira a un público lo más amplio posible». He aquí la madre de dragones. En un país donde el 40% de su población no coge un libro ni por asomo, según las encuestas que anualmente publica la Federación de Gremios de Editores de España, los espacios culturales pierden siempre la batalla al competir con las emisiones futbolísticas o los *Sálvame* de turno.

Aunque siempre nos quedará la 2 de TVE, la de los documentales de animales que supuestamente ve todo el país, pero también la única cadena que, *in saecula saeculorum,* se ha mantenido como un oasis cultural, que ofrece año tras año programas culturales de todo tipo y condición. La literatura (Página Dos, el programa que dirijo, se emite regularmente desde noviembre de 2007), el cine, el teatro, la música, el arte, la danza, la arquitectura y también la ciencia, ocupan un lugar destacado de su parrilla. Lo que debería formar parte de la normalidad televisiva adquiere condición de excepcionalidad, dado que el resto de televisiones pasa olímpicamente del tema que nos ocupa.

Por ello, hay que plantearse a modo de digresión, qué papel juegan las televisiones privadas en todo este asunto. La respuesta es sencilla: ninguno. Simplemente, no juegan. Aquí surge otro de esos mantras que se clavan en las meninges: las televisiones privadas están en su derecho a la hora de programar lo que les plazca. Eso no justificaría que demuestren un desinterés absoluto ante todo lo que tenga una pátina cultural. Pero en cualquier caso, no es menos cierto que esas televisiones privadas emiten gracias a la concesión de unas frecuencias públicas cuya administración corresponde al Estado, según se recoge en la Ley General de Telecomunicaciones. Quizás los gobiernos deberían plantearse negociar mejor esas concesiones, obligando a esas empresas a que reserven una cuota televisiva cultural, ni que sea a las tres de la madrugada. Lo dejo ahí.

Para ser justos, hay que reconocer que en los últimos tiempos la Sexta emite los sábados *Crea Lectura*, un programa quincenal de libros, aunque la mayoría de los que aparecen son obras publicadas por las editoriales del grupo propietario de la cadena; que Be Mad lo intentó por poco tiempo con Mercedes Milá y su *ConvénZeme*, o que Movistar suele apostar por el cine y la música por razones obvias. Y todo eso es de agradecer. Pero la realidad es que lo privado y lo cultural viven en polos opuestos. Si nos fijamos en este breve paseo por la historia, cuando grandes grupos editoriales como Planeta y Santillana/Prisa entraron en el negocio televisivo, no mostraron un interés especialen potenciar la información cultural. Y eso que sus fortunas habían surgido de la venta de libros. Si a todo esto añadimos que en los últimos años muchos programas de las cadenas autonómicas han ido desapareciendo, el agujero negro se agranda. Regreso por unas líneas a mi tierra, Cataluña, para denunciar que, siendo una comunidad históricamente vinculada al mundo editorial, en estos momentos no tiene ni un solo programa de libros que emita durante todo el año. Para llorar.

Ahora bien, si dirigimos la mirada al resto de actividades culturales, la situación es similar o peor aún. Si bien el cine y la música viven una situación parecida a la de los libros, con programas veteranos como *Días de cine* en la 2 de TVE, los colegas del mundo de la danza, las artes visuales o el teatro se quejan de un abandono casi absoluto por parte de las televisiones del país. Para ellos, más que hablar de los agujeros negros de John Wheeler sería mejor referirse a la Nada existencial de Heidegger. Le va más.

Las ondas hertzianas y el mundo digital

La situación radiofónica vive una situación más o menos similar a la de su hermana televisiva, de ahí que no sea necesario extenderse más, aunque a diferencia de esta, le resulta mucho más fácil abrir ventanas de apertura rápida donde colocar contenidos culturales. No hay *magazine* que se precie que no cuente con colaboradores que aborden temas literarios, cinematográficos o musicales. Otro asunto es la emisión de programas monotemáticos que topan de nuevo con la realidad antes expuesta. Solo las radios públicas hacen un esfuerzo por ofrecer dichos contenidos. Ahí están míticos programas de largo recorrido como *La Estación Azul*, *El ojo crítico*, *Historias de Papel*o *Pompas de Papel*, que llevan muchos años acercando la cultura a sus oyentes con resultados óptimos.

Hoy en día la presencia del mundo virtual ofrece nuevas expectativas a la difusión cultural, pero sin filtros y, en muchos casos, gratis. La proliferación de blogs, revistas digitales, *booktubers*, y el *boom* de lasredes sociales han cambiado la manera de hablar de cultura, aunque la presencia del

colaborador especialista se hace más necesaria que nunca. Precisamos de ese guardián cultural y de su imprescindible *background* para que nos oriente y nos guíe por ese magma desordenado de contenidos. Y aquí encontramos el principal obstáculo: vivimos una época de transición, el paso de lo analógico a lo digital. En un lado del puente la situación económica es crítica y parece que los antiguos formatos se desmoronan por anticuados, y en el otro las inversiones brillan por su ausencia y los precios que se pagan son irrisorios. Así que la información, la crítica y la divulgación quedan en manos del activismo y el voluntarismo más descarnado y gratuito, con el riesgo que eso conlleva. Pero de nuevo este asunto daría para otro artículo.

Epílogo

La televisión y los medios audiovisuales, en general, son contenido, pero también continente. La televisión se escucha, pero se mira, la televisión pide un ritmo, un mensaje, una estructura concreta. Es fundamental ser imaginativo, desacralizar los temas, buscar emplazamientos originales, en definitiva, sorprender al espectador, demostrar que hablar de cultura no tiene que ser aburrido. El problema surge cuando, ante el temor a esa previsible hecatombe del *share*, los programadores colocan dichos programas en días y horarios difíciles, compitiendo con los espacios de teletienda. Así fue hasta hace un tiempo, pero por fortuna esta dinámica ha ido cambiando. Que no todo debe ser un drama shakesperiano. Tomen la parrilla de la 2 de TVE y lo comprobarán.

Sin embargo, hay que seguir insistiendo, hay que exigir una apuesta más descarada por la cultura, no solo en los medios audiovisuales sino en los medios de comunicación en general. La cultura nos conecta con el mundo. Es alimento, es un juego, es un premio. Y en este final de artículo, un generador de preguntas:

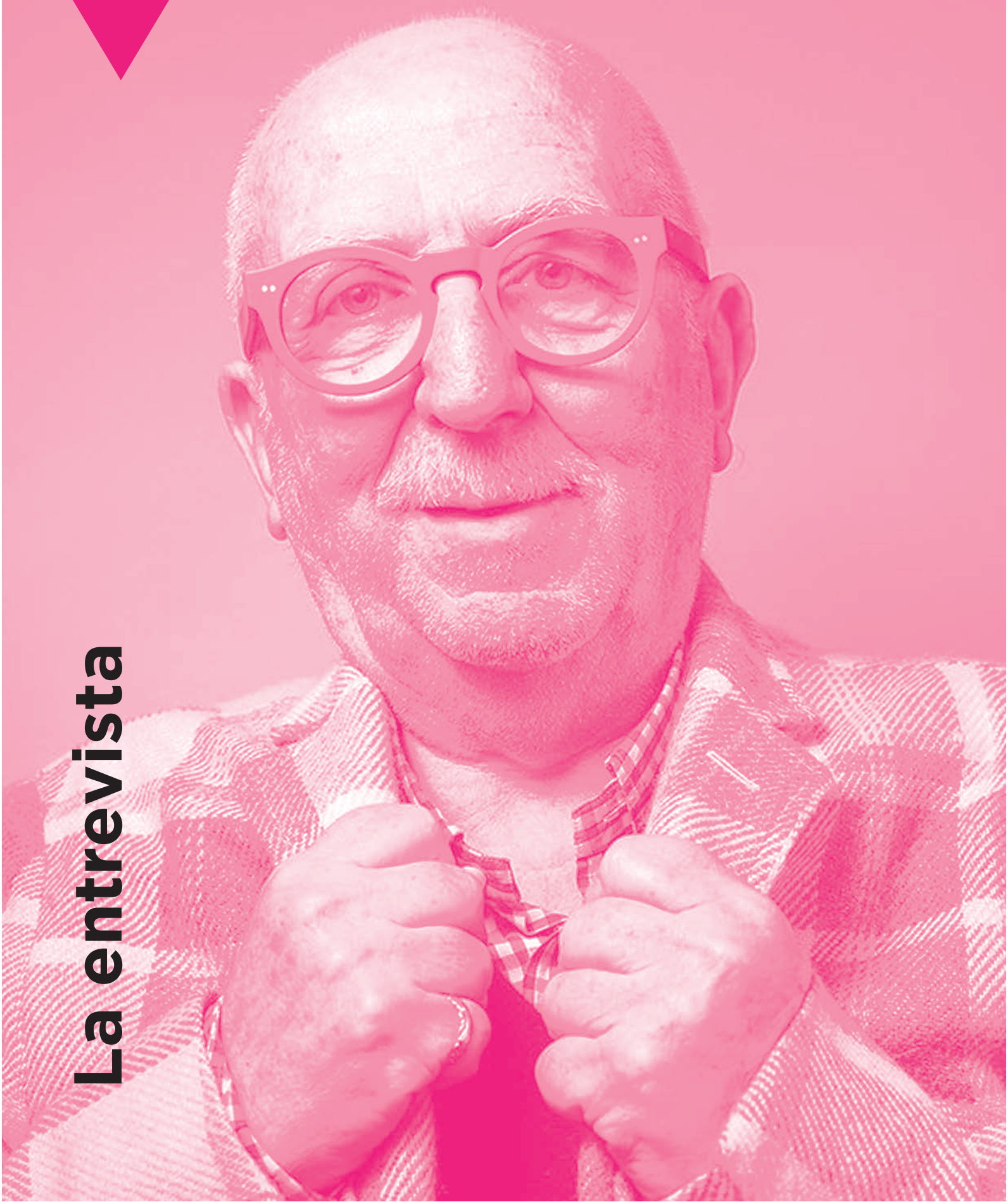
¿Dónde están aquellos suplementos culturales de la prensa escrita que llegaron a maravillarnos hace unos años? ¿Es mucho pedir que todos los noticiarios del país, sean de radio o televisión, emitan una noticia cultural cada día? ¿Lograremos que los protagonistas de las películas y las series de televisión lean? ¿Es posible encontrar soluciones transversales que impliquen a políticos, empresarios del sector y periodistas para que la cultura sea una prioridad social no sujeta a los vaivenes de quien gobierna? ¿Se pueden buscar soluciones que no sean solo lemas de propaganda política? ¿Cuándo veremos debates en época electoral en los que se dediquen diez minutos a hablar de cultura? ¿Por qué solo se buscan referentes de identificación en el mundo del deporte o la cultura popular? ¿La cultura da miedo? Y por último, ¿cuándo llegará el día en que los periodistas culturales dejaremos de pedir permiso, como si pidiéramos un favor, para hacer nuestro trabajo?

P. D.: Sé que también debería haberles hablado en este artículo de mi programa de libros, Página Dos, de su nacimiento y evolución, pero no lo he hecho por dos motivos: hablar de lo mío me resulta algo aburrido y, como en otros asuntos anteriores, eso daría para otro artículo. Así que ya puestos, les pido perdón.

LA ENTREVISTA

Toni Puig

Daniel Heredia / 25



La entrevista

Toni Puig

Odio los putos másteres de gestión cultural porque han unido la cultura con la economía

Daniel Heredia

Martes, 9 de junio de 2020. Seis de la tarde. Las condiciones son extrañas. Estamos en estado de alarma, confinados por la COVID-19, y la capital catalana se encuentra en fase 2 del *Plan para la transición hacia la nueva normalidad* tras la crisis del coronavirus. Cádiz, en fase 3. Al otro lado del teléfono, descuelga el hombre que a principios de los años ochenta cambió la ciudad de Barcelona dotándola de marca propia. Toni Puig (Barcelona, 1945) estudió teología, filosofía y arte, cofundó *Ajoblanco* en 1974 —una revista que sacudió los cimientos de la sociedad tardofranquista—, trabajó como asesor del Ayuntamiento de Barcelona durante más de treinta años, donde impulsó el concepto de «marca ciudad», y escribió libros como *Se acabó la diversión*, *La comunicación municipal cómplice de los ciudadanos* y *Marca ciudad*, entre otros. En la actualidad, como reconocido especialista en *marketing* público y gestión cultural, gestiona un monasterio del siglo X que funciona como centro cultural. Lo que une toda su trayectoria es la opción por lo público, por los ciudadanos, por la creatividad colaborativa. Sigue cumpliendo años como si tuviera siempre una edad inversa.

¿Cómo lleva el confinamiento?

Estoy sintiendo una cara y una cruz. La cara es el trabajo. He pensado mucho sobre el mundo en el que vivimos y lo que deberíamos hacer para que esto no se vuelva a repetir. Y pienso especialmente en la cultura, que debe dejar de ser espectáculo y convertirse en más insumisa, porque hemos vivido hasta hace nada en una cultura decoración que no cuestiona a los grandes buitres empresariales que están construyendo un mundo muy desigual y que está destruyendo la naturaleza. Y todo con el apoyo de los gobiernos hiper partidarios, a los que los ciudadanos les importan una puta mierda. De aquí sale Vox, que me espanta. He aprovechado también este tiempo para escribir mucho. La cruz han sido las noticias. Al principio las veía y las leía mucho, pero cada vez he ido alejándome de ellas porque lo que hemos vivido con los viejos ha sido un horror. Yo tengo 75 años y me considero una persona vieja. Y esta teoría de que los viejos tienen que dejarse morir porque no servimos, tal y como ha expresado tan horrorosamente, por ejemplo, la presidenta de Madrid me parece de una barbaridad y de una insolencia insoportable. Yo no quiero vivir en un mundo así. Creo que nos falta desobediencia civil. Hemos de desobedecer y de desacelerar, con tranquilidad y sin violencia alguna. Los ciu-

dadanos nos hemos vuelto, y perdón por las palabras que voy a usar, unos retrasados, unos subnormales y unos comodones que esperamos que nos lo solucionen todo. Me parece que el poscoronavirus será el momento de los ciudadanos, movilizándonos con ideas y propuestas para que los de siempre sepan cómo queremos vivir.

A partir de ahora hará falta una gran revolución creativa para adaptarnos a los nuevos tiempos, ¿no?

Sí, porque ya hemos visto que los únicos que quieren una gran revolución creativa son los buitres del capitalismo destructivo. Y son muy inteligentes, ojo. No se les puede negar que, en estos cuarenta años, porque solo llevamos cuarenta años de democracia, lo han hecho muy bien y nos han destrozado a nosotros y a la tierra. Me duele mucho decirlo porque yo he estado metido en el sector público gubernamental casi cuarenta años, pero no me fío de nuestros políticos y de nuestros gobiernos. Los actuales gobernantes tienen inteligencia emocional cero. Insisto en que los ciudadanos tenemos que tomar el timón, ser creativos y experimentar una creatividad solidaria. ¿Cómo salimos juntos de todo esto? Me preocupa mucho. Porque habrá una crisis ecológica dentro de diez o quince años. Y no tenemos vacuna para esta crisis. Muchos se lo toman a risa y no es motivo de risa. Un ejemplo actual de estupidez. Me horroriza esta supuesta vuelta a la normalidad, que es una vuelta a la crisis, donde lo más importante es abrir las terrazas. ¡Pero es que estamos locos! Y que quieran abrir las discotecas me parece barbarie pura. No hay solidaridad. Si yo estoy feliz, me da igual si infecto al otro, es la forma de pensar actual. Este mundo es un horror y quiero combatir el horror.

¿Qué quedará de la cultura que hemos conocido en la «nueva normalidad»?

Para empezar debemos separar el espectáculo de la cultura. Me enervan todas estas empresas que montan megaconciertos y super *shows* y que están pidiendo al Ministerio de Cultura que las rescaten. No estoy en contra de estas empresas, pero son empresas del sector de la diversión, no de la cultura. El sector de la cultura exige esfuerzo, pide pensar y propone valores cívicos, no simplemente entretenimiento. La primera gran ruptura es entre las empresas del sector del entretenimiento y el sector de la cultura, que, insisto, no pueden ser empresas. Lo siento, así lo pienso. La cultura debe ser pública. Yo reivindico que los servicios básicos de una ciudad o de una ciudad deben ser, por este orden: 1) la cultura, que plantea cómo debemos vivir, 2) la educación, que tenemos que transmitir a los jóvenes, 3) la sanidad, y 4) otros servicios, pero la cultura, la educación y la sanidad deben ser públicas. Y la cultura debe ser lo primero. Si hemos evolucionado como especie ha sido gracias a la cultura, porque nos hemos sentido solidarios y hemos creado sistemas de vida. Esto nada tiene que ver con el sistema cultural, que me parecen juntas dos palabras horrorosas. No hay sistema cultural, sino gente que propone cultura con otra gente.

Aunque está jubilado, gestiona en la actualidad un monasterio del siglo X que funciona como centro cultural y ha desarrollado innumerables proyectos culturales en las últimas décadas. ¿Qué es la Cultura para Toni Puig?

Yo no estoy jubilado (risas), solo he dejado de trabajar en el Ayuntamiento de Barcelona y como profesor universitario, sobre todo porque daba clases a políticos y qué les voy a contar a los políticos a partir de ahora. Les mandaría que se fuesen de clase porque no han entendido nada. Nos toman el pelo. Yo no puedo dar clases después de todo lo que he visto en los últimos años. Ahora tengo un proyecto, y estoy trabajando en él, con una asociación cultural pequeña, con amigos y no amigos, donde intento hacer lo que cuento. Nos han dejado un monasterio del siglo X en las montañas, hacia el norte de Cataluña, y algunas iglesias románicas, y hemos montado una programación cultural adaptada al territorio y a la gente, artesanal, con poco dinero y mucha imaginación y solidaridad. Hace cuatro años que estoy inmerso en este proyecto donde, entre otras cosas, queremos mostrar un patrimonio cultural increíble. Y estoy encantado. He vuelto a la cultura agraria, digamos en broma, que se tiene que hacer con paciencia, hablando con los ciudadanos y siempre en pequeño formato. Le estoy poniendo mucha pasión, mucha imaginación y mucho amor. Y lo estamos haciendo con cuatro perras. Lo triste es que la gente de la cultura oficial de Barcelona y del resto de capitales grandes, que cada vez me interesan menos, no nos está haciendo ni puñetero caso. Este año, en la Feria Internacional de Turismo de Berlín, de cien proyectos culturales y ecológicos, nos han dado el tercer premio por una Bienal sobre el románico visto con los ojos de Picasso. Porque Picasso estuvo en aquel espacio en los años veinte del pasado siglo. Y sin ninguna obra original. Esta cultura de la gente, de la proximidad, del debate, del tú a tú, de proponer futuro, de trabajar conjuntamente es la que necesitamos. No los putos másteres de gestión cultural. Cada día los odio más, estoy de ellos hasta las narices. Y los odio

porque han unido la cultura con la economía. ¡Pero serán insensatos, carcamales e idiotas! La cultura va unida a la vida y en cómo la queremos vivir, no a la economía. Yo he vuelto a la cultura de los pueblos, de los barrios y de las pequeñas ciudades. Volver a empezar desde abajo hacia arriba. Con diálogo, porque no soy exclusivista, con las grandes instituciones culturales que guardan nuestro patrimonio y con los grandes museos. Pero de tú a tú, sin sumisión.

Lo que une toda su trayectoria es la opción por lo público, por los ciudadanos, por la creatividad colaborativa…

Sí, sí. Yo siempre he estado con los ciudadanos, aportando para que sean creativos y solidarios. Esto que voy a contar ahora puede sorprender a bastantes lectores, pero me ayudó bastante cuando descubrí la teología de la liberación en mis viajes a Latinoamérica, hace ya muchos años. Sobre todo la de los jesuitas de El Salvador, que ponían primero a los últimos, a los desheredados y a los pobres. Y la cultura debe volver aquí. En vez de grandes palacios de mármol y enormes estructuras de plástico, debemos cuidar a la gente que quiere buscar un sentido conjunto en su vida. Esto es la cultura.

¿Cuáles son, bajo su punto de vista, las diferencias entre marketing público y marketing privado?

(Gran carcajada y posterior resoplido) Yo me he creído lo del *marketing* público. Y me lo creo a pesar de lo que te he contado. Pero me he vuelto a las montañas y me he convertido en un anacoreta y un ermitaño de la cultura trabajando con la gente de tú a tú. El *marketing* público y el privado son de la misma madre pero de distinto padre. El padre del *marketing* privado es la ganancia, la competitividad y la economía siempre creciente. El padre del público es el bienestar de la gente y la vida en plenitud. Son conceptos muy diferentes. Lo público debe mantenerse básicamente con lo que pagamos los ciudadanos con nuestros impuestos. Que no me cuenten que no hay dinero para lo público, que estuve treinta y cinco años en el Ayuntamiento de Barcelona. Al principio no teníamos un duro, y hablo de cuando montamos los Juegos Olímpicos. Y los montamos públicamente. Y nos endeudamos poco a poco, muy bien. Si algún político te dice que no hay dinero, es que es un inepto. Y pienso que esa persona no sería capaz ni de montar una peluquería en su pueblo. El *marketing* empresarial, privado, lo que propone es una narración para hacer atractivo un producto y venderlo más. En cambio, el público plantea un valor cívico y ético para que los ciudadanos lo compartamos, y que a partir de este relato de valor saquemos un pueblo o una ciudad hacia adelante, sumando todos. Es muy distinto. Llevo contando esto durante más de treinta años y no me han hecho ni puto caso. ¿Por qué voy a seguir siendo profesor? Por esta razón, antes de desesperar, me he ido a las montañas.

> Me parece que el poscoronavirus será el momento de los ciudadanos, movilizándonos con ideas y propuestas para que los de siempre sepan cómo queremos vivir.

¿Todos los proyectos culturales deben empezar con un pequeño equipo? ¿Y en un pequeño formato?

Siempre, siempre, siempre. El equipo es clave, y equipos sin expertos. Estoy de los expertos hasta las narices. Con alguna excepción, evidentemente. ¿Quiénes son los expertos? Aquellos que lo saben todo y que impiden hacer aquello que debemos hacer. Lo importante es crear un pequeño equipo que sienta el proyecto. Porque, ¿qué es un proyecto cultural y social? Es un valor y una visión del mundo, no una actividad ni un proceso, esto viene después. Hay que empezar por lo pequeño, y esforzarse y buscar los recursos y comunicarse con los ciudadanos y proponer

cosas que no sean simplemente interesantes, sino que provoquen una respuesta, transformen su vida y piensen y vivan mejor, dejando inercias, monotonías, insolidaridades… Para mí esto es fundamental. En estos momentos, todas las entidades culturales y de servicios sociales de las administraciones públicas llaman usuarios a su público, ¡qué horror!

Usuarios o consumidores…

Sí, sí, ¡qué horror! Recuerdo un seminario con altos directivos públicos en el que uno me preguntó no sé qué de los clientes. Inmediatamente le pedí al tipo que saliera de clase. Me preguntó por el motivo de la expulsión y le dejé bien claro que el primero que hablase de economía en un seminario de gestión cultural salía expulsado de clase. No aguanto más ordinarieces. Ya tengo una edad que me permite hacer estas cosas. Todos se quedaron pasmados. Parece mentira que estemos en lo público. Me pregunto en muchas ocasiones cómo hemos sido tan viles y tan idiotas de dejar que la cultura empresarial haya entrado tanto en nuestra mentalidad. Y no tengo nada contra la cultura empresarial productiva, entre otras razones porque mi papá se levantaría de la tumba y me daría dos hostias. Él fue un pequeño empresario y yo les tengo mucho respeto. Pero esta cultura empresarial de la competitividad que pone la economía en el primer plano ha matado toda el alma pública de este país. Esta epidemia entró a principios de los noventa. Antes de los noventa no mandaban los economistas, sino los abogados, y nada se podía hacer. Y así estamos.

¿Cuándo cree que mandarán los ciudadanos?

Siendo objetivos, algo que casi ya no soy, necesitamos economía, pero no esta economía destructiva de buitres. Necesitamos una economía productiva, circular. Después hay otro sector, el de la gobernabilidad, que está muy bien organizada. Y a continuación venimos los ciudadanos, que no tenemos ninguna organización. Sí, ya sé que tenemos organizaciones, que me las conozco, pero cada vez están más alejadas de las asociaciones que en los setenta y los ochenta lucharon por las ciudades y por los pueblos en materias de educación, de sanidad y de transporte común. Ahora se han convertido en asociaciones de servicios. Con usuarios. Yo soy un gran defensor de los movimientos sociales. El futuro pasa porque los ciudadanos nos unamos en movimientos sociales propositivos. Ahora mismo nos tenemos que plantar en las plazas y luchar por dos temas: la ecología y la increíble desigualdad que padecemos. Respecto a la ecología, debemos luchar no por lo verde o por los pajaritos o por las focas, sino por la ecología como un sistema de respeto a la tierra y a nosotros mismos. Y respecto a la desigualdad, ¿cómo es posible que en Barcelona haya familias y niños que pasen hambre? No me lo puedo creer. ¿Pero dónde vivo? Cuando yo estaba en el Ayuntamiento de Barcelona, y no me considero un nostálgico de nada, conocíamos a las cien o ciento veinte personas que vivían en la calle. Las conocíamos personalmente. Y la mayoría en la calle porque tenía un trauma y no querían vivir en edificios. Pero sabíamos dónde estaba la pobreza de verdad. Trabajamos durante veinte años para que Barcelona fuese una ciudad más igual y que los habitantes de los barrios periféricos tuviesen los mismos servicios que los barrios centrales. Durante la cuarentena he reflexionado mucho sobre esto. Yo ya no quiero culpar más a las empresas y a los políticos. Yo me culpo a mí mismo. Y culpo a los ciudadanos, que nos hemos convertidos en un puñado de vagos que solo queremos que nos lo hagan todo.

Ha hablado de reinventar las asociaciones. ¿Cómo?

El sector asociativo lleva un tiempo trabajando de manera continuista, aunque ha introducido el virus de la economía. Lo han centrado todo en obtener recursos y esto es mortal. Me parece muy bien que hayan logrado infraestructuras, grandes profesionales, servicios continuados y ofrezcan servicios en nombre de los gobiernos, pero se han olvidado para qué sirven, que es proponer una vida mejor. Han olvidado toda la parte reivindicativa y ética. Y cuando los gobiernos no hacen lo que tienen que hacer, las asociaciones se lo tienen que decir. Han impedido que dentro del sector asociativo haya líderes porque hoy todo es la igualdad. Oiga, pues no. Váyanse a la mierda. ¿Alguien ha oído durante la pandemia a alguien entre los ciudadanos que esté trabajando en asociaciones dando algunos mensajes contra lo que está pasando? El futuro del sector asociativo debe replantearse muy a fondo, porque necesitamos asociaciones que no solo sean de servicios, sino asociaciones cívicas que movilicen a los ciudadanos e integren a los ciudadanos para los intereses comunes. Estas asociaciones cívicas deberían ser las que en un futuro impulsen los movimientos sociales en las calles y en las plazas. Nuestro lugar está en las plazas, con imaginación y no con violencia. Si nos quieren oír, bien, pero si no quieren oírnos vamos a invadir los ayuntamientos y nos vamos a sentar dentro hasta que nos escuchen. Porque el primer deber de un ayuntamiento o de un gobierno es escuchar a los ciudadanos. Y que no nos vengan con monsergas de que lo que pedimos es imposible. Los ciudadanos estuvimos pidiendo

durante un tiempo mejoras en la sanidad y no nos hicieron ni puto caso. Ahora hemos visto las consecuencias. También estamos pidiendo, sobre todo los jóvenes, que se cambie el modelo ecológico porque en veinte años puede explotar. Y tampoco nos hacen caso. Solo algunas palabras buenistas y algún proyectito de *marketing* tonto para disimular.

Uno de sus «proyectos imposibles» fue *Ajoblanco*, una publicación de espíritu libertario que ahora sería impensable. ¿Tanto hemos cambiado?

Sí, hemos cambiado muchísimo. Hemos perdido la inocencia y esto me parece muy grave. No quiero culpar a nadie porque es el ambiente general. Cuando montamos *Ajoblanco*, mi amigo Pepe Ribas, que es el que lideró el proyecto, quería una vida cotidiana de calidad y de plenitud. El equipo quería disfrutar en todo, de la convivencia, de la comida, del sexo, de la vida emocional, de la vida pública, etcétera. Nosotros fuimos los primeros que comenzamos a publicar en una revista de bastante tiraje, y durante el franquismo, no lo olvidemos, reportajes sobre el feminismo, la ecología, la igualdad sexual, las cárceles franquistas… *Ajoblanco* fue un proyecto que me cambió la vida. Siempre digo que Pepe era el padre y yo la madre. El equipo original era algo casi bisexual. O más bien poliamor. Porque era un proyecto muy en grupo, muy comunitario y artesanal. Me volqué tanto en *Ajoblanco* durante los setenta que creo que no tuve sexo durante toda la década.

¿Fue una especie de liberación?

Sí, sí, una especie de liberación que me llenaba mucho. Éramos un grupo de gente que siempre estábamos dialogando. Al final fue una revista imposible porque no encontramos el gerente para hacer la transformación de un grupo de gente libertaria, muy imaginativa y altruista, gente que sin caer excesivamente en la burocracia supiera transformar la organización en algo con perspectivas de futuro. Nosotros éramos muy hippies, en el buen sentido de la palabra, y no encontramos esa transición. Mi amigo Pepe Ribas siempre me ha dicho que fue una suerte no encontrar a ese gerente porque estaríamos muertos de cocaína. Hubiéramos montado un grupo como *El País*.

¿Le gusta que le llamen «el gurú de la ciudad»?

No. De hecho me horroriza. Esta definición me la hicieron en Buenos Aires. Yo iba mucho a Buenos Aires porque tenía una amiga genial, la que me montaba los viajes, una mujer grande, inmensa, gordísima por culpa de una terrible enfermedad hormonal, y muy inteligente, que en sus años mozos fue la alumna predilecta de Borges. Gracias a ella trabajé mucho en Buenos Aires en temas culturales. Durante algunos años pasaba allí unos tres meses al año. Una vez, en *Clarín*, me hicieron una entrevista y la titularon con esa definición del «gurú de la ciudad». Y se quedó. Porque a los argentinos les encanta eso de hacer grandezas. Todo lo ven a lo grande, a lo Maradona. Pero no hay gurú de ciudades. Una ciudad sale adelante porque hay un alcalde y un equipo que quieren que la ciudad salga adelante. No siempre sucede. Después publiqué en Buenos Aires un libro que vendió muchísimo y del que apenas he cobrado algo porque todo se lo ha quedado la editorial Planeta, que se llama *Marca ciudad*. Este libro se vendió muy bien en Latinoamérica, y creo que la propia editorial ha seguido sacando ediciones piratas de este libro. Esto hizo que me mitificaran. Lo que siempre me ha gustado ha sido compartir con mucha gente de ciudades de Latinoamérica la experiencia que tuvimos en Barcelona aplicándola a sus ciudades. Los centros de sus ciudades están más o menos bien, pero en cuanto coges un autobús y vas saliendo a las afueras, ves que en cada parada se va degradando.

¿En qué tienen que cambiar las ciudades para que sean más cercanas a los ciudadanos?

Cuando montamos lo de Barcelona, había un equipo muy creativo de alta inteligencia y solidaridad ciudadana que luchaba por crear una ciudad de ciudades. Hemos de hacer que todos los servicios públicos estén a un máximo de quince minutos de cada ciudadano. Ahora, la alcaldesa de París lo está proponiendo. Frente a la movilidad de las grandes ciudades, con los consiguientes problemas de tráfico y contaminación, deberíamos tener ciudades barrio para que no fuera necesario trasladarse al otro extremo de la ciudad. Al menos en lo básico. La gente, de esta manera, podría trasladarse en bicicleta o ir andando a los sitios, se podrían peatonalizar muchas calles y plazas y los niños y las niñas podrían volver a jugar en las calles. Y poner mucho verde, por supuesto. Deberíamos volver a lo pequeño, a lo confortable. Esto no quiere decir que no haya equipamientos de ciudad. Hacer esto en muchas ciudades, Sevilla, Madrid o Barcelona, por poner tres ejemplos, es bastante complicado por la densidad de las ciudades. Pero hay que intentarlo.

¿Y cómo se logra?

Yo soy muy amigo de Oriol Bohigas, y a veces discutimos en plan amistoso sobre lo más importante en una

ciudad. Para él es derribar. Dice que es su pasión. Y estoy de acuerdo. No podemos permitir que las ciudades sean tan compactas. Debemos derribar islas de casas. Hay mucho que hacer en este sentido. Pero estas medidas comportan una visión de la ciudad a veinte o treinta años. Lo que pasa es que ahora tenemos políticos de partido y no hay políticos de inteligencia ciudadana que quieran replantear su trabajo con los ciudadanos. Y los ciudadanos no pueden pedir solo que se les arregle lo que está justo delante de su casa. Todos debemos tener visión global. Y no hay atrevimiento.

¿Cuál es su ciudad ideal en estos momentos?

Lisboa, sin duda. Sobre todo, por el presidente que hay ahora en el país, Marcelo Rebelo de Sousa. Además, las decisiones que están tomando en el ayuntamiento de Lisboa son muy acertadas. No están haciendo cosas espectaculares, pero están aunando fuerzas.

¿Y Barcelona?

A mí me sigue gustando Barcelona, aunque la prefiero sin turismo. Ahora, con el confinamiento, salgo a pasear por la ciudad y me maravillo de lo increíble que es. Pero esta ciudad no puede centrar toda su industria en el turismo. Siempre he dicho que, algún día, un loco acabaría poniendo una bomba en la Sagrada Familia o en el Camp Nou, pero no ha sido un loco sino un virus. Y lo mismo podría decir de toda nuestra costa. Yo amo el turismo, claro que sí, pero montar una ciudad solo para el turista de hoteles, restaurantes y bares me parece una vergüenza pública. Hemos montado un parque temático pensado para que los turistas se diviertan y follen. Y esto no puede ser. Si hay que montar algo será para los ciudadanos. En Barcelona no se ha sabido gestionar el turismo.

La marca Barcelona ha funcionado durante muchos años, pero ahora, con todo lo ocurrido en los últimos años, ¿en qué situación ha quedado? ¿Cree que ha perdido algo de su potencial?

Ahora voy a hablar como profesional, no como un experto. La marca Barcelona funcionó muy bien desde 1983 a 2004, que fue cuando se hundió como ciudad sin perspectiva de futuro. El Fórum Universal de las Culturas 2004 mató la marca Barcelona porque tenía que estar centrada en tres valores clave: respeto a la naturaleza, no violencia y compartir la ciudad con los inmigrantes, y no hicieron nada de esto y la cagaron. A partir de entonces hemos entrado en una dulce decadencia. El problema es que llevamos 16 años de dulce decadencia. La puntilla, además, la ha dado el virus, que ha destrozado todo el modelo de ciudad. Yo me he preguntado durante el confinamiento que cuánto tiempo faltará todavía para que una mujer paquistaní sea alcaldesa de Barcelona.

Durante décadas se dijo que Barcelona era la ciudad más cosmopolita de España. ¿Lo sigue siendo ahora tras el *procés*?

(Enorme resoplido) Todavía hay cosmopolitismo en Barcelona, pero ahogado por el *procés*, que nos ha hecho mucho daño y nos ha empequeñecido. (Largo silencio) Yo quisiera que Cataluña fuese una república, pero una república libre confederada con el resto de España, como lo es Baviera con Alemania. Aquí en Cataluña falta gente que piense de otra manera. Al final, todo el tema del *procés* es retórico. Yo fui a votar el 1 de octubre, pero no quiero la independencia sino una república confederal. No quiero perder los lazos con Andalucía, con Asturias, con Madrid o con Castilla. Creo sinceramente que España en unos años será una unión de repúblicas confederales. Y no pido la luna.

¿Cómo vivió lo ocurrido el 1 de octubre?

Lo del 1 de octubre fue lamentable porque nuestros políticos declararon la independencia con la boca pequeña. Y el que la propuso se fue a vivir a Bélgica como una reina madre. No me lo puedo creer. El independentismo se tiene que replantear porque el tema no se aguanta más. Es un asunto muy complicado porque en Cataluña se ha enquistado mucho y en el resto de España, más todavía.

¿Qué importancia tiene la gestión cultural en amalgamar la ciudad?

La gestión cultural murió para mí. Durante esta entrevista he despotricado sobre la gestión cultural, pero un tiempo atrás estuvo muy bien y fue muy necesaria. Gracias a la gestión cultural tenemos excelentes profesionales y espacios culturales muy interesantes, pero después se hundió todo por el espectáculo. La concepción de la actual gestión cultural deriva de la que se inició a principios de los ochenta y sigue estando muy centrado en lo artístico. Yo, por ejemplo, hace años que no pronuncio la palabra *artista*, y cuando la pronuncio voy al lavabo y me cepillo los dientes. Yo creo en la movilización cultural. Así que no debemos gestionar la cultura sino movilizar a los ciudadanos para que se impliquen en sus vidas y en la ciudad a partir de unos valores determinados. Si esto se da así, la cultura es imprescindible para vertebrar la ciudad que queremos. Por eso creo que el

primer servicio público de una ciudad debe ser la cultura, separada del espectáculo. Yo necesito de vez en cuando un espectáculo que me relaje y me evada, es muy honrado quererlo, pero no lo confundamos con cultura. No son necesariamente contrapuestos. La gestión cultural se ha centrado en la economía, en contar públicos, en tener mucho dinero para montar grandes producciones, en implicar a las empresas que engañan al fisco, etcétera. Todo esto se ha de replantear, pero no sé si seremos capaces de replanteárnoslo. Yo, como mínimo, intento aplicármelo en las montañas.

He leído decenas de entrevistas suyas y me he percatado que en los últimos años casi todas las entrevistas se las han hecho en Latinoamérica y apenas alguna en España. ¿Por alguna razón en particular?

Porque España es un país de sabios, amigo mío (largo silencio). En este país parece que lo sabemos todo y que lo hayamos hecho todo. Las ciudades españolas de los años ochenta estaban muy mal por la dejadez del franquismo. Lo que pasó entonces es que algunos alcaldes ligados al Partido Socialista, aunque no solo al PSOE, empezaron a remodelar las ciudades. Pongo de ejemplos a Barcelona, a Madrid y a Santiago de Compostela. Esto duró hasta los años noventa. Y ya parecía que lo sabían todo. Hace poco ha sido Málaga, con su transformación hacia una ciudad artística. El actual alcalde me pidió en varias ocasiones que fuese al Ayuntamiento y diese una conferencia para que rompiera el cerebro burocrático y administrativo de todos los técnicos. Recuerdo que había un pequeño equipo muy bueno. Yo les di el pistoletazo para que ellos cambiasen la ciudad de otra manera. También estuve trabajando con el Ayuntamiento de Bilbao tras el éxito del Guggenheim. Pero básicamente donde he trabajado más ha sido en Latinoamérica. Y es por una historia muy interesante. Yo soy discípulo de Pasqual Maragall pues me marcó en la manera de trabajar. Pero yo siempre he tenido la vertiente prociudadana y en las estructuras organizativas causa problemas porque dentro de los partidos se ve mal. Así que te desplazan. Y yo he sido exiliado internamente varias veces. Esto me ha hecho aprender mucho. Pero después me volvían a llamar de otros servicios que tenían problemas hasta que lo remodelábamos y lo sacábamos adelante. Pero a finales de la década de los noventa me exiliaron definitivamente porque hubo una revuelta dentro del partido bastante desastrosa y mi jefe político me recomendó que desapareciera durante dos o tres años, así que empecé a aceptar todas las invitaciones que me llegaban de Latinoamérica para que les contase todo lo que habíamos cambiado en Barcelona. Y esto fue genial para mí y también para el Ayuntamiento de Barcelona porque al final lo valoraron. Yo le he dado mucho a Latinoamérica y Latinoamérica me ha dado muchísimo. Pero en los últimos cuatro años, mi salud se resentía al viajar tan lejos. No puedo tomar un avión cada dos meses y esto ha provocado que baje el ritmo.

¿En Latinoamérica está aún pendiente una revolución cultural?

El problema de Latinoamérica es que consideran la cultura como distracción para las élites, con algunos experimentos muy interesantes en las favelas y en barrios marginados, pero pocos expansivos y significativos. Creo que el problema de Latinoamérica ha sido pasar del comunismo al populismo. Pongo dos ejemplos espeluznantes: Argentina y Brasil. Y po-

día poner otros ejemplos. No ha habido una revolución cultural en favor de la democracia. Y no la ha habido porque los gobiernos no han solucionado los sistemas de servicios básicos para la vida con una cierta dignidad común. Este es para mí el gran pecado mortal de Latinoamérica. Y queda pendiente.

Según usted, el gran problema de Europa es cómo trata a los inmigrantes. ¿Cómo podría hacerse mejor?

(Gran carcajada) ¿Sabes cuál es mi gran propuesta de marca para Barcelona? Barcelona, Capital de las Culturas Mediterráneas. O sea, Barcelona como ciudad de acogida de todos los inmigrantes para plantear una cultura común para Europa. Si Maragall estuviese todavía activo y al frente del Ayuntamiento de Barcelona, ya lo habría hecho. Este es el gran reto. La inmigración no es una gran catástrofe, sino que es una oportunidad y una bendición porque las culturas tenemos que consensuar un mínimo y ha de haber ciudades que lo propicien. Y esta ciudad tendría que ser Barcelona. Desde las instituciones públicas se debería apostar por una ciudad multicultural con una cultura común. Se ha trabajado un poco desde la gastronomía, pero se tiene que trabajar desde la cultura. Y que nadie se engañe: los necesitamos económicamente. El problema viene cuando tenemos en el parlamento a un partido como Vox, que es la criminalización del odio y la humillación de todos los ciudadanos.

Es un tema difícil

Mucho. Creo que necesitaríamos un gobierno que cambie toda la comunicación sobre la inmigración y muchas reglas del juego. Para que no muestren que la inmigración son solo los temporeros. Un ejemplo lo tenemos en el barrio del Raval de Barcelona. Estaba hecho un desastre, pero gracias a los inmigrantes que han puesto negocios por todos los sitios lo han levantado. Lo cuidan y le han dado vida. Veremos qué pasa tras el confinamiento.

¿Qué opinión le merece el ingreso mínimo vital?

Maravilloso. Por fin. Aleluya. El Estado tiene que asegurar que cualquier ciudadano tenga los mínimos para vivir. Además, y no soy de policías ni de espías, ha de educar a los ciudadanos para que con este dinero salgan hacia adelante. Yo lo celebro, pero he visto situaciones parecidas en Latinoamérica, en Venezuela por ejemplo, donde no lo llaman así, que a través del subsidio la gente no quiere trabajar. El ingreso mínimo vital exige una respuesta responsable de la gente que lo recibe para mejorar sus vidas. Estoy encantado y me parece la mejor noticia durante toda esta crisis del coronavirus, pero habrá que concienciar a los ciudadanos de su responsabilidad.

¿Y cómo se consigue esta concienciación?

Es un proceso largo. Pasó hace años con la salud. Hay que concienciar a los ciudadanos de su responsabilidad a la hora de alimentarse bien y hacer ejercicio físico para mejorar así su salud. Por supuesto que, si luego necesitan un buen hospital, el Estado se lo tiene que facilitar. Las mujeres han aprendido que tienen que hacerse revisiones de mamas para prevenir. Los hombres nos tenemos que concienciar aún que nos tienen que meter un dedo en el culo para comprobar el estado de nuestra próstata. Esto es una colaboración mutua entre el Estado y los ciudadanos. Yo te ayudaré pero tú también tienes que poner de tu parte. Porque los servicios públicos no son gratuitos. En España falta mucho civismo. Y lo estamos viendo en estos días con el tema de las terrazas, todas llenas de gente sin mascarillas y sin mantener las medidas de seguridad. Necesitamos campañas de concienciación no ideológicas. En Barcelona hicimos campañas para que la gente cuidase los árboles o para que recogiese la mierda de sus perros. Cada mes, cada mes y cada mes. El problema surge cuando a estos gobiernos economicistas les parece que tiran el dinero con estas campañas de concienciación.

Esta entrevista es para la revista *Periférica Internacional*, gestionada y publicada por el Servicio de Extensión Universitaria de la Universidad de Cádiz. ¿Cuál es su opinión sobre la labor realizada hasta el momento por esta universidad andaluza en lo referente a gestión cultural?

La labor realizada por la Universidad de Cádiz en lo referente a gestión cultural es modélica, hecha a conciencia. Esta última palabra es clave para mí. Han sido pioneros en muchas cosas y las han aplicado bien. La Universidad de Cádiz es un referente poco conocido todavía. Una pena. Parece que solo se conoce bien lo que se hace en las grandes ciudades. Lo que me gustaría ahora es que se repensaran bien todo lo referente a la gestión cultural en el poscoronavirus. Porque ahora toca innovación creativa solidaria.

¿Cómo quiere vivir Toni Puig su presente y el resto de su vida?

Yo estoy feliz en mi monasterio carolingio del siglo X, trabajando de manera artesanal con un equipo de poca gente. Y en el futuro me veo allí y en las cinco iglesias románicas

preciosas que llevamos. He vuelto a la cultura de base y estoy encantado. Allí tengo un apartamento y me paso tres meses en un pueblo de ochocientos habitantes, aunque me siento como si estuviera en Nueva York. No necesito nada más. Y estoy escribiendo más que nunca. Disfruto de las pequeñas cosas.

La vida con mascarilla es más jodida, ¿no?

Sí, sí, sin duda, es más jodida. Pero es clave. Yo salgo ahora todas las mañanas, que estamos en fase 2, a pasear con la mascarilla. Y me toca mucho las narices porque cuesta respirar cuando hace calor, pero me la pongo. Es cuestión de respeto a los otros. No somos conscientes de lo que ha pasado y de lo que puede volver a pasar si hay un rebrote. En mis paseos matutinos me paro a leer y a escribir a un parque cercano y desde mi banco increpo a todo el mundo que no lleva mascarilla. No llevarla me parece de una insolidaridad increíble. Mucha gente me responde que no está infectada. ¡Imbécil! Puedes contagiar a otros. Además es obligatoria. El uso de la mascarilla nos tendría que hacer pensar en qué país y en qué mundo queremos vivir. Debajo de mi casa hay un bar con una terraza que antes tenía cuatro mesas y que ahora tiene como veinticinco. Es lo de siempre, hemos vendido la ciudad al negocio. Porque alguien dice que lo más importante es la economía. ¡No es verdad! Podemos vivir de otra manera, desacelerando y siendo conscientes de lo frágil que somos.

Frágiles y consumistas

No debemos comprar tantas cosas al año. Incluso los grandes diseñadores mundiales de moda de lujo están hablando de organizar un solo desfile al año. Ya he decidido que no pienso comprar más ropa en la vida. Voy a reciclar todo. Es el camino.

CRÓNICAS

La cultura contra el Covid-19:
hacia un avatar telemático de la realidad
Juan José Téllez Rubio / 36

El seminario de verano «La gestión cultural a debate.
De las experiencias de hoy a los retos del mañana»,
de la 70ª. edición de los Cursos de Verano de la UCA en Cádiz
Manuel J. Parodi Álvarez / 44

/ AUTOR
Juan José Téllez Rubio.

/ CORREO-E
jjtellezrubio@hotmail.com

/ ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL
Periodista y gestor cultural.

/ TÍTULO
La cultura contra el Covid-19: hacia un avatar telemático de la realidad.

/ RESUMEN
La creación cultural desempeñó un papel crucial durante el confinamiento por la pandemia del COVID-19. A través de los medios al uso pero, sobre todo, a través del ciberespacio, artistas de muy diversas disciplinas se prestaron a hacer más liviana la espera de la desescalada y su ejemplo reveló la importancia que sigue teniendo el arte en nuestra alma. Pero, en la desescalada, el desdén hacia las cigarras siguió siendo la tónica. Nada importa que la cultura suponga el 2,4% del PIB. Eso sí, ha tomado las redes y ya no va a renunciar a ellas. La historia ha pasado de pantalla.

/ PALABRAS CLAVE
Escribales, electronales, YouTube, ciberespacio, industria cultural, neurociencia.

/ Artículo recibido: 02/09/2020 **/ Artículo aceptado:** 16/09/2020

/ AUTHOR
Juan José Téllez Rubio.

/ E-MAIL
jjtellezrubio@hotmail.com

/ PROFESSIONAL AFFILIATION
Journalist and Cultural Manager.

/ TITLE
Culture against COVID-19: towards a telematic avatar of reality.

/ ABSTRACT
Cultural creation played a crucial role during lockdown from the COVID-19 pandemic. Through the usual media but, above all, through cyberspace, artists from very diverse disciplines lent themselves to lighten the wait for de-escalation and their example revealed the importance that art continues to have in our soul. But, in the de-escalation, disdain for cicadas continued to be the keynote. It does not matter that culture accounts for 2.4% of GDP. Of course, it has taken over the networks and is no longer going to give them up. The story has passed from the screen.

/ KEYWORDS
Notaries, electronic, YouTube, cyberspace, culture industry, neuroscience.

La cultura contra el Covid-19: hacia un avatar telemático de la realidad

/ Juan José Tellez Rubio

La cultura contra el Covid-19: hacia un avatar telemático de la realidad

Juan José Téllez Rubio

Si a decir de Federico García Lorca, Granada solo tenía salida por las estrellas, el confinamiento vivido en España —y en otros países, claro—, desde marzo a junio de 2020tuvo una clara puerta de escape por el ciberespacio. Entre el televisor de plasma, las bibliotecas que no suelen existir necesariamente, la soledad de los minipisos, las bicicletas estáticas, las salidas a la compra, la convivencia forzada —a menudo, agradable—, los videojuegos que domaban a la chiquillería, la ansiedad, el miedo y la insatisfacción, las redes sociales no solo inspiraron a la internacional conspiranoica sino que sirvieron para seguir creyendo que el mundo real existía, aunque fuera en diferido.

Nuestras casas se llenaron de tutoriales —bricolaje, gimnasia, primer año de bulerías, demos de como leer a Paulo Coelho sin tener el baile de San Vito, etcétera—y, entre aplausos de balcón y redecoración del saloncito, emergieron los culturetas: catedráticos eméritos soñando que, por fin, tenían alumnos atentos, master-class de acuarelas japonesas, monólogos ocurrentes, eruditos a la violeta que se convertían en *influencers* insólitos, pliés y repliés a distancia, cantautores que hubieran dejado el viejo poncho por el traje de plexiglás de quienes soñaban antiguamente con el futuro, etcétera.

Tan solo en la provincia de Cádiz no faltaron recitales a la carta, voluntarios o promovidos desde los medios de comunicación o desde las instituciones. Así, a lo largo de esos meses, el próximo hijo predilecto de El Puerto de Santa María, Javier Ruibal, no solo fue capaz —confinado en Madrid—de componer doce canciones para un disco impresionante: una de ellas, "Baile de máscaras", mereció incluso un emocionante videoclip en un mercado madrileño, mientras que el hijo menor de Camarón, un rapero llamado Mancloy, llegaba a producir sin salir de casa un vídeo titulado "Yo soy de La Línea", que alguien ha encasillado ya en el narcorap. En otras zonas, el Ayuntamiento de Jerez de la Frontera intentaba posicionarse por esa vía para optar a la capitalidad cultural de la Unión Europea, mientras David Morales, en Cádiz, estrenaba programa propio en Youtube y en La Línea ofrecía clases gratuitas por la red. En Barbate, la Feria del Libro tenía que celebrarse de manera virtual como las presentaciones de la Fundación Carlos Edmundo de Ory, mientras que, en la capital gaditana, el Ayuntamiento contrataba a diversos intérpretes para actuaciones que luego se retransmitieron por Onda Cádiz, la televisión local. En Monachil (Granada), un más que nonagenario Andrés Vázquez de Sola se encerraba en su estudio cada mañana a las ocho para

crear viñetas que luego distribuía por la red, lo mismo que hacía Pedripol desde Cádiz, donde Fran Delgado simulaba jocosas portadas de supuestas revistas que ahora agrupará en una publicación en papel, cerrando un círculo gnóstico, como diría Felipe Benítez Reyes.

En unos meses, asumen los expertos, hemos avanzado al menos cinco años en contactos telemáticos. Esa tendencia, aliviada luego por el desconfinamiento, nos dibuja un nuevo sistema de comunicación que ha llegado para quedarse: las plataformas de *streaming*, las que permiten compartir reuniones múltiples, las que brindan la oportunidad de establecer pagos por visión y las que todavía dejan mucho que desear como soporte. Estamos entrando definitivamente en un territorio comanche, pero empezamos a reconocer su topografía y a vislumbrar horizontes lejanos, aunque algunos de ellos puedan confundirse con los espejismos del desierto. Llevamos años abriendo paulatinamente una puerta que no sabemos a dónde conduce pero que atravesamos con una mayor carga de curiosidad que de recelo.

Apuntes para un DAFO

Hay quien entiende que se trata de una nueva tierra de promisión, llena de oportunidades. Sin embargo, tampoco faltan quienes siguen con temor a que sea el *non plus ultra* y más allá tan solo hubiera monstruos. No estaría de más establecer una suerte de DAFO sobre este particular, aunque no tengamos los datos suficientes para jugar a adivinar las debilidades, amenazas, fortalezas y oportunidades que pueda granjearnos este particular. Llevamos tiempo trabajando con avatares de la realidad: el cine y la televisión lo han sido, aunque no con la fuerza exponencial de las redes y los nuevos circuitos comunicacionales. El cinematógrafo y sus derivados nos ha acostumbrado a recibir historias incluso en tres dimensiones, pero sin poder aprehender los olores de sus paisajes, la transpiración de sus protagonistas, sin humedecernos con la lluvia o con el mar. ¿Cómo disfrutar de una ópera sin sus dimensiones titánicas, casi tangibles, tan de cartón piedra y tan reales el mismo tiempo? Si ya cuestionamos que el plasma se convierta en esa maldita pared que separa tu vida y la mía, ¿qué porción de realidad percibiremos a través de esas retransmisiones de la realidad, que tienen más de retransmisión que de realidad propiamente dicha? ¿Cómo podremos apreciar las texturas de una exposición si no nos aproximamos a los lienzos? Las fotocopias son muy útiles, pero no pueden sustituir a los originales, por muy fidedignas que sean.

> Según datos más o menos fiables, ya que la nueva normalidad obliga a ponerlo todo en entredicho, más de 1900 millones de usuarios inician sesión en YouTube cada mes, casi la mitad del tráfico de internet...

En principio, ese nuevo medio que ya no es tan nuevo nos brinda un escenario desde donde pueda captarse la atención de muchos más espectadores de los que caben en un saloncito de actos u otras veces lleguen a alcanzar la capacidad mítica del Wizink Center de Madrid. No tengan miedo, si son del club de fans de las musas clásicas, no van a convertirse de la noche de la mañana en *youtubers* de tan amplio espectro como los legendarios El Rubius o PewDiePie. Pero seguro que adquieren un público mucho más numeroso que el que asiste a una conferencia, a una exhibición dancística, a una función o a un recitalito de bar. Eso sí, las cosas en su sitio: según la guía Forbess, los diez *youtubers* de mayor éxito mundial —nueve hombres y un niño, sin mujeres en el podio—, ingresaron entre todos 180.5 millones de dólares en 2018. Cinco de ellos eran *gamers*, ya saben, esa cultura del juego electrónico que ha abierto espléndidos nichos de empleo entre diseñadores, guionistas, músicos, etcétera, que no convendría despreciar en absoluto.

En el imaginario inmediato las nuevas tecnologías tendrían que ayudar a modificar el formato decimonónico

de numerosas actividades culturales que se desarrollan bajo esquemas antidiluvianos—las conferencias, por ejemplo, como eternos bulos parlantes que emergieran de una mesa propia del politburó o de la Generación del 27—, presentaciones al uso de libros y de discos, interminables seminarios con el aburrido protocolo académico, pero, a senso contrario, ¿llegaremos a ver chirigotas callejeras en *playback*?

La educación telemática, durante este periodo, ha tomado al asalto a nuestros hijos y es presumible que se utilice en el futuro con más frecuencia que hasta hoy y no solo por cautela ante este u otros coronavirus. Sin embargo, más allá del sistema de transmisión del conocimiento, lo que puede que esté en crisis es el propio sistema docente: «La clase tradicional o clase magistral está bajo fuego artillero porque muchos de los implicados sienten que es ineficaz—escribe José Ramón Alonso en su riguroso y divulgativo blog "Neurociencia"—. En la Biblioteca Histórica de la Universidad de Salamanca se conserva un maravilloso cuadro pintado por Martín de Cervera donde se ve a un profesor dando clase. Subido en su cátedra imparte sabiduría —se supone— que extrae de un libro que tiene delante y debajo, en grandes bancos corridos, los estudiantes toman notas mientras algunos dormitan o charlan con el compañero. Pongamos una pantalla y un PowerPoint y no sería muy diferente de nuestra realidad actual».

«El sistema universitario occidental lleva más de mil años fundamentado en la clase magistral. Manuscritos medievales y bajorrelieves muestran esa misma estructura: un profesor que expone un resumen de contenidos, sacado de bibliografía y a veces de su propia experiencia, mientras los estudiantes intentan recoger esa información en apuntes apresurados. ¿No es sorprendente que sigamos haciendo algo, lo que sea, sin apenas cambios diez siglos después? Hasta la Iglesia católica cambió la estructura de sus misas y ellos sí que son expertos en sermones. Es cierto que hacemos prácticas, seminarios, ejercicios, trabajos tutelados y muchas cosas más, pero creo que la clase magistral sigue siendo el eje vertebrador de la docencia actual, al menos en la secundaria y en los grados universitarios», añade Alonso.

La fuerza de YouTube

Según datos más o menos fiables, ya que la nueva normalidad obliga a ponerlo todo en entredicho, más de 1900 millones de usuarios inician sesión en YouTube cada mes, casi la mitad del tráfico de internet, con un consumo visual aproximado a mil millones de horas de video al día. Según estadísticas de YouTube de Apple, la plataforma de video ha superado a otras aplicaciones gratuitas como Snapchat y Facebook, en número de descargas, alcanzando la primacía en este ámbito. Pero atención al dato, la llamada Generación Z —las de edades comprendidas entre 16 y 26 años—está usando cada vez más YouTube, Snapchat e Instagram, por no hablar de las aplicaciones de contactos. He ahí las futuras Casas de la Cultura si es que ya no lo son.

Según las previsiones de The Cisco Annual Internet Report, el video representará el 82 por ciento del tráfico en la red para 2022. Estamos ante el paradigma del cambio en los hábitos comunicacionales que presentía Umberto Eco. El escritor y profesor italiano, a lo largo de su fecunda vida intelectual, fue avanzando desde la perplejidad de «Apocalípticos integrados» a una cierta esperanza en que «la cultura audiovisual no acabará con la comunicación verbal». Eso último lo dijo en 1989, durante el IV Congreso Internacional de Semiótica que se celebró en Barcelona: «La comunicación no verbal no acabará con la verbal, ya que vivimos en una sociedad básicamente alfabetizada» presuponía, y daba algún que otro ejemplo manifiesto: «Una prueba de ello es que un conductor que circula con su automóvil a 150 kilómetros por hora es capaz de leer un indicativo de carretera». Y, algo importante desde su punto de vista: «Incluso el lenguaje que utilizan los ordenadores es, en el fondo, alfabético».

Por entonces, ya había publicado su mítica novela *El nombre de la rosa*, que terminaba con una fase en latín un tanto misteriosa: *Stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemos*, que traducido resultaría «de la prístina rosa, solo nos queda el nombre». Se trata de un verso, un tanto críptico, *ma non troppo*, que proviene del poema "De contemptumundi" («Del desprecio del mundo») de Bernardo Morliacense , un monje benedictino del siglo XII, como una metáfora, para Eco, de la pérdida de significado de los signos y especialmente de la palabra: «La idea de El Nombre de la Rosa se me ocurrió casi por casualidad, y me gustó porque la rosa es una figura simbólica tan densa, que por tener tantos significados, ya casi los ha perdido todos». Esto es, la palabra sigue siendo importante en el lenguaje, pero ha perdido en gran parte su antigua magia, su poder de fascinación que ahora lo hereda la imagen. En este contexto y en un apresurado resumen, Umberto Eco llegó a advertir de esta circunstancia, por un peligro cierto que él atisbaba, que en un cambio de ciclo en materia de comunicación, la imagen por símisma no pudiera sustituir a la palabra en la construcción de corpus de ideas más complejos de lo que puede brindar un videoclip.

La cultura de la imagen se está convirtiendo en un canon, pero tampoco faltan ya quienes rebatan los supuestos

males que se le atribuyen: «Los millennials son narcisistas flojos que todavía viven con sus padres», podía leerse hace seis años en una portada de la imprescindible revista Time. Una caricatura procedente tal vez de la generación boomer—por el *babyboom* de los cincuenta y sesenta, en la que yo milito—, pero que basaba su estereotipo en los cambios de hábitos de socialización, dentro y fuera del ámbito doméstico. Una de las principales piedras de escándalo que nos suscitaba y aún suscita ese fenómeno es la falta de concentración de los hijos del nuevo milenio, aunque también tengamos derecho a asustarnos por la transformación de la escritura a través de Whats App, Instagram y otras aplicaciones: si los lenguajes tienden a la síntesis, como dogmatizan los filólogos, tampoco vamos a extrañarnos que su expresión gráfica viva la convulsión cotidiana que encierra nuestra mensajería electrónica, donde cambian los signos, se acortan las palabras o irrumpen letras que apenas se venían utilizando como la *k*, sustitutiva a menudo de la *c*, de la q o de lo que le echen; seguro que, ante su avance, los días de estas últimas parecieran estar contados. Alerta, también, ante la irrupción jeroglífica de los *emojis* o emoticono y la supresión *d ltrs x* por aquello de la economía del lenguaje. A este paso, dentro de un siglo, si me apuran, se necesitarán paleógrafos para leer *Cien años de soledad*.

Escribales y *electronales*

Frente a la posición de Umberto Eco, otros filólogos han intentado interpretar lo que viene ocurriendo con esa brecha digital, cultural y de Carbono 14 a la que nos enfrentamos. Dos lingüistas y semiólogos peruanos, Juan Biondi y Eduardo Zapata, han llegado a hablar de algo más que todo ello, de un cambio de valores debido a lo que llaman *electronalidad*, como lo definen en un libro suyo titulado *Nómades electronales*, en el que asumen que la escritura se está volviendo cada vez más icónica, sin necesariamente correlación entre el sonido de las palabras y su alfabeto, tal como hasta ahora nos brinda la escritura fonética contemporánea. Así, la *electronalidad* estaría más próxima a la oratoria que a la escritura.

Nos encontramos ante un antes y un después en la historia. Entre los *escríbales*—los que nacimos y crecimos con el libro como principal instrumento de comunicación y ensoñación, aunque ya existiera el cine o la televisión—y los *electronales*, cuyo ámbito de interés cultural es muy distinto.

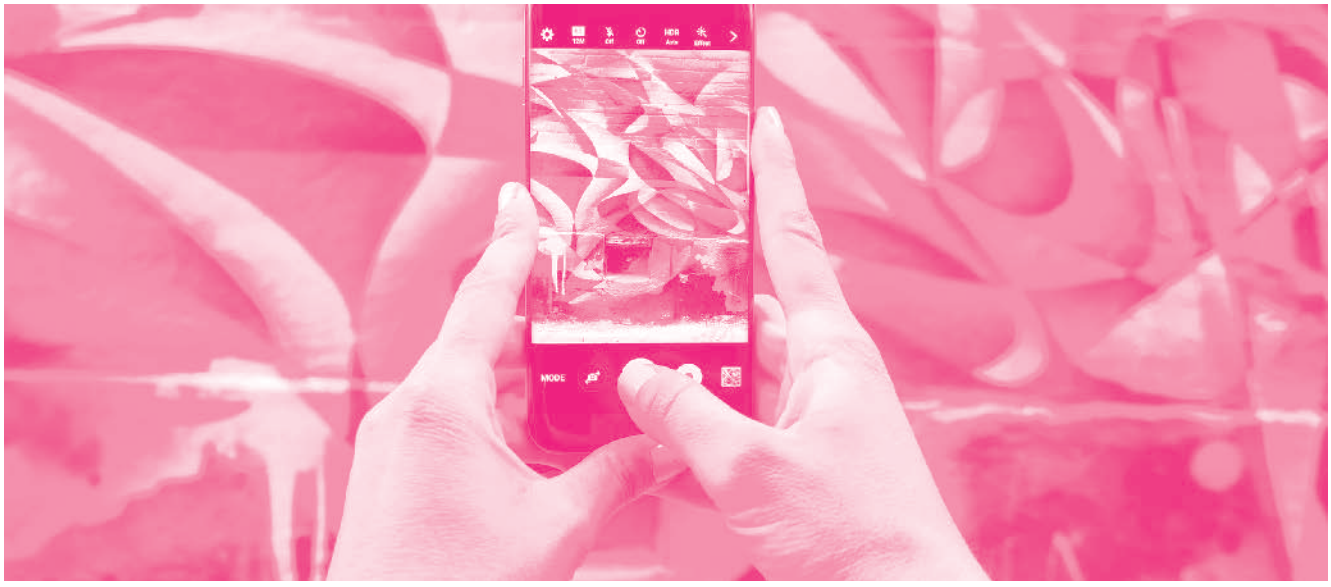
«Cuando uno mira la escritura de la electronalidad, ésta [sic] en que aparecen los *emojis* y los memes, uno ve un proceso acelerado de 'desalfabetización', lo que abre el camino a lo que se llama posverdad. Y que, sencillamente, abre el camino para que el yo individual marque cada uno de sus mensajes, y no haya más la verdad universal inmutable», afirmó Eduardo Zapata, uno de sus autores, en una entrevista para "El Comercio", de Perú.

Tanto él como Biondi apuntan tres características sobre la mutación cultural de las nuevas generaciones: así, lo que ellos llaman *electronales*, parte de una idea del mundo sustenta en el yo y en el tú, huyendo de definiciones globales y universales, lo que pudiera conducir a una cierta falta de objetividad, incompatible con la actitud narcisista que supone ese nuevo código de comportamiento. A la hora de contagiar pensamientos, prefieren la metonimia —asociar cosas y asuntos próximos entre sí—, en lugar de las metáforas, con las que buscábamos cosas semejantes a otras. Esto explicaría como la vieja exigencia de igualdad se ha convertido en uno de los principales reclamos de buena parte de la sociedad contemporánea, el respeto a la diferencia. Sin embargo, en el tercer epígrafe que enuncian estos semiólogos, podemos tranquilizar a Umberto Eco y explicarle, donde quiera que esté, que las oraciones yuxtapuestas, lejos de desaparecer, están incrementándose en este lenguaje, donde abundan más las copulativas, interrelacionadas entre sí por una simple y, que las viejas subordinadas. A juicio de ambos, según una oportuna reseña del citado periódico peruano, los jóvenes de ahora «piensan con "y", hilando ideas próximas, en lugar de construir largas oraciones para llegar a un punto. Subjetividad, individualismo y dispersión, los tres "males" del pensamiento de las nuevas generaciones, son más bien una nueva forma de producir sentido en el mundo, consecuencia de la conectividad constante y simultánea con la aldea global del Internet».

Habría que dejar, entonces, de llamar subjetivos, individualistas y dispersos a nuestros *nómades electronales* y comenzar a entenderlos como lo que son: relativistas, inclusivos y creativos. En general, moldeados por y preparados para habitar la realidad virtualizada en que vivimos.

¿Qué oportunidades para la cultura ofrece ese nuevo marco comunicativo? La expansión, por ejemplo, de fórmulas creativas que antes se circunscribían a un ámbito territorial y que ahora participan ya del *mainstream* cultural de la globalización. En ese sentido, cabe recordar que YouTube, por ejemplo y a la luz del informe anual de The Global State of Digital, creado por Hootsuit y We Are Social, es la red social más usada en la mayoría de los países de habla hispana: o sea, una audiencia potencial de 400 millones de espectadores.

«En países como México, Argentina, Colombia y España, YouTube superó al gigante de Facebook con más usuarios activos. En el caso de los países latinoamericanos, más



del 90 por ciento de los usuarios activos de redes sociales de cada país utiliza YouTube, mientras que la cifra en España se colocó en un 89 por ciento», analiza Hootsuit.

Tiene otros valores, de ahí su éxito: ochenta idiomas diferentes y versiones locales en 91 países, pero el 15.8 por ciento de los visitantes de YouTube son estadounidenses y en Estados Unidos el español avanza, aunque aún sin desplazar al inglés como lengua franca. De ahí que, a los españoles escasamente propensos a los idiomas salvo en las últimas generaciones, podamos descubrir por esa vía una manera distinta de hacer las Américas.Sin embargo, tampoco conviene olvidar un pequeño detalle, que puede llevar a alterar nuestra concepción de los actos culturales, sobre todo en la duración de los productos que se posicionen a través de esta y de otras herramientas: aunque las estadísticas son arbitrarias, las de Alexa nos aseguran que cada persona pasaría tan solo ocho minutos y 41 segundos al día en la plataforma.

Históricamente, la neurociencia establecía que el tiempo máximo de concentración de una persona ante un estímulo de esa índole, sobre todo el de una clase convencional, era de 15 minutos. En 2015, sin embargo, un estudio encargado por Microsoft llegó a concretar que el tiempo de atención de un ser humano era de tan solo ocho segundos, el promedio que una persona permanece contemplando una página web antes saltar a otra. ¿En qué hemos de creer, en el primer o en el segundo cronograma? No es fácil precisarlo porque los criterios para establecer dichas cotas son diferentes y sus conclusiones diversas. Se trataría, según Alonso, de «un neuromito».

No estaría de más, sin embargo, buscar alternativas comunicadoras más calientes, en las que las nuevas tecnologías ensayen procedimientos alternativos que por otra parte ya existen: «Hay ejemplos interesantes de cómo se pueden hacer cosas en períodos cortos—comenta Alonso en su blog—. Las famosas charlas TED, unas conferencias de gran prestigio donde los ponentes presentan sus ideas de ámbitos que van de la literatura africana a los robots, duran un máximo de 18 minutos. Las charlas Naukas Bilbao, el principal evento de divulgación científica en español, duran diez minutos. Las presentaciones en el formato PechaKucha, iniciado en Tokio en 2003 y extendido por todo el mundo, se hacen usando una proyección automática con 20 diapositivas mostradas durante 20 segundos cada una, un total de 6 minutos y 40 segundos. Es la nueva economía de la información en un mundo saturado de estímulos: 140 caracteres como máximo en Twitter y 15 minutos como máximo en YouTube, con una tolerancia extra de 59 segundos de grabación. Todos estos modelos de transferencia de información se basan en un criterio común: que es tiempo suficiente para pasar una información básica útil y adecuadamente corto para mantener el interés y la atención de la audiencia».

El tamaño importa

El tamaño, a veces, también importa. Así, existen datos más o menos contratados que vienen a decirnos que el setenta por ciento de las reproducciones proviene de móviles, lo que nos lleva a pensar que pocas personas se sentarán

durante una hora a contemplar lo que les viene del móvil, salvo que estén conciliando el sueño con cualquier serie en minipantalla. Se trata de una vía de consumo cultural o de entretenimiento, pero móvil, sin tiempo para sentarse a oír un concierto de hora y media o un recital de poemas: de ahí que quizá haya que ir pensando en vistosas microcápsulas en la que, en muy poco tiempo, se concentre mucha información lectora, audiovisual o de cualquier otra índole.

Hoy por hoy, el liderazgo de YouTube también se consolida en el ámbito de la música bajo demanda —casi la mitad del mercado—, pero eso tampoco quiere decir que sea para siempre, porque las plataformas que crean tendencia pueden dejar de hacerlo a capricho de los consumidores. Digamos que este es el croquis de hoy y a ver cual será el de mañana. Por no hablar del modelo de negocio con ánimo o sin ánimo lucrativo, que pueda canalizarse a través de esa ventana. Así que, algunos de los últimos datos disponibles, nos hacen ver que el *streaming* de música bajo demanda (Spotify, Apple Music, etc.) es la forma en la cual el 86 por ciento de los consumidores escucharon música en el 2018. Pero en ese contexto YouTube fue el responsable de proveer el 47 por ciento de este contenido musical, lo que ha provocado alguna que otra acusación entre dientes de competencia desleal, dado que un 35 por ciento de los encuestados por IFPI's Music ConsumerInsight Report correspondiente a 2018, afirma que no se suscriben a un servicio de audio de pago es porque toda la música se encuentra ya disponible, y de manera gratuita en YouTube. De ahí que quizá, para atajar dichas críticas, en 2018 apareciera YouTube Music Premium en 2018, quizá para hablarle de igual a igual a Spotify. ¿Hay mercado disponible en este ámbito? El informático gaditano Daniel Carrasco ya intentó, diez años atrás, crear un Cadizfy con el carnaval gaditano y no hubo forma, en gran medida por las licencias y derechos que se necesitaría para ello.

Sin embargo, cabe alguna pregunta más: ¿qué es lo que se consume fundamentalmente a través de YouTube: entre video frikis, divertimentos varios, cursos de yoga, meditación o mindfulness, prima el aprendizaje de algo nuevo. De ahí que YouTube anunciara hace dos años una inversión de 20 millones de dólares a su iniciativa de YouTube *learning*, contratando a especialistas de primer nivel —TheVerge y TED-Edpara incrementar los contenidos educativos presentes en sus canales de videos. Google Fondation—dependiente, en realidad de una filial, Aphabhet/Google´s, que ya lleva quince años creando, por ejemplo, museos virtuales concebidos para las necesidades de su propia clientela.Tuve ocasión de diseñar el de Paco de Lucía, que permanece aún colgado en la red con un número de visitas interesante.

Pero frente a ese porvenir inmediato, el pasado sigue pesando mucho, tal y como ha ocurrido durante el confinamiento: la cultura era aceptable mientras fuera gratuita y confortadora, pero cuando se levantaron las restricciones, la soledad de los artistas quizá sea tan solo comparable a la de los sanitarios que defendieron durante años la salud pública y que ahora vuelven a encontrarse solos y en silencio, después de tantos aplausos.

El propio ministro de Cultura, José Manuel Rodríguez Uribes, tuvo que corregir la apreciación de que la protección a la cultura tendría que supeditarse a las condiciones generales del resto de los oficios y que existían otras prioridades en tiempos de pandemia. Quizá esa primera reacción del máximo responsable cultural de España, estuvieran directamente relacionadas con el imaginario que desprecia la aportación de la industria cultural a la economía del Estado.

Nada más lejos de la realidad: la industria cultural supone un 2,4 por ciento del Producto Interior Bruto, frente al 2,7 del PIB que genera el sector primario en su conjunto, según cifras oficiales de 2017, que es el último año con que contamos con registros completos de esta índole. Las estimaciones de la Cuenta Satélite de la Cultura en España mejoran ese resultado y vienen a indicar que, en 2017, ese mismo año, la aportación del sector cultural al PIB español se situó en el 3,2 %, si se considera el conjunto de actividades económicas vinculadas con la propiedad intelectual. Se dirá, con razón, que si a los datos del campo se le unen los de la industria agroalimentaria, la distribución y otros intermediarios, su aportación al conjunto de la producción española podría situarse en el 10 por ciento. Pero si multiplicamos el impacto de las actividades creativas, patrimoniales o museísticas en el turismo cultural, apaga y vámonos: el 37,2% de los turistas internacionales que visitó España en 2018 llevó a cabo actividades relacionadas con la industria de la cultura.

La respuesta a todo ello ha sido la reducción de los aforos de teatros, bares con música en vivo, salones de actos o conciertos en sí mismos, mientras mantenemos la capacidad de los vuelos y, más o menos, según los casos, del resto del transporte público.

De nada servirá que la cultura sea un avatar o una evidencia, si no consigue capturar más que la atención de los espectadores, la consideración del público. Mucho después de la Edad Media, tendremos, entre todos, que dejar de ser simples bufones.

/ AUTOR
Manuel J. Parodi Álvarez.

/ CORREO-E
sidiadir@hotmail.com

/ ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL
Investigador UCA / UAM. Doctor en Historia. Arqueólogo. Analista cultural. Gestor cultural.

/ TÍTULO
El seminario de verano «La gestión cultural a debate. De las experiencias de hoy a los retos del mañana», de la 70ª. edición de los Cursos de Verano de la UCA en Cádiz.

/ RESUMEN
El artículo recoge los contenidos de las ponencias del curso de verano "El seminario de Verano 'La gestión cultural a debate. De las experiencias de hoy a los retos del mañana', de la 70ª. edición de los Cursos de Verano de la UCA en Cádiz".

/ PALABRAS CLAVE
Gestión cultural. Debate. Presente y futuro.

/ Artículo recibido: 08/10/2020 **/ Artículo aceptado:** 15/10/2020

/ AUTHOR
Manuel J. Parodi Álvarez.

/ E-MAIL
sidiadir@hotmail.com

/ PROFESSIONAL AFFILIATION
UCA / UAM Researcher. Doctor in History. Archaeologist. Cultural analyst. Cultural manager.

/ TITLE
Summer seminar 'Debating Cultural management. From today's experiences to tomorrow's challenges". 70th edition UCA's Summer Courses in Cádiz.

/ ABSTRACT
This paper collects the contents of the lectures belonging to the Summer seminar 'Debating Cultural management. From today's experiences to tomorrow's challenges". 70th edition UCA's Summer Courses in Cádiz.

/ KEYWORDS
Cultural management. Debate. Today and tomorrow.

El seminario de verano «La gestión cultural a debate. De las experiencias de hoy a los retos del mañana», de la 70ª. edición de los Cursos de Verano de la UCA en Cádiz

/ Manuel J. Parodi Álvarez

El seminario de verano «La gestión cultural a debate. De las experiencias de hoy a los retos del mañana», de la 70ª. edición de los Cursos de Verano de la UCA en Cádiz

Manuel J. Parodi Álvarez

Se encuentran disponibles—bajo el formato de videoconferencias—en la página web del Observatorio Cultural del Proyecto Atalaya[1] los contenidosdel seminario *La gestión cultural a debate. De las experiencias de hoy a los retos del mañana*,que se desarrolló en el mes de julio de 2019 —los días 11, 12 y 13 de dicho mes— en el seno de la 70ª Edición de los Cursos de Verano de la UCA en Cádiz —con el código B23 de dicha edición—bajo la coordinación del profesor de Derecho Administrativo de la Universidad de Cádiz Manuel Ceballos Moreno.

El objetivo principal de dicho curso, construido desde un enfoque multidisciplinar, sería el de construir un foro de reflexión y debate gracias a la intervención de los diversos agentes sociales y profesionales participantes en el mismo, con la intención de analizar las actuales propuestas de implementación y desarrollo de la gestión cultural desde las perspectivas pública y privada, entendida no solamente como un vehículo esencial para el conocimiento,la transmisión y la socialización del capital patrimonial e identitario de los pueblos sino como un eficaz instrumento para el mejor desarrollo, la integración, la convivencia y la dinamización económica de las sociedades humanas.

Entre los intervinientes en el mismo, el curso contaría con la participación del por entonces ministro de Cultura y Deporte, José Guirao, quien participaría en un diálogo con el rector de la Universidad de Cádiz, Francisco Piniella. Asimismo serían ponentes del seminario D. Leonardo Sánchez-Mesa Martínez, profesor titular de Derecho Administrativo en la Universidad de Granada, cuya intervención llevó por título «Instrumentos jurídicos para potenciar el aprovechamiento del Patrimonio Cultural como motor de desarrollo económico y social: la explotación sostenible de un recurso extremamente delicado»; D. Rafael Baliña Díaz, jefe del Departamento de Audiovisuales de la Fundación Provincial de Cultura y Coordinador de la Comisión de Formación de la Asociación de Gestores Culturales de Andalucía (GECA), quien habló sobre «Gestión cultural y planificación estratégica»; D. Antonio Javier González Rueda, miembro del Instituto Universitario de Investigación para el Desarrollo Social Sostenible (INDESS) y Comisionado del II Plan Estratégico de la Universidad de Cádiz cuya intervención se titularía «El legado cultural de un creador: el ejemplo de la literatura»; D. Manuel Ceballos Moreno, profesor de Derecho Administrativo de la Universidad de Cádiz y coordinador del seminario, que participó con la ponencia «De Cádiz para la

Humanidad. Retos de la gestión cultural local en un contexto de globalización a propósito del reconocimiento del Carnaval como Patrimonio Cultural Inmaterial por la UNESCO»; D. Manuel Jesús Rozados Oliva, profesor titular de Derecho Administrativo de la Universidad de Cádiz, con la ponencia «Aspectos jurídicos de la gestión cultural y la intervención administrativa: Una visión práctica»; D. Francisco Fuentes Aragón, coordinador provincial de la Asociación de Gestores Culturales de Andalucía (GECA) y coordinador de Cultura y Educación del Excmo. Ayuntamiento de Conil,quien participó con la ponencia de título «El debate actual sobre el reconocimiento de la profesión del gestor cultural»; y D. Salvador Catalán, director del Servicio de Extensión Universitaria de la Universidad de Cádiz y D. Antonio Javier González Rueda, miembro del Instituto Universitario de Investigación para el Desarrollo Social Sostenible, con una intervención a cuatro manos titulada «Unos breves apuntes sobre la trayectoria de la UCA en materia de gestión cultural».

Finalmente, y como clausura del seminario, se produciría la intervención conjunta —bajo la denominación de «Conversatorio en la UCA. Acto de clausura del Seminario»— del entonces ministro de Cultura y Deporte, D. José Guirao Cabrera, y el rector de la UCA, D. Francisco Piniella Corbacho, una actividad en la que participarían igualmente el coordinador del seminario, D. Manuel Ceballos Moreno, y uno de los ponentes en el mismo, D. Antonio Javier González Rueda.

En lo relativo a la composición del elenco de los ponentes—excluidos el exministro y el rector de esta consideración—, es de señalar, desde la perspectiva de la adscripción de los intervinientes en el seminario, que cinco de los mismos proceden laboralmente de la Universidad (S. Catalán, M. Ceballos, A.J. González, M. Rozados y L. Sánchez-Mesa) y dos presentan su adscripción a GECA (R. Baliña y F. Fuentes) y desarrollan su trabajo en la administración local (F. Fuentes) o provincial (R. Baliña). De los cinco adscritos a la Universidad, cuatro proceden de la UCA y uno (L. Sánchez-Mesa) de la Universidad de Granada; desde la perspectiva de los perfiles profesionales, cinco de los siete ponentes se vinculan directamente al ámbito de la gestión cultural (R. Baliña, S. Catalán, F. Fuentes y A. J. González), ya sea en ámbito municipal (F. Fuentes), provincial (R. Baliña) o universitario (S. Catalán y A.J. González), mientras los otros tres (M. Ceballos, M. Rozados y L. Sánchez-Mesa) tienen la docencia universitaria como su ámbito de desenvolvimiento principal —y dentro del ámbito docente es de señalar que los tres son profesores de Derecho Administrativo, dos en la UCA y uno en la UGR—.

El seminario se articuló en torno a seis ponencias unipersonales, una ponencia **«**a cuatro manos**»** y una mesa redonda o conversatorio de clausura, con una duración total de 25 horas de las cuales 20 presenciales y 5 en el campus virtual, desde unas premisas de agilidad y versatilidad con el objeto de fomentar la interacción y buscando la transferencia de ideas entre ponentes y participantes en el curso. Entre los ánimos del curso se encontraba el de profundizar en las relaciones entre los ámbitos de la gestión cultural y del derecho administrativo, con la vista puesta en la naturaleza económica y por ende social de la gestión cultural como herramienta de transmisión del conocimiento y de transformación de las sociedades, sí, pero también como mecanismo de acción de naturaleza económica, como herramienta económica de desarrollo social.

La ponencia que abriría la actividad correría a cargo del profesor titular de Derecho Administrativo de la Universidad de Granada Leonardo Sánchez-Mesa Martínez, llevando por título el de «Instrumentos jurídicos para potenciar el aprovechamiento del Patrimonio Cultural como motor de desarrollo económico y social: la explotación sostenible de un recurso extremamente delicado» y siendo presentado el ponente por el coordinador del seminario, el profesor Manuel Ceballos, de la UCA.

El ponente ponderó al principio de su intervención las virtudes de la comunicación a la hora de la gestión del Patrimonio Cultural, señalando asimismo que el Patrimonio Cultural —en adelante PC— es uno de los elementos básicos de la Gestión Cultural —en adelante GC—, pero no el único: en este sentido el profesor Sánchez-Mesa hizo hincapié en la relevancia del marco jurídico en el que se desarrolla la GC, ya que uno de los elementos condicionantes de la acción en materia de GC es precisamente el de la regulación legal y administrativa a la que se encuentra sujeta. Hizo asimismo mención del hecho de que el PC es un recurso económico, ciertamente, pero también un objeto de derechos de los ciudadanos, especialmente sensible puesto que guarda una íntima relación con la identidad cultural de los pueblos.

Presentó el conferenciante el índice de su ponencia, articulada en función de tres cuestiones esenciales: las razones de la intervención pública y de la existencia de normativas en torno al PC que señalan lo que se puede y lo que no se puede hacer con el PC,cuáles son los condicionantes que determinan que los modelos normativos vigentes en España sean como son, y una aproximación a cómo las normativas impactan en el PC como recurso, limitándolo y ciñéndolo. El ponente señaló al cabo de su introducción que esperaba

que su intervención sirviese, desde el ámbito amable de unos cursos de verano, para generar debate e intercambio de ideas entre los participantes, incluido él mismo, en el seminario.

En lo relativo al sentido de la intervención pública en el PC, señalaría el ponente que preguntarse por las razones de la misma equivale a preguntarse por el propio valor del PC, ya que la algunas de las claves de la intervención pública —que ha existido desde antiguo, de acuerdo con el conferenciante— es el interés público del patrimonio así como el peso y el valor social del PC, algo que recoge por ejemplo la Ley del Patrimonio Histórico Español (la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español -LPHE).

El PC es un recurso capaz de generar riqueza, sostuvo el profesor Sánchez-Mesa citando al profesor Tamames al señalar que este último estima que el Patrimonio Cultural produce alrededor de un 3% del PIB español, de lo cual el turismo cultural (TC) supone un 12'8% del total; un recurso capaz de generar riqueza y con unas peculiaridades destacables, como que se trata de un recurso vinculado a la identidad cultural, no renovable y sobre el que versan los derechos de las sociedades futuras, de las futuras generaciones.

Pero además de ser un recurso económico, el PC es también el objeto de un derecho, y como tal obliga a las administraciones a su conservación, siendo un principio rector de las administraciones públicas.Es un derecho de todos y está sujeto al desarrollo legal, estando la regulación del cual muy centrada en dos aspectos: la protección y la conservación.

Respecto a los condicionantes de la intervención pública sobre el PC, el profesor Sánchez-Mesa señaló cuatro cuestiones esenciales en el panorama español: la profusión de bienes culturales protegidos en España, la dualidad entre globalismo y localismo, la multiplicidad de niveles institucionales competentes y el fuerte intervencionismo público, que tiene entre otras consecuencias el aumento exponencial de las declaraciones de bienes culturales.

La profusión de bienes culturales en España produce una mayor dificultad regulatoria; en este sentido son de considerar, de acuerdo con lo señalado por el ponente, la amplitud del concepto de protección, el uso a veces desviado de las herramientas de protección y fomento —con una sensible instrumentalización económica y política— y,finalmente, la falta de capacidad de gestión de las administraciones culturales —consecuencia en buena medida de los puntos anteriores—.

En lo relativo a la amplitud del concepto jurídico señalaba el profesor Sánchez-Mesa que se ha producido una evolución en la consideración de los elementos patrimoniales de manera que se ha pasado de un sistema basado en elencos, en listas y catálogos de bienes, a uno basado en conceptos, algo a lo que coadyuvan los principios inspiradores de la Teoría de los Bienes Culturales de M.S. Giannini y la preponderancia del valor sociocultural, más abstracto y sujeto a interpretación. Apuntó el ponente que el profesor Giannini señala que en un bien cultural material y, por ejemplo, privado, coexisten dos espíritus, dos niveles: el material y físico —lo tangible— que puede serefectivamente de titularidad y competencia privada, y el espiritual e inmaterial, en el que se expresa el valor cultural del elemento físico, que entra directamente en el ámbito competencial de lo público y puede llevar a la inflación de realidades protegidas al seguirse el principio expresado por Giannini de que Patrimonio Cultural es cualquier elemento o realidad que tenga un «valor de civiltà», un valor de civilización.

En un escenario conceptual como el señalado que se combina con un escenario competencial como el español, crear una normativa para atender —y proteger— a realidades tan complejas como las que se resumen en el PC, algo que se refleja en el panorama normativo español actual, con ejemplos aportados por el ponente como el de la legislación valenciana que viene a recoger que todo elemento de naturaleza cultural es susceptible de ser considerado como PC y tratado en consecuencia.

Se produce una hipertrofia del número de bienes culturales, entre otros motivos, como consecuencia de un uso desviado de las herramientas de protección por la instrumentalización económica y política a la que se encuentra sujeto el PC; ello lleva al conferenciante a plantear la cuestión de si se está haciendo un uso razonable y responsable en las declaraciones de BIC, que en determinados casos se producen acaso obedeciendo a motivaciones tales como contar con más elementos declarados como forma de atraer al turismo cultural, o incluso como consecuencia de rivalidades locales y/o entre ciudades vecinas, sin descontar el peso de las posibles instrumentalizaciones políticas de las declaraciones de BIC, con los elementos del PC empleados como «arma política arrojadiza», en palabras del profesor Sánchez-Mesa.

Otro factor a considerar, y que no mejora la situación, es el hecho de que contamos con instrumentos jurídicos muy duros, pensados para una situación anterior, para una consideración anterior sobre el PC, unos instrumentos muy severos y restrictivos que pueden llevar a la paradoja de crearse situaciones de bloqueo en la gestión del PC mientras no deja de aumentar el número de los bienes patrimoniales protegi-

Cartel de la 70ª edición de los Cursos de Verano de Cádiz

dos, de modo que dicha hiperprotección lleva incluso a la deriva de la desprotección del patrimonio, una hipertrofia de las declaraciones de protección que lleva a la inaplicación o directamente al incumplimiento de las normativas, que el ponente pone en relación con el estado de las autonomías, hecho que habría llevado aparejado un notable aumento de las declaraciones de bienes protegidos en el conjunto de España, todo ello al amparo de los principios enunciados por Giannini.

Insiste el ponente en el uso de las declaraciones de protección como «arma política arrojadiza» y en su consideración como un elemento de atracción para el turismo cultural, elementos que profundizan la cuestión de la hipertrofia de las declaraciones y la hiperprotección, lo que lleva a la sobrecarga de las administracionespúblicas, con la consiguiente saturación y falta de capacidad de la administración: la cantidad de declaraciones unida a la riqueza patrimonial del país llevan a la limitación de la capacidad no solamente de inspección de la administración pública sino también de la gestión de lasadministraciones en materia de PC, especialmente acuciante —según señalaría el ponente— en lo que atañe al patrimonio arqueológico.

En lo relativo al aspecto de la globalización cultural como contexto y su impacto sobre los modelos jurídicos de protección y gestión del PC, el ponente señalaría algunos de los aspectos positivos y negativos de la globalización —como que tiende a anular la diversidad cultural y a estandarizar las formas de acción y de patrimonialización—. Apuntaría asimismo al dimorfismo y la dicotomía existentes entre las identidades globales —vinculadas con el «gran patrimonio» y los modelos jurídicos del Derecho Internacional, como el de Patrimonio Mundial o Patrimonio de la Humanidad— y las identidades locales —vinculadas al «pequeño patrimonio» y los modelos, también jurídicos, zonales o incluso locales—. En este sentido hizo constar el conferenciante cómo el pequeño patrimonio, el local y su gestión, pueden convertirse en verdaderos motores económicos en el ámbito, por ejemplo, de la España vacía o vaciada, dado especialmente su imbricación con el paisaje y con los elementos tradicionales de la cultura.

Al abordar la cuestión de la dificultad de articulación competencial centraría su discurso en la multiplicidad de niveles institucionales existentes en el caso español, lo cual lleva a cuestiones incardinadas entre sí como la existencia

de problemas de seguridad jurídica, a la multiplicidad de las normativas existentes y la falta de homogeneidad jurídica en España.

Ello guarda una directa relación con el exceso de intervencionismo público existente en España, siempre de acuerdo con el ponente, marcado además por un criterio de actuación más interesado en lo que no se puede hacer que en lo que sí se puede hacer en materia de PC, de manera que la gestión se ve lastrada por normas de un espíritu limitador más que impulsada por normas guiadas por un ánimo facilitador y de fomento.Todo ello se traduce en una mayor presión, por ejemplo, sobre los propietarios de bienes patrimoniales, con un mayor peso específico de las prohibiciones que de la promoción y el fomento —esto se expresa, no se olvide, en un contexto, el curso que nos ocupa, anterior a la pandemia del COVID-19—.

Abundando en su argumento, señalaría el conferenciante que si se trata de un BIC, todo lo relativo al mismo —los usos del Bien, o las intervenciones a realizar en el mismo para adaptarlo a usos económicos, o incluso los actos de disposición, como la venta…— está sujeto al control de la administración, lo cual termina redundando en perjuicio de las potencialidades económicas del bien y nos lleva al problema, ya expresado por el profesor Sánchez-Mesa, de la sobreprotección, y la acuciante cuestión de la tensión entre conservación y uso del bien patrimonial; en este sentido el ponente apuntaría a una materia especialmente delicada, señalando que las inversiones que se llevan a cabo en los bienes a veces entran en conflicto con la materia de la conservación—y apuntando asimismo auna hipotética mayor suavidad en la consideración de las acciones emprendidas desde lo público en esta cuestión, señalando casos como el del Claustro de San Jerónimo el Real de Madrid o el del castillo de Matrera…, en el caso de acciones emprendidas desde el privado—. Y si estos condicionantes pueden representar un obstáculo para que el PC pueda ser un motor generador de riqueza, igualmente señalaría el ponente que dichas circunstancias poco favorecedoras pueden convertirse en un reto y un estímulo para la creatividad de los gestores y los inversores públicos y privados, llevando a soluciones nuevas en el marco de la GC, soluciones que pasan por ejemplo por el ámbito de la realidad virtual y el mundo digital.

Hablaría el ponente sobre el principio de especialidad que marca las normativas sobre el PC: se trata de normas específicas, las de cultura, que se superponen a otras normas que afectan al PC prevaleciendo sobre dichas otras normas; en este sentido expondría el caso del valle del Darro, protegido desde el ámbito de cultura de manera que es desde la administración cultural desde donde se decide, por ejemplo, sobre los usos del río, lo que entraría en directo conflicto con el ámbito competencial y de gestión de la confederación hidrográfica correspondiente, generándose de ese modo tensiones entre distintos niveles institucionales de gestión y de administración.

Entrando en el último de los tres grandes apartados señalados por el conferenciante, el del PC como recurso económico y como base material de un derecho de los ciudadanos, el profesor Sánchez-Mesa señalaría como cuestión base que en lo tocante al PC se trata de un recurso con singularidades, puesto que conecta directamente con la identidad de los pueblos y se trata de un recurso no renovable, todo lo cual debe llevar a una mayor prudencia en la gestión, por lo que demandaría el ponente que el régimen jurídico que se disponga para el PC sea equilibrado, cuente con un equilibrio ponderado que permita la explotación [sic] económica del PC sin poner en peligro su conservación pero al mismo tiempo sin ser un obstáculo para su aprovechamiento.

Llegados a este punto, el conferenciante expondría una serie de propuestas propias de cara a la consecución de dicho equilibrio ponderado y a la explotación económica de los bienes del PC, tales como regresar al modelo de catálogos y listas de bienes patrimoniales —un modelo acaso anterior a los postulados de Giannini—, establecer categorías inferiores al BIC —recuerda en este sentido el conferenciante que la declaración de BIC no lleva aparejadas medidas económicas específicas y finalistas para su sostenimiento— e incluso poder rebajar la consideración de los BIC —caso necesario— a dicha posible categoría inferior, lo cual iría de la mano de declarar los BIC con mayor prudencia; no emplear el PC como herramientas de promoción turística y menos como arma política arrojadiza, optimizar la capacidad real de las administraciones públicas en materia de gestión de los bienes del PC y llevar a cabo una adecuada distribución de competencias entre las administraciones públicas; atender al cuidado especial que ha de tenerse con los riesgos existentes en la explotación del gran patrimonio, como el turismo de masas y la sobreexplotación; no olvidar la transversalidad en la gestión: disminuir la especialidad —cabe recordar el Principio de Especialidad que el ponente formularía *supra*— y conseguir una mayor y mejor articulación de las herramientas normativas y por ello y con ello de las competencias de los diferentes niveles institucionales; considerar al gran patrimonio como un verdadero motor económico, lo que pasa por la planificación de la gestión y por cuestiones tales como la limitación del número de visitantes y

evitar los riesgos de saturación y la sobreexplotación, así como por la implementación de medidas de innovación en la gestión de la mano de las nuevas tecnologías, con el mundo virtual como medio de lucha en pro de la difusión y contra la sobreexplotación de los bienes del PC; en lo relativo al pequeño patrimonio, considerarlo asimismo como un motor económico amén de, como se viene insistiendo, un elemento de acción contra la despoblación pero muy vulnerable y necesitado de estímulos y de apoyos más que de cortapisas en lo relativo a su gestión y sus usos económicos, un elemento necesitado de gestión desde la transversalidad pero que al mismo tiempo corre el riesgo, si se cae en la sobreexplotación, de la desnaturalización y de la pérdida de identidad.

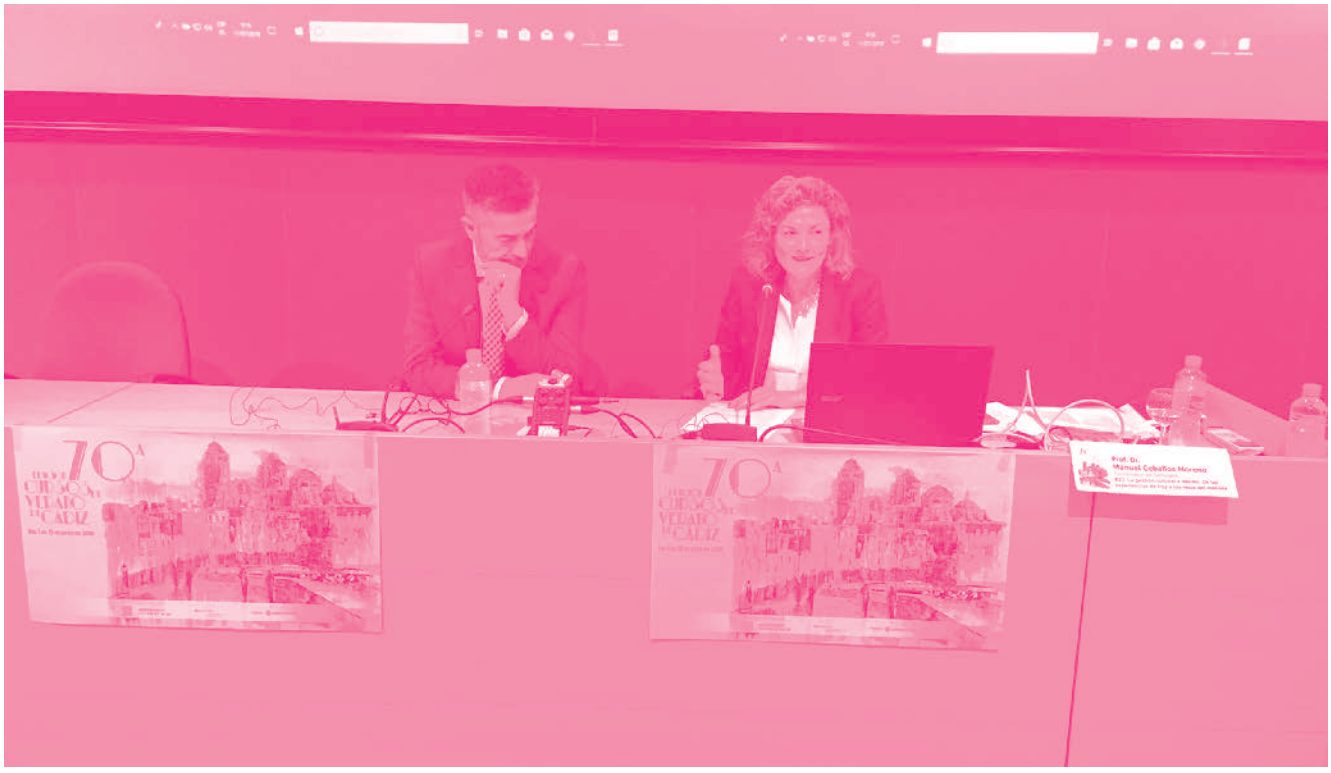
Igualmente señalaría el ponente algunas necesidades acuciantes desde su perspectiva, como la de implementar medidas de fomento «girando más intensamente la vista hacia la iniciativa privada», la de fomentar fórmulas de articulación de la acción público-privada estimulando la acción privada en materia de PC, o la de articular vías para el ejercicio del derecho ciudadano a participar en la gestión cultural, algo que encontraría cierto cauce de expresión en otras de las necesidades expresadas por el profesor Sánchez-Mesa, como la de impulsar los patronatos y consorcios mixtos público-privados —algo en lo que según el conferenciante se acusa también una notable disparidad en el conjunto del territorio español— como forma incluso de salvar la, de acuerdo con el ponente, desconfianza existente desde lo público hacia el privado en lo tocante al PC. Volviendo a la necesidad de articular vías para el ejercicio del derecho ciudadano a participar en la gestión cultural, el ponente abundaría en la oportunidad y la conveniencia de fomentar las actividades sin ánimo de lucro emprendidas desde el asociacionismo y el voluntariado cultural.

Expresaría a modo de cierre de su intervención el ponente tres cuestiones esenciales en relación con todo lo anteriormente expuesto por él: la necesidad de contención en la protección de los bienes del PC, de manera que la normativa no termine siendo un obstáculo para la gestión del patrimonio, la necesidad de favorecer una mayor implicación de la iniciativa privada en la gestión del mismo, con la administración pública vigilando y actuando como garante de dicha gestión, y la necesidad de favorecer el aprovechamiento económico, señalando que en la dicotomía uso-conservación del patrimonio no basta con conservar sin más.

La siguiente ponencia correría a cargo de Rafael Baliña Díaz, jefe del Departamento de Audiovisuales de la Fundación Provincial de Cultura de la Diputación de Cádiz y coordinador de la Comisión de Formación de la Asociación de Gestores Culturales de Andalucía (GECA), que trató sobre el tema de «La planificación de la acción cultural» desde la perspectiva de lagestión cultural y la planificación estratégica. Presentó el ponente el planteamiento de su intervención, con una aproximación al concepto de Gestión de la Cultura o Gestión Cultural (GC), el marco jurídico de la misma y el nuevo contexto, en el que se dan cita las políticas culturales públicas, la planificación cultural y los planes estratégicos, y la evaluación —la «gran olvidada»—, sin dejar de la mano los recursos y el capital humano.

El ponente puso el acento al comenzar su intervención en la necesaria buena definición de las políticas culturales, su puesta en marcha y su ejercicio como la única forma de evitar caer en la indefinición de la gestión a través de la planificación en materia de GC.Tras ello entraría el conferenciante en la necesidad de la definición del concepto de cultura, desde la premisa sociológica de «todo es cultura» a la necesidad de restringir y delimitar el ámbito de definición de la Cultura —y con ello y por ello de su gestión— desde el ámbito de las administraciones públicas, en buena medida por la propia necesidad de acotar el marco de la gestión (pública) y con ello de las acciones presupuestarias en lo relativo al campo de la GC., de manera que los Estados asumen tres planos de responsabilidad —dice R. Baliña citando a González Quirós— en la gestión del PC: como garantes y gestores de la memoria y la identidad, como promotores del crecimiento cultural de los ciudadanos y como garantes de, al menos, un sistema de mínimos en la propia gestión del PC, la promoción cultural y la comunicación—lo señala mencionando a los medios de comunicación—.

Llevaría a cabo el ponente un histórico sobre la GC en España en épocas recientes, mencionando los antecedentes en los años setenta y ochenta del siglo pasadocon la animación sociocultural hasta llegar al término de «gestión cultural» que aparece en los años noventa del siglo XX ya vinculado a un estadío más vinculado con la profesionalización del sector y dejando atrás paulatinamente el asociacionismo y el voluntarismo como mecanismos casi únicos para la GC, una GC articulada en torno a tres vectores o planos —señala el ponente siguiendo a Vives—: el plano territorial, el plano de los sectores y el de las infraestructuras. En el primero de esos planos el acento viene puesto en el propio territorio, en su magnitud y su vertebración, de modo que en un territorio de mayor nivel puede articularse una GC más compleja, mientras a menor el nivel territorial, menos especializada y más generalista la GC —por ejemplo en los



La entonces vicerrectora de Responsabilidad Social, Extensión Cultural y Servicios de la Universidad de Cádiz, Teresa García Valderrama, y el coordinador del seminario, el profesor Manuel Ceballos Moreno, durante la sesión inaugural del mismo

municipios—; en el vector sectorial —música, artes plásticas, artes escénicas, libro, danza, patrimonio—, los dos elementos de referencia son la promoción y la producción; en el tercer lugar tendríamos la gestión de las infraestructuras, de los espacios culturales —desde los más pequeños a los más grandes—, una gestión que abarca todos los sectores que cada uno de esos espacios culturales —desde una pequeña sala de barrio hasta un gran teatro como el Falla— requiere; todo ello entra en el ámbito competencial de la GC y de la planificación de la gestión.

En lo relativo al marco jurídico de la cultura, el ponente hizo referencia a cómo la Constitución Española de 1978 expresaría de manera temprana—y más intensa respecto a otras constituciones europeas— un neto interés por la misma y su gestión, desde la perspectiva del derecho a la cultura de la ciudadanía y vinculando a los poderes públicos a la expresión y el desarrollo de tal derecho ciudadano, desgranando el ponente los espacios de la Carta Magna relacionados con esta cuestión, desde el Preámbulo —donde se habla del progreso de la cultura— hasta la atención a la pluralidad lingüística (art. 3), la actuación de los poderes públicos en materia cultural (art. 9.2), los derechos y libertades culturales (arts. 20 y 27), el derecho de acceso a la cultura (art. 44.1), el fomento de los servicios culturales (art. 44), y las competencias estatales, autonómicas y locales, en materia cultural (arts. 148 y 149), mientras en el Estatuto de Autonomía encontramos dicha preocupación por el fomento de la misma y el derecho a esta—conceptos expresados por ejemplo en el artículo 12 del referido documento—, con el acceso a la cultura como una preocupación expresada a través de las competencias señaladas en el artículo 13 del Estatuto de Autonomía para la Comunidad de Andalucía. En la administración local se cuenta con la Ley de Bases de Régimen Local de 1985 (Ley 7/1985, de 2 de abril) que otorga ciertas competencias a los ayuntamientos, de forma vaga y difusa ciertamente —por ejemplo, solo recoge la obligatoriedad de que los municipios de más de 5000 habitantes cuenten con una Biblioteca Municipal (art. 26.1), lo que acaso para 1985 pudiera tener de cierto una mayor lógica que para el momento actual— por ejemplo en materia de patrimonio, de actividades e instala-

ciones culturales y de ocupación del tiempo libre (art. 25.2); señalaría el ponente que la parte correspondiente a los municipios en la normativa es la menor, siendo que el mayor peso —y la mayor proximidad al ciudadano— en materia de GC recae sobre el municipalismo, incluidas las administraciones provinciales, las Diputaciones (art. 31.2), que tienen la responsabilidad de asegurar a todo el territorio provincial los servicios de competencia municipal y entre ellos la cultura—centrando su atención en los municipios de menos de 20.000 habitantes—.

Al hablar del nuevo contexto para la cultura el ponente señalaría que el sector cultural sigue sujeto a un proceso de transformación permanente que le afecta en su propia naturaleza y en el desarrollo de su trabajo en un ámbito de continua renovación, siendo el de la cultura un marco que se adapta con mayor lentitud a los cambios de la sociedad digital y de las nuevas demandas de la ciudadanía, lo que se debe al ser un sector aún marcado por la falta de estructuración en el ámbito municipal, donde el sector de la GC sigue aún presa de un desequilibrio estructural especialmente en los ayuntamientos de menor entidad, donde los gestores culturales no pueden desempeñar su trabajo única ni principalmente en el ámbito de la GC, de modo que la desestructuración de este ámbito de trabajo existente ya en los años noventa del siglo pasado sigue existiendo, siendo que la GC permanece aún anclada en el viejo debate entre lo que se hace y lo que se debe hacer —en ámbito municipal, especialmente—, entre lo que se dice y lo que se hace; otras de las sevicias a las que se ve sometida la GC. sería la de la gran diversidad de realidades existentes en dicho ámbito, desde la filantropía y el voluntarismo hasta la economía de mercado, así como la persistencia de debates clásicos en el ámbito de la GC, como el de la finalidad social de la cultura, la eficacia de las acciones emprendidas en este ámbito y el siempre complejo mercado de trabajo en el contexto de la cultura y la GC.

Desarrollados los anteriores argumentos, el ponente fijaría su mirada en las políticas culturales –especialmente desde un ámbito público, desde la orilla de los entes públicos. Señalaría en primer lugar la unicidad del término «política» en lengua española, frente al caso del idioma inglés en el que se distinguen dos términos: *politics*, que hace referencia a la lucha por el poder, y *policy*, que tiene que ver con la acción de gobierno y con la gestión. Seguidamente, R. Baliña analizaría la situación de las políticas culturales públicas considerando algunas de sus debilidades habituales por no decir permanentes, como que se ofertan programas y equipamientos poco vinculados con lo necesario a veces, y que no justifican sus valores económicos, sociales y culturales, no se concreta el porqué se realizan las acciones y programas ni el público al que van dirigidas, y en demasiadas ocasiones no se atiende ala idoneidad de los programas, no considerando las preguntas básicas que sería necesario formular —qué, por qué, para qué, para quién, con qué, con quién, cómo, cuándo y dónde— de forma previa a la planificación de la GC.

Las políticas culturales públicas, además, deben responder a los programas políticos de los equipos de gobierno que las generan, a los servicios culturales básicos existentes, a las demandas de la ciudadanía y a la capacidad de acción del segmento productivo en el ámbito cultural y deben atender a las carencias y los déficits culturales del cuerpo social al que van dirigidas. Definiría la política cultural el ponente como el conjunto de las intervenciones realizadas por las administraciones públicas, las instituciones civiles y las distintas entidades del cuerpo social, siendo que la política cultural pública debe servir para corregir desigualdades y desajustes, señalando el ponente que el sector cultural no puede regirse tan solamente por los intereses y necesidades de la lógica del mercado.

La política cultural es un conjunto estructurado de intervenciones conscientes de uno o varios organismos públicos en la vida cultural, de acuerdo con lo que expresa el ponente, quien señala asimismo que uno de los mayores problemas de las políticas culturales tiene que ver con la indefinición de las políticas culturales y con el déficit en el análisis de la realidad cultural de un territorio —y la publicación de dichos análisis así como de las intenciones de los futuros gobernantes en sus programas electorales— y la falta de definición de las políticas públicas, mientras la solución pasa por la planificación de la GC y las políticas culturales—en todos los ámbitos, incluido especialmente el local—. Una planificación que empieza, bien que suene obvio, por contar con un Plan de Cultura —el ponente trae a colación el de Navarra—, que debe conocer la realidad, consensuar políticas de acción entre agentes culturales, expertos y ciudadanía y que debe ser un instrumento de planificación y definición de las políticas culturales, teniendo como puntos de partida la inquietud por mejorar las cosas, aspirar a la calidad, el respaldo de los responsables políticos y contar con otros planes de cultura como referentes y elementos de contraste.

De cara a la elaboración de un Plan de Cultura es imprescindible contar con criterios, metodología y equipo de trabajo; en lo que toca a los criterios los principios rectores serán el rigor y la participación de gestores y agentes culturales así como de la ciudadanía; junto a ello señalaría

el conferenciante las fases de la elaboración de un Plan de Cultura, desde la fase preliminar a la redacción final, contando con una más que relevante fase de diagnóstico de la realidad que debe partir del análisis del territorio desde una doble perspectiva cualitativa y cuantitativa que arroje datos estructurales —económicos, demográficos, sociales, políticos, educacionales…— del territorio interesado por el Plan de Cultura, abogando el ponente por el análisis DAFO. En una segunda fase de elaboración del Plan, la de definición, se elaboran propuestas que parten del diagnóstico llevado a cabo en la fase inicial así como de la participación, marcándose los ejes estratégicos, los objetivos generales y los específicos para la puesta en marcha de los ejes de las actuaciones concretas del Plan, siendo vital el funcionamiento *ab initio* de la comunicación del Plan de Cultura en cada marco considerado —municipio, provincia…—. En la tercera fase, la de implantación, se hará necesariograduar el propio proceso de implantación, establecer un cronograma con las prioridades, ajustar el presupuesto, designar a los responsables de la ejecución del Plan, establecer un plan de seguimiento y marcar los indicadores para la evaluación. De todo ello, marcó el ponente lo imprescindible del presupuesto: un Plan sin presupuesto no es un Plan ni otra cosa más allá de una declaración de intenciones no ejecutable; ello llevaría al conferenciante a la reflexión poco halagüeña sobre los recursos disponibles, ya que según la Fundación Autor el gasto en cultura de las administraciones públicas españolas a finales de la década de los noventa, en 1997—que es decir del siglo XX— no llegaba al 1% del PIB —un 0'97 %—; de ello, el 0'14% corresponde al Estado, el 0'30 a las autonomías, y más de la mitad del total, el 0'53%, correspondía a las administraciones locales; en 2015 el panorama era aún peor ya que se ha llegado a la menos de la mitad de lo que se invertía hace dos décadas, el 0'44% del PIB de acuerdo con R. Baliña, de manera que la administración central del Estado aportaba el 0'06% del PIB total, las autonomías el 0'10% y las administraciones locales el 0'28 % del PIB, siendo que proporcionalmente ha aumentado el gasto de los entes locales mientras se ha reducido el de las administraciones superiores al ámbito local.

Consideradas las cuestiones económicas, el ponente insistiría en la necesidad de la evaluación de las políticas culturales estableciendo criterios de evaluación de proyectos, con indicadores culturales y clarificando los tipos de evaluación, bajo la perspectiva de cuatro tipos de evaluaciones: la inicial—considerando la idoneidad de los proyectos y el análisis del marco—, la de los resultados y la consecución de los objetivos, la evaluación del proceso y la del impacto, que mide las perspectivas de futuro; el análisis y la evaluación combinados son la única forma de mejorar los Planes desde un punto de vista teórico como desde un punto de vista práctico, y sirven para huir de lo subjetivo y de posibles personalismos... Apoyándose en Rosselló y su manual de *Diseño y Evaluación de Proyectos Culturales*, el ponente se detendría a considerar los criterios de idoneidad—para la evaluación inicial—, eficacia—para los resultados—, eficiencia —para el proceso—y prospectiva —para el impacto—en los Planes y la evaluación de los mismos.

Junto al marco jurídico, las políticas culturales y la planificación, los presupuestos y la evaluación, el factor humano se revela como un elemento consustancial a la hora de la ejecución de la GC, un factor en el que se unen la actitud y la aptitud en un capital humano competente, el representado por el gestor cultural en unos nuevos tiempos en los que se expresan nuevas necesidades, con gestores culturales abocados a la ya bien conocida dualidad de generalistas y especialistasy a la conveniencia de trabajar por proyectos y a llevar a cabo trabajo en equipo desde una perspectiva interdisciplinar y con una nueva mentalidad a la hora de la interacción en la GC—menos apegada a la primera persona del singular por parte de los gestores culturales, y que fomente la participación— y la Planificación, con la premisa de la necesidad de la inversión en la formación permanente de los trabajadores en el ámbito cultural y del compromiso de los gestores con esa formación, unos gestores de los que se requiere capacidad de situarse en contextos diferentes y adaptarse a situaciones —sociales, políticas…— cambiantes, estableciendo puentes con especialistas de otros ámbitos y otros campos distintos de la propia especialidad —turismo, medio ambiente, educación…—.

Cerraría su intervención el ponente apoyándose en premisas del profesor Lluis Bonet a la hora de trazar el perfil del gestor cultural como espacio humano intermedio, como mediador, entre la industria, los creadores, las instituciones, y los consumidores ciudadanos, desarrollando estrategias de audiencia destinadas al público consumidor, participativas, destinadas a la ciudadanía en general, y estrategias creativas destinadas a los creadores, pero siempre desde las premisas del papel intermediador de los gestores culturales.

El siguiente ponente sería Antonio Javier González Rueda, miembro del Instituto Universitario de Investigación para el Desarrollo Social Sostenible (INDESS) y como hemos señalado *supra*Comisionado—a la redacción de estos párrafos—del II Plan Estratégico de la Universidad de Cádiz, cuya ponencia se titularía "El legado cultural de un creador:

el ejemplo de la literatura" y quien recogería, según sus propias palabras, parte de su tesis doctoral en su intervención y hablando en representación, de acuerdo con lo que señalaría el mismo conferenciante, de los creadores, y hablando además fundamentalmente de escritores, si bien desde una perspectiva aplicable, además, a creadores adscritos a ámbitos distintos al de la Literatura.

Comenzó el ponente tratando sobre la «patrimonialización», fenómeno imprescindible para la existencia de los legados artísticos —literarios, *v.g*—, lo que llevaría al conferenciante a tratar sobre la posible confusión/controversia entra los términos «Patrimonio Histórico» y «Patrimonio Cultural», en la que se pone de manifiesto el tema de la continuidad histórica en el patrimonio, y las diferencias de enfoque en el reconocimiento de unos u otros determinados perfiles de los bienes patrimoniales, incluidos los literarios, como se refleja en el tratamiento de la UNESCO al término, que incluye toda creación humana en dicha definición y contexto.

El listado de los bienes susceptibles de ser protegidos ha aumentado notablemente, dado el peso del nuevo paradigma de la patrimonialización: los bienes ya no son patrimonio porque objetivamente sean consideradas como tales, sino que dese hace medio siglo está cargado de subjetividad desde una determinada sociedad, lo que puede llevar a una cierta confusión, con una salvedad: la de que el patrimonio siempre está atravesado por lo jurídico.

De acuerdo con el ponente, tiene una notable carga identitaria, y sirve para la construcción de las realidades nacionales, siendo asimismo un factor de desarrollo socioeconómico; prima ahora el valor de uso del patrimonio, un valor nuevo y más reciente que tiene que ver asimismo con las identidades patrimoniales en cada cuerpo social; de una cierta carga de lo económico se pasa al valor absolutamente económico que el patrimonio adquiere en paralelo al fenómeno creciente de la turistificación, siendo que a partir de los años noventa del pasado siglo las ciencias sociales resaltan que el carácter patrimonial está más vinculado a los procesos de construcción social, la patrimonialización: así, no es algo que se encuentra, sino algo que se construye socialmente, siendo la una suerte de consenso que legitima unos bienes culturales por encima de otros a partir de los diferentes puntos de vista de los cuerpos sociales.

SeñalaríaA.J. González, citando a E. Lledó, que la consideración de los legados culturales de los creadores como PC es una cuestión asociada a los procesos de patrimonialización, vinculados a la presencia del ser humano ante el mismo y a la interacción entre individuo —y sociedades—y el propio, y no meramente ante un PC existente por sí mismo, por así decirlo, en abstracto.

Es necesario poner la atención entre patrimonio, legado y herencia, que son los tres pivotes sobre los que bascula la conferencia; recuerda el ponente que en latín es todo lo perteneciente al *paterfamilias*, y que desde el punto de vista económico, es el conjunto de bienes perteneciente a un sujeto, mientras hoy día tiene una definición ligeramente distinta que tiene que ver con el conjunto de bienes que conforma el acervo cultural de una sociedad, de manera que además se ha producido una transición desde el ámbito de lo privado hasta el contexto de lo público. De otra parte, herencia proviene del latín *haerere*, «estar adherido» a algo, con un fuerte peso en su sentido actual de la transmisión del patrimonio a partir del fallecimiento de alguien pero también con un sentido más figurado, más «estético» de las cosas —haciendo referencia incluso a los elementos físicos del parecido entre familiares—y del propio concepto de **«**herencia»; seguiría el ponente desgranando el DRAE a la hora de abordar el término **«**legado», señalando la procedencia igualmente latina del término *legatus*—embajador, representante, emisario…—y el peso de lo jurídico y lo económico en el concepto actual, en un sentido literal de lo que se hereda materialmente, de una parte, y de otra el peso asimismo de lo figurado en el sentido de lo que se lega espiritual o intelectualmente, algo que entra en el terreno de lo inmaterial; señala asimismo que cuando queremos hablar de lo inmaterial, de lo cultural, hablamos de legado, y que cuando queremos referirnos a bienes materiales hablamos de herencia.

La palabra «legado», de acuerdo con el ponente, cuenta con dos acepciones, una jurídica y una figurada o metafórica, recuerda el ponente; de ese modo, el legado puede ser material o inmaterial, siendo un potente transmisor de ideas y pensamientos para las generaciones futuras.

Materialidad, transmisión y trascendencia serían otros tres conceptos manejados y abordados por el conferenciante, todos los cuales están fuertemente vinculados al concepto de legado, ese regalo que una generación recibe de alguien precedente. S. Zweig, a quien cita el ponente, pondría de manifiesto cómo determinadas creaciones humanas, no solo materiales, trascienden de la vida de su creador y llegan más allá de la vida de este, venciendo los límites de la vida humana, si bien ello queda muy matizado por la volatilidad de la cultura de masas, que hace la ambición de «inmortalidad» más breve y complicada de conseguir.

En lo que atañe al legado literario, hay que empezar por la percepción de los propios autores en esa cuestión;

Caballero Bonald, a quien cita el Dr. González, destaca en su legado el peso de su archivo [literario] personal, amén de su bibliografía —la obra propia y la obra escrita acerca del autor— y de su biblioteca personal; dichos tres elementos mencionados por el escritor jerezano son tangibles y materiales. El ponente, al hilo de su discurso, apunta la importancia de la selección de cara a tratar los legados de los autores, puesto que sin selección más que de un legado se trataría de un «almacén»[sic], algo vital en el trabajo de las Fundaciones de autor, que criban lo fundamental de lo fútil, un trabajo arriesgado a la hora de la formación de los legados de autor de acuerdo con el conferenciante.

En dicha línea, el ponente señalaría el peso de las «viudas literarias»[sic] en la materia de los legados de los autores, apuntando una visión machista pretérita pero aún actual en un sector todavía mayoritariamente masculino: la figura del albacea varón o «viudo literario» de género masculino no despunta porque el volumen y el número de las autoras es todavía mínimo, tratándose de un fenómeno complejo y poliédrico, no falto de aristas en su conjunto, como muestra el aserto del cantante Joaquín Sabina —mencionado por el ponente— en relación con el legado del poeta Ángel González al hablar del «cáncer (…) de las viudas de los escritores»[sic]. Abunda el conferenciante en dicho debate al hablar de la desmesura que genera este tema en los corrillos literarios aún «muy llenos de testosterona»[sic], y citando versos del poeta chileno Nicolás Parra cuando, en versos jocosos, alaba la figura de una María Codama o de la «rubia despampanante»[sic] que se convierta en la «viuda joven» que queda velando el legado del autor muerto.

Señalará el ponente, en el terreno de los legados y la perspectiva de los autores sobre los mismos, su estrecha vinculación aún con el concepto de lo material, con la documentación y los elementos físicos, materiales, de modo que solo aparecen referencias a lo inmaterial cuando abrimos el enfoque al mundo de la investigación y de los académico, que sí muestra más sensibilidad hacia los aspectos inmateriales de los legados, incluyendo los derechos de autor, la imagen proyectada por los autores, las relaciones con otros creadores y los deseos del escritor expresados antes —o tras— de su muerte: el legado literario de un autor, así pues, es materia y memoria; en este sentido el crítico musical y gestor cultural Salvador Catalán, citado por el Dr. González, señala que el legado de un autor debe abarcar también las acciones conectadas con la ética personal manifestada por un creador a lo largo de su vida: de ese modo lo relativo a los legados entra también en el terreno de la idea, aun de la ideología de cada creador según lo manifestado por este a lo largo de su vida física, que queda o debe quedar fijado para la posteridad a través del estudio de su legado y la difusión y conservación del mismo, algo que tiene que ver con la ejemplaridad intelectual, otro concepto del legado literario manejado y expuesto por el autor citando a J. Llamazares en relación con el cantautor aragonés J.A. Labordeta al señalar, Llamazares, que la obra de este debe servir para recordar la figura y la talla ética de dicho autor y su legado en dicho sentido.

El legado de un autor, pues —según A. González— debe incluir los elementos materiales e inmateriales que el creador deja, ya lo haga de forma voluntaria o incluso de forma accidental o involuntaria, a las generaciones futuras, incluyendo su archivo literario, su biblioteca privada, la bibliografía generada, su propiedad intelectual, el espacio físico y los objetos materiales de su memoria, su contexto social y literario, sus últimas voluntades, su ética personal e imagen proyectada e incluso la generación de una escuela literaria, lo que es extrapolable desde el ámbito de lo literario al legado cultural de cualquier autor de cualquier disciplina, algo en lo que abundaría el ponente en los siguientes espacios de su intervención, caso del archivo literario, materia central del legado de un escritor, alfa y omega pero también cara y cruz de un legado literario compuesto por elementos de una enorme diversidad y tipología documental que puede encontrarse además bien ordenado o en el más completo desorden. En este sentido, por ejemplo, hizo referencia a cómo la forma de tratar los legados materiales en estos últimos tiempos ha cambiado, para mejor, poniendo el caso positivo de la Fundación Miguel Delibes. Entre otras claves para l desarrollo del tratamiento de los legados literarios citaría el ponente tres fundamentales a su juicio: el «hambre»[sic] de archivos literarios por las bibliotecas anglosajonas, la buena valoración de lo auténtico y un cierto «fetichismo»[sic] por parte de nuestra sociedad.

De este modo, los archivos literarios y los legados de los autores son tan anhelados porque en ellos se encuentra el espíritu de los autores, por lo general reservados, como diría con otras palabras el ponente citando al austríaco S. Zweig y al estadounidense E.A. Poe: la historia de la literatura está llene de ejemplos de cómo el archivo de un autor viene a moldear la imagen para la posteridad de dicho autor, generándose a veces imágenes fracturadas o falseadas, por incompletas, de un determinado creador. Hoy, por ejemplo, la digitalización y el nuevo tratamiento y la nueva consideración de los documentos pueden permitir una mejor aproximación a la figura y el perfil de los autores, siendo que sin embargo, los

El rector de la Universidad de Cádiz, Francisco Piniella Corbacho, visita la sede del rectorado de la UCA en el Centro Cultural Reina Sofía de Cádiz junto al entonces ministro de Cultura y Deporte, José Guirao Cabrera, y a los coordinadores del seminario, Manuel Ceballos Moreno y Antonio Javier González Rueda.

expurgos documentales realizados por los propios escritores —o por sus familiares y allegados más cercanos una vez fallecido el autor— pueden haber llevado a la creación de perfiles incompletos, sesgados, de uno u otro determinado creador.

En la construcción de los perfiles de los autores en relación con los legados literarios menciona el ponente el caso de Kafka, cuyo legado se conservaría porque los albaceas literarios de este desobedecieron las últimas voluntades del escritor, conservándolo frente a la voluntad del escritor, quien quería que se destruyese a su muerte. Lo pone el conferenciante como ejemplo de cómo las voluntades y deseos de los albaceas terminan modelando asimismo la construcción de los legados literarios, algo paralelo al peso de la «voracidad» de las bibliotecas universitarias anglosajonas —especialmente las norteamericanas— a la hora de hacerse con legados literarios, lo cual ha influido por ejemplo en el precio de los manuscritos literarios de determinados autores —especialmente anglosajones—, como Kerouac, en subastas; se ha generado de esa forma todo un mercado en torno a los materiales que se «desprenden» de los legados de los autores, todo ello además sazonado de un cierto «fetichismo» en relación con los «papeles» de los autores, un cierto coleccionismo obsesivo que ya forma parte incluso del carácter de determinados autores, que conservan todo lo que pueden respecto a su obra en vida y que es compartido por los amantes de la obra de dichos —y otros— autores, quienes buscan compulsivamente hacerse con elementos materiales —documentos, libros, etc.— de los autores de su admiración, lo que contribuye al incremento de los precios de mercado de dichos elementos del legado de un creador, algo que en resumidas cuentas influye en la fragmentación de los legados.

Junto al archivo literario, la biblioteca personal, privada, de un autor —lo leído por este— es otro elemento a considerar, desde el plano de lo material, en la construcción de un legado de autor; en palabras de L. García Montero, un lector es como es por las lecturas que lee, pero González enmienda al poeta granadino por él citado señalando que somos como somos por lo que hemos leído pero también por los libros de nuestras bibliotecas personales que no hemos leído. Junto a los archivos personales, las bibliotecas personales de los artistas suelen ser un elemento sujeto a fuertes presiones por parte del mercado de compra de objetos literarios, de acuerdo con el ponente, siendo ambos —archivo y biblioteca privada— unos elementos materiales, tangibles, axiales a la hora de construir el legado de un escritor así como igualmente son elementos muy apetecibles y apetecidos por los coleccionistas —parti-

culares o institucionales— de bienes de autor, empleando el conferenciante la expresión «voyeurismo literario»[sic] a la hora de encarar la curiosidad que sienten determinadas personas respecto a las casas, las bibliotecas y los espacios, de este modo, particulares, de los autores de su afición, siendo, siempre según el Dr. González, las bibliotecas privadas de los autores los lugares más visitados en el caso de las casas musealizadas o de los legados conservados *in situ* o no.

Elementos de quizá menor envergadura en los legados son algunos como la propiedad intelectual, los derechos patrimoniales del autor, pero también los derechos morales que protegen la identidad del autor: el derecho de divulgación, el de paternidad, el derecho a la integridad de la obra, el de modificación —siempre respetando los derechos adquiridos por terceros—, el de retirada —poco ejercido por los autores…—, y el de acceso al «ejemplar único»; de dichos citados derechos morales, dos se extinguen a la muerte del autor: el de retirada y el de modificación, y por ello no pueden ser considerados *stricto sensu* como parte del legado del autor.

Otro componente del legado literario a considerar es el del valor económico del mismo, que queda en mano de los herederos por ejemplo mediante la simple explotación, de dicho legado; por lo general, como señala el conferenciante, cuando se conforma una Fundación los herederos legales suelen dejar a la misma los bienes materiales —archivo, biblioteca…—, pero no los derechos de autor de la obra del creador.

En cuanto a los lugares, los espacios físicos del legado de un autor, el término más aceptado es el de «museo literario», de los que existen tres tipos: los «museos de escritores», categoría en la que entran los edificios donde un autor nació, vivió, murió o trabajó, los museos constituidos en torno un escritor o lo museos dedicados a un determinado personaje literario —caso, como menciona, de Sherlock Holmes, el famoso personaje creado por A. Conan Doyle—; los «museos literarios generales», que engloban corrientes o escuelas literarias, y en tercer lugar los «paisajes literarios», que integran espacios y paisajes a un autor o autores y que conservan la huella vital y/o literaria de un determinado autor. En España, empero, el término predominante es el de «casa museo» o «casa natal», mientras que en lenguaje UNESCO es el de «museo literario», siendo estos museos —al margen de su denominación— en foco de atención para el «turismo de autores muertos»—en palabras del autor—; todo ello lleva a la pregunta de a quién pertenecen los escritores, siendo que la verdadera patria de los autores son sus palabras —dice el ponente, siguiendo a E. Lledó—.

Para cerrar su disertación, el conferenciante abordaría el tema de cómo proteger los legados de los autores, apuntando la existencia de varias fórmulas en este sentido en España: las cátedras universitarias nominales, la fórmula de la Fundación —especialmente empleada en la provincia de Cádiz—, la figura del fondo archivístico —especialmente útil combinado con la figura de las cátedras universitarias—, la figura de Patronato Municipal y la de Consorcio Público. Concluiría su ponencia el Dr. González recordando que el legado literario de un autor es memoria y materia, siendo que solamente en algunos casos trasciende la vigencia de dicho legado al periplo y período vital del propio autor.

A continuación intervendría el coordinador del seminario, el Dr. Manuel Ceballos Moreno, profesor de Derecho Administrativo de la Universidad de Cádiz, quien presentaría una ponencia tituladadefinitivamente como "Retos y desafíos de la gestión cultural local en un contexto de globalización. (Análisis de caso: 'De Cádiz para la Humanidad' o ¿el posible reconocimiento del Carnaval como Patrimonio Cultural Inmaterial por la UNESCO?)".

Presentaría el ponente su intervención señalando que centraría el foco de su atención en la inclusión del Carnaval como en la lista del Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO explicando que se trata de una reflexión —de ahí las interrogantes en el título de la ponencia— desde una perspectiva jurídica del tema y señalando que el patrimonio es a la vez sede de la memoria y la cultura del ayer, que hay que proteger, y laboratorio de experimentación de la cultura del mañana, que hay que promover y fomentar, citando de manera combinada a KoichiroMatsuura —director general de la UNESCO entre 1999 y 2009— y Luis Jordana de Pozas, catedrático de derecho administrativo y maestro —confiesa— del ponente.

Para comenzar su disertación lanzaría el ponente tres ideas fuerza que al mismo tiempo vendrían a constituir los tres ejes vertebradores de su conferencia: en primer lugar lo Global, hablar del Patrimonio Cultural Inmaterial, de sus ideas, sus conceptos, las leyes que lo rigen; en segundo lugar lo Local, hablar del Carnaval de Cádiz, su gente, su idiosincrasia y el reglamento de la final del Falla; y finalmente las conclusiones desde el contexto de lo glocal, momento en el que el profesor Ceballos lanza la siguiente pregunta: «¿Y si nos quedamos en Cádiz y gestionamos seria y eficazmente lo nuestro no solo para la humanidad sino también para la eternidad?».

Al entrar en el primero de los segmentos, el Dr. Ceballos plantea —mencionando a Giannini y citando al primer

ponente del seminario, el profesor Sánchez-Mesa—que el concepto de patrimonio cultural ha experimentado un proceso de ampliación y crecimiento que lo ha llevado a lo largo del último siglo desde unas premisas centradas en lo material, lo artístico, lo monumental y lo arqueológico, a una cierta evolución y a englobar realidades plenamente inmersas en el ámbito de lo inmaterial —aunando bienes materiales e inmateriales—, sin perjuicio de que en todos los bienes culturales —materiales e inmateriales— existe una componente simbólica no tangible existiendo una imbricación profunda —e imprescindible— entre lo material y lo inmaterial en materia de PC, dos conceptos estos, los de patrimonio material y patrimonio inmaterial, que responden a una división hasta cierto punto funcional y doctrinal, una división que tiene consecuencias —y reflejo— en materia jurídica y normativa, también relativa a las fórmulas legales que aplican en ambos tipos de PC, como señalaba Jordana de Pozas cuando hablaba de conservar los bienes culturales en relación con las sedes de los bienes materiales, así como en el caso de los bienes culturales inmateriales el foco se encuentra más en la salvaguarda de los elementos conceptuales y simbólicos del patrimonio inmaterial, algo que se relaciona con los impulsos y la acción suasoria de estímulo y fomento del PC y con la transmisión del Patrimonio Cultural Inmaterial (PCI) de generación en generación, algo profundamente relacionado con la participación de la masa social, de los individuos como elementos singulares y como grupo y que cuenta con un reflejo creciente en la normativa —en las leyes nacional de 1985 y autónomica andaluza de 2007, por ejemplo— y que tiene un especial brillo en la denominación de «patrimonio inmaterial vivo».

Haría referencia el ponente a la convención internacional de París de 2003 en torno al PCI, con la apreciación de las principales medidas en torno al referido PCI que se centran en la salvaguarda del mismo, una convención que terminaría de sentar las bases del PCI, de su naturaleza diacrónica y de su vinculación con la propia evolución viva de las sociedades, una realidad —la del PCI— imposible de considerar «cerrada» más allá de la convención necesaria en todo ámbito, y que tiene que ver con los usos, las representaciones, los conocimientos y las técnicas dentro de un contexto amplio y no cerrado, combinado lo inmaterial con los elementos materiales que le son inherentes —y en buena medida sustentadores— y con los elementos humanos individuales y grupales relacionados con los elementos del PCI, siempre desde una perspectiva conceptual amplia que incluye las tradiciones orales y las lenguas, los idiomas, como elementos transmisores y conservadores del PCI, un patrimonio en el que la tradición, los conocimientos y elementos tradicionales, y entre ellos el folclore, cuentan con espacio propio y en el que términos como etnografía y etnología cuentan con un sensible papel y peso.

El PCI se transmite de generación en generación, contando con una profunda carga identitaria y siendo un elemento vivo, recreado constantemente —y por tanto sujeto a una dialéctica de conservación-transformación en la cual la transformación sería el principio básico de la conservación, aunada con los posibles e hipotéticos principios definidores y reglamentadores, en caso de existir, que tratarían de ceñir y dar cauce de expresión a algunas formas del PCI y que, pese a lo que pudiera parecer, también están sujetos al principio de transformación.

España ratificaría el convenio de París en 2006, y en 2011 el gobierno central aprobaría el primer plan nacional de salvaguarda del PCI, anterior a la Ley de 2015, la primera ley específica promulgada en España sobre PCI, la Ley 10/2015, de 26 de mayo, para la salvaguarda del PCI, un texto legal vertebrado en tornoa tan solo 14 artículos y algunas disposiciones transitorias, muy escueto y copiado miméticamente de la precedente declaración de París [sic]de 2003, de acuerdo con el profesor Ceballos, que pondera la presentación de la citada Ley sin dejar de insistir en cómo dicho texto legal se guía a pies juntillas por la convención y la declaración de París de 2003, incluyendo además la gastronomía y las manifestaciones culinarias en el ámbito del PCI; al mismo tiempo se detuvo el ponente a considerar la extrema complejidad de los requisitos necesarios para incluir un elemento patrimonial en el registro de los PCI de la UNESCO, un procedimiento que debe iniciar el ministerio de turno, esto es, la administración central y no la administración autonómica

En lo que atañe al Carnaval gaditano, y entrando directamente en el segundo epígrafe de la conferencia, el que pone la mirada en lo Local, señalaría el ponente cómo dicha manifestación cultural sería incluida en 2011 en el Atlas del PCI de Andalucía, y cómo por resolución de 19 de diciembre de 2018 la Dirección General de Bienes Culturales y Museos de la Junta de Andalucía incoaría el procedimiento para la inscripción en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz, como BIC, de la Actividad de Interés Etnológico denominada Carnaval de Cádiz—habla el ponente, e insiste en ello, de incoación, que no de declaración en diciembre de 2018—. Señalaría el ponente que hay 16 carnavales de un total de 13 países incluidos en la lista del PCI de la UNESCO,

con ejemplos y casos de Suiza, Eslovenia, Venezuela, Francia, Brasil, Croacia, Austria, Colombia, Chequia, Bélgica, Bolivia, República Dominicana o Hungría, con el de Cádiz como aspirante a su inclusión en dicha lista, con la mirada puesta en el cumplimiento de los requisitos exigidos para tales fines, entre los cuales algunos como el de igualdad y no discriminación, el protagonismo de las comunidades involucradas y los grupos portadores, la accesibilidad y disfrute por y para todos los ciudadanos, el respeto a la libertad de expresión, la comunicación y colaboración entre las administraciones y con las comunidades y grupos portadores, el carácter vivo de la actividad en cuestión, o la sostenibilidad y respeto de la manifestación por parte de las actividades turísticas.

En el mismo sentido de lo anterior habría que considerar las medidas a tomar de cara a la protección de los bienes del PCI, como velar por la posible desviación de lo que es el bien en sí, la transmisión, difusión y promoción de ese bien, por medios públicos y privados, así como medidas de carácter educativo, caso del museo del Carnaval, del aula del Carnaval, de la cátedra del Carnaval, amén de la información y cooperación entre las administraciones. Vistas esas premisas, el profesor Ceballos afirma que el Carnaval de Cádiz «tiene todas las papeletas de colarse»[sic] —queriendo decir que cuenta con muchas posibilidades para ello— en la lista del PCI de la UNESCO, algo en la línea de lo cualse habría ya pronunciado en ocasión anterior el entonces ministro de cultura, José Guirao, como refirió el propio ponente y como apuntaría la incoación como BIC del Carnaval gaditano por la Junta de Andalucía, una fiesta, el Carnaval, que cumple con todos los principios requeridos —y mencionados *supra*— por la UNESCO.

Finalmente encararía el ponente el tercer bloque de su intervención, el de las Conclusiones, que tiene que ver —de acuerdo con lo expresado por el profesor Ceballos— con lo glocal, con esa conjunción de lo global y lo local tan imprescindible hoy día, o como señalaría el conferenciante, la gestión cultural de lo local en un contexto global en la que todo está abierto pero todo —dice el ponente— tiene un origen local, incluido lo relativo al PCI, un patrimonio que cuenta con varios modos de implementación, como el modelo público, el privado y el participado o mixto. En estos modelos se observan debilidades o disfunciones —como señala el Dr. Ceballos que apuntó en su ponencia el día anterior el profesor Sánchez-Mesa, de la Universidad de Granada—, caso de la hiperprotección desde la normativa emanada de la administración pública, la falta de profesionalización del sector de la GC, o la escasa componente de la participación social en la GC, disfunciones en torno a las cuales se abre la puerta a la pregunta de cómo está la situación en lo relativo al Carnaval de Cádiz…

Para los espacios y mecanismos mixtos público-privados de gestión no hay modelos preestablecidos, señala el ponente, y no hay que excluir los modelos finalistas, más preocupados por los resultados, al parecer, que por la metodología en sí—y menciona el modelo del «contrato-programa» al respecto—.

La gestión del Carnaval de Cádiz desde la perspectiva del PCI pertenece a un modelo claramente público, con un fuerte componente de administración generalista y de nivel local, no especialista —centra el ponente el discurso en la gestión municipal—, con cotas de participación de los sectores interesados en la manifestación que pueden considerarse altas —es una manifestación de negocios, económica, turística, identitaria, exclusiva, de memoria…—; señala asimismo que la capacidad de gestión institucional municipal local para en los parámetros del PCI podría considerarse asegurada, pues combina equilibradamente la utilización de los instrumentos esenciales de la administración de lo local, contándose con un reglamento del concurso del Carnaval, con la titularidad pública de los equipamientos del Carnaval —las infraestructuras—, como el Gran Teatro Falla, y con la ordenación y reglamentación de las actividades económicas que giran en torno al Carnaval, sin perder de vista la necesidad de impulso y fomento de las actividades en cuestión —destinadas también a los colectivos del cuerpo social vinculados con la manifestación e incluso a la investigación sobre la misma—; otro aspecto mencionado por el ponente es el del servicio público en torno a la manifestación —desde la comunicación de la misma a la seguridad del Carnaval—.

Se ha generado, concluiría el ponente, un organismo autónomo en torno al COAC—el Concurso de Agrupaciones del Carnaval de Cádiz— como es el patronato municipal que se ocupa del referido COAC, un órgano municipal pero autónomo, buscando una visión más transversal —que trascienda del ámbito puramente administrativo municipal— en la gestión de las fiestas del Carnaval, un organismo dotado de vocalías en las que se encuentran representados distintos ámbitos de la fiesta del Carnaval en general, llegándose incluso a reformar las bases del propio concurso del Carnaval del Falla y buscándose, como señala el conferenciante, la mayor transversalidad posible —desde el espíritu de la cooperación cultural— en la gestión del Carnaval gaditano y una mayor penetración e imbricación del cuerpo social en la gestión de esta fiesta gaditana.

La siguiente ponencia del seminario correría a cargo del profesor titular de Derecho Administrativo de la Universidad de Cádiz Manuel Jesús Rozados Oliva, quien intervendría con la ponencia de título"Aspectos jurídicos de la gestión cultural y la intervención administrativa: Una visión práctica", quien trataría de aportar una visión práctica en torno a los aspectos legales y normativos de la GC, como el propio título de la conferencia indicaba.

Como punto de partida y tras mencionar ciertos tópicos negativos sobre la cultura y la GC, que el ponente dijo no compartir, puso el acento en los aspectos económicos de la misma, siendo las industrias culturales y creativas —las ICC— un verdadero motor de la economía de Europa, a la que aportan un 4% del PIB europeo total dando trabajo a más de ocho millones de personas en el contexto europeo —un 3'7% del total de la población activa de, es de entender la UE—. Amén de esos significativos datos —actualizados a fecha de 2018, de acuerdo con el conferenciante—contemplados aisladamente, es de comparar dichos datos con su entorno económico, a resultas de la cual comparación se observa que las ICC europeas son más importantes —el ponente se expresa siempre en términos cuantitativos— que el conjunto de las actividades del sector primario en Europa —agricultura, pesca, minería…—, siendo que el peso de las ICC se mantiene en tiempos de crisis económica.

Los datos expuestos sirven al ponente para insistir en el peso de la economía de la cultura y de las ICC en el conjunto de la economía europea. La política europea en materia cultural se vertebra sobre dos ejes: la protección de la cultura y la protección del sector económico, lo que según el ponente hace que puedan verse series de TV de factura europea, por ejemplo, ya que la normativa europea se preocupa por la existencia de producción audiovisual europea, no solocon vistas a la protección de las señas de identidad y de la cultura europeas, sino por, también, mantener una industria, la audiovisual —por ejemplo—, considerada como un elemento clave para la construcción de la identidad europea.

De este modo el ponente insistiría en el desvelo europeo por mantener el sector de la comunicación y el audiovisual en Europa, lo que se traduce, es de entender, en inversión pública europea en dicho sector, que pertenece al segmento de las actividades culturales y cuenta con toda una pléyade de industrias y economías aledañas y subsidiarias —como asimismo sucede en el caso del Carnaval de Cádiz, de acuerdo con el apunte hecho por M. Rozados—; dicha protección económica se establece a través de dos vías: mediante el establecimiento de unas cuotas de emisión en pantalla, de una parte, así como, de otra,obligando a las empresas audiovisuales a financiar producción audiovisual, esto es, a generar más producción audiovisual europea.

Señalaría el conferenciante tres programas de fomento de las ICC en Europa: el Programa Erasmus Plus, el Programa Horizonte 2020, y el Programa Europa Creativa 2014-2020, los cuales reflejan un incremento notable de financiación —en alguno de los caos, de hasta un 30% respecto a las dotaciones presupuestarias de los programas similares precedentes—, con especial atención al segmento de las nuevas tecnologías.

La interrelación entre administración pública y los sujetos privados en el ámbito de la Gestión Cultural (GC) sería la siguiente cuestión de interés atendida por el ponente, considerando la materia en función de quién toma la iniciativa y en función de cómo interviene el privado en la gestión de los asuntos de la cosa pública. Expondría el conferenciante que cuando convergen las iniciativas públicas y privadas se utilizan los mecanismos del convenio de colaboración; cuando la iniciativa es privada y recibe apoyo público, ello se instrumenta a través generalmente de las subvenciones, mientras, por último, el apoyo privado a la iniciativa pública se canaliza a través del patrocinio y el mecenazgo—todo ello desde una perspectiva teórica, pues no se priva el ponente de comentar a vuelapluma los riesgos de interpretación y desarrollo de todas estas antedichas fórmulas—.

Otro ámbito relacional distinto sería el de cómo participa el sujeto privado en la GC pública; el ponente señala dos ámbitos *a priori*: el de la publicidad institucional y el de la contratación de servicios culturales privados por parte de la administración pública. A la hora de plantear los problemas existentes en este marco, el ponente señala en primer lugar el fárrago y la confusión terminológica; o el uso de fórmulas que pueden dar lugar a ciertos niveles de fraude, a prácticas fraudulentas [sic] en el ámbito de la gestión;otro de los problemas que detecta [sic] el ponente es el de una cierta «dispersión normativa»—«¿lo firmamos en una servilleta?», expone como frase textual en su docencia—, algo que no ayuda [sic] y que debería ser tratado de manera específica y evitaría corruptela [sic], al tiempo que simplificaría las cosas.

Una cuestión más a considerar es el propio tratamiento de la figura del convenio, que genera cierta «manga ancha» en torno a dicha fórmula, especialmente en el caso de convenios entre los sectores público y privado; uno de sus límites es el del fin común, que tratándose de una administración siempre será el bien público, el interés general; otro de dichos límites tendrá que ver con que el convenio no con-

tenga prestaciones propias de los contratos públicos: un convenio que recoja un determinado clausulado, por lo demás complejo, más que un convenio será un contrato: el ponente dice que una de las mayores corruptelas [sic] es usar el mecanismo del convenio para sustituir a un contrato, siendo que convenio y contrato no son incompatibles en absoluto, pudiendo la fórmula del contrato servir para dar curso a los contenidos de un convenio. El ponente llega a afirmar en más de una ocasión que el convenio, eso sí, es una fórmula, por así decirlo, mediáticamente vistosa «está muy bien para el Diario de Cádiz»[sic].

Un convenio puede servir para instrumentar una subvención, además, momento en el cual habrá que remitirse a la normativa vigente en materia de subvenciones; en el caso de la subvención estamos ante un mecanismo a emplear cuando la iniciativa privada va a recibir el apoyo económico público. La subvención tampoco es una fórmula contractual, ni es una obligación de resultados, sino de desarrollo de la actividad concreta que se subvenciona;está sujeta a premisas, como que no hay subvención sin consignación presupuestaria previa, y es de considerar el principio de riesgo compartido: el beneficiario de la subvención debe asumir cierta carga del riesgo en la actividad, un riesgo que no tiene por qué ser económico.

La subvención debe otorgarse mediante un procedimiento de concurrencia competitiva, aunque pueden adjudicarse directamente en determinados casos, lo que puede llevar a que las excepciones sean la regla y se otorguen las subvenciones de forma directa sin atender al principio de concurrencia; otro asunto a atender y a cuidar es el de no incurrir en la publicidad institucional indirecta mediante el procedimiento de la subvención directa: puede darse el caso de que se instrumente un convenio aludiendo a una subvención cuando lo subyacente sea un contrato de publicidad institucional encubiertoy alude el conferenciante en este sentido a la publicidad institucional municipal, citando varios casos, en relación con clubes deportivos de distintas naturaleza y disciplinas, siendo que la publicidad institucional debe ser articulada a través de contratos publicitarios y sometida a la legislación vigente en dicha materia —la Ley de Contratos del Sector Público, por ejemplo—.

La contratación de servicios culturales se articula a través de modalidades contractuales; para enmarcar esto en un contrato público, debe seguir una finalidad pública, una actividad propia de un servicio público; se trata de vehicular estas relaciones a través de, generalmente, dos modelos de contratos: el contrato de servicios y el contrato de concesión de servicios —en este último caso, el empresario privado asume el riesgo operacional—, sin exclusión de otros tipos de contratos como el de suministros. Un riesgo manifiesto es el de utilizar el mecanismo de la contratación de servicios para eludir los contratos laborales.

El último vector de los planteados por el conferenciante es aquel relacionado con el patrocinio o mecenazgo, esto es, las situaciones en las que la iniciativa privada apoya económicamente —por ejemplo— a la iniciativa pública en el ámbito de la GC, algo mucho más desarrollado en el mundo anglosajón que en el nuestro. Esta fórmula del mecenazgo plantea algunos grandes beneficios: uno indudable en publicidad e imagen, y otro en el terreno de la fiscalidad, de los beneficios fiscales. Se detendría el ponente a considerar si patrocinio y mecenazgo son el mismo concepto o expresan realidades diferentes, señalando que dependiendo del campo y la óptica desde la que nos aproximemos a dichos conceptos responderán a unicidad o no, y apuntando a cómo la fórmula, la visión, tradicional viene a señalar que cuando se espera algún tipo de beneficio se trataría de patrocinio mientras que cuando no se espera ningún tipo de beneficio a cambio de la acción munífica estaríamos hablando de mecenazgo.

Señalaría el conferenciante que los contratos de mecenazgo entran en el terreno del contrato privado de la administración, sujetos solo parcialmente a la Ley de Contratos del Sector Público; en el caso del mecenazgo estaríamos ante un contrato de donación «como la copa de un pino»[sic]; el de patrocinio es un contrato publicitario por el que el patrocinado a cambio de una ayuda económica se compromete a colaborar en la publicidad del patrocinador, forma eufemística que recoge un compromiso de publicidad por parte del patrocinado, debiendo haber una asociación entre lo patrocinado y el patrocinador; nos encontramos además ante una contraprestación mutua entre patrocinado y patrocinador, una contraprestación que debe moverse en el terreno de la equivalencia de la misma, algo ciertamente sujeto a interpretación a la hora de valorar dicha equivalencia de la contraprestación entre patrocinado y patrocinador.

El contrato de patrocinio debe ser tratado como cualquier contrato de publicidad, y podrán patrocinarse actividades deportivas, culturales, educativas, turísticas, de festejos «o cualquier otra de interés social»[sic], amén de intervenciones de conservación en materia de patrimonio histórico. El patrocinio no debe generar situaciones de privilegio respecto a la acción y el papel de la administración pública, ni contrataciones laborales como contraprestación; tampoco debe usarse como criterio de valoración de cara a futuros contratos; el

patrocinio puede ejercerse a través de aportaciones económicas, contribuyendo a los gastos de la actividad, aportando materiales necesarios para la acción patrocinada, o cediendo bienes muebles o inmuebles; al hilo de su argumentación el ponente pondría en evidencia algunas de las contradicciones y anacronismos de una situación como por ejemplo es el caso de algunas características de la publicitación de la acción de patrocinio, siendo conveniente que los ayuntamientos contasen con una ordenanza local que regulase el patrocinio: en el caso de la ciudad de Cádiz apunta el conferenciante que dicha ordenanza local es de enero de 2015, incidiendo el ponente en las debilidades y contradicciones tanto de la situaciones de patrocinio en general como de la ordenanza municipal de la ciudad de Cádiz relativa precisamente a las cuestiones del patrocinio en particular.

A modo de cierre abundó el ponente en el uso abusivo de la figura del convenio, así como en la confusión entre figuras diferentes, la necesidad de un marco jurídico más claro, así como la conveniencia de armonizar los mecanismos normativos, apuntando además el conferenciante en el sentido de la complejidad del patrocinio y el mecenazgo privados de las actividades públicas, debiendo buscarse el incremento de la participación privada en las actividades de la GC pública.

De la ponencia que seguiría a continuación sería responsable Francisco Fuentes Aragón, coordinador de Cultura y Educación del Excmo. Ayuntamiento de Conil y coordinador provincial de la Asociación de Gestores Culturales de Andalucía (GECA),quien presentaría una intervención titulada "El debate actual sobre el reconocimiento de la profesión del gestor cultural" partiendo de unas premisas cen-

La entonces vicerrectora de Responsabilidad Social, Extensión Cultural y Servicios de la UCA, Teresa García Valderrama, y el coordinador del seminario, el profesor Manuel Ceballos Moreno, durante la sesión inaugural del mismo.

tradas en la figura del propio gestor cultural, su origen, el asociacionismo en el sector y la ordenación que existe en la profesión así como el proceso de reconocimiento en que se encuentra el oficio de gestor cultural en sí.

Situaría el ponente los primeros pasos del oficio de gestor cultural tras 1979, con el advenimiento de los primeros ayuntamientos democráticos tras la dictadura, cuando con la Ley de Bases de Régimen Local de 1985 (la Ley 7/1985, de 2 de abril, Reguladora de las Bases del Régimen Local, publicada en el BOE núm. 80, de 3 de abril de 1985) se establece el servicio obligatorio de bibliotecas en los ayuntamientos de más de 5000 habitantes, creándoseles a unas administraciones locales sin recursos la obligación de dar unos recursos para lo cual no están preparados, momento en el que intervienen desde la administración central y las administraciones provinciales para dar curso a esta nueva necesidad marcada por la Ley. En el caso gaditano, por ejemplo, señala el ponente, se produciría la intervención en el asunto de la Diputación Provincial, y se seguiría un criterio de polivalencia, procurándose que los nuevos equipamientos destinados a las exigidas bibliotecas locales tuvieran un carácter y una funcionalidad polivalente, dando satisfacción a otras exigencias y necesidades más allá de las relativas a su uso como sede de las nuevas bibliotecas municipales, contando con salas de actos y de exposiciones que sirvieran para generar otras actividades culturales y una ulterior interacción con la ciudadanía.

Al hilo de lo anterior, mencionaría el ponente las medidas de reforma de la Ley 7/1985, de 2 de abril, contenidas en la ley 27/2013, de 27 de diciembre, de racionalización y sostenibilidad de la Administración Local —recogida en el BOE núm. 312, de 30 de diciembre de 2013), a raíz de las cuales se establecen como competencias propias de las administraciones locales (art. 25 de dicha Ley 27/2013) la protección y gestión del patrimonio histórico, lo que queda englobado en el ámbito del urbanismo (art. 25.2.a.) y la promoción de la cultura y los equipamientos culturales (art. 25.2.m.), señalándose que dichas competencias deberán ir determinadas por Ley (art. 25.3 y 5), lo que expone cómo el Estado señala responsabilidades ampliadas en materia de gestión cultural y patrimonial a los ayuntamientos, al tiempo que mantiene (art. 26) las ya existentes en lo relativo a las bibliotecas municipales.

El ponente expondría cómo en la década de los ochenta del siglo pasado se asistiría a la creación de numerosos equipamientos culturales en el contexto de la provincia gaditana, de todo tipo, quedando empero una laguna: la relativa a la propia gestión de dichos espacios culturales —bibliotecas, museos, salas de exposiciones, casas de la cultura—, produciéndose la llegada a este segmento de personal procedente de otros contextos —como el de la educación—, profesionales formados y desarrollados en otros ámbitos quienes comenzarían a hacerse, con las lagunas y carencias propias del caso, de la gestión de los espacios culturales —y con ello, de la GC propiamente dicha— en el contexto gaditano al que sigue haciendo referencia el conferenciante.En este sentido, las diputaciones provinciales y la FEMP (Federación Española de Municipios y Provincias) emprenderían acciones formativas orientadas a los antedichos nuevos profesionales de la GC por aquellos mismos años ochenta del siglo XX, como forma de ir dando solución a las carencias de aquellos momentos y de aquellos profesionales pioneros en la GC española contemporánea.

F. Fuentes Aragón definiría al gestor cultural como una suerte de «correa de transmisión»[sic] entre la creación, la participación, las instalaciones y el consumidor cultural, un elemento que se desenvuelve en cuatro ámbitos: la GC, la Gestión del Patrimonio Cultural (GPC), la Gestión Cultural de la Participación (GCP) y la Gestión Cultural de las Relaciones y la Cooperación (GCRC). En la GC se encuentra la gestión de las actividades culturales, representando el día a día de un gestor cultural; en la GPC se incluyen museos, centros de interpretación, los archivos —con especial atención a los archivos históricos—, pero también las bibliotecas y hemerotecas, por ejemplo, siendo las bibliotecas (a juicio del ponente) los verdaderos motores de base de la GC local. En la GCP están las fiestas populares, el folclore y el asociacionismo; la GCRC atiende a la cooperación internacional —v.g. las redes y programas europeos— y las redes culturales y artísticas.

En cuanto a las tendencias en el sector, es de señalar que se ha generado una creciente demanda en la gestión cultural, siendo el gestor un elemento ya imprescindible en el ámbito de la planificación, un elemento clave de cara a la GC que incluye la evaluación, elemento imprescindible para la GC: sin planificación no pueden establecerse objetivos, y sin evaluación no se puede avanzar en la planificación en la GC, estando siempre sujetos al lastre de los proyectos sobrevenidos o «paracaídas», como los tilda el ponente. Otra tendencia será la del asociacionismo en el sector de la GC, así como el reconocimiento profesional de un sector cada vez más imbricado en el mundo digital, campo de trabajo de los gestores culturales al tiempo que herramienta de los profesionales del sector. Las primeras asociaciones surgirían en los años ochenta del siglo XX, así mismo. En el histórico del sec-

tor, F. Fuentes mencionaría el Documento Cero del Gestor Cultural emanado del congreso de Valencia (el I Congreso Internacional de los Gestores Culturales, Valencia 2005), en el que se señalan las bases elementales del trabajo en la GC creándose una estructura en la jerarquíay las competencias-de los gestores culturales, con el técnico superior de GC, el técnico medio, el técnico auxiliar de cultura y el auxiliar de cultura, una estructura que es aún, señala el ponente, una utopía en la actualidad, si bien sí señala que en 2011 se conseguiría que en los servicios de empleo se admitiese la figura de gestor cultural.

Hay un amplio abanico de denominaciones profesionales y de profesiones que pueden entrar en el ámbito de los perfiles del gestor cultural, una amalgama que en buena medida no cuenta con un reconocimiento profesional aún hoy. La evolución del sector, por tanto, pasa obligatoriamente por el reconocimiento —profesional y laboral— del mismo y por su reivindicación, de una parte por los propios gestores culturales, que en buena medida no creen en el oficio como tal; de otra parte, por lo que atañe a la regularización y normalización de los perfiles —y las funciones—de los gestores culturales en ámbito público y en ámbito privado; de otra parte el reconocimiento de que la GC es una actividad económica, una actividad que genera beneficios económicos —y se detiene F. Fuentes a ponderar el valor de la economía de la cultura, algo tan olvidado en general y en particular en los ámbitos locales—, siendo el gestor cultural —como lo define el Congreso de Valencia de 2005— el profesional imprescindible que hace viable el desarrollo de la GC como actividad, estableciendo su perfil como el de un mediador en el ámbito de la cultura, armonizando las relaciones locales y globales y con perspectiva del territorio de su acción, todo lo cual está incluido en el Pacto de Toledo.

En 1998 se crea GECA, la asociación de profesionales de la gestión cultural, que surge con la vista puesta en la formación de los profesionales y como abanico de cobertura para los gestores culturales ante las dudas de los mismos —dudas profesionales, administrativas, legales…— y el fárrago del día a día de la GC, que lleva a la necesidad de la cooperación entre los profesionales para la mejora del trabajo y para la reivindicación del oficio de gestor cultural; hoy día se está trabajando en el libro blanco de la GC. En cuanto al escenario futuro se vislumbran algunas debilidades, como la escasa conciencia de pertenencia al sector de los gestores culturales por parte de los propios gestores culturales, algo que hay que evitar y conciencia que hay que consolidar entre los profesionales del sector. Igualmente, señala el ponente es necesario un convenio colectivo del sector de los gestores culturales, inexistente hasta el momento presente, así como dar a conocer la figura del gestor cultural, algo imprescindible dentro y fuera de la profesión. Otra debilidad es la relativa a la carencia de un sector empresarial fuerte en materia de cultura—la debilidad de las empresas culturales—, y la ausencia de registros profesionales sobre la GC—muchas veces los gestores se ven forzados a trabajar exclusivamente con sus propias agendas, faltos de agendas profesionales como tales—.

Como amenazas, las crisis económicas —y señala el ponente con gran previsión que no se refería a las crisis pasadas, sino a las que pudieran venir, como ha sido el caso con el COVID-19, n. del relator—: siempre que hay crisis, hay recortes presupuestarios en cultura, que ve mermadas sus partidas en dichos casos; el freno a las inversiones —especialmente en lo que se refiere a los equipamientos—, o las malas inversiones precedentes, que lastran la GC *a posteriori*, con equipamientos infrautilizados o incluso cerrados, como sucede también con los centros de interpretación, como los 44 centros de interpretación montados por la Diputación Provincial de Cádiz en esta provincia, buena parte de los cuales están infrautilizados cuando no cerrados por falta, especialmente, de profesionales de la GC que puedan gestionar dichos centros, siendo que en la mayor parte de los casos lo que sucede —pone el ejemplo del centro de interpretación de las almadrabas, de Conil, su municipio— es que se cuenta tan solamente con personal no cualificado para abrir el espacio cultural de turno al público —como sucede con el centro de interpretación de la Mitología en Sanlúcar de Barrameda (n. del r.), y que se puede, en todo caso combinar esta situación con el uso, si existen y se las quiere utilizar, de salas de exposiciones temporales o conferencias en algunos, al menos, de estos centros de interpretación.

Otra amenaza son los cambios de comportamientos y consumo de los usuarios, con el mundo digital ocupando los espacios de ocio desde el ámbito doméstico, señalando el ponente que ello tiene mucho que ver con el ámbito juvenil y educativo, con la necesidad de sembrar en futuros usuarios, con los más jóvenes, para ayudar a crear público cultural desde las edades más tempranas. Señalaría el conferenciante igualmente el problema y la amenaza de la burocratización de/para los sectores culturales, que deben tener presente la necesidad de la planificación frente a las cargas de la burocracia de la gestión ordinaria del trabajo, que no es una competencia propia del gestor cultural pero que termina absorbiendo buena parte del esfuerzo cotidiano de la GC.

Entre las fortalezas, la gran oferta formativa del sector, con dos grados de GC en Andalucía: en Huelva y en Córdoba, pero apunta Fuentes Aragón que en dichos grados universitarios andaluces sigue primando exageradamente el ámbito teórico en materia de contenidos, frente a la necesidad de formar a los futuros gestores culturales aunando lo teórico con lo práctico de un sector en permanente evolución y construcción; por ello señalaría el ponente que en dichos grados debería estar siempre presente la figura del gestor cultural; como apunte señalaría el conferenciante que en la UCA —a fecha de impartición de esta conferencia, en el mes de julio de 2019—, la formación como experto en GC —conformada conjuntamente entre la UCA y la Diputación de Cádiz— se había perdido.

Como necesidades del profesional de la GC, la integración con el mundo digital, la presencia en —y la interacción con— las redes sociales como mecanismos de difusión e interrelación profesional, en un proceso de globalización que aúna lo general, lo global, y lo local. Es imprescindible facilitar el acceso de los ciudadanos a los bienes culturales: los ayuntamientos deben poner los equipamientos y recursos al servicio de los creativos y trabajar con ellos de cara a la ciudadanía y los consumos culturales, apoyando la cooperación público-privada en la acción cultural creando marcos de cooperación extensos —no limitados a un año, por ejemplo, ni a los contextos locales o regionales—, tratando de crear y consolidar líneas de continuidad en el trabajo de la GC.

Entre los retos de la GC y los gestores culturales se encuentra conseguir el reconocimiento de los gestores culturales como profesionales y de la GC como marco de trabajo y su inclusión y normalización incluso en las convocatorias públicas de empleo, así como la regularización de la figura del gestor cultural en ámbito nacional y la reglamentación de su ámbito de trabajo, algo por lo que trabaja la Federación de Asociaciones de Gestores Culturales de España de la mano de las asociaciones territoriales de gestores culturales, algo que redundará en beneficio, por ejemplo de los perfiles formativos de los grados universitarios en GC existentes en España —en universidades como las antedichas de Huelva y Córdoba—, por ejemplo. En ámbito autonómico GECA ha planteado tres objetivos esenciales: que exista un curso-puente para quienes, entre los gestores culturales, no han podido acceder a niveles universitarios, ante la necesidad de dotar de grado universitario a la profesión, o exigir a la administración pública, con techo en 2030, que el 3% del presupuesto sea para la GC; igualmente y en este sentido se tratará de dar formación conjunta —los cursos unicornio, que cita el ponente— a diferentes segmentos de la administración local —gestores culturales, interventores, tesoreros—, de cara a ir resolviendo las carencias que presenta la consideración de la GC y que se han ido mencionando *supra*. En el ámbito provincial GECA trabaja en la línea de recuperar por parte de la Diputación Provincial de Cádiz de la figura de coordinador de gestión cultural, financiada en un 75% por la administración provincial, como forma de que la figura del gestor cultural empiece a pesar y a ser valorada. Otra cuestión en la que se trabaja desde GECA Cádiz es la de crear el Consejo Provincial de Cultural; igualmente se busca crear el Día Provincial de la Cultura, celebrado cada año en ámbitos diferentes de acuerdo con lo expuesto por el ponente, todo lo cual debe servir para mejorar la visualización del sector.

A modo de conclusión, el ponente lanzaría la pregunta de si a hoy día la GC es una profesión…, y la reflexión de que los gestores culturales tienen que pensar y hacer, verbos que deben definir la acción de los profesionales de la GC.

Acto seguido se desarrollaría una ponencia a cuatro manos a cargo conjuntamente de Salvador Catalán Romero, director del Servicio de Extensión Universitaria de la Universidad de Cádiz y Antonio Javier González Rueda —ponente él mismo en una sesión anterior—, miembro del Instituto Universitario de Investigación para el Desarrollo Social Sostenible (INDESS), una intervención dual titulada "Unos breves apuntes sobre la trayectoria de la UCA en materia de gestión cultural".

En su ponencia, S. Catalán y A. J. González trataron acerca de la evolución de su trabajo conjunto desde que a partir de 1992 se configurase el Servicio de Extensión Universitaria de la Universidad de Cádiz—en adelante SEUCA—, cuando no existía una estructura técnica universitaria para el desarrollo del trabajo de GC como tal en ámbito universitario y de cara al cuerpo social en general, no únicamente al ámbito universitario, una misión que ha guiado al SEUCA a lo largo de sus —a fecha de celebración del seminario en cuestión—veintisiete años de existencia ininterrumpida, y de agenda cultural ininterrumpida.

Estos años de trabajo ininterrumpido —a la fecha de celebración del seminario, en 2019—han conocido momentos y acciones de reflexión y evaluación de la trayectoria del SEUCA, traducidos por ejemplo en la bibliografía generada por el mismo—como los libros del 15 y el 25 aniversarios de la Universidad de Cádiz—, a partir de la tarjeta postal que en los comienzos de su trabajo emitiera el SEUCA con vistas a dirigirse a todas a aquellas personas, pertenecientes a la comunidad universitaria o no, que quisieran recibir la infor-

mación de la agenda cultural de la UCA y que recibiría más de 4000 respuestas positivas, una acción, la de dicha tarjeta postal, que los ponentes consideraron en su intervención una suerte de acción inicial del trabajo del SEUCA.

Los ponentes darían paso a un audiovisual en el que se pondría de manifiesto y se reflejaría el trabajo realizado desde noviembre de 1992, en que viera la luz la agenda cultural del entonces SEUCA, cuando comenzaría una andadura que se prolonga hasta el momento actual, desde una estructura recién nacida y que sería el embrión de la actualmente existente; se trataba de planificar la dimensión cultural de la UCA a través de una herramienta como la agenda cultural de la misma, configurando un compromiso con los usuarios en el que más de 9000 acciones y más de 100.00 usuarios se encuentran reflejado, con éxitos y fracasos, pero primando la interacción entre Universidad y masa social.

Formación y programación, a la par que creatividad, han sido algunos de los ejes principales y funcionales de la agenda del SEUCA y por tanto de la acción de la Universidad de Cádiz en materia de GC, desde una perspectiva abierta y participativa y las más variadas expresiones y acciones culturales y contando con la imprescindible participación de empresas e instituciones, además de numerosas personas que han hecho posible las actividades, como los programas estacionales, las presencias literarias, el Campus Rock, el Campus Cinema o las exposiciones de todo tipo desarrolladas dentro y fuera del contexto de la UCA, con la Kursala y sus "Cuadernos" como botón de muestra y auténtico mascarón de proa de esta dinámica de acción cultural en materia de exposiciones.

El proyecto Atalaya, puesto en marcha desde 2005 también aparecería en el audiovisual de la conferencia, así como los diversos programas desarrollados y/o coordinados por el SEUCA, sin olvidar a la revista PERIFÉRICA, liderada por la UCA, na referencia para los gestores culturales dentro y fuera de España, o la herramienta de gestión de públicos Celama, una aplicación web para las actividades culturales que ofrece la UCA, un modelo expandido a otras unidades; igualmente, acciones como el salón internacional del estudiante (1996) o las actividades relativas al Bicentenario de la Constitución de Cádiz también aparecerían recogidas en el audiovisual de la ponencia. Se destaca que el aspecto que más ha impulsado la agenda cultural de la UCA en estos años de vigencia ha sido la opinión de los usuarios de la misma, constituida la agenda en un marco interactivo que ha permitido ir modelando sin pausa las acciones acometidas desde el SEUCA y un elemento muy valorado por los usuarios de la misma. Igualmente se resaltaría el compromiso de los representantes institucionales de la Universidad —representados por los rectores y vicerrectores correspondientes— en el SEUCA, compromiso institucional sin el cual las cosas no habrían podido funcionar como lo han hecho a lo largo de estos años de trayectoria del Servicio de Extensión Cultural de la Universidad de Cádiz.

Tras la proyección del audiovisual sobre la trayectoria del SEUCA los ponentes retomarían su intervención de primera mano recalcando A. González —quien señaló que lleva cinco años alejado del Servicio, estando la dirección a cargo de S. Catalán— la continuidad de la línea de acción a lo largo de su ya dilatada trayectoria pese a todos los cambios institucionales y humanos que ha experimentado el SEUCA en estos ya muchos años de trabajo. S. Catalán se detuvo por su parte a considerar lo articulado de la proyección del Servicio, en un ámbito provincial vertebrado sobre los diversos campus de la UCA en la provincia, así como en la necesidad de revisar los programas con la conveniente evaluación y en los cambios en la comunicación de los programas debido al impacto del mundo digitaly de la gran velocidad de cambio del mismo y de las redes sociales; apostillaría en ese sentido A. González que además no pueden abandonarse los mecanismos de comunicación tradicionales y que han de combinarse con las nuevas realidades digitales; por su parte S. Catalán señalaría la bondad del trabajo en red y del desarrollo en red de las líneas de acción y los proyectos del Servicio, dentro y fuera del ámbito de la propia UCA, mientras A. González pondría el acento en la evaluación, la transparencia y la comunicación de las acciones y programas, de manera que se consiga, como ha sido el caso, que los usuarios tengan toda la información posible sobre el trabajo del SEUCA, que tiene, por ejemplo, la memoria de actividad de cada año a libre disposición en la red, así como señalarían ambos ponentes igualmente —quienes en todo momento hicieron gala de una enorme compenetración y de una gran complicidad, fruto de muchos años de trabajo juntos—la necesidad de contar con los históricos de los programas desarrollados cada año, lo cual redunda en beneficio de la transparencia, un espíritu de trabajo que encuentra reconocimiento, por ejemplo, en los premios y galardones recibidos por el SEUCA y muchas de las actividades y programas por el mismo desarrolladas.

Mencionarían los conferenciantes de nuevo en el cierre de su intervención algunos de los grandes proyectos en red del Servicio, tales como el Observatorio Atalaya, el de Literatura Andaluza en Red, el de Flamenco en Red y el de Tutores del Rock, a los que se viene a unir el de Cine en

Red, unas acciones volcadas no solamente hacia la comunidad universitaria sino que cuentan incluso con una gran proyección externa nacional e internacional, y con una muy especial incidencia y buena acogida en Iberoamérica.

Como ya se ha señalado *supra*, para la clausura del seminario tendría lugar la intervención conjunta bajo la denominación de "Conversatorio en la UCA. Acto de clausura del Seminario" del entonces ministro de Cultura y Deporte, José Guirao Cabrera, y el rector de la UCA, Francisco Piniella Corbacho, una actividad en la que asimismo participarían el coordinador del seminario, profesor Manuel Ceballos Morenoyuno de los ponentes del mismo, Antonio Javier González Rueda, quienes serían los encargados de presentar al ponente principal, J. Guirao, diferentes cuestiones y preguntas para ser resueltas por aquél, sembrándose de se modo las bases de un diálogo compartido y construido entre los cuatro ponentes en el que el ministro actuaría como ponente principal de la ocasión.

Este conversatorio o mesa redonda sería presentado por el rector de la UCA, Francisco Piniella, quien comenzaría agradeciendo al entonces ministro de Cultura su presencia y presentando a los componentes de la mesa, tras lo cual cedería la palabra al coordinador del curso, el profesor Manuel Ceballos, quien haría un breve repaso por el espíritu del seminario y por el ánimo de este conversatorio de clausura del curso, y quien abriría el turno de palabra de la mesa dirigiendo al ministro la pregunta de cómo se definiría a sí mismo como gestor cultural. José Guirao comenzaría su intervención agradeciendo al rector, a la UCA y al coordinador del curso la invitación a participar en este seminario y a visitar una vez más la ciudad de Cádiz. A continuación, el ministro daría curso a su respuesta a la pregunta a él dirigida por el coordinador del curso entrando en la consideración de un breve histórico de la figura de los gestores culturales —un histórico en la línea de lo expuesto a su vez y con anterioridad en su ponencia de este mismo seminario por F. Fuentes Aragón, de GECA y Ayuntamiento de Conil de la Frontera—, rememorando los avatares de su propia trayectoria personal y profesional como gestor cultural y sus primeros pasos como tal en la Diputación Provincial de Almería en el año 1983, unos tiempos en los que no existía ni la denominación de la profesión, hasta que surgió el término, controvertido e incluso poco aceptado en un principio, para ir normalizándose con el paso del tiempo convirtiéndose incluso, la denominación de «gestor cultural» en una buena herramienta para el propio oficio por lo definitorio del concepto así expresado.

Guirao, al calor de esta pregunta, abundaría en las particularidades de la GC y del oficio de gestor cultural, un oficio en el que los profesionales pueden ser creativos pero no son creadores sino que sirven de puente entre los creadores y los públicos, siendo fundamental que el profesional de la GC sepaescuchar,oír la obra de creación, en el más profundo sentido del término, tratando de conocer la obra de creación, de pensamiento, sus necesidades para comunicar, y tratando de crear las condiciones mejores para hacerla llegar al público y ello con las menores interferencias: la figura del gestor debe ser invisible en el desarrollo y resultados finales de su trabajo, sin que sea visible la mano del gestor. La GC, así, es un territorio en el que el profesional ha de saber prácticamente de todo, desde sobre el procedimiento administrativo hasta acerca de las necesidades del público, delicado territorio en el que se puede sentir la tentación de adelantarse a dichas necesidades, con lo que se corre el peligro de trazar barreras en lugar de tender puentes: en este sentido el gestor debe estar atento a los posibles prejuicios que pueda sentir respecto al público, cuyas capacidades no han de ser desatendidas ni infravaloradas.

Capacidad de escucha, poco afán de protagonismo y sensibilidad con su trabajo serían las tres virtudes que el profesor Ceballos observaría en un gestor cultural a partir de lo expresado por el ministro, como expuso el coordinador del seminario en su comentario a la respuesta del ministro Guirao a la primera cuestión planteada en esta mesa redonda de clausura, vertebrada en torno a la figura del ponente principal en la misma, el referido José Guirao; en su segunda pregunta, el Dr. Ceballos plantearía al ministro al hilo de su paso por la Casa Encendida y el Museo Reina Sofía la cuestión de las posibles diferencias en la gestión de uno y otro espacios culturales de tanta envergadura. J. Guirao plantearía que se trata de diferencias enormes [sic] entre un museo, el Reina Sofía, de carácter nacional de carácter público, y la Casa Encendida—un espacio privado—; diferencias de espíritu, de planteamiento del trabajo, de base, de finalidad y ánimos serían señaladas por el ponente en su respuesta al abordar su paso por uno y otro espacios culturales al apuntar por ejemplo que el Reina Sofía debe expresar la evolución del Arte y la Historia del Arte, siendo un espacio público sostenido con dinero público donde el director no tiene derecho exclusivo sobre la visión del Arte —moderno y contemporáneo en este caso—, ya que el centro debe respetar todas las líneas de visión del Arte; mientras, de otra parte el discurso de la Casa Encendida no tiene que ver con cómo ha sido la evolución del Arte sino con la propia crea-

Conversatorio con José Guirao Cabrera, entonces Ministro de Cultura y Deporte, Francisco Piniella, Rector de la UCA, Manuel Ceballos Moreno y Antonio Javier González Rueda. Acto de clausura del Seminario.

ción del Arte, siendo dicho espacio un vehículo de expresión de la creación en sí mismo, amén de que se trata de un espacio privado cuya línea de pensamiento responde a unos parámetros distintos respecto a los del Museo Reina Sofía. La Casa Encendida era un proyecto *ex novo*, que empezaba de cero cuando él se hizo cargo del proyecto: era una realidad a construir en esos momentos.

Abundando en el discurso que desarrollaba al hilo de la comparativa entre esos dos espacios culturales antedichos, el ponente señalaría como recomendación a los gestores culturales que nunca hay que reproducir ni repetir fórmulas, pues cada espacio tiene su propia naturaleza y sus propias exigencias y necesidades: lo que funciona bien en un sitio no tiene por qué funcionar bien en otro lugar, por muchas razones. De ese modo, en la Casa Encendida Guirao crearía un equipo a la medida del espacio, de su naturaleza y espíritu, conectado desde muchos vectores —estética, gustos, inquietudes, incluso generacionalmente, con el público potencial —esencialmente joven, según sus palabras, entre la veintena y la treintena— que podría tener dicho centro cultural; la Casa Encendida se iría construyendo como espacio cultural a partir de la interacción de las aportaciones y el trabajo de ese equipo joven y también gracias a las aportaciones del propio público del espacio, con sus demandas y opiniones, sin olvidar igualmente el papel de los creadores en su construcción, desde la perspectiva y la convicción de que la cultura contemporánea necesita espacios para la prueba y el error, espacios propios que no entren en competencia, además, con lo que ya existe y en los que los creadores puedan equivocarse y tener el *feedback* del público, sin prejuicios. De ese modo, la Casa Encendida se constituiría en un espacio para la creación, para la interacción entre el creador y el público, donde los creadores pudieran crear y equivocarse, y donde el público pudiera ver el proceso de construcción del arte por parte de los creadores.

Tras esta intervención del ministro Guirao entraría en la liza el Dr. González Rueda, planteando al entrevistado una cuestión relativa a los legados literarios, poniendo sobre la mesa la vinculación de José Guirao a lo largo de su trayectoria profesional con los legados literarios y con Fundaciones literarias tales como la Fundación Lorca; al hilo de ello, A.J. González Rueda plantearía al ponente principal de la mesa acerca desu balance de dicha etapa y sobre la cuestión de cómo cuida España los legados literarios de sus escritores.

El ponente empezaría por el final de la cuestión planteada señalando que dichos legados se cuidan cada vez mejor, al tomarse conciencia del valor de esos legados —incluso por parte de los propios escritores—, si bien es algo manifiestamente mejorable aún; ponía como ejemplo el hecho de que en la Biblioteca Nacional existen no pocos legados, algo que se irá incrementando, señalaba J. Guirao, con el tiempo. Con respecto al caso de Lorca, el ministro apuntaría que su vinculación con dicha Fundación le vendría a raíz de su condición de patrono de la misma, señalando que el legado se encuentra cuidado por la familia de manera exquisita [sic], ponderando el papel de dicha familia del poeta —y en especial de su hermana Isabel García Lorca— a la hora de conservar e incrementar de forma ejemplar el legado del poeta a lo largo de los años; distinguiría el ministro entre el papel de la familia, ejemplar, y la cuestión de la construcción del centro Lorca en Granada, aquejado de la acción de algunas voluntades políticas negativas que fue menester superar construyendo un consenso institucional para solucionar los problemas que habían ido surgiendo, lo que contó con el impulso de la Junta de Andalucía —y cita a la consejera Rosa Aguilar—, participando asimismo el ministerio —menciona al ministro Méndez de Vigo—, siendo que los principales problemas vendrían, de acuerdo con lo expuesto por el ponente, de la mano del Ayuntamiento de la ciudad de Granada; con un gran esfuerzo de comunicación y diálogo, de trabajo, fue posible llegar a un acuerdo que solucionó los problemas jurídicos y legales existentes de cara a la construcción del centro y se llegaría a dar una solución de futuro a la Fundación y al centro, que pasaría por constituir una Fundación pública andaluza con la Junta de Andalucía que suceda al Consorcio actual —conformado desde lo público por Gobierno de España, Junta de Andalucía, Diputación y Ayuntamiento—, de modo que todos los bienes del Consorcio y dela Fundación Lorca pasen a la nueva Fundación pública andaluza en la que estarán presentes todas las administraciones, con mayoría de la Junta, al tiempo que la Fundación y la familia García Lorca y que será sin duda el gran legado literario del siglo XX en manos públicas en España —y expone el caso de otros grandes legados literarios españoles que son de menor envergadura o se encuentran en situación distinta, como el de Juan Ramón Jiménez que se encuentra en Puerto Rico—.

Habida la respuesta del ponente, A.J. González Rueda lanzaría una segunda cuestión: planteada de manera previa la tarea desarrollada en el campo de la GC por la UCA en las últimas décadas, el Dr. González preguntaría al ponente de una parte por su visión sobre el trabajo en materia de GC por las universidades y de otra por el, entiende el inquiriente, escaso reconocimiento que recibe este trabajo realizado por la Universidad española en el ámbito de la GC frente a la acción de otras administraciones y frente al reconocimiento que sí obtendrían las universidades extranjeras en esta materia en sus respectivos países.

El ministro de Cultura y Deporte señalaría que el trabajo en GC de la Universidad está imbricado en el propio espíritu de las universidades desde su mismo origen, ya que en la raíz universitaria se encuentran lo educativo y lo cultural íntimamente ligados; acerca del reconocimiento o no del trabajo universitario en GC señaló el ponente que el mismo es creciente en general, siendo que la actividad cultural no es un complemento del trabajo universitario sino que forma parte de forma intrínseca del espíritu universitario, de modo que afirmó que las universidades son grandes instituciones culturales en sí mismas, y son reconocidas como tales.

El profesor Piniella, rector de la Universidad de Cádiz, participaría en el debate al cabo de la intervención del ministro Guirao para señalar, al hilo de lo dicho, que uno de los principales problemas con los que deben trabajar las universidades es que alrededor del 90% de su presupuesto está relacionado con cuestiones operativas funcionales, como el pago de nóminas y el abrir las puertas [sic] de los centros, con lo cual el margen presupuestario que queda para el fomento cultural es muy limitado, unas acciones de fomento cultural que se deben en buena medida al trabajo de los profesionales de la GC con que cuenta la propia universidad —y apunta el rector el caso, ponderándolo, del equipo de GC de la UCA—. Al mismo tiempo señalaría el rector que se parte hasta cierto punto de un error de base, conceptual, al considerar a la Universidad como un segmento más de un sistema productivo —una fábrica de títulos—, cuando la Universidad es «alma mater» y repositorio del saber y la cultura, pero están lastradas por su dependencia de los gobiernos regionales, no siempre del todo sensibles —y por ende dispuestos a traducir esa imprescindible sensibilidad en términos presupuestarios, según se desprende de las palabras del profesor Piniella— con las necesidades y con el espíritu reales de las universidades.

El coordinador del seminario, M. Ceballos, retomaría las riendas del conversatorio tras la intervención del rector de la UCA, para dirigirse a J. Guirao como representante del gobierno de la nación, apuntando en sus palabras en la línea de las necesidades de regular el acceso a la cultura por los ciudadanos de manera más sensible y acorde con el espíritu de la constitución y preguntando al ministro abiertamente

sobre si entraba en los planteamientos y planes del gobierno la formulación de una nueva ley sobre cultura y sobre el derecho a la cultura por parte de los ciudadanos.

El ministro, citando el programa electoral del PSOE, hacía referencia a la necesidad de un pacto general, nacional, por la cultura para que esta no estuviera sometida a los vaivenes políticos, de manera que se crease un consenso de elementos básicos donde toda la ciudadanía pudiera sentirse reconocida, pacto que Guirao considera fundamental —y que no se ha suscrito—, en el que se incluirá la legislación necesaria para articularlo y vehicularlo, en la línea de lo cual el ponente señaló que legislar sobre lo mencionado le parece necesario, siendo conveniente que una Ley general en estas materias fuera fruto de un Pacto de Estado, con vistas a su consolidación y su durabilidad, un Pacto que pudiera ser consecuencia de un consenso global. En cualquier caso, apuntó el ministro algunas de las líneas de acción que se encontraban en la agenda del gobierno, caso de la modificación de la Ley 16/1985 del PHE, para incorporar a dicha Ley lo relativo a los nuevos patrimonios contemporáneos de los que dicha Ley no se ocupa, como el industrial, el audiovisual o el fotográfico, e incluyendo nuevas figuras de protección como el Paisaje Cultural, figuras no consideradas tampoco por dicha Ley 16/1985 del PHE; igualmente querría el gobierno legislar sobre las artes escénicas y la música y sobre el deporte, o la cuestión del mecenazgo. Insistiría el ministro, en cualquier caso, en la necesidad del consenso para articular una Ley general sobre Cultura, consenso sin el cual se recurriría a legislaciones no generales aunque perfectamente compatibles y complementarias con una posible Ley general.

El coordinador del curso retomaría la palabra para poner sobre la mesa la cuestión de la educación para la cultura, al hilo de lo cual el ministro señalaría que es una cuestión vital, la de la educación para la cultura, siendo que en su caso su proceso formativo en este sentido comenzó en su etapa formativa en secundaria, y expresó su no pesimismo sobre la cuestión, señalando que es una materia que sigue funcionando si bien canalizada de otra manera, en buena medida vinculada dicha canalización al espíritu de los equipos docentes de los centros educativos.Algo no marcado por la ley, sino que reposa en los propios ciudadanos y profesionales, sin olvidar que la propia sociedad debe ser exigente ante las administraciones públicas y reivindicar la importancia de las inversiones en cultura como se hace con otras cuestiones tales como las infraestructuras urbanas.

Acto seguido volvería a intervenir A.J. González Rueda preguntando al ministro por su percepción y su sensibilidad ante la terminología de la GC —gestores culturales, industrias…—, a lo que el ministro señaló haciendo referencia a lo que ya había dicho antes en otro momento de la conversación: son términos surgidos de la necesidad de cosas nuevas, ante los cuales señaló que se lleva fenomenal y con los que debemos sentirnos cómodos, siendo que dichos términos y las realidades a las que nombran son recursos propios y necesarios para el sector de la GC, tal como otros sectores cuentan con sus propios equivalentes; hablando de las industrias culturales, el ministro señaló la necesidad de proteger y fomentar a las mismas, dentro de las especificidades de cada una de ellas, con la vista puesta en las nuevas realidades y cauces de expresión de la cultura, al hilo de lo cual Guirao Cabrera mencionaría por ejemplo a los videojuegos o la animación, haciendo referencia al crecimiento económico de dichos nuevos cauces de expresión de la cultura en campos muy diversos y centrados en el ámbito de la innovación cultural, algo en lo que España, de acuerdo con lo apuntado por el ministro, parece gozar de una relativa buena salud, tanto en lo que se refiere al ámbito técnico como en lo relativo al campo de los creadores, siendo capaz de competir internacionalmente al más alto nivel; se trata, pues, de un sector industrial en franco desarrollo en nuestro país y con una enorme proyección futura, con todo lo que ello lleva aparejado desde la perspectiva de la economía de la cultura, un ámbito en el que se aúnan el talento, la técnica, la competitividad en los costes de producción y la riqueza paisajística de nuestro país, todo lo cual constituye una fortaleza, por ejemplo, de cara a la producción cinematográfica y televisiva y a todas las industrias culturales relacionadas con este ámbito.

A.J. González preguntaría al ministro por lo relativo al patrocinio y el mecenazgo y por algunos de los riesgos que la normativa sobre dichas cuestiones podría llevar aparejados, tales como una cierta dictadura [sic] de los grandes eventos, planteando asimismo la cuestión de cuándo se podrá hablar de mecenazgo *stricto sensu*[sic] en nuestro país. En su respuesta, J. Guirao señalaría que existe una Ley de mecenazgo en España a la que considera buena, pero sin excluir que sea necesario fomentar el mecenazgo en el país generando una cultura del mecenazgo, que existe en España pero más orientada hacia los temas sociales que hacia los asuntos de naturaleza cultural, incluso en lo que se refiere a la ciudadanía a título particular, poniendo el ejemplo de la implicación de la referida ciudadanía con las ONGs de naturaleza social, algo que no tiene paralelos en el marco de lo cultural, algo en lo que hay que invertir para sensibilizar aún más a la sociedad creando conciencia de mecenazgo cultural en el cuerpo so-

cial. No olvidó el ministro hacer el distingo entre patrocinio —se da a cambio de algo— y el mecenazgo —se da a cambio de nada—, señalando que en España también ha evolucionado mucho la cultura del patrocinio, lo que puso Guirao en relación con los distintos horizontes morales del cristianismo europeo ya se trate del ámbito protestante o católico, apuntando que lo material está relacionado con lo moral y ello tiene un reflejo en los comportamientos particulares; ofreció sin embargo el dato del Reino Unido, donde el mecenazgo cultural y el patrocinio privado solo cubren un 16% del total del gasto en materia de cultura anualmente, o el caso de los EEUU donde en líneas generales no existen presupuestos públicos en materia de cultura equiparables como concepto a los europeos. Finalmente, el ministro recordaría que la Ley de Mecenazgo es una ley del ministerio de Hacienda, no de Cultura, cuestión a tener en cuenta; desde cultura, señaló el ministro, se pretende fomentar el debate y la reflexión sobre el asunto del mecenazgo para que el mismo pueda llegar a tener un mayor desarrollo, desde el inicio, en el cuerpo social del país.

Retomaría la palabra el profesor Ceballos Moreno planteando al ponente principal de la mesa una cuestión relativa a las cuentas públicas de la cultura y al gasto por habitante en materia de cultura, señalando cómo el mayor volumen del gasto en España reposa sobre los hombros de las administraciones locales —ayuntamientos y diputaciones provinciales—, las más cercanas al ciudadano, muy por encima del gasto realizado por las administraciones superiores —autonómicas y estatal—; en su respuesta, el ministro señalaría que ello es lo normal, dado que la cultura se genera desde la base, desde el ámbito más cercano a la ciudadanía, por lo que es normal que la mayor inversión se produzca en el ámbito local—incluyendo en el mismo al contexto de las administraciones provinciales, que cuentan con un notable volumen de recursos—; en lo que toca al rol de la administración estatal, señaló Guirao el descenso de un 54% del volumen presupuestario en cultura con los gobiernos precedentes —en el período de presidencia de M. Rajoy, del PP—, la mayor bajada de todos los ministerios siendo el de cultura el ministerio de menor presupuesto, algo que señaló que se iría solventando paulatinamente entre otras razones por el control del déficit comunitario ejercido sobre la acción económica en España en los últimos tiempos, que lleva a que se deban seguir realizando esfuerzos para normalizar las cuentas de España con Europa: en ese sentido, el compromiso del gobierno de España es aumentar cada año el presupuesto de cultura, siendo empero que la mayoría de las competencias las tienen las autonomías, y es ahí donde radica la diferencia y donde se debe ver cómo evoluciona el gasto. Finalmente J. Guirao remarcaría que es necesario hacer el sumatorio del gasto en cultura, ya que se trata de un esfuerzo en conjunto del conjunto de las administraciones públicas españolas: lo importante, según el ministro, es ver si el gasto por ciudadano en cultura,venga de donde venga el mismo, es el correcto y si este aumenta o no, entendiendo el global de la cuestión.

A.J. González Rueda tomaría la palabra para inquirir al ministro de Cultura sobre los planes existentes en el tema de la situación de los trabajadores de la cultura y en particular sobre el estatuto de los artistas, algo sobre lo que el ministro señalaría cómo se está trabajando en la materia para construir el estatuto del artista, que se aprueba por unanimidad en el Pleno del Congreso el año precedente, tras lo cual se promulgaría un Decreto que recoge una batería de casi una treintena de medidas sobre la situación de los artistas y los creadores, medidas que no solo dignifican la situación de este sector sino que lo normalizan y equiparan con otros sectores productivos, por ejemplo en lo relativo a la situación y compatibilidades de las pensiones de los creadores tras la jubilación. Se está desarrollando por parte del Ministerio de Trabajo y SS otras modificaciones más complejas, que es en lo que señala el ministro que se está trabajando para dar cumplimiento al estatuto del artista, conseguido por unanimidad, repite, en el Congreso de los Diputados.

Cerraría el desarrollo de esta mesa redonda el coordinador del seminario, el profesor Ceballos, dando paso a las posibles intervenciones de los asistentes, momento en el cual una de las participantes preguntó al ministro por la evolución de la realidad de la cultura, sus instrumentos y realidades, a lo que J. Guirao replicó que la creatividad y el espíritu de la cultura son los mismos desde Altamira o las tablillas de Ur[-sic], que cambian las herramientas, los instrumentos, pero que el espíritu creativo humano siempre continúa y prevalece la raíz antropológica y consustancial del ser humano, si bien señaló que dicha raíz se encuentra en un proceso de cambio porque en muy corto tiempo vamos a convivir varias especies humanas: la actual, los *ciborgs* y los genéticamente modificados antes de nacer, y habrá que ver cómo será la convivencia entre estos distintos tipos —que el ministro llama «especies» [sic] de humanos, atribuyendo el ministro esta reflexión a Eudald Carbonell, uno de los investigadores principales —y antropológo— de Atapuerca.

Tras esta intervención postrera del ministro José Guirao, el coordinador del seminario daría la palabra al rector de la UCA, el profesor F. Piniella para la clausura de la mesa

y del curso; el rector ponderaría en sus palabras el trabajo de los ponentes y la organización, con especial referencia al ministro de Cultura, la participación de los asistentes y el desarrollo del seminario y de la 70ª. edición de estos Cursos de Verano de la UCA en Cádiz, invitando a todos a participar en la próxima edición de los mismos así como en los cursos estacionales de otros campus de la UCA y señalando el compromiso rectoral por la GC y por el desarrollo del ámbito de la misma desde la Universidad de Cádiz no solo hacia el público universitario sino más allá del mismo.

Notas

1. Puede consultarse en: https://www.observatorioatalaya.es/gestioncultural-debate/

TEMAS

Festivales de música: es hora de recapitular
Nando Cruz / 76

Por una ética de la gestión cultural
Rafael Cejudo Córdoba / 84

La contratación artística en la Ley 9/2017 de Contratos del Sector Público: la necesidad del cambio para poder avanzar
Juan Antonio Estrada López / 96

La maqueta del siglo XVIII de la plaza Fuerte de Cádiz. Su estancia en Madrid y regreso a Cádiz
Rafael Garófano Sánchez / 106

/ AUTOR
Nando Cruz.

/ CORREO-E
nandocruz32@gmail.com

/ ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL
Profesional independiente. Periodista musical.

/ TÍTULO
Festivales de música: es hora de recapitular.

/ RESUMEN
Este ha sido el primer verano sin festivales. Para algunos ha sido una debacle económica. Para otros, una temporada de sequía en sus hábitos de consumo de música en vivo. Las pocas citas que han conseguido celebrarse son justamente aquellas que tenían un tamaño razonable y podían reajustarse a las nuevas medidas. Es una pista que nos obliga a pensar si estos eventos de dimensiones sobrehumanas tienen sentido. Es hora de valorar pros y contras y, tal vez, plantear modelos de consumo musical donde los festivales vayan perdiendo el protagonismo desmedido que han obtenido en las últimas décadas.

/ PALABRAS CLAVE
Festivales, música, extractivismo, precariedad, turismo, patrocinio subvención, salas de conciertos.

/ Artículo recibido: 06/10/2020 **/ Artículo aceptado:** 16/10/2020

/ AUTHOR
Nando Cruz.

/ E-MAIL
nandocruz32@gmail.com

/ PROFESSIONAL AFFILIATION
Freelance. Music journalist.

/ TITLE
Music festivals: Time to recap.

/ ABSTRACT
This has been the first summer without festivals. For some it has been an economic debacle. For others, a dry season in their live music consumption habits. The few festivals that have managed to be held are precisely those that had a reasonable size and could be readjusted to the new measures. It is a clue that forces us to think if those events of superhuman dimensions make any sense. It is time to consider the pros and cons of this big events and, perhaps, propose models of musical consumption where festivals gradually lose the excessive prominence they have obtained in recent decades.

/ KEYWORDS
Music, Festivals, Extractivism, Precariousness, Tourism, Sponsoring, Public grant Concert venues.

Festivales de música: es hora de recapitular

/ Nando Cruz

Festivales de música: es hora de recapitular

Nando Cruz

Este ha sido el primer verano sin festivales. Para algunos ha sido una debacle económica. Para otros, una temporada de sequía en sus hábitos de consumo de música en vivo. Las pocas citas que han conseguido celebrarse son justamente aquellas que tenían un tamaño razonable y podían reajustarse a las nuevas medidas. Es una pista que nos obliga a pensar si estos eventos de dimensiones sobrehumanas tienen sentido. Es hora de valorar pros y contras y, tal vez, plantear modelos de consumo musical donde los festivales vayan perdiendo el protagonismo desmedido que han obtenido en las últimas décadas.

Pasado

«Si hace veinte años alguien me llega a decir que los festivales concentrarían la mayor parte del negocio de la industria musical, lo hubiese tomado por loco». Son palabras de un empresario discográfico andaluz. Las pronunció en 2015. Por lo tanto, estaba fechando aquella profecía en 1995. Aquel verano se celebraba la primera edición del Festival Internacional de Benicàssim, el certamen indie en el que cualquier sello y distribuidora quería estar presente para vender sus discos, fanzines y camisetas. Él mismo estuvo allí. Y absolutamente nadie hubiese imaginado aquel verano de 1995 que la primera edición del FIB marcaría el devenir de la música en vivo en España. Pero así ha sido.

El FIB no fue el primer macrofestival español. Un año antes había nacido el Sónar barcelonés y en 1993 el granadino Espárrago Rock iniciaba ya su etapa de crecimiento internacional. Y, por supuesto, a principio de los años noventa había festivales de música clásica, de jazz y de músicas de raíz a lo largo y ancho de la península; aunque en estos casos, se trataba mayoritariamente de ciclos de actuaciones diseminadas en períodos que podían ir de la semana al mes. Sin embargo, en 1995 los organizadores del FIB importarán un puñado de ideas de Inglaterra que, más pronto que tarde, replicarán incontables citas estatales y acabarán forjando el modelo imperante de festival musical en España.

De entrada, e inspirado por el festival de Reading, el FIB planteó ya en su primera edición un formato de maratón intensivo de fin de semana. Hoy aquellas treinta actuaciones a lo largo de tres jornadas parecerían un festival de bolsillo, pero hasta 1995 era imposible encontrar en España un certamen con tantísimas actuaciones en tan pocos días. Al año siguiente, el FIB ya incorporaría un segundo escenario para

distribuir entonces a sus más de cuarenta grupos, pero para entonces, e inspirado en este caso por eventos de corte más generalista como Glastonbury y Roskilde, el Doctor Music Festival presentaba sus cartas como quien dobla una apuesta ya de por sí osada: cuatro escenarios y casi sesenta conciertos en los mismos tres días. Era solo el principio de una carrera por el festival más descomunal. Una competición que cada año parece haber llegado a su límite, pero que cada verano crece algo más. Si en 1995 alguien nos hubiese dicho que acabaríamos viendo festivales con doce escenarios y más de 200 actuaciones, también lo hubiésemos tomado por loco. Una vez más, así ha sido.

En el FIB y el Doctor Music coincide otra circunstancia que marcará el carácter del festival español de ahí en adelante: su concepción como evento que, más allá de su valor cultural, genera turismo. El FIB aterriza en Benicàssim del modo más casual: porque tres jóvenes empresarios leoneses conocen a alguien que conoce al concejal de cultura de esa localidad castellonense. Por su parte, el «festival de la vaca» se planta en los bucólicos prados de Escalarre porque su director, barcelonés, está enamorado de esa zona remota del Pirineo de Lleida. Uno será el festival de playa en una localidad sin ninguna tradición musical. El otro, un festival de montaña en un valle perdido a cuatro horas en coche de Barcelona. A nadie de esas localidades se le hubiese ocurrido jamás organizar un evento de estas dimensiones. En ninguno de los dos casos había un público autóctono que lo demandase. Los festivales les cayeron del cielo. Y con ellos, miles y miles de visitantes. Las primeras hordas de turistas festivaleros.

A diferencia de Inglaterra, en España los festivales empiezan a brotar en un contexto cultural en el que los aficionados a la música apenas tienen posibilidad de ver a estos grupos el resto del año, a menos que vivan en Madrid o Barcelona; y, a veces, ni eso. En Inglaterra, los festivales son un modelo de consumo musical asentado desde los setenta y que complementa un hábito muy extendido que es el asistir a conciertos en salas durante el año. En España, no existe tanto público habituado a ver conciertos en salas; por lo tanto, el público festivalero se tiene que crear prácticamente de cero. Y, para ello, hay que ofrecerle reclamos llamativos. Son nombres clásicos o grupos de moda cuyos agentes exigen cachés desorbitados para acceder a actuar en un país con escasas ventas de discos y que hasta bien entrada la década de los noventa ni habían estado nunca en su mapa de prioridades a la hora de confeccionar las giras.

El FIB no fue el primer macrofestival español. Un año antes había nacido el Sónar barcelonés y en 1993 el granadino Espárrago Rock iniciaba ya su etapa de crecimiento internacional.

Para entrar con buen pie en la liga de los festivales europeos hacía falta prestigio o dinero. Y mientras no se tuvo lo primero, hubo que soltar lo segundo. Durante años, España fue el paraíso para los agentes internacionales, que cerraban cachés desorbitados por actuar en nuestros festivales; cifras que nadie les hubiese pagado en otros países. ¿Y cómo costea un festival cuyos numerosos cabezas de cartel piden ingentes sumas de dinero por venir a España si no existe una gran masa público capaz de amortizarlo con el precio de las entradas? Hay solo dos caminos: el patrocinio privado o la subvención pública.

Así empieza a forjarse la gran burbuja de los festivales: un modelo de negocio que, en su mayoría, se basa en acumular conciertos en cantidades imposibles de digerir ante audiencias poco formadas y con escasa oferta musical el resto de año que verán en el festival un nuevo y ameno modelo de ocio cultural. Un modelo cultural que lleva incorporada la promesa de la riqueza para el territorio en virtud de ese atractivo turístico que conlleva y que durante la siguiente década, década de bonanza económica y pelotazos urbanís-

ticos, multiplicará hasta el infinito el número de festivales musicales en la geografía española.

Dos décadas después del comentario de aquel empresario discográfico andaluz, casi nada puede sorprender ya. Las grandes cerveceras sostienen con sus inyecciones económicas el grueso de los festivales estatales. También bancos, empresas de telefonía y multinacionales de la moda, cómo no. Y, por otro lado, decenas de festivales nacen, se trasladan de municipio y desaparecen en función del dinero público que reciben de unas u otras administraciones. Hablamos de cifras con muchos ceros: en 2017, el ayuntamiento de Bilbao aportaba 1'4 millones de euros al festival BBK Live y cubría así un 20% de su presupuesto. Un presupuesto a años luz de aquella primera edición del FIB.

En estas dos décadas los festivales han crecido de tal modo que la última tendencia económica en el gremio es la venta de acciones a fondos de inversión extranjeros. Así ocurrió hace un par de temporadas con el Sónar, el Primavera Sound. Esos festivales españoles, nacidos a imagen y semejanza de las grandes citas británicas, que programaban bandas de gran éxito en el extranjeropero de escaso tirón en España, descubrieron que su capacidad de crecimiento y subsistencia pasaba por atraer al público extranjero. Y pronto nos vimos acudiendo a festivales en los que más de la mitad del aforo hablaba inglés. Pues bien, llegados a ese punto, el siguiente paso sería vender el festival a empresarios de los países que aportaban tanto los grupos como los espectadores.

Una década después de su nacimiento, el FIB pasaba a manos inglesas en un proceso que culminaría en 2009. Así se convirtió en un festival inglés en territorio español al que, por supuesto, seguían acudiendo muchos grupos y espectadores españoles. Aquella sensación tan extraña que se percibía en Benicàssim, la de estar en un Gibraltar musical, también se fue acentuando en el Sónar y el Primavera Sound, con el agravante de que, en estos dos casos, la venta de importantes lotes de acciones a fondos de inversión estadounidenses supone uno de los más fulminantes trasvases de dinero público —todas las aportaciones del ayuntamiento de Barcelona y demás administraciones autonómicas y nacionales— a manos privadas. En apenas un cuarto de siglo, el negocio de los macrofestivales, aquel que en 1995 solo osaban tantear unos temerarios pioneros, entraba de lleno en el mundo de las grandes finanzas.

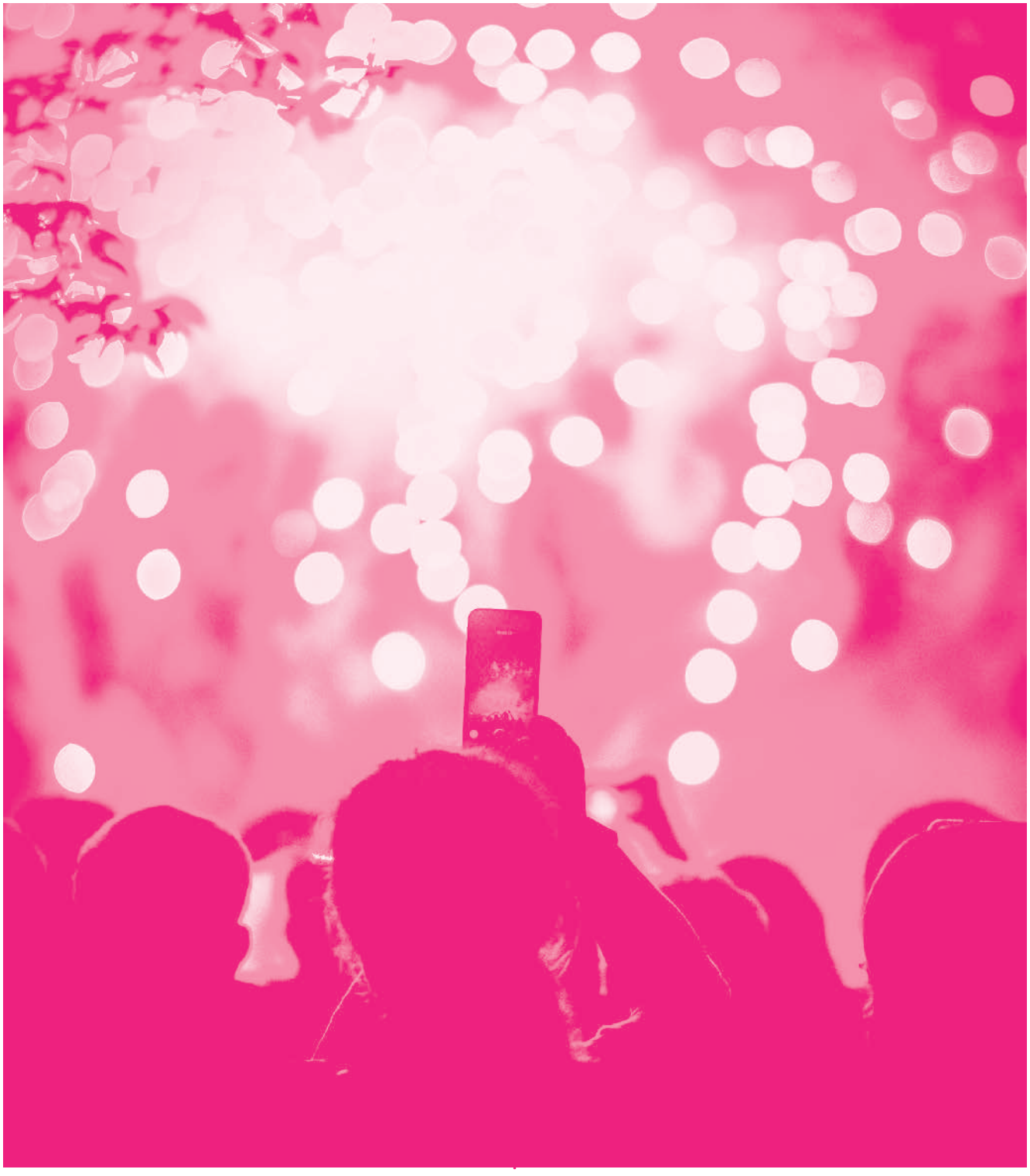
Presente

Y de repente, el coronavirus. El mazazo ha sido de tal calibre, que algunos festivales se limitaron en un principio a posponer su fecha dos o tres meses esperando que todo pasase rápido. La realidad era mucho más tozuda. Ya hay festivales en Estados Unidos, como Coachella, que están considerando aplazar su próxima edición a otoño 2021. Y, por supuesto, a día de hoy no tienen la más mínima certeza de que puedan celebrarse en 2022. Lo mismo pasa con los macrofestivales del resto del planeta. Y, cómo no, eso incluye a los españoles.

En España los pocos festivales que han podido celebrar su edición en 2020 son los que tenían unas dimensiones razonables. Eventos que en un año normal proponían actuaciones para menos de mil personas y que este verano han tenido que reajustar su oferta a uno o dos centenares. De hecho, por lo menos en Catalunya, los macrofestivales que han podido mantener alguna actividad, caso de Cruïlla y Primavera Sound, han tenido que renunciar a sus dimensiones habituales y programar tal y como lo hacen los pequeños: es decir, dos conciertos al día como mucho y siempre con aforos de menos de mil personas.

En ese parche hay una pista. El consumo de música en vivo que proponen los macroeventos se está revelando, por fin, como un modelo insostenible. El mercado global de la música en vivo se ha ido concentrando en estas ferias masificadas en las que cientos de grupos presentan sus canciones prácticamente a la vez ante miles de espectadores venidos de decenas de países. En muchos casos, son eventos gestionados por una misma empresa que replica el cartel en distintos países con escasas variaciones de nombres en el programa. Lo mismo sucede en España, donde a lo largo de la temporada festivalera encontramos eventos clónicos con los mismos grupos en decenas de carteles. Y, todo ello, potenciado por inyecciones económicas de ayuntamientos que no se querían quedar atrás en la carrera cultural. Si en los años noventa toda provincia aspiraba tener su museo de arte moderno, una década después no había ciudad que no soñase con su festival de música. Aunque no tuviese sala de conciertos.

La pregunta del millón es ¿en qué ha beneficiado la abundancia de festivales de las últimas décadas? La respuesta no será la misma si preguntamos al gremio de salas de conciertos o al de restauración y hostelería. Todos los festivales, grandes o pequeños, generan riqueza directa en el sector servicios. Que pregunten a los comerciantes de Benicàssim, entusiasmados al comprobar cómo los cajeros automáticos de la ciudad echaban humo con la llegada de los *fibers*. Pero ¿en qué medida ha enriquecido el tejido cultural la abundancia de festivales? Este es el crudo panorama que dibujan las salas de conciertos dos décadas después: su temporada baja se pro-



longa casi medio año porque la temporada de festivales ha llegado a extenderse desde mayo hasta octubre, su capacidad para atraer a determinados artistas a las salas es nula porque tienen que competir con festivales que les ofrecen cachés mucho más elevados y, para colmo, algunos festivales exigen exclusividad a los grupos, que no pueden volver a tocar en el país o en un radio geográfico cercano durante meses.

Todo ello, convierte al festival en un animal fascinante pero peligroso ya que detrás de su deslumbrante atractivo esconde una peligrosa naturaleza depredadora. Los festivales aparecieron en España como una alternativa necesaria para acercar a nuestro país artistas difíciles o imposibles de ver, pero han acabado adueñándose de un sector, el de la música en vivo, en el que han impuesto sus reglas. Pagarás cuatro euros por una cerveza que en la calle cuesta dos. Comprarás la entrada sin saber a qué hora toca tu grupo favorito y si a esa misma hora estará actuando tu otro grupo favorito en otro escenario; lo cual te impedirá ver a uno de los dos. Verás muchos conciertos a través de una pantalla cuando, lo que más odias de los conciertos de estadio es exactamente eso.

El festival de música fomenta un consumo atropellado; a menudo, más atropellado que nuestro día a día, lo cual choca con esa idea de la cultura como pausa interior, como espacio de reflexión y de reencuentro con uno mismo. El festival fomenta una idea de la cultura como algo que sucede en un momento concreto del año; lo cual se contrapone con un ideal de cultura como algo que nos acompaña en todo momento. El festival acentúa la brecha cultural enfocándose a menudo en satisfacer la demanda de un perfil de público con poder adquisitivo y bagaje cultural. El festival distorsiona el mercado disparando cachés y generando cifras de público engañosas ante grupos que, el resto del año, no podrían ni por asomo atraer a una cuarta parte de esos espectadores. El festival te trae a tu grupo favorito a un precio muy ajustado, pero, si es poco famoso te impedirá ver una actuación completa porque después ha de tocar otro grupo, y, si es muy famoso, te tocará verlo rodeado de decenas de miles de personas.

El festival ha generado mucho público nuevo y curioso, pero también ha ahuyentado a otro sector del público que cada vez se siente más incómodo en este tipo de eventos. Y todo ello, con la entrega entusiasta de los medios de comunicación. Los grandes, porque solo les interesan los eventos culturales de gran dimensión. Los pequeños, porque sobreviven gracias a las inyecciones de publicidad de esos mismos festivales y sus patrocinadores. Y todo ello, con el apoyo generoso de unas instituciones que solo conciben la cultura como gran acontecimiento puntual y no como el cultivo constante de un tejido de base extendido a lo largo del territorio y del tiempo. Y todo ello, alimentado por unas marcas a las que ya no interesa esponsorizar conciertos en salas, a menos que formen parte de un ciclo que les permita mantener su visibilidad durante meses, sino que destinan el grueso de su presupuesto a estos macroeventos exigiendo a cambio un estand que estrechará la vía de circulación entre escenarios, una lona con la marca bien vistosa al lado del escenario, bautizar el escenario con el nombre de su marca o, en el caso más extremo, incorporar al nombre del festival el del patrocinador. Empresas que, tampoco está mal recordarlo, utilizan estos eventos culturales para blanquear su imagen. Sí, los festivales pueden ser el escaparate de promoción de corporaciones que reproducen esas prácticas que denuncian los artistas en sus canciones. Los festivales, en definitiva, son un gigantesco laberinto de intereses, oportunidades y contradicciones.

Y como grandes empresas y acontecimientos que son, el impacto de los festivales va más allá del público que los frecuenta y del sector económico en el que se ubican. De mismo modo que los beneficios que generan se trasvasan más allá de la industria cultural, también lo hacen sus efectos nocivos. Podríamos empezar por su dinámica extractivista: es decir, utilizar en beneficio propio recursos de una ciudad (red de transporte público, infraestructuras viarias y aéreas, equipamientos sanitarios, oferta cultural y de ocio...) que se han costeado con los impuestos de la ciudadanía sin aportar parte de las ganancias sino al revés, recibiendo subvención. Podríamos seguir con la huella ecológica que generan decenas de miles de espectadores viajando a un mismo punto geográfico. Podríamos señalar las precarias condiciones de trabajo de técnicos y camareros, las hordas de voluntarios que aligeran costes de personal, las ridículas cifras que cobran los grupos principiantes (cuando cobran). En definitiva, cuestionar cómo se reparte el dinero que generan y ver hasta qué punto los festivales contribuyen a distribuir la riqueza o a acentuar y perpetuar el *sistema de castas* de un negocio tan opaco, caprichoso y desigual como el de la música.

Futuro

Aún es demasiado pronto para imaginar cuál va a ser el futuro de los grandes festivales musicales. Ni siquiera la aparición de una vacuna garantiza una vuelta a la normalidad. Lo más probable es que, al menos durante unos años, se vigilen con lupa las grandes concentraciones de público. Tal vez se retome la actividad con reducciones de aforo que afectarán directamente el cálculo de beneficios de los festiva-

les. Tal vez haya que implantar nuevos métodos sanitarios y de control cuyos costes, en buena medida, tendrán que asumir los propios festivales. Y habrá que ver si, por lo menos en 2021, el público, tanto el nacional como, sobre todo, el internacional, está ya dispuesto a desplazarse con la misma alegría y en la misma cantidad que durante los últimos años.

El futuro de los festivales, el de los que no han desaparecido ya, en silencio, depende de poder renacer en 2021. Pero las condiciones en que puedan reflotar, marcadas todavía por un contexto pospandemia, van a suponer una segunda criba. La economía interna de cada empresa tiene la última palabra. Y la penúltima palabra, no lo olvidemos, las agencias internacionales de contratación, el verdadero grifo del cual depende qué artistas saldrán de gira y qué países y festivales van a visitar. Las pujas por hacerse con los grandes nombres del mercado después de este año de sequía prometen ser un espectáculo tan o más fascinante que los directos que luego se presenten sobre los escenarios.

La incertidumbre, pues, es máxima. Lo único seguro es que los festivales que hayan sobrevivido a este aciago 2020 van a hacer todo lo posible para que en 2021 parezca que no pasó nada. Habrá que volver con el mejor cartel, con el mayor despliegue, con los máximos alicientes, con la mejor sonrisa. La contención o el decrecimiento pocas veces fue una opción a plantearse en el oficio de diseñar festivales. La inercia siempre fue la de crecer y, en casos concretos, la de aplastar al vecino. Todos, en mayor o menor medida, entraron en una espiral de crecimiento: más grupos, más público, más escenarios para distribuir a los grupos y al público, más patrocinios para tener un colchón económico, más estructura empresarial para organizarlos, más subvenciones para mantener la estructura empresarial, más público para satisfacer al patrocinador, más grupos para atraer al público extra, más escenarios, más marcas… Y, por ahora, nada hace sospechar que los festivales estén planeando un 2021 de contención y decrecimiento. Por lo menos, no de forma voluntaria.

Por ahora, lo poco que podemos hacer es especular, pero este verano de parón nos ha dado alguna pista. ¿Por qué los pocos festivales que se han podido celebrar —con las consabidas restricciones de espacio y medidas de control— son aquellos que tenían capacidad para adaptar sus medidas? Sencillamente, porque eran eventos de tamaños razonables, con aforos que no superaban en su planteamiento inicial las 400-500 personas, con espectáculos diseminados en distintos espacios y distintos días. Festivales asumibles tanto para el territorio en el que se celebran como para el público que los frecuenta. Festivales no masificados, no invasivos y no extenuantes. Festivales a escala humana. Festivales a escala natural. Los que no han podido plantearse una edición adaptada a este 2020 pandémico eran justo lo contrario: sobrehumanos, sobrenaturales. Por mucho que este tipo de macroeventos sean los que hasta el verano pasado nos parecían de lo más normal y razonable; el modelo de consumo musical más común de nuestro tiempo. Hasta este extremo ha cambiado nuestra percepción sobre en qué tipo de condiciones deberíamos disfrutar de la música en vivo.

Lo que para muchos habrá sido el año más negro para la música en vivo debería ser aprovechado para reflexionar sobre hacia dónde queremos encaminar nuestros hábitos como melómanos. Hay infinitas reflexiones a hacer. Y puede hacerlas tanto el público como las instituciones, tanto los medios de comunicación como, por supuesto, esa industria musical que parece obsesionada en volver a la normalidad cuanto antes y como sea. Existen senderos más allá del crecimiento infinito. Existen otros formatos rentables más allá del «cuanto más grande mejor». Muchos de estos macroeventos sobrehumanos nacieron décadas atrás en recintos para seis o diez mil espectadores; cifras que en su día se antojaban triunfales y que hoy nos parecen ridículas e insignificantes.

A toro pasado es más fácil ver hacia dónde nos ha conducido este crecimiento desmedido de los festivales. Precisamente por ello, gracias a este parón inesperado que nos permite tomar perspectiva, se hace imprescindible recapitular y valorar qué beneficios y perjuicios ofrecen estos eventos tanto al público como a la industria de la música en vivo, tanto al entorno geográfico en el que se celebran como a la sociedad en general. Y para tener algún elemento comparativo en el que apoyarse, tal vez valga la pena hacerse la siguiente pregunta: ¿qué habría pasado si todos esos millones de euros de dinero público aportados desde las arcas de cultura, si todas esas inyecciones de capital privado ofrecidas generosamente por los departamentos de marketing de las empresas y si toda esa atención acrítica de los medios de comunicación se hubiese destinado a cultivar y fortalecer una red de espacios, entidades, colectivos, iniciativas y circuitos diseminados por todo el territorio? ¿Seguiríamos pensando entonces que un verano sin festivales es el fin del mundo para la música en vivo?

/ AUTOR
Rafael Cejudo Córdoba.

/ CORREO-E
rafael.cejudo@uco.es

/ ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL
Universidad de Córdoba. Profesor Titular de Universidad.

/ TÍTULO
Por una ética de la gestión cultural.

/ RESUMEN
Se justifica la especificidad de una ética profesional de la gestión cultural como parte de la familia de las éticas aplicadas. La actividad profesional de los gestores culturales plantea problemas peculiares que no se resuelven con una llamada general a cumplir la ley y ser honesto. Tanto el objeto de su actividad —la gestión de la Cultura—, como el modo en que la ejercen —consultores independientes en unos casos y trabajadores asalariados en otros—, plantean retos nuevos a los expertos en ética y a los propios profesionales de la gestión cultural.

/ PALABRAS CLAVE
Ética aplicada, deontología profesional, responsabilidad, grupos de interés.

/ Artículo recibido: 11/07/2020 **/ Artículo aceptado:** 23/07/2020

/ AUTHOR
Rafael Cejudo Córdoba.

/ E-MAIL
rafael.cejudo@uco.es

/ PROFESSIONAL AFFILIATION
University of Cordoba. University professor.

/ TITLE
For an ethics of cultural management.

/ ABSTRACT
It is argued that the ethics of cultural management is specific as a branch of applied ethics. The professional activity of cultural managers raises peculiar problems that are not solved with a general call to comply with the law and to be honest. Both the purpose of their activity (the management of Culture), and how they pursue it (as independent consultants in some cases and as salaried workers in others), pose new challenges to ethics experts and to cultural management professionals themselves.

/ KEYWORDS
Applied ethics, professional deontology, responsibility, stakeholders.

Por una ética de la gestión cultural

/ Rafael Cejudo Córdoba

Por una ética de la gestión cultural

Rafael Cejudo Córdoba

1. Introducción: ¿hay una ética de la gestión cultural?

La pregunta es retórica. Existe una *bioética* que es una ética de las ciencias y la práctica sanitaria; existe también una *ética de la empresa* que se ocupa de los problemas suscitados por la actividad económica y empresarial; existe una *ética medioambiental*; existe una *ética del deporte*, una *ética del periodismo*, una *ética del trabajo social* y por supuesto una *ética de la política*. En el catálogo de las éticas aplicadas también debe existir una *ética de la gestión cultural*. Las éticas aplicadas constituyen un ámbito académico relativamente diferenciado y surgen de aplicar la reflexión filosófica a la problemática peculiar de un ámbito determinado de la acción humana. Abordan especialmente cuestiones normativas, esto es, asuntos en los que es inevitable tomar decisiones difíciles de forma que puedan justificarse ante los colegas y la sociedad en general. La ética, dicho de manera simple, consiste en las normas y valores para reconocer cuándo un comportamiento es aceptable y cuándo no lo es. Con frecuencia, las diferencias entre las éticas aplicadas radican en que se enfatizan valores o principios distintos en ámbitos diferentes, pensemos en la medicina o en el periodismo (Velayos, 2009). Por tanto, no se trata necesariamente de que hablemos de una ética diferente de la del resto de la sociedad (Gewirth, 1986), sino de que la peculiaridad de tomar decisiones en un hospital, en un periódico o en un teatro debe reconocerse sobre el terreno.

Los problemas suscitados por la ciencia y la técnica no se solucionan solo mediante la ciencia y la técnica, porque dichos problemas también son síntomas de disfunciones sociales o déficits políticos que requieren superar un marco cerrado de fines pre-establecidos y optimización de resultados (Alcoberro, 2004). Estas áreas en las que no bastan las soluciones técnicas, aunque sean cada vez más restringidas, también son inevitables porque implican ámbitos donde solo cabe ejercer la libertad y la responsabilidad. Un ejemplo de ello es la importancia creciente de las actividades profesionales desde la segunda mitad del siglo XX. El creciente porcentaje en el PIB del sector servicios y la tecnificación de todos los sectores productivos ha ocasionado una mayor importancia de las funciones profesionales, y con ello hemos tenido que pensar el problema ético de la misión y la responsabilidad profesional dentro de una economía de mercado. Este asunto es central para la ética de la gestión cultural, pues hay que concebirla como una ética profesional.

También es importante el desarrollo del estado del bienestar porque este aumenta, por un lado, la capacidad del poder político para interferir en la vida social e incluso per-

sonal (Foucault, 1975; Lindbeck, 1988) y, por otro, plantea problemas de justicia distributiva para unos ciudadanos con nuevas expectativas respecto de los poderes públicos (Goodin, 1988). Tales cuestiones fueron sustanciales en el desarrollo de la bioética, puesto que muchos servicios sanitarios son proporcionados por los Estados directa o indirectamente, o también en el auge de la ética del trabajo social, profesión estrechamente vinculada a las políticas sociales. Algo muy semejante sucede con la ética de la gestión cultural porque, por un lado, las políticas culturales son otra faceta del estado del bienestar mediante las que se garantiza el derecho a la Cultura, pero con las que se ejerce también una influencia poderosa en la conciencia de la gente[1]. Por otro lado, los gestores/as culturales son profesionales, como los trabajadores/as sociales y muchos sanitarios/as, empleados principalmente por las administraciones públicas. A su vez, fijándonos ahora en los destinatarios de los servicios profesionales, la ciudadanía—el público—, tiene cada vez más conciencia de sus derechos (Marshall,1998), por lo que las éticas aplicadas surgen del principio democrático de que los legos no son incapaces por ser legos (Casado, 2008) y de que todos son interlocutores válidos (Cortina, 1993), ya sean profesionales, público o el resto de agentes culturales.

En este artículo reivindico la ética de la gestión cultural en el ámbito de las éticas aplicadas. Defenderé que se trata de una ética profesional por derecho propio pues los problemas morales suscitados por la práctica de la gestión cultural requieren atención específica. Para facilitar la lectura he agrupado los contenidos tratados bajo interrogantes. Pero las respuestas que propongo en cada sección son muy generales, en realidad solo pretenden dibujar el plano de por dónde podría ir una respuesta cuando dispongamos de una ética de la gestión cultural más madura. La sección segunda aborda la importancia del Código Deontológico de la Gestión Cultural más allá de la inexistencia de colegios profesionales de gestores culturales ante los que pudiera reclamarse su cumplimiento. La siguiente sección aborda conecta la problemática específica de la profesión con el carácter abierto y ambiguo tanto de la Cultura como de la gestión, mientras que la sección cuarta aborda la delimitación conceptual de los problemas ética de la profesión. La quinta sección indaga en cómo podrían abordarse esos problemas desde una adecuada concepción de la excelencia profesional y la calidad en el servicio. El artículo concluye con una reivindicación de la función de los profesionales en la configuración de los estándares y valores de la gestión cultural.

En cualquier caso, gestionar Cultura no es como gestionar otro tipo de bienes, basta notar la variedad interna de lo que hace un gestor cultural.

2. ¿Es importante el código deontológico?

En el largo proceso de reconocimiento de la gestión cultural como profesión, fue un hito la aprobación en 2009 del Código Deontológico de la Gestión Cultural (en adelante CDGC) elaborado por la Federación Estatal de Asociaciones de Profesionales de la Gestión Cultural (FEAGC), con el precedente en 2005 del código deontológico de la Asociación Española de Gestores del Patrimonio Cultural. Se trata de documentos muy importantes aunque no exista un colegio profesional de gestores culturales ante el que exigir el cumplimiento de estos. La ética aplicada surgió en aquellos ámbitos donde el acuerdo sobre qué decisiones tomar es realmente inaplazable, y donde la complejidad y especificidad del desempeño profesional hacen que ni la ley ni el mero sentido común sean suficientes. Conviene comenzar distinguiendo entre la ética profesional y algo más restringido como sería la deontología. Fue Jeremy Bentham, el fundador de la ética utilitarista, quien creó esta expresión, titulando con ella su obra de 1834 *Deontología o ciencia de la moralidad*, donde desarrollaba el proyecto de fundar

el deber moral en el cuidado de uno mismo, en lugar de en la religión o en unas supuestas leyes naturales. Cuando el término se apellida «deontología profesional», suele hacer referencia al planteamiento cuasi-jurídico del catálogo de deberes que un profesional debería cumplir por el hecho de serlo. En consecuencia, la deontología profesional se ocupa principalmente de los códigos deontológicos, los cuales son normas que el propio colectivo profesional se ha otorgado para auto-regularse y que constituyen un tipo de «legislación blanda» (*softlaw*) porque no tiene la misma obligatoriedad que una ley emanada del Estado.

Es un asunto disputado si los códigos deontológicos son normas jurídicas o normas morales. El discurso oficial de los colegios profesionales españoles es que los códigos deontológicos de las profesiones colegiadas —especialmente si la colegiación es obligatoria—, es que sí son normas jurídicas con sus correspondientes características —legalidad, tipicidad, publicidad, imperatividad— y que, por tanto, no son morales (Múzquiz, 2016). Esto es, no lo son porque su obligatoriedad no reside en el fuero interno de los sujetos concernidos, sino que existe un mecanismo sancionador que puede ejercerse ante los colegios profesionales primero, y en sede judicial después mediante recurso contencioso administrativo. Sin embargo, hay varias razones para defender que los códigos pertenecen predominantemente a la ética organizacional o profesional, por más que tengan desde luego una dimensión jurídica —en unos casos más que en otros—. En primer lugar, la legislación vigente no tiene por qué fijar los límites conceptuales de qué es y qué no es un código deontológico. Además, la legislación española actual es objeto de debate, pues la Ley de Colegios Profesionales, que data de la etapa predemocrática—aunque ha sido lógicamente enmendada para asegurar su constitucionalidad—, se intentó reformar sin éxito en 2014 en profundidad —reforma que fracasó ante la oposición de los colegios profesionales—. De hecho, según la legislación española, los códigos deontológicos solo son de obligado cumplimiento para las profesiones de colegiación obligatoria, pero en la práctica a muchos profesionales de esos casos no se les exige la colegiación. Por otro lado, y más importante que todo lo anterior, es que muchos o todos los códigos deontológicos no cumplen, no ya la imperatividad, sino tampoco la tipicidad porque además de normas o principios prohibitivos, contienen recomendaciones e ideales. Por eso es más adecuado considerar los códigos como normas de la moral profesional.

Como apuntaba anteriormente, los profesionales se enfrentan en ocasiones a decisiones difíciles de las que deben responden ante la sociedad. Ante ello el propio colectivo profesional genera un discurso interno sobre en qué consiste la excelencia, un ideario que se plasma por ejemplo en los códigos deontológicos. Esto explica por qué la ética profesional se manifiesta como exigencia, ya sea enunciada en forma de deberes y principios, ya sea como necesidad de formarse un carácter profesional. Con otras palabras, la ética de la gestión cultural no se agota en el código deontológico precisamente porque este es más que un listado de deberes sin apenas fuerza jurídica. Veámoslo con más detalle.

Los profesionales disponen de un conocimiento experto y de una experiencia que sus clientes no tienen —precisamente por eso los contrata—. En consecuencia, el profesional, el gestor cultural en nuestro caso, necesita un margen de libertad para ejercer su pericia. El código deontológico es una expresión de esa autonomía, y a la vez una reclamación de esta a la sociedad. Por eso una de las primeras acciones de cada nuevo colectivo profesional suele ser elaborarlo. Pero estos no agotan su significado en una declaración de intenciones para consumo interno. Al contrario, expresan el compromiso público del colectivo profesional con la sociedad. Podemos interpretarlos como un ofrecimiento de garantías a todos los grupos de afectados para que estos concedan la confianza que hará efectiva la autonomía profesional. Tal como dice Salcedo, «el significado moral de la conducta profesional se determina, entonces, por medio de un proceso de reconocimiento por parte de la sociedad de lo que la profesión proclama como criterios para juzgar sus actividades» (Salcedo, 2015: 21). Por tanto, enunciar el código no basta para que el colectivo profesional encuentre en él criterios objetivos para autoevaluarse. Dicho de otra manera, el reconocimiento no lo dan, obviamente, los propios profesionales sino esa sociedad a la que reclaman su derecho a existir y trabajar.

El CDGC, como el resto de códigos deontológicos, trata de expresar el consenso del colectivo profesional sobre las cuestiones éticas clave, asuntos que dicho colectivo expone públicamente al resto de los agentes culturales y a la sociedad en general. Se trata, en primer lugar, de cuáles son los valores centrales de la gestión cultural, esos valores que definen la profesión y cuyo respeto justificaráa los gestores culturales ante los clientes que los contratan y la sociedad a la que en último término sirven: respeto de los derechos y libertades culturales, competencia profesional, integridad de los bienes y servicios culturales, solidaridad, respeto y colaboración (FEAGC, 2009). Asimismo, los códigos se hacen eco de los conflictos axiológicos que pueden surgir en la práctica profesional estableciendo jerarquías de obligaciones y límites de actuación. Los códigos, también, definen quién es y quién

no es un profesional del ramo, y suelen describir los estándares que fijan tanto el desempeño mínimo como el excelente. En resumen, los códigos deontológicos representan el consenso profesional sobre las cuestiones éticas importantes para la sociedad, y por eso un código como el CDGC no es papel mojado aunque no sea de obligado cumplimiento.

3.¿Dónde radica la dimensión ética de la gestión cultural?

Pero vayamos más allá del código: ¿cuáles son los conflictos axiológicos fundamentales que motivan los propios códigos deontológicos? En nuestro caso aparecen ya en la denominación misma de la profesión, esto es, «gestión» y «cultural». Para empezar, el trabajo de los gestores culturales es facilitar el acceso a algo bastante especial y complejo: la Cultura. Esto hace que el ámbito en el que trabajan sea, de entrada, *nominalmente* confuso pues no está meridianamente claro qué significa Cultura, ni de qué clase de gestión hablamos, o hasta qué punto es legítimo gestionar algo que ni es una cosa ni un servicio—recordemos la crítica de Adornoy Horkheimer (1998)—. Por otro lado, los contenidos de la gestión cultural son muy transversales, dado que se encuentran gestores/as trabajando en instituciones públicas y en empresas privadas, en bibliotecas y en museos, en el ámbito de las artes, del patrimonio o del turismo, por poner algunos ejemplos (FEAGC, 2009).

El ámbito cultural es variado no solo en sentido laboral y económico, sino también en sentido axiológico pues sobre la Cultura gravitan valores identitarios, históricos, espirituales, sociales, simbólicos o patrimoniales. Y tales valores no permanecen congelados en un mundo ideal al alcance solo de un disfrute desinteresado. Por el contrario, en la cultura se cruza el mantenimiento del orden social con la irrupción de nuevas prácticas y sensibilidades, por lo que en las políticas culturales se juega la gestión de consensos sociales, estéticos, económicos y generacionales. Por eso hay que reconocer que su gestión tiene una dimensión política —en el sentido de *politics*y no meramente de *policy*—, algo que puede pasar más o menos inadvertido para los usuarios pero no para los gestores/es culturales cuando median e intermedian entre los decisores políticos y los consumidores culturales. Además, el Estado —ya sea en el nivel de los ayuntamientos o de cualquier otra instancia de la administración— sufraga una parte significativa del gasto cultural, por lo que es fácil el conflicto de intereses. Hay una oposición, casi estructural, entre la dependencia que los gestores/as culturales tienen de la administración cultural y los objetivos generales—liberadores y críticos— de la cultura, de modo que desde el punto de vista socio-político los gestores/as culturales ocupan una posición ambigua entre las exigencias ideológicas, las partidarias, las del mercado y las estrictamente culturales.

Dice Hortal que «el bien que se obtiene ejerciendo bien una determinada profesión constituye el mejor criterio para decidir quién es un buen profesional» (Hortal, 2007: 18), pero ello presupone saber claramente cuál es ese bien que se obtiene. En contra tenemos la ambigüedad en el concepto de Cultura. Los cambios experimentados por esta noción desde la segunda mitad del siglo XX, con la emergencia de la industria cultural y el enfoque de los estudios culturales, o incluso antes de *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica* (Benjamin, 1936), hacen que no pueda establecerse *a priori* qué es y qué no es Cultura. Desde esta perspectiva, sostenida por buena parte de la sociología y la filosofía de la cultura, el juicio de gusto de críticos y estudiosos tiene que ser posterior a la elección del público, elección que determina si algo es o no y que determina su valor (Hartleyet al., 2013). El público incluso, convertido en *prosumidor,* produce mediante su consumo parte del significado de la obra artística o patrimonial (Bruns, 2008). En conclusión, la gestión cultural se ocupa de la Cultura pero tiene actualmente un carácter abierto, de modo que es imposible una definición definitiva y hemos de contentarnos con definiciones nominales —lo que dice el diccionario—y ostensivas de actividades y bienes culturales concretos —*esto* es Cultura, *aquello también*, etc.—.

En cualquier caso, gestionar Cultura no es como gestionar otro tipo de bienes, basta notar la variedad interna de lo que hace un gestor cultural. Además, análogamente a la bioética o la ética de la empresa, plantea a la filosofía moral problemas específicos porque tiene impactos fundamentales sobre las posibilidades vitales de la ciudadanía. Esto es realmente lo que justifica una ética de la gestión cultural, pues que un tema sea significativo para la sociedad o para un colectivo—los gestores culturales por ejemplo— no es suficiente (Leist,1990). La gestión cultural tiene funciones sociales tan relevantes y sensibles como son la responsabilidad en la preservación y conservación del patrimonio histórico, la dimensión educadora de las actividades culturales organizadas, la participación en la construcción de identidades sociales o la mediación en conflictos culturales y sociales.

En un documento publicado por la FEAGC sobre la descripción de los puestos de trabajo y perfiles profesionales se define al gestor/a cultural como aquella persona:

> que hace posible y viable en todos los aspectos un proyecto u organización cultural, que desarrolla y dina-

miza los bienes culturales, artísticos y creativos dentro de una estrategia social, territorial o de mercado realizando una labor de mediador entre la creación y los bienes culturales, la participación, el consumo y el disfrute cultural. El trabajo del Gestor Cultural constituye la eficiente administración de recursos ordenada a la consecución de objetivos que afecten a la promoción y al desarrollo de la cultura con funciones de planificación, coordinación, producción, comunicación y evaluación (FEAGC, 2009).

En esta definición merecen destacarse dos aspectos: por un lado, el gestor/a es un mediador, y por otro es un gestor. En primer lugar, el gestor/a cultural es un intermediario entre los bienes culturales —su creación, su preservación— y su utilización —su consumo, su disfrute—. Pero además es un intermediario entre otro sentido, ya que al hacer posible y viable un proyecto cultural, el gestor/a está entre los deseos de éxito económico de los financiadores del proyecto y los deseos de enriquecimiento personal o entretenimiento de los destinatarios o consumidores de mismo. Más aún: el proyecto u organización cultural en el que intermedia, no siempre está concebido para el mercado, porque puede estar dentro de una estrategia social o territorial. Dicho con otras palabras, el gestor/a que trabaja para una administración cultural suele buscar el punto de encuentro entre la Cultura y el desarrollo social o territorial. Terreno abonado par los conflictos de intereses que exige del gestor cultural la máxima integridad y preparación.

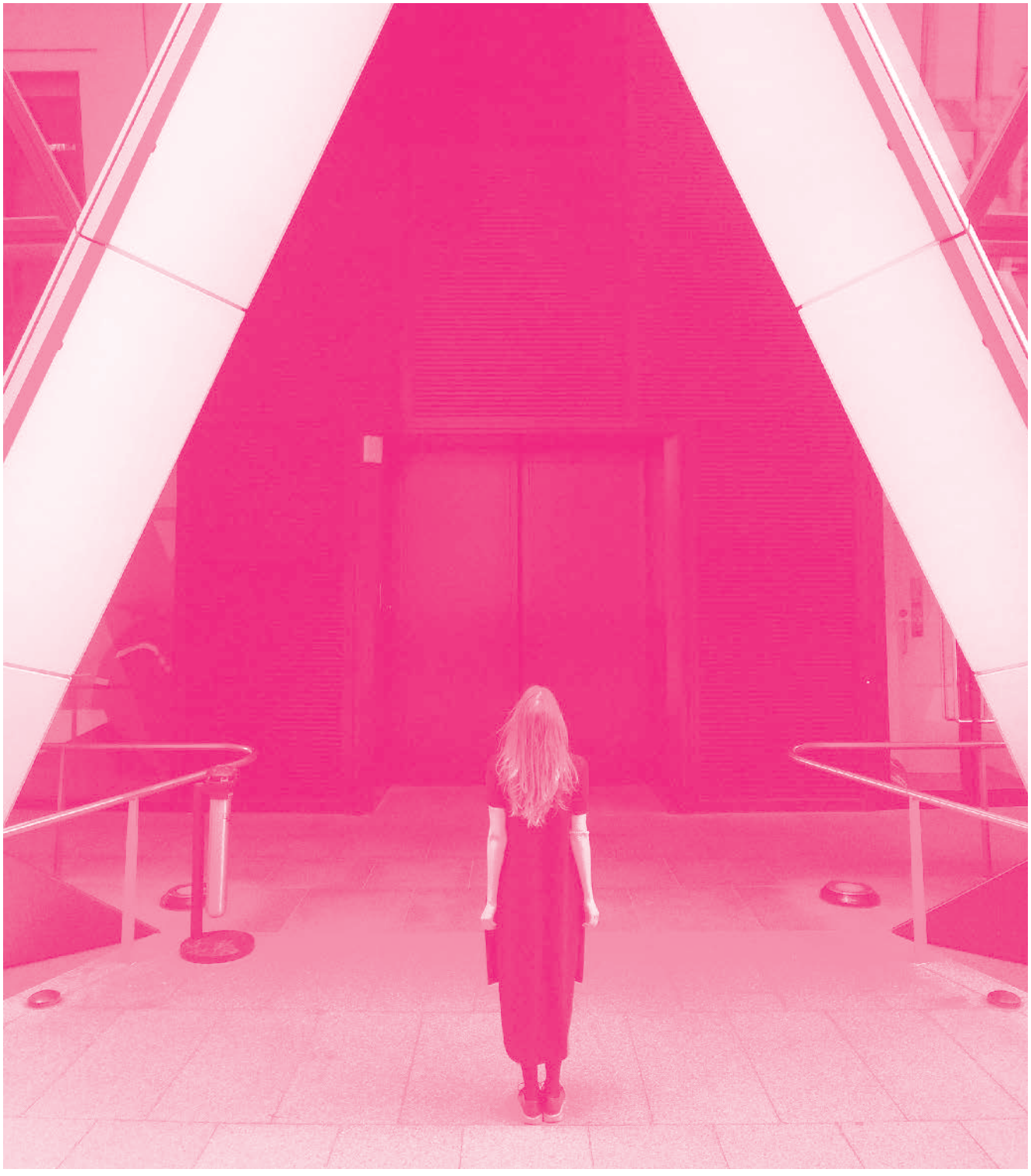
El segundo aspecto que merece destacarse es que el gestor cultural es un *gestor*. La definición de FEAGC también incluye este aspecto al decir que el trabajo de los gestores culturales es «la eficiente administración de recursos ordenada a la consecución de objetivos». Mientras que los gestores/as culturales destacan el rasgo de mediadores en las definiciones auto-descriptivas que trazan de sí mismos, hasta el punto de proponer a veces que deberían denominarse mediadores culturales en lugar de gestores, quizás no se repare en la importancia que tiene el género al que pertenece su profesión (gestión), seguramente porque para afianzar la identidad profesional hay que aquilatar la diferencia específica gestión de la cultura). Pero si nos familiarizamos con la ética empresarial y con un modelo conspicuo de gestor (el empresario/a), veremos que los gestores se caracterizan por su poli-funcionalidad y, por ello mismo, por su «falta de profesionalidad»: cualquiera, desde un abogado a una ingeniera, desde un filósofo a una farmacéutica, puede ser gestor.

Existe una oposición entre los valores profesionales y los *manageriales* (Lozano, 1999), o entre los profesionales y los empresariales (Velayos, 2009). Los profesionales adquieren poder y estatus según la experiencia acumulada, mientras que los *managers* o gestores tienen el poder que les otorga su organización; dado que el juicio más exigente que los profesionales tienen que enfrentar es el de sus propios colegas, ellos se rigen por valores universales propios de cualquier miembro de la profesión, mientras que los gestores tienen que comprometerse con los valores particulares de la organización para la que trabajen; la calidad del servicio es la medida del éxito en la consecución de los fines de una profesión; por el contrario, los gestores se centran en los medios, no en los fines, tratando de minimizar costes y ser eficientes; los gestores, en fin, están sometidos a supervisión y control mientras que los profesionales tienen un amplio margen de autonomía, controlados solo por las leyes, sus colegas y su propio buen juicio. Ahora bien, puesto que el gestor cultural es un profesional —porque no gestiona cualquier cosa, sino una sola y muy especial: la Cultura—, pero a la vez un profesional de la gestión, su ocupación tiene un punto de paradoja y de inestabilidad. Esta doble composición contribuye a explicar por qué la formación en gestión cultural sea predominantemente de posgrado. Y también que ni las leyes ni la sociedad les reconozcan aún el monopolio sobre su ámbito de trabajo. Y es que solo lentamente ha ido configurándose un dominio exclusivo de conocimientos. Tal como dice Marcé, estamos ante «un sector laboral que manifiesta fragilidad y con una capacidad muy relativa para acumular conocimiento» (Marcé, 2010: 182).

4. ¿Cuáles son los problemas éticos en la gestión cultural?

En general los problemas que los gestores culturales deben afrontar se agrupan en las mismas tres categorías que otras profesiones (Bayles, 1981: 3): problemas relativos a precios y contratación que impidan un acceso igualitario a la contratación de sus servicios; problemas sobre la relación con sus clientes, que en muchos casos son administraciones, y que cubren asuntos como la confidencialidad o el abuso de confianza; finalmente, problemas derivados de su conducta profesional sobre terceros distintos de sus clientes. Esto es especialmente relevante dado que las actividades culturales gestionadas tienen siempre consecuencias más allá de la empresa o administración que ordena y paga el encargo, sobre la vida cultural, el patrimonio y el medio ambiente.

Bayles llama estándares a las virtudes con las que evaluar a un profesional, y todas ellas son aplicables a los



gestores culturales: competencia, lealtad, discreción, honestidad, diligencia y franqueza (1981: 22). Lo que ocurre es que estos estándares se concretan de modos distintos según el profesional sea un empleado o un autónomo. Existen en realidad dos grandes tipos de profesionales según estemos ante un asalariado o un profesional liberal. En el último caso, al no tener jefes ni que someterse a la organización en la que trabaja, el profesional tiene un alto grado de discrecionalidad, y por eso es importante que la deontología profesional le oriente, o le frene, al aplicar su criterio. Otros, en cambio, son asalariados perteneciendo a lo que Weber llamaba profesiones «serviles» porque realizan sus funciones «en articulación jerárquica con competencias objetivas» (Weber, 2002: 177). En este caso los profesionales están sometidos a un principio de autoridad y hay menos necesidad de una deontología profesional precisa que les marque objetivos y límites.

Ya he dicho que los gestores culturales son gestores, y por tanto poli-funcionales y con frecuencia pluriempleados. En ocasiones trabajan como empleados públicos, en otras para empresas privadas, en otras cada vez más abundantes, como profesionales independientes o integrados en microempresas que venden sus servicios a las administraciones. A partir de la dicotomía clásica entre profesión servil y liberal, Freidson (1970) propuso una distinción que es más útil para el caso de la gestión cultural, concretamente entre profesiones de consultoría (*consulting professions*) y académicas (*scholarly professions*) donde la división clásica es explicada de un modo algo distinto. Las primeras son las profesiones liberales caracterizadas porque la remuneración es mediante el cobro de los servicios prestados cada vez, y donde la relación con el cliente es individual o personal porque este le pide consejo al profesional quien, en muchos casos, le representa en la resolución de la tarea o negocio, surgiendo así una relación de agencia. Es el caso de una abogada, de un auditor o de una arquitecta. En este tipo de profesiones, la ética es muy importante porque su relación con el cliente y con la tarea no está mediada por una organización en la que trabajen. En las profesiones académicas, el profesional tiene muchos clientes a la vez, trabaja por un salario preestablecido y no representa a sus clientes. Sería el caso de un profesor, una investigadora, un periodista y, a veces, de los gestores culturales. No hay una coincidencia exacta con la división liberal/servil, dado que un trabajador social trabaja como asalariado dentro de organizaciones, pero sería un caso típico de profesión de consultoría. Por otro lado, habría que hablar más bien de funciones profesionales, porque una aparejadora puede trabajar como consultora o ser contratada como miembro de una empresa. Entonces, ¿dónde caen los gestores culturales? Aunque muchas veces trabajen como empleados—y serían una profesión académica—, también en muchas ocasiones funcionan como consultores, motivo por el que la ética profesional es tan importante como en otros casos.

La importancia de la ética radica a la postre en la naturaleza de la práctica profesional particular que nos ocupa. Porque por un lado, la gestión cultural es cultural y es gestión. Como he mencionado anteriormente, la gestión es una actividad para-profesional más que profesional en sentido estricto, puesto que, si bien requiere en la actualidad competencias y conocimientos adecuados, y hasta cierto punto específicos, puede aplicarse a muchas actividades con finalidades, hábitos profesionales y culturales organizativas muy distintas. Es cierto que, aún así, se pueden identificar finalidades exclusivas de la gestión como tal en relación con el éxito de la organización gestionada —cualquiera que esta sea—, pero realmente la gestión no suele cumplir con características típicas de las profesiones como son la autonomía, la vocación, el servicio específico a la sociedad o el control monopolístico de la actividad (Lozano, 1999).

Desde esta reducción de la gestión cultural a mera gestión puede entenderse la descalificación de la ética de la gestión cultural que Ramoneda hacía en 2001, y que reproduzco porque me parece un buen resumen de la actitud reduccionista «anti-ética» respecto de las actividades de gestión en general:

> Quina inquietud hi ha en el sector cultural que faci parlar d'ètica? En principi, les exigéncies étiques de la gestió cultural no emsemblavengaire diferents de les de qualsevolaltre sector de la gestió (i formen part del llegat social comú; no ficar les mans a la caixa, no donar gat per llebre, no explotar indegudament la gent que tens a les tevesordres, ser repectuós amb la llibertadd'expresió de cadascú, no fer un ússectaridelscabals públics, no robar les idees d'unsaltres, etc.) La inquietud sobre aquestes qüestions no crec que mereixin un debat públics del sector, al cap i a la fi és un debat general i que normalment no té a veureambl'ética, sino amb el codi penal (Melendo, 2010: 41).

¿Qué inquietud hay para que se hable de ética? La pregunta es retórica para Ramoneda: ninguna, será una moda o un afán corporativo. Las afirmaciones del autor, en realidad, implican reducir la ética aplicada a esas grandes polémicas mediáticas típicas de la bióetica—el caso Child B, la polémica de Jodie y Mary…—, ignorando que no se trata

de decidir entre blanco y negro sino entre gris y gris, ignorando también la dimensión organizativa e institucional —el nivel «meso»— donde existe un espacio libre moral (Donaldson y Dunfee, 1999) en el que las organizaciones fijan reglas internas de conducta, y supone ignorar, también, el nivel de las políticas culturales y de la economía de la cultura —el nivel «macro»—. Y aquí no debemos olvidar que, como decía Parsons (1949: 382), todas las profesiones tienen una función de control social, puesto que el cliente aprende lo que puede esperar del Estado gracias al profesional, quien le indica qué es y qué no es legal o apropiado. Con ello el profesional actúa, en cierta medida, como un instrumento de control social, lo cual deben saber los gestores culturales. Pero además, y sobre todo en el caso que me ocupa, Ramoneda reduce expresamente la gestión cultural a mera gestión.

En cualquier caso, el gestor cultural es un profesional del sector cultural que intermedia entre la creación y preservación de los bienes culturales y la recepción de los mismos dentro de estrategias de desarrollo económico o territorial. El sentido ético de la profesión está en que son responsables de coadyuvar a una producción cultural (de calidad) y de facilitar el acceso del público a la cultura (de calidad). Son parte destacada de la implementación del derecho a la cultura establecido en el artículo 44 de la Constitución Española.

5.¿En qué consiste la buena práctica profesional?

Toda profesión es una estructura institucionalizada que permite el acceso público a un bien (Salcedo, 2010). Por ejemplo, los profesionales sanitarios son los que permiten que los pacientes accedan a un bien que es la curación o la salud; los periodistas permiten que los ciudadanos accedan a una información veraz; los gestores culturales facilitan que la cultura llegue mejor y a más personas. Por tanto, la profesionalidad de esos distintos trabajadores es la virtud que garantiza el acceso público al bien característico de cada profesión —la salud, la seguridad, la información, la cultura—. ¿En qué consiste en general y cómo se concreta en el caso de la gestión cultural? Tal como indicó Camps (1990), la profesionalidad es una virtud pública porque tanto el buen hacer profesional como el obrar mal influyen en los valores compartidos por la sociedad. Y es que la ética profesional no es privada sino social, porque el profesional y su ética —o su falta de ella— interviene en la configuración de valores sociales proporcionando una pauta de qué es lo «normal» —por ejemplo, ¿es normal no cobrar el IVA? ¿Lo es inflar los presupuestos de obra pública?— (Domingo, 2005). Ahora bien, ¿en qué consiste ese buen hacer en el caso de la gestión cultural? Responder esta pregunta requiere plantearla primero en los términos más generales de cuál es la estructura o intríngulis ético de cualquier profesión. Fijémonos en que la propia noción de profesión tiene una dimensión normativa, porque un profesional —frente a un aficionado o un impostor— hace su trabajo garantizando que estará lo suficientemente bien hecho. Normalmente, el profesional ayuda a su cliente a que consiga un bien privativo, un bien del que dicho cliente se beneficia en exclusividad y por lo que estaría dispuesto a pagar. Por ejemplo, los médicos tratan de que sus pacientes se curen—ellos, no la sociedad en general—; los abogados ayudan a sus clientes para que no sean condenados; los maestros tratan de que sus alumnos se formen. En cambio, en la gestión cultural ese bien que facilitan los profesionales suele ser un bien público, la cultura, que se pone al alcance de la sociedad en general o de un público más o menos definido que frecuentemente no es quien paga, porque el cliente de los gestores culturales suelen ser las administraciones.

Por otro lado, las profesiones —y por tanto, también la gestión cultural—son servicios públicos porque, aunque el bien al que den acceso sea privativo—como la salud, que es de cada cual—, y sean los clientes particulares quienes paguen a los profesionales que elijan, los demás clientes potenciales pueden tener la seguridad de que el profesional no privilegiará a unos frente a otros, y de que no interrumpirá el ejercicio de su profesión por intereses espurios (Bayles,1981). El encargo profesional es una relación de confianza entre profesionales y clientes que está protegida por las leyes porque cumple un servicio público —protección que llega a veces incluso al monopolio profesional, aunque no desde luego en nuestro caso—. Hay una dimensión genuinamente ética en todo esto, la cual se muestra en que el juicio «fulano es un buen profesional» es un juicio moral porque resulta de una deliberación (Salcedo, 2015). Dicho con otras palabras, no hay un algoritmo indubitable que nos lleve a esa conclusión, sino que hay que argumentar con otros clientes y profesionales, y en último término referirse a un diálogo entre profesionales y sociedad, para determinar qué cuenta como actuaciones, actitudes y propósitos del buen profesional. El juicio de que alguien es un buen gestor cultural no depende solo de normativas legales —está en juego más que el cumplimiento de la ley—, pero tampoco es subjetivo porque cualquiera en las mismas circunstancias debería concluir que tal persona es o no es un buen profesional.

Por otro lado, no se trata de que el gestor cultural aplique a su práctica profesional unos valores o principios

que las autoridades o los expertos en ética han establecido y codificado previamente. Por el contrario, tales valores y principios de actuación profesional han sido proclamados por los propios gestores culturales en virtud de su autonomía profesional —por ejemplo en el CDGC—y, simultáneamente, son aceptados por sus clientes y por la sociedad como un estándar para juzgarles. Como digo, se trata de una conversación en la que intervienen los gestores, los demás agentes culturales y la sociedad en general en cuanto las profesiones son servicios públicos mediante los que acceder a bienes importantes —la salud, la educación, la cultura—. Los profesionales requieren autonomía para proporcionar su servicio público característico, pero tal autonomía tienen que ejercitarla dentro de los valores del Estado democrático de derecho —imperio de la ley, libertad, derecho a la integridad personal, al honor y a la intimidad, igualdad de oportunidad, bienestar social, etc.—. Esos valores funcionan como un marco de restricciones que son válidas para todos/as, y que por tanto los profesionales deben respetar y, si no lo hacen, defender con éxito por qué era inevitable hacerlo (Gert, 1984).

Tomando prestadas las palabras de Bayles (1981: 5), «el ciudadano medio necesita buenas razones para aceptar las normas éticas que regulan las prácticas profesionales. Estas normas deben parecer aceptables a cualquier persona sensata que viva en la sociedad donde tales normas se aplican». Este ciudadano medio del que habla Bayles es la hipótesis de un observador externo, desinteresado y comprometido con los valores fundamentales del estado democrático de derecho. Las prácticas profesionales sometidas a su juicio tienen efectos sobre diferentes grupos de interés (*stakeholders*), que pueden agruparse en tres grandes categorías: los propios profesionales, sus clientes, y la sociedad en general (Bayles, 1981: 19). Concretando un poco esas categorías en el caso que me ocupa, tendríamos gestores culturales (profesionales), administraciones públicas, empresas, creadores, públicos (clientes), patrimonio, vida cultural, medio ambiente (sociedad en general). El gestor cultural, por tanto, tiene «distintos amos»: las administraciones o empresas que le pagan, los públicos a los que sirve, la sociedad en la que desarrolla su labor y finalmente los creadores, el patrimonio y la Cultura que son su razón de ser. Y un curso de acción concreto, o una decisión profesional determinada, estará justificada cuando, en conjunto, promociona los intereses de los distintos grupos de interés o *stakeholders* más que sus alternativas pero respetando siempre el marco axiológico general o, si no es el caso, lesionándolo lo menos posible.

6. Conclusiones

Podemos ver lo anterior con un ejemplo tomado de un influyente artículo sobre ética profesional (Gewirth, 1986) en el que se presentaba la llamada «tesis separatista», que es la idea de que la ética de los profesionales está separada de la del resto de la sociedad porque tienen derechos y obligaciones exclusivos. Gewirth ponía precisamente un ejemplo de gestión cultural consistente en que el consejo de dirección de una orquesta sinfónica contratara a un brillante director que es un nazi acérrimo. La tesis separatista diría que los gestores culturales al cargo de la orquesta están autorizados a contratarle porque los objetivos a los que sirven incluyen ofrecer conciertos de la máxima calidad, pero no incluyen tomar ninguna posición política ni, incluso, ninguna posición moral más allá del cumplimiento de buena fe de la legalidad vigente. Contra la tesis separatista, los gestores culturales no son ajenos a los valores generales de una sociedad democrática porque la autonomía que les ha sido concedida debido a su criterio experto es para que proporcionen un servicio público dentro de los valores socialmente aceptados.

He defendido que ese servicio público es el acceso a la Cultura. Puesto que se trata en la actualidad de un concepto abierto del que no pueden darse definiciones apriorísticas, estimar la calidad del servicio ofrecido por los gestores culturales requiere una deliberación que es, también, de tipo ético. Requiere sopesar hasta qué punto se han tenido en cuenta los intereses legítimos de los diferentes afectados y grupos de interés, incluyendo el medio ambiente, el patrimonio y la cultura en general. Contar con códigos deontológicos es una ventaja porque los códigos expresan el compromiso con la autonomía a cambio de satisfacer la expectativa social de calidad en el servicio dentro del marco de valores vigente. No obstante, la ética de la gestión cultural está por hacer, habiéndose de precisar mucho más las metodologías adecuadas o los problemas prioritarios. Parte de la dificultad estará en la naturaleza misma de una profesión que no es mera gestión y que desarrolla su tarea en ámbitos culturales diferentes y con formas organizativas también variadas. Por eso la participación de los propios profesionales en la construcción de su ética es ineludible.

Notas

1. Escribo cultura con mayúsculas porque no me refiero al sentido antropológico o etnográfico del término —el modo integral de vida de una sociedad—, sino a esa realidad de límites difusos que abarcan las artes plásticas, la fotografía y el diseño; las ediciones literarias, fonográficas y cinemato-

gráficas, en cualquier soporte o formato; las actividades relacionadas con la investigación, documentación, conservación, restauración, recuperación, difusión y promoción del patrimonio histórico —según, por ejemplo, el *Anteproyecto de ley por el que se adoptan medidas tributarias y administrativas destinadas a estimular la actividad cultural en Andalucía*, art. 2b—.

Bibliografía

Adorno, T. W. y Horkheimer, M. (1998). *Dialéctica de la ilustración (1969)*. Madrid:Trotta.

Alcoberro,R. (2004). ¿"Quovadis", ética aplicada? *Sostenible?, 6*, 23-38.

Bayles, M. D. (1981).*Professional Ethics*.Belmont: Wadsworth.

Benjamin, W. (1936).*The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction (1936)*.New York: Prism Key Press.

_____ (1982).*Discursosinterrumpidos, vol. I*. Madrid: Taurus

Bruns, A. (2008). *Blogs, Wikipedia, Second Life and Beyond: From Production to Produsage*.New York: Peter Lang.

Camps, V. (1990).*Virtudes públicas*.Madrid: Espasa Calpe.

Casado, A. (2008).*Bioética para legos. Una introducción a la ética asistencial*.Madrid: Plaza y Valdés.

Cortina, A. (1993).*Etica aplicada y democracia radical*. Madrid: Tecnos.

Domingo Moratalla, A. (2005)."Ética de las profesiones y formación universitaria: tres modelos de responsabilidad profesional" en*Revista de Fomento Social,60*, 39-55.

Donaldson, T. y Dunfee,T. W. (1999).*Tiesthatbind*.Boston: Harvard UniversityPress.

Federación Estatal De Asociaciones De Gestores Culturales(FEAGC) (2009).*Código Deontológico de la Gestión Cultural* [en línea].Recuperado el 31 de octubre de 2019 dehttps://feagc.com/wp-content/uploads/2016/04/codigodeontologicofeagc.pdf

_____ (2009).*Descripción del puesto de trabajo de la gestión cultural en España*[en línea].Recuperado el 31 de octubre de 2019 de https://feagc.com/wp-content/uploads/2016/04/codigodeontologicofeagc.pdf

Foucault, M. (1975).*Surveilleretpunir. Naissance de la prison*. París:Gallimard

Freidson,E. (1970).*Profession of Medicine: A Study of the Sociology of Applied Knowledge*.New York: Harper and Row.

Gert, B. (1984)."Moral Theory and Applied Ethics" en*Monist,67*(4), 532.

Gewirth, A. (1986)."Professional Ethics: The Separatist Thesis" en*Ethics,96*(2), 282-300.

Goodin, R. E. (1988).*Reasons for Welfare. The Political Theory of the Welfare State*.Princenton, Princenton University Press.

Hartley, J., Potts, J., Cunningham, S., Flew, T., Keane, M. y Banks, J. (2013).*Key Concepts in Creative Industries*.Los Angeles, Sage.

Horkheimer, M. y Adorno, T. W. (1969).*Dialektik der Aufklärung: philosophischeFragmente*.Frankfurt am Main:Suhrkamp.

Hortal, A. (2007).Ética profesional y universidad.Caracas, Universidad Católica Andrés Bello.

Jonas, H. (1979).*Das PrinzipVerantwortung. VersucheinerEthikfürdietechnologischeZivilisation*. Frankfurt am Main:Suhrkamp

Jonsen, A. R. y Toulmin, S. E. (1988).*The Abuse of Casuistry: A History of Moral Reasoning*. Berkeley:University of California Press.

Leist, A. (1990)."¿Qué es la ética aplicada?" en*Cuadernos de ética, 10*, 41-59.

Lindbeck, A. (1988)."Individual Freedom and Welfare State Policy" en*EuropeanEconomicReview,32*(2-3),295-318.

Lozano, J. M. (1999).Ética y empresa.Madrid: Trotta.

Marcé, X. (2010)."Gestor cultural, Una professió a la cordafluixa" en Bonet, L. (ed.), *Perfil i reptes del gestor cultural*, Barcelona:BissapConsulting, págs. 175-193.

Marshall,T. H. (1998).*Ciudadanía y clase social*.Madrid: Alianza.

Melendo, J. L. (2010)."Gestió cultural. Una professió complexa"en Bonet, L. (ed.), *Perfil i reptes del gestor cultural*, Barcelona:BissapConsulting, págs. 11-52.

Múzquiz,G. (2016). *La función deontológica de las organizaciones colegiales y su impacto económico y social*, Unión Profesional.

Parsons,T. (1949).*Essays in Sociological Theory*.New York: Macmillan.

Salcedo,D. (2010)."Los fundamentos normativos de las profesiones y los deberes de los trabajadores sociales" en*Trabajo social global,1*(1),10-38.

__. (2015)."El buen profesional" en*Cuadernos de Trabajo Social,28*(1), 19-26.

Velayos, C. (2009).Ética y ethos profesionales. Granada: Universidad de Granada.

Weber,M. (2002).*Economía y sociedad: esbozo de sociología comprensiva (1922)*.México: Fondo de Cultura Económica.

/ AUTOR
Juan Antonio Estrada López.

/ CORREO-E
juananestrada@gmail.com

/ ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL
Secretaría General de la Diputación Provincial de Huelva. Técnico superior.

/ TÍTULO
La contratación artística en la Ley 9/2017 de Contratos del Sector Público: la necesidad del cambio para poder avanzar.

/ RESUMEN
La Ley de Contratos del Sector Público del 2017 ha supuesto una modificación importante de las condiciones de contratación de espectáculos en España. El sector público, el mayor organizador de espectáculos en nuestro estado, debe cumplir unas normas que no se ajustan a las peculiaridades del sector artístico. Para el avance del sector se impone afrontar una serie de modificaciones y superar las constantes trabas administrativas existentes.

/ PALABRAS CLAVE
Contratación pública, artística, espectáculos, Ley Contratos.

/ Artículo recibido: 15/09/2020 **/ Artículo aceptado:** 01/10/2020

/ AUTHOR
Juan Antonio Estrada López.

/ E-MAIL
juananestrada@gmail.com

/ PROFESSIONAL AFFILIATION
General Secretariat of the Provincial Council of Huelva. Advanced technician.

/ TITLE
Artistic contracting in Ley 9/2017 de Contratos del Sector Pública: the need for change to move forward.

/ ABSTRACT
The Ley de Contratos del Sector Público from2017 has meant a significant modification of the conditions for contracting shows in Spain. The public sector, the largest organizer of shows in our state, must comply with rules that do not conform to the peculiarities of the artistic sector. For the advancement of the sector, it is necessary to face a series of modifications and overcome the constant existing administrative obstacles.

/ KEYWORDS
Public Contracts, artistical, Performances, Law Public Sector Contracts.

La contratación artística en la Ley 9/2017 de Contratos del Sector Público: la necesidad del cambio para poder avanzar

/ Juan Antonio Estrada López

La contratación artística en la Ley 9/2017 de Contratos del Sector Público: la necesidad del cambio para poder avanzar

Juan Antonio Estrada López

Introducción

> *Señora: Autorizado competentemente por V.M., previo acuerdo del Consejo de Ministros, presentó el de Hacienda a las Cortes en 29 de diciembre de 1850 un proyecto de ley de contratos sobre servicios públicos, con el fin de establecer ciertas trabas saludables, evitando los abusos fáciles de cometer en una materia de peligrosos estímulos, y de garantizar la Administración contra los tiros de la maledicencia*[1]

Mucha literatura, análisis y comentarios ha generado la Ley 9/2017, de 8 de noviembre, de Contratos del Sector Público (en adelante LCSP), norma que encuentra su justificación de aprobación en la necesidad de transposición a nuestro sistema jurídico de las directivas comunitarias en materia de contratación pública[2] y que entró en vigor dos años después del plazo máximo que tenía el Estado español para realizar esta incorporación.

En la exposición de motivos se van desgranando los objetivos que inspiran esta ley, centrándolos el legislador en dos: lograr una mayor transparencia en la contratación pública y conseguir una mejor relación calidad-precio. Para su logro se establecen la planificación y racionalización de la contratación como ejes primordiales del sistema. Con esos principios se realiza una remodelación de procedimientos y trámites, apostándose por la administración electrónica como forma de agilizar la contratación.

Paradójicamente la norma que pretendía aumentar la transparencia, simplificar los trámites y dar celeridad a los procedimientos provocó en un primer momento una situación de desconcierto y hasta de cierto bloqueo. Situación que, si bien todos los sectores la han sufrido, para el cultural ha sido demoledor. La penalización del uso del contrato menor, y la restricción de los procedimientos negociados, figuras esenciales en la contratación en la cultura y en particular de las artes escénicas, ha conllevado a un aumento significativo de las trabas burocráticas para contratar con las Administraciones Públicas.

Este artículo pretende analizar las características de la contratación en el ámbito de la cultura en general, con una mirada más concreta en las artes escénicas, detectando los problemas y sus posibles soluciones.

Claves para entender la ley

La LCSP mantiene el carácter instrumental de la contratación como herramienta para satisfacer el mandato

legal al que se someten los poderes públicos. Entre los cambios más significativos de esta norma están:

La ampliación de su ámbito subjetivo. La ley va a aplicarse a entidades e instituciones que quedaban fuera de la anterior norma o, estando incluidas, la aplicación de esta era parcial.

Establece mecanismos para una mayor transparencia en la contratación pública. Se realiza la difusión generalizada de las licitaciones a través de los perfiles de contratante, que en la mayoría de supuestos estarán vinculados a la Plataforma de Contratación del Sector Público.

Apuesta por las adjudicaciones que sopesen una mejor relación calidad-precio en los bienes y servicios adquiridos.

Hace posible que la contratación pública sea un instrumento eficaz para implementar políticas nacionales y comunitarias en materia social, medioambiental, de innovación y desarrollo, de promoción de las pymes y de defensa de la competencia. La nueva ley introduce medidas tendentes a salvaguardar los derechos de los trabajadores y la normativa vigente en materia de igualdad e integración social y facilita el acceso a las PYMES a la contratación al establecerse como regla general la contratación por lotes.

Apuesta por la digitalización a través de la contratación electrónica, simplificándose al tiempo las exigencias documentales y reduciendo los supuestos en que será necesario disponer de clasificación.

Antes de entrar en el análisis concreto de la aplicación de esta ley en las artes escénicas es conveniente describir, aunque sea brevemente, cómo seconfigura el sistema de contratación de nuestro estado. Para hacerlo de forma estructurada vamos a distinguir entre los diferentes tipos de contratos, los procedimientos que se establecen y los criterios de adjudicación.

Tipos de contratos

La LCSP estructura los contratos en dos grandes bloques, los contratos administrativos y los contratos privados. El artículo 25 define como contratos administrativos los de:

a) obras

b) concesión de obras

c) servicios

d) concesión de servicios

e) suministro

f) y los llamados contratos mixtos —que contienen características de varios de los tipos anteriores—.

A este primer bloque se le denomina los contratos típicos. Junto a ellos los contratos administrativos especiales —con objeto diferente a los anteriores pero que están vinculados al giro o tráfico específico de la Administración contratante o satisfacen de forma directa o inmediata una finalidad pública— conforman los contratos administrativos.

Como indica ese artículo estos contratos se regirán, en cuanto a su preparación, adjudicación, efectos, modificación y extinción por la LCSP y sus disposiciones de desarrollo; supletoriamente se aplicarán las restantes normas de derecho administrativo y, en su defecto, las normas de derecho privado. A los contratos administrativos especiales les serán de aplicación, en primer término, sus normas específicas.

Frente a este bloque se configuraría otro que se denominan contratos privados, compuesto por:

a) Los que celebren las Administraciones Públicas cuyo objeto sea distinto a los contratos típicos.

b) Los celebrados por entidades del sector público que siendo poder adjudicador no reúnan la condición de Administraciones Públicas.

c) Los celebrados por entidades del sector público que no reúnan la condición de poder adjudicador.

d) Y el cerca del centenar de contratos cuyo CPV[3] esté dentro del listado enunciado por el artículo 25.1.a) 1º, entre ellos muchos vinculados a la gestión cultural y a los contratos artísticos.

Estos contratos denominados privados se regirán, en cuanto a su preparación y adjudicación, por la Ley de Contratos del Sector Público y sus disposiciones de desarrollo; aplicándose supletoriamente las restantes normas de derecho administrativo o, en su caso, las normas de derecho privado. En lo que respecta a sus efectos, modificación y extinción, estos contratos se regirán por el derecho privado.

Procedimientos

Son siete los procedimientos fijados por la ley. Se mantienen con importantes modificaciones los seis existentesen la norma anterior[4], y se añade el procedimiento de asociación para la innovación.

De todos ellos se potencia el procedimiento abierto —en cualquiera de sus tres nuevas modalidades, normal, simplificado y simplificado abreviado— y por lotes. Queda como residual —y para casos muy limitados— el procedimiento negociado.

Los principios de publicidad y planificación relegan a los contratos menores a supuestos excepcionales, intentando frenar el abuso —en opinión del Tribunal de Cuentas— de esta figura[5]. La nueva regulación prevé que solo

deben usarse estrictamente para necesidades puntuales, no previsibles y no repetitivas.

Se reducen también los supuestos del procedimiento negociado, aunque se mantiene abierta la posibilidad de usar esta vía, entre otros supuestos, para contrataciones que se encomiendan a una sola empresa por estar los derechos de propiedad intelectual reservados, caso de las contrataciones artísticas.

Criterios de adjudicación

La norma prevé que los contratos se adjudiquen como regla general aplicando criterios que ponderen la calidad-precio de las ofertas presentadas. Se contempla como novedad la posibilidad de considerar el coste del ciclo de vida como uno de los medios de selección de la oferta más ventajosa[6].

Coherente con el criterio de la calidad-precio la norma establece que en los contratos de servicios del Anexo IV, en el que aparecen muchos servicios relacionados con la cultura, así como en los contratos que tengan por objeto prestaciones de carácter intelectual, los criterios relacionados con la calidad deberán representar, al menos, el 51 por ciento de la puntuación. Estos criterios pueden ser objetivables o depender de un juicio de valor. En este segundo caso cuando se les atribuya una ponderación mayor que la correspondiente a los criterios evaluables de forma automática, deberán ser valorados por un comité formado por expertos con cualificación apropiada, que cuente con un mínimo de tres miembros, uno de ellos un técnico jurista especializado en contratación pública si se trata de una contratación realizada por una entidad local.Se mantiene con carácter excepcional la posibilidad de la adjudicación directa, reservada para los contratos menores y los procedimientos negociados sin publicidad.

El concepto de contratación artística

Los artículos 25 y 168 de la LCSP hacen referencia a los contratos que tienen por objeto la creación e interpretación artística y literaria y los de espectáculos, todos ellos considerados comúnmente como contratos artísticos. Una de las mejores definiciones de estos contratos la encontramos en la parte expositiva que realiza el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música (INAEM) en un informe de 1996[7] de la Junta Consultiva de Contratación Administrativa del Ministerio de Hacienda. En el mismo este organismo del Ministerio de Cultura explicaba:

> Son aquellos en los que se contrata algo que aporta algún aspecto original al conjunto y que, por lo tanto, contribuyen a individualizar la obra o realización frente a las demás. Puede tratarse de la adquisición o alquiler de elementos únicos y originales de una producción o de la contratación de un artista o grupo artístico que aporta su labor creativa al espectáculo. Es el caso, por ejemplo, de una orquesta; como es sabido, cada versión de un mismo concierto por una orquesta distinta constituye una obra artística diferente. Otro ejemplo es el alquiler de una escenografía ya construida o de un vestuario ya confeccionado, pues ambos llevan incorporada la idea de su creador y, normalmente, son únicos pues no se realizan casi nunca más de una vez.

Esta definición, dada como válida por la Junta Consultiva estatal y utilizada por la misma en multitud de ocasiones, explicita el carácter singular, único e irrepetible de cada creación artística, circunstancias que van a tener un efecto determinante en los procesos de contratación al no permitir la concurrencia en muchos casos. No cabe confundir la singularidad de la creación con los procesos de gestión y producción vinculados a la cultura —por ejemplo, los contratos de servicios para realizar la programación de un espacio—, en los que sí cabe concurrencia al poder darse diferentes caminos para la consecución de un mismo objetivo.

Los procedimientos de contratación en la gestión cultural

Habitualmente en la programación y gestión de proyectos artísticos se suelen dar cuatro situaciones diferentes:

a) Se quiere contratar una creación artística en concreto, por ejemplo, un espectáculo de teatro, y solo se puede contratar con una empresa al ser esta la titular de los derechos de propiedad intelectual o ser el representante único del titular de esos derechos.

b) Se quiere contratar una creación artística en concreto, pero existen varios representantes del titular de los derechos de propiedad intelectual del creador, situación habitual en determinada clase de música.

c) Se quiere contratar la ejecución de un proyecto cultural ya diseñado desde la administración.

d) Se desea que se presenten proyectos culturales sobre un diseño básico previsto por la administración, para proceder a seleccionar uno de ellos.

Lo más probable es que el objeto de estos contratos se encuentre incluido en el listado de CPV que contempla el artículo 25 de la ley, por ejemplo, los contratos de exhibición

artística, siendo por tanto contratos privados. En este supuesto, tal como se indicó anteriormente, aunque su preparación y adjudicación se regirán por el derecho administrativo, y en concreto por lo establecido en la LCSP, sus efectos y extinción se regirán por el derecho privado. Esto incluye aspectos como la forma del pago del precio, las causas de suspensión y sus consecuencias, lafuerza mayor o recisión de este e incluso la interpretación del contrato, que debe ser consensuado entre las partes y no es capacidad unilateral de la administración, extremos todos ellos frecuentemente olvidados desde las Administraciones Públicas contratantes.

Contratación de una creación artística en concreto y un único adjudicador posible

Se daría esta circunstancia cuando el firmante es el titular de los derechos de propiedad intelectual de la creación artística o su representante exclusivo. Como regla general se debe utilizar el procedimiento negociado sin publicidad al darse las circunstancias del 168 2 a) de la LCSP —un solo adjudicador posible por razones de exclusividad de los derechos de propiedad, siempre y cuando la ausencia de competencia no sea consecuencia de una configuración restrictiva de los requisitos y criterios para adjudicar el contrato—. Hay que tener en cuenta que superando el contrato el valor económico de los 750.000,00 € se aplicarían las reglas para los contratos sujetos a regulación armonizada.

Sería posible acudir al procedimiento para los contratos menores si el valor del contrato no superase los 15.000,00 € (excluido el IVA). La ventaja es que este procedimiento es, al menos teóricamente, más ágil que el resto de procedimientos.En cualquier caso, la adjudicación del contrato será directa, sin concurrencia ni publicidad previa de la licitación.

La norma prevé que los contratos se adjudiquen como regla general aplicando criterios que ponderen la calidad-precio de las ofertas presentadas.

Contratación de una creación artística en concreto y varios posibles adjudicadores

Se daría esta circunstancia cuando existen varios representantes no exclusivos del titular de los derechos de propiedad intelectual de la creación artística. En este supuesto el contrato debe seguir el procedimiento abierto o el abierto simplificado. La adjudicación se realizaría mediante la combinación de criterios de precio y/o calidad, en la proporción que los pliegos fijen y con los límites establecidos por la LCSP según cada procedimiento. Si está perfectamente definido el objeto del contrato, no permitiéndose ninguna mejora y la adjudicación se realizará teniendo en cuenta exclusivamente el precio, se podría usar el abierto simplificado abreviado.

Ejecución de un proyecto cultural ya diseñado desde la administración y proyectos culturales sobre un diseño básico previsto por la administración

En estos supuestos es necesario que haya concurrencia debiéndose acudir al procedimiento abierto. En los diseños ya realizados por la administración pueden licitarse exclusivamente por precio, si no se permiten mejoras o variables por parte de los licitadores. No es el caso del segundo, presentación de proyectos culturales, que debido a su carácter intelectual será necesario aplicar criterios de calidad junto a los del precio.

Las restricciones de la competencia en los procedimientos negociados sin publicidad

La no existencia de competencia por razones técnicas y la protección de derechos exclusivos, incluidos los derechos de propiedad intelectual e industrial solo se

aplicarán cuando no exista una alternativa o sustituto razonable y cuando la ausencia de competencia no sea consecuencia de una configuración restrictiva de los requisitos y criterios para adjudicar el contrato[8].

Es una de las quejas más importantes de las empresas de distribución de espectáculos, especialmente de cantantes. El artista —o la sociedad que lo representa— concede los derechos de representación para un espectáculo a varias empresas de distribución y el reparto entre ellas se realiza en ocasiones por zonas o por fechas. En este último supuesto la concreción del día de actuación puede determinar que sea una u otra la empresa que resulte adjudicadora. La selección de una fecha en concreto por parte de la administración contratante supone la eliminación del resto de la competencia. En estos supuestos salvo que la fecha sea significativa —fiestas mayores, apertura de temporada, acto singular…— en el expediente de contratación debe quedar muy bien justificado por qué se ha seleccionado la misma, dando lugar a un procedimiento negociado sin publicidad y adjudicación directa de la empresa que para ese día tiene la representación, y no se ha promovido un procedimiento abierto dando opción al resto de empresas representantes del artista para licitar y proponer fechas y precio de la actuación.

La maldición de los contratos menores

Como ya se indicó la contratación menor es el procedimiento más empleado por las Administraciones Públicas y esa premisa se cumple también en la contratación de actuaciones artísticas. La LCSP considera contratos menores aquellos que tengan cuyo valor estimado sea inferior a 40.000 euros, cuando se trate de contratos de obras, o a 15.000 euros, cuando se trate de contratos de suministro o de servicios. Su uso está vetado para los contratos administrativos especiales y en los de concesión de obras o servicios.

Estos contratos no pueden tener una duración superior a un año, ni ser objeto de prórroga ni de revisión de precios. El único criterio de adjudicación es el precio, y si se desea adjudicar conforme a otros criterios se ha de recurrir al cualquiera de las variables del procedimiento abierto. Su uso se reserva para necesidades puntuales, no previsibles y no repetitivas, y he aquí uno de los grandes problemas en el sector de artes escénicas. Nuestras contrataciones son previsibles, nos son puntuales y son repetitivas. Dado el importe de los contratos y cierta agilidad en la tramitación hace que se incumpla sistemáticamente estas previsiones legales, usando contratación tras contratación este procedimiento. Lo lógico sería disponer de un procedimiento negociado sin publicidad que no requiriera tantos trámites administrativos, o exceptuar de esas premisas generales de los contratos menores a la contratación artística.

La configuración del expediente administrativo es, al menos teóricamente, bastante simple y no se necesitan la aprobación ni publicación de pliegos. Sí será publicitada la contratación una vez realizada, conforme a las normas de publicidad de los contratos menores (al menos cada tres meses se publicará el listado de contratos menores suscritos en formato abierto y reutilizable)[9]. En palabras de la Junta Consultiva de Contratación del Ministerio de Hacienda este es un «procedimiento caracterizado por el propio legislador como un sistema muy sencillo de contratar, carente de otros trámites imprescindibles que los que establece la Ley de Contratos»[10]. Sin embargo, la realidad en muchas administraciones locales nos muestra que no hay nada más alejado de la realidad.

Todo empezó con una pésima redacción inicial del artículo 118 de la LCSP que regulaba este procedimiento, en la que se indicaba que el contratista no debía haber suscrito más contratos menores que individual o conjuntamente superaran la cifra de 15.000,00 € (más IVA), salvo los contratos en los que solo pudiese haber un adjudicatario —entre otras razones por estar protegidos los derechos de propiedad industrial o intelectual del bien o servicio a contratar, supuesto de los contratos artísticos—. Tras una rocambolesca situación en la que las diferentes juntas consultivas de contratación administrativa, autonómicas y estatal, se lanzaron a interpretar este apartado con hasta tres versiones diferentes, el culmen del desconcierto lo supuso la primera instrucción que la recién creada Oficina Independiente de Regulación y Supervisión de la Contratación hizo pública a finales del mes de febrero[11], que aunque zanjó parte de la controversia por la interpretación de este apartado generó otras y debió ser objeto de una aclaración posterior. El 3 de febrero del 2020 el Gobierno eliminó ese límite de la norma general, pero ya era tarde, muchas regulaciones de ámbito local habían establecido este límite de facturación anual y lo continúan aplicando.

Por otro lado, una interpretación conjunta de la LCSP hace que administraciones estén exigiendo en los expedientes que se acrediten más extremos de los requeridos por la Ley, por ejemplo la acreditación de que el precio que se paga está ajustado al mercado, cuestión difícil en ocasiones de realizar en las actuaciones artísticas, máxime cuando la propia Directiva 2014/24/UE del Parlamento Europeo y del Consejo en su considerando 50 aprecia la singularidad de las creaciones artísticas: «Este es el caso de las obras de arte en

las que la identidad del artista determina intrínsecamente el valor y el carácter únicos del propio objeto artístico».

En esta situación de paroxismo legal podremos llegar a ver la exigencia de que, al principio de planificación de la contratación, recogido en la ley, los servicios de cultura deban indicar antes de que empiece el año los contratos menores que van a suscribir y su importe, sin posibilidad de alteración o la aplicación de cláusulas medioambientales en las actuaciones artísticas.

La reforma necesaria de la Ley de Contratos

Si se desea que las artes escénicas y la cultura en general tengan un desarrollo adecuado en nuestro estado y no sufra constantes trabas administrativas causadas por esta norma, o por la interpretación que se hace de la misma, sería conveniente estudiar la posibilidad de modificar el texto legal en seis temas:

1º. Se debiera dar una nueva redacción del artículo 168. a) 2º más acorde con la Directiva 2014/24/UE del Parlamento Europeo y del Consejo, de 26 de febrero de 2014 que permitaclarificarqueeltérminorepresentaciónartísticasereferiereaactuaciones artísticas en vivo, evitando que al estar al lado de la expresión «obra de arte» se pueda entender que este supuesto solo se refiere a obras de arte sustanciadas en soportes físicos —pictóricas, escultóricas…—. Se proponen dos cambios, la sustitución de la palabra «representación» por «actuación» y cambiar la colocación de la excepción de pertenecer al Patrimonio Histórico Español tras la expresión mencionada.

2º. En aras de la simplificación administrativa sería conveniente la sustitución de los pliegos administrativos y técnicos en los contratos artísticos que se tramitan por el procedimiento negociado sin publicidad por un documento descriptivo. Sería aplicar el mismo sistema previsto para el procedimiento de diálogo competitivo, sustituyendo estos por un documento descriptivo que incluiría tanto las necesidades a satisfacer como los requisitos de la licitación. Este documento tendría los contenidos establecidos en la ley.

3º. En relación con los contratos menores, la creación de un nuevo artículo que recoja para la contratación artística la misma excepcionalidad en el importe que se da en los contratos de ciencia, aumentando el límite de los contratos menores artísticos a 50.000,00 €.

4º. Unificación de los documentos que deben conformar el expediente administrativo en los contratos menores, sin posibilidad de que cada administración solicite más documentación.

5º. No obligatoriedad de uso de medios electrónicos cuando los contratos tengan por objeto producciones o creaciones artísticas que se tramiten mediante procedimiento negociado sin publicidad y participen licitadores extranjeros.

6º. Que se indique en el artículo 25 de la LCSP, que establece el régimen jurídico de los contratos artísticos como contratos privados, que se exceptúa de la aplicación de la legislación privada los efectos de los supuestos de suspensión y cancelación por causas de fuerza mayor. Se establecería un nuevo artículo que indicara que se deberá compensar por los costes ya generados en la gestión del contrato estableciéndose un porcentual salvo que la compañía pueda acreditar un importe superior.

La resolución de los contratos de exhibición artística por COVID-19

Para terminar este artículo, aunque es un tema puntual, se procede a analizar por su incidencia en estos momentos la regulación por parte del Real Decreto-ley 17/2020, de 5 de mayo las indemnizaciones por las cancelaciones de espectáculos por COVID-19.

En el artículo 4 de este Real Decreto-Ley de medidas de apoyo al sector cultural y de carácter tributario para hacer frente al impacto económico y social del COVID-2019 se establecía la posibilidad de acordar una indemnización a favor de las compañías artísticas en los supuestos de la resolución del contrato (cancelación) por la pandemia, siempre que el valor de este sea inferior a 50.000,00 €. En este supuesto la indemnización establecida no podrá ser inferior al 3, ni superior al 6 por ciento del precio del contrato.

Nos plantea dudas el encaje de esta norma dentro del sistema legal que se contempla en la LCSP. Como se ha indicado varias veces en este artículo los contratos de interpretación artística y de espectáculos son privados y se les aplicaría las normas de preparación y adjudicación de la LCSP, y en concreto desde el artículo 28 al 187. A partir de ahí, y en lo referente a sus efectos, modificación y extinción habría que atender a lo establecido en el propio contrato y a la legislación privada, quedando el derecho administrativo como supletorio. Este criterio se ha reiterado en multiplicidad de informes de la Junta Consultiva de ContrataciónPública del Estado, entre ellos el 129/18. La normativa aplicable a los efectos, modificación y extinción de estos contratos sería:

1) El contrato firmado por las partes

2) El Código de Comercio (en lo poco que es aplicable)

3) El Código Civil

4) Supletoriamente el derecho administrativo, es decir esta Ley de Contratos del Sector Público.

Solo cabría entender la aplicación de este artículo 4 de dos formas:

A) Con carácter supletorio al acuerdo de las partes y al Código Civil. Entendido así de poco serviría pues la mayoría de los contratos fijan las condiciones en caso de fuerza mayor. Esto ocurriría en los contratos que las compañías hubieran firmado dentro del programa PLATEA con el INAEM, dado que en su modelo de contrato se especifica:

> SEXTA.- Será causa de ineficacia del presente contrato la no realización de la actuación prevista, por cualquier motivo, ya sea imputable a la Entidad Local como a la Compañía. En estos casos el INAEM no estará obligado al pago de cantidad alguna en concepto de compensación.

O en los contratos dentro de este programa entre los municipios y las compañías[12]:

> Cuarta. Régimen jurídico.
> Serán causas de ineficacia del presente contrato los casos de fuerza mayor, como guerra, calamidad pública, incendio, inundación o cualquier otra de esta naturaleza que no permitan la apertura al público del local donde hayan de celebrarse la representación. En estos casos, la resolución del contrato se llevará a cabo con la debida buena fe de las partes.

Si las partes no pactan nada entraría en juego el Código Civil que indica en su artículo 1105 que las partes quedarían liberadas sin deberse nada —circunstancia injusta y que pone de manifiesto el desequilibrio extremo en la relación—.

B) Que este artículo sea norma de aplicación preferente (quizás por el principio que norma específica es de aplicación preferente frente a norma general), eso supondría que se estaría modificando el artículo 26 de la Ley de Contratos del Sector Público, que establece que el derecho administrativo, e indudablemente este Decreto-Ley es derecho administrativo, es supletorio al derecho civil en la ejecución de estos contratos.

Lo correcto parece que debiera haber sido cambiar el tenor de este para indicar que los contratos de interpretación artística y de espectáculos son privados salvo en lo referente a las circunstancias de suspensión por fuerza mayor, que se regirán en cuanto a la posibilidad de indemnización por causas del COVID-19 por las condiciones establecidas en el artículo 4 del Real Decreto-ley 17/2020, de 5 de mayo.

En cualquier caso, la aplicación de esta nueva norma es a todas luces injusta y coloca en peor situación al adjudicatario de un contrato artístico que cualquier otro adjudicatario de un contrato privado. El artículo 239 de la LCSP dedicado a la fuerza mayor, aplicable a los contratos administrativos, indica que el contratista tendrá derecho a una indemnización por los daños y perjuicios que se le hubieren producido en la ejecución del contrato. Si la suspensión se produce con la compañía ya desplazada —estaríamos ya en la fase de actos preparatorios para la ejecución del contrato— es de suponer que difícilmente el 6% del valor contractual cubriría los costes ya generados, máxime cuando la mayoría de los cachés son inferiores a los 6.000,00 €.

Tal vez una buena práctica para salir de esta situación es que los contratos firmados entre las partes regulen las consecuencias de la resolución por COVID-19 y establezcan un sistema indemnizatorio justo para las compañías. Si así se hiciera es conveniente reflejar estas cuatro situaciones:

a) La no celebración de la/s actuación/es por imposibilidad de uso del espacio por COVID-19.

b) Que alguno de los artistas no pueda viajar por haber contraído el COVID-19 o alguna de sus variantes y no pueda ser sustituido por la compañía.

c) Que existan sospechas fundadas de poder estar padeciéndola alguno de los integrantes del elenco artístico o técnico desplazado al espacio.

d) Que alguno/a de los/las artistas se encuentre en cuarentena por prescripción médica.

Concurriendo alguna de estas circunstancias el contrato podría establecer que la compañía artística reciba una cantidad determinada por los gastos de gestión y administración que haya podido incurrir. Esta cuantía podría incrementarse si las circunstancias que justifican la resolución se producen con menos de 48 horas de antelación a la hora del inicio de la actuación.En todo caso la empresa artística debería recibir también la parte proporcional del precio del contrato por las funciones ya realizadas.

Notas

1. Murillo, J. (1852).*Exposición de motivos del Real Decreto de 27 febrero de 1852 que regulaba los contratos sobre servicios públicos,* Gaceta de Madrid.

2. En especial de la Directiva 2014/23/UE sobre contratos de concesión y la Directiva 2014/24/UE sobre contratación pública. La Directiva 2014/25/UE, relativa a

la contratación por entidades que operan en los sectores del agua, la energía, los transportes y los servicios postales se incorporó al ordenamiento jurídico español mediante el Real Decreto-ley 3/2020, de 4 de febrero.

3. *CPV* (Common Procurement Vocabulary - Vocabulario Común de Contratación Pública) es un sistema de identificación y categorización de todas las actividades económicas susceptibles de ser contratadas mediante licitación o concurso público en la Unión Europea.

4. Los procedimientos previstos, pero ya existentes en la anterior forma, al menos nominalmente son: el abierto, restringido, negociado, contratos menores, dialogo competitivo y concursos de proyectos.

5. En el Informe de Fiscalización de la contratación menor celebrada por los ayuntamientos de más de 500.000 habitantes, ejercicio 2016 del Tribunal de Cuentas se señala que los contratos menores representa un porcentaje elevado respecto del total de sus contrataciones de estas ciudades, que oscila entre el 77,82 % de Zaragoza y el 96,80 % de Valencia.

6. Transposición de esta figura contemplada en la directiva de la Unión Europea 2014/24/UE sobre contratación pública.

7. Informe 41/96, de 22 de julio de 1996 de la Junta Consultiva de Contratación Administrativa – Ministerio de Hacienda "Consulta sobre diversos tipos de contratos".

8. Artículo 168 a) 2 de la Ley 9/2017 de Contratos del Sector Público.

9. Recomendación de 21 de octubre de 2019 de la Junta Consultiva de Contratación Pública del Estado.

10. Informe 21/16, de 27 de abril de 2017 de la Junta Consultiva de Contratación Pública del Estado. Exigibilidad en los contratos menores de la acreditación de capacidad y solvencia del empresario.

11. Instrucción 1/2019, de 28 de febrero de 2019, de la Oficina Independiente de Regulación y Supervisión de la Contratación.

12. Anexo II de la *Resolución de 9 de abril de 2019, del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, por la que se publica el Convenio con la Federación Española de Municipios y Provincias, para el desarrollo de la edición 2019 del Programa estatal de circulación de espectáculos de artes escénicas en espacios de las entidades locales (PLATEA)* (BOE núm. 100, de 26 de abril de 2019).

/ AUTOR
Rafael Garófano Sánchez.

/ CORREO-E
rgs.garofano@gmail.com

/ ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL
Universidad de Cádiz. Profesor. Doctor en Historia y Licenciado en Filosofía.

/ TÍTULO
La maqueta del siglo XVIII de la plaza Fuerte de Cádiz. Su estancia en Madrid y regreso a Cádiz.

/ RESUMEN
El plano en relieve o maqueta de la ciudad de Cádiz se realizó, aproximadamente a escala 1/250, entre 1777 y 1779 bajo la dirección del teniente coronel de infantería e ingeniero ordinario D. Alfonso Jiménez, por mandato de Carlos III. Inmediatamente después de su construcción, tal como estaba previsto, fue enviada a la Corte, regresando a Cádiz más de un siglo después, permaneciendo actualmente expuesta en el Museo de las Cortes de Cádiz. Describiéndose en este artículo, puntualmente, los traslados y avatares de esta valiosa obra desde su llegada a Madrid hasta su regreso y primeros años en Cádiz. Además de una aproximación a sus circunstancias de localización, restauración y mantenimiento hasta nuestros días.

/ PALABRAS CLAVE
Cádiz.

/ Artículo recibido: 08/06/2020 **/ Artículo aceptado:** 11/06/2020

/ AUTHOR
Rafael Garófano Sánchez.

/ E-MAIL
rgs.garofano@gmail.com

/ PROFESSIONAL AFFILIATION
Cadiz University. Professor. Doctor in History and Graduate in Philosophy.

/ TITLE
The XVIII century model of the stronghold of Cadiz. Its stay in Madrid and return to Cadiz.

/ ABSTRACT
The relief plan or model of the city of Cadiz was made in the city, at approximately 1/250 scale, between 1777 and 1779, under the direction of the lieutenant colonel of infantry and ordinary engineer D. Alfonso Jimenez, by order of Carlos III. Immediately after its construction, as planned, it was sent to the Court, returning to Cadiz more than a century later, currently remaining on display in Museum of the Cortes de Cadiz. Describing in this article, punctually, the transfer and vicissitudes of this valuable work from its arrival in Madrid until its return and first years in Cadiz. In addition to an approach to its location, restoration and circumstances to this day.

/ KEYWORDS
Cádiz.

La maqueta del siglo XVIII de la plaza Fuerte de Cádiz. Su estancia en Madrid y regreso a Cádiz

/ Rafael Garófano Sánchez

La maqueta del siglo XVIII de la plaza Fuerte de Cádiz. Su estancia en Madrid y regreso a Cádiz

Rafael Garófano Sánchez

Aunque utilizamos el término «maqueta», que es como generalmente desde mediados del siglo XX se conoce la reproducción en madera de la ciudad histórica de Cádiz, original y tradicionalmente a este tipo de obras se las denominaba «modelo» o «plano en relieve». Siendo este de Cádiz, construido en la ciudad entre julio de 1777 y marzo de 1779, trasladado muy poco después a la Corte, donde llegó el día 28 de mayo de 1779.

Una vez en Madrid, Carlos III ordenó que el plano en relieve se instalase en el salón más importante del palacio del Buen Retiro, el Salón de Reinos —el gran salón del trono, las ceremonias y las fiestas en tiempos de la Casa de Austria que, para mejor representar plásticamente el poder y la gloria de la corona española, desde el reinado de Felipe IV estuvo decorado con valiosas pinturas y obras de arte—donde se pretendía acumular, al estilo francés, los modelos de las plazas fuertes españolas que se fuesen construyendo —aunque ninguno más se construyó—, así como todos los planos topográficos y documentos relacionados con la arquitectura, encargando al ingeniero Real Francesco Sabatini de su conservación y custodia[1].

Impulsado por Godoy y bajo Real Orden de Carlos IV, en 1803, en el Palacio de Monteleón, sede del Parque de Artillería de Madrid, se formó el primer Real Museo Militar (R.O. de 29 de marzo de 1803). Un museo para el que «se dispuso reunir y coleccionar todos los modelos, armas, planos, memorias y objetos propios del establecimiento proyectado que pudieran existir en las maestranzas, fábricas, almacenes, archivos y otras dependencias de Artillería e Ingenieros»[2].

De entre los materiales y objetos que, procedentes de distintas ciudades, organismos y dependencias, se reclamaron para formar los fondos del nuevo museo, estuvieron los procedentes del palacio del Buen Retiro: «Se destinaron al museo, en 29 de agosto de 1803, los modelos de la Plaza [sic] de Cádiz, Peñón de Gibraltar, baterías del campo de San Roque, fuerte de la Concepción cerca de Ciudad Rodrigo, y castillos de San Fernando de Figueras, San Juan de Ulúa, San Diego de Acapulco y el de la bahía de la misma ciudad»[3].

Entre 1808 y 1812 el museo militar estuvo sometido al ejército invasor y a las autoridades militares francesas. Durante ese tiempo los objetos y contenidos del museo «estuvieron distribuidos en doce habitaciones, sin ningún orden ni sistema». Con la evacuación del ejército francés, ocurrida el 28 de mayo de 1813, puede decirse que se cierra la primera etapa

del Museo del Ejército, cuya vida y contenidos dependerían a partir de entonces de los cambios, uniones y separaciones de los cuerpos del ejército, así como de los cambios de sus sedes.

Tras la expulsión de los franceses y el nombramiento como director del museo al que ya lo había sido antes, D. Joaquín Navarro Sangrán, se hizo un detallado recuento de los contenidos, comprobándose a su finalización, el 24 de mayo de 1814, el lamentable estado en el que se encontraban y las importantes pérdidas, «como armas blancas, planos y libros, así como piezas de muchos modelos y todos aquellos susceptibles de servir de juguetes para los niños»[4].

En 1816, dado el estado ruinoso en que se encontraba el palacio de Monteleón y siendo necesario su desalojo para las obras de rehabilitación, se escogió el palacio de Buenavista como nueva sede del museo, determinándose su traslado por Reales Órdenes de 9, 14 y 24 de marzo de 1816. El 9 de junio empezaron las obras de adecuación del inmueble a la vez que se efectuaba la mudanza. Obras y traslado se realizaron durante años con dificultades y parones por falta de presupuesto, lo que no impidió que el museo siguiera prosperando, acumulando contenidos y contribuyendo a la enseñanza militar como era su objetivo. Sirviendo también sus piezas como modelos para su reproducción por oficiales del ejército, artistas y pintores.

Esta era la situación del museo cuando, en 1823, se produjo la ocupación de Madrid por las tropas francesas de Los Cien mil hijos de San Luís. Circunstancia que duró hasta que, el 6 de septiembre de 1824, una Real Orden de Fernando VII volvió a normalizar la situación, aunque con muy escasos presupuestos para atender las necesidades del museo. No obstante, unos años después, comprobándose la dinámica del museo y los problemas organizativos, se optó por la división del mismo en dos departamentos, uno de Artillería y otro de Ingenieros. Lo que se concretó en la Real Orden de 9 de enero de 1827—aunque en el catálogo del museo de Ingenieros de 1827 se dice, equivocadamente, 1823—. Otra Real Orden, del 22 de abril de aquel mismo año, distribuyó los objetos para uno y otro museo, correspondiéndole al Museo de Ingenieros: «Todo lo relativo a puentes militares, instrumentos para levantamiento de planos, modelos de fortificaciones, plazas y baterías, y objetos de arquitectura militar». Lo que se concretaba en el siguiente resumen:

Modelos de fortificación de Montalambert ..... 102.
Ídem de otros autores, entre ellos, las plazas de Gibraltar, Cádiz, Cartagena, Melilla, Ceuta, Alhucema y el Peñón de Gomera, y los castillos de Acapulco, San Juan de Ulúa, San Felipe de Mahón, San Fernando de Figueras y la Concepción de Ciudad Rodrigo, y además el proyecto del Palacio Real de Madrid ..... 20.
De Baterías ..... 5.
De Puentes ..... 10.
Del ramo de Zapadores ..... 14.
Instrumentos y máquinas ..... 12.
Memorias y libros ..... 28[5].

Una vez efectuada la distribución de los objetos, con direcciones y administraciones diferenciadas, los dos museos continuaron en el palacio de Buenavista, aunque con entradas separadas. El Reglamento del Museo de Ingenieros fue aprobado por una Real Orden del 3 de julio de 1827.

Debemos mencionar aquí que cuando, el 5 de mayo de 1832, por iniciativa de Fernando VII se creó en la Real Academia de San Fernando el Gabinete de Modelos Geométricos Topográficos, con sede en el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro, bajo la dirección del capitán de Artillería, académico y excelente maquetista D. León Gil de Palacios, se emprendió una campaña de captación y adquisición de modelos para darle contenido.A él se trasladaron algunos modelos de arquitectura civil que se custodiaban en el Museo de Artillería, como los de las ciudades de Madrid y Valladolid, así como el modelo del palacio de Felipe V que estaba en el Museo de Ingenieros, pero se negó el traslado del modelo de la plaza fuerte de Cádiz que también allí se custodiaba, argumentando que era un modelo con una finalidad militar[6]. De todas formas, aquel proyecto que, de alguna manera, se inspiraba en la iniciativa de Carlos III, aunque ahora con un carácter más civil y artístico —proyectándose la construcción de los modelos de los Reales Sitios y de todas las capitales de la península e islas adyacentes—, en nada quedó tras la muerte de Fernando VII y el comienzo de las guerras carlistas en 1833.

El Museo del Ingenieros, aunque ya estaba creado, realmente no adquirió forma y verdadera naturaleza hasta 1835, siendo Director General del Cuerpo el eminente D. Luís María de Balanzat. Al terminar la primera guerra carlista (1840) y más aún en la época en que mandó dicho cuerpo D. Antonio Remón Zarco del Valle, el museo estuvo bien dirigido y tuvo un impulso importante.Aunque esta dinámica se interrumpió entre 1853 y 1863 —a causa de la ampliación de las dependencias del Ministerio de la Guerra, que también estaban en el palacio de Buenavista—, durante cuyo

periodo el museo se desmontó y sus objetos se almacenaron en los sótanos y buhardillas del palacio por falta de un local apropiado. Después de nueve años, el museo volvió a montarse, de forma deficiente e imperfecta, en una nueva ala que se había construido para la Dirección General de Ingenieros en la parte posterior del mismo palacio.

Tras esta última reinstalación, se editó el primer catálogo con los objetos y materiales del Museo de Ingenieros, «según el orden en que están colocados. En número excesivo para el espacio disponible». En este catálogo, con fecha en el prólogo del 19 de noviembre de 1863, se expone que a las salas del museo se les habían dado los nombres de importantes ingenieros en la historia del Cuerpo, figurando lo siguiente en la sala denominada de D. Pedro Navarro:

> 1.- Modelo de la plaza de Cádiz. Construido por el Teniente Coronel de infantería, ingeniero ordinario D. Alfonso Giménez, con el auxilio de ebanistas españoles, dando principio a su trabajo en el mes de Julio de 1777 y concluyendo en el de marzo de 1779.
> 2 y 3.- Detalles de construcción de diferentes obras del expresado puerto, por el mismo D. Alfonso Giménez[7].

En noviembre de 1868 el Museo de Ingenieros fue trasladado desde aquellas dependencias del palacio de Buenavista —que fueron ocupadas por la Capitanía General de Castilla la Nueva— al palacio de San Juan, situado a la entrada del paseo del Retiro, donde se instaló de forma espléndida, ocupando quince salas. Al año siguiente, en 1869, el museo publicó su nuevo catálogo, en el que el modelo de Cádiz sigue apareciendo en la sala Pedro Navarro, con el número 2.812, aunque ahora, según dicho catálogo, compartiendo sala con una Vista fotográfica del puerto de Málaga y una colección de dibujos—planos, vistas y dibujos de topografías, puentes y edificios militares—[8]. El periódico El Imparcial, el 14 de diciembre de 1869, informó de las condiciones de apertura y acceso a la nueva sede del museo:

> El museo de Ingenieros del ejército, instalado en la casa-palacio de San Juan, se halla abierto al público los martes y viernes no festivos ni lluviosos, de 10 de la mañana a 3 de la tarde, pudiéndose visitar con papeletas que se facilitan en la forma acostumbrada y que además se expenden en los puntos fijados por el gobierno civil de la provincia, con destino al asilo de beneficencia del Pardo[9].

En 1886, estando aún el Museo de Ingenieros en el palacio de San Juan, y en él el modelo de la plaza fuerte, en el Cabildo municipal de Cádiz del 25 de noviembre se conoció la propuesta de un grupo de concejales del gobernante partido liberal—D. José A. Casanova, D. José R. de Santa Cruz, D. Rafael Rocafull y D. Sebastián Martínez de Pinillos—, en la que se informaba sobre la posibilidad de que dicho modelo regresara a la ciudad y se instaba a su aprobación:

> Por conducto de los tres Diputados a Cortes por esta localidad y el Senador del Reino Sr. Marqués de Francos, tienen noticias los que suscriben de que la Dirección General de Ingenieros se halla propicia a ceder el modelo de la plaza de Cádiz que existe en el Museo de dicho Centro y que mide 12 metros 52 cm. de largo y 6,92 de ancho.
>
> Como tan interesante obra ha de ser verdaderamente estimada por todos los amantes de Cádiz, los que suscriben tienen el honor de proponer a V.E. se digne acordar se haga presente al referido Centro la satisfacción con que ha sabido esta noticia y cuanto le agradece su delicada atención, aceptando desde luego el modelo de que se trata, cuyos gastos de envase y transporte serán satisfechos con cargos al capítulo de imprevistos del presupuesto municipal.
>
> V.E. no obstante resolverá lo que crea más conveniente[10].

Cinco días después de aprobada la propuesta, el 30 de noviembre de 1886, el alcalde de Cádiz, D. Enrique del Toro, envió el siguiente escrito al director general de Ingenieros del Ejército:

> Enterado el Excmo. Ayuntamiento por los tres diputados a Cortes y el Senador del Reino, Sr. Marqués de Francos, por esta provincia, de los deseos de V. E. de ceder a esta capital el modelo de la plaza de Cádiz existente en el Museo de Ingenieros, acordó el Cuerpo Capitular en Cabildo del 25 del corriente haberlo sabido con satisfacción y demostrando su agradecimiento por tan delicada atención aceptando desde luego tan valioso modelo, y estando dispuesto a satisfacer los gastos de envase y transporte. Al trasladarlo a V.E., cúmpleme manifestarle mi consideración más agradecida[11].

Finalmente, por Real Orden de 9 de diciembre de 1886, se cedió el modelo en relieve a la ciudad de Cádiz.

Siendo estos los documentos claves para que se iniciara el proceso de vuelta a Cádiz del modelo construido en la ciudad, parece más que conveniente ponerlos en contexto y analizarlos: en aquel momento hacía un año que había fallecido Alfonso XII —25 de noviembre de 1885— y ocupaba el trono, como regente, María Cristina de Borbón-Dos Sicilias. Las Cortes se habían disuelto en el mes de marzo y el 4 de abril de 1886 se habían celebrado unas elecciones generales que le habían dado mayoría absoluta al partido liberal y el triunfo a su líder D. Práxedes Mateo Sagasta—que había iniciado su carrera política como gobernador civil de Cádiz, tras la revolución de 1868—. Unos resultados que tuvieron una importancia decisiva para forjar el tándem de poder político liberal y gaditano, con D. Segismundo Moret en el Gobierno de la nación—en aquel momento como ministro de Estado— y el doctor D. Cayetano del Toro como líder provincial de los liberales y presidente de la Diputación. Determinando que su hermano,D. Enrique del Toro, ocupase la alcaldía de la ciudad de Cádiz.

En estas circunstancias, los tres diputados a Cortes por esta localidad que se citan en el escrito eran D. Carlos Rodríguez Batista, D. Julián Zugasti y Sáenz y D. Eduardo Garrido Estrada, mientras que el Senador del Reino era, efectivamente, el marqués D. León López Francos —que permaneció en el Senado elección tras elección hasta que en 1891 pasó a la condición de senador vitalicio—. Como la cesión del plano en relieve, por la literalidad del texto, más parece que fuera por iniciativa de la Dirección General de Ingenieros que por las demandas de los mencionados parlamentarios—de los que, por otra parte, no conocemosninguna otra actividad o gestión cultural digna de mención—ello nos hace pensar —dada la superior calidad de la pieza y su valor expositivo en cualquier museo— que detrás de esta iniciativa estuviese la gestión de D. Segismundo Moret, desde aquellos momentos muy pendiente de lo que pudiera resultar positivo para su ciudad —como demostró posteriormente en otras varias iniciativas gubernamentales de gran calado— y, no menos,para reforzar la posición de sualiado políticoy líder caciquil en la ciudad y la provincia, D. Cayetano del Toro.

Los años pasaron sin que las gestiones sobre este asunto avanzaran, hasta que, finalmente, se recibió en el Ayuntamiento de Cádiz—presidido desde el 9 de agosto de 1889 por el alcaldeD. Francisco Guerra Jiménez, también del partido liberal—un escrito del Ministerio de la Guerra, 3ª dirección, 2ª sección, con fecha 14 de octubre de 1889:

> Excmo. Sr. con esta fecha digo al señor Coronel Director del Museo de Ingenieros lo siguiente: Disponga V.S. se remita al Ayuntamiento de Cádiz el modelo de dicha ciudad que se halla empacado en ese Museo, cuya cesión fue aprobada por este Ministerio en 9 de diciembre de 1886 y aceptada por dicha Corporación en 30 de noviembre del mismo año a condición de abonar los gastos de embalaje y transporte.
> Lo traslado a V.E. para su conocimiento y el de la Corporación que dignamente preside[12].

Solo unos días después, con fecha 25 de octubre, tuvo entrada en el Ayuntamiento de Cádiz un nuevo escrito, remitido por el director del Museo de Ingenieros, D. Lorenzo de Castro, que fue dado a conocer en la reunión del Cabildo municipal celebrado 26 de octubre de 1889:

> Excmo. Sr. Adjunto remito a V.E. la cuenta de los gastos de embalaje y transporte del modelo de Cádiz, cuyo talón del ferro-carril remití a V.E con mi comunicación de fecha 16 del actual. Espero sirva dar las órdenes oportunas para que se reintegren en este Establecimiento los 354 pts. 95 cents.a que dicha cuenta asciende.

Documento que se acompañaba con un pliegoen el que se relacionaban pormenorizadamente dichos gastos:

> *Jornales*. Por desarmado y empaquete de los edificios y su envoltorio en papel, dos operarios, 16 días, si 4 pts. Cadauno: 128; 8 días de jornales en hacer las cajas y empaque, si 3 pts. cada uno: 24; 10 días dos operarios en bajar al almacén el modelo de Cádiz, si a 0,90 cada uno,10: 162 pts. *Materiales*: Cajas, papeles de embalar, ovillos de bramante, tornillos, alfileres, lías de esparto:168,45 pts.*Conducción*: Por un carrión con dos mozos, dos carros de una mula y gratificaciones a losmozos:24,50 pts. *Total general*: 354,95 pts.

Comunicaciones que fueron conocidas y favorablemente atendidas en el pleno de la Corporación Municipal del 26 de octubre de 1889:

> Se quedó enterado de una comunicación del Ministerio de Guerra participando haber ordenado al Museo de Ingenieros el envío del modelo en relieve de la ciudad cedido por aquel Ministerio en el año 1886;

y de otra comunicación del citado Ministerio remitiendo la cuenta de gastos de transportes, importando 354,95 pts., cuya suma se abonará con cargo al capítulo de Imprevistos[13].

Aunque las informaciones precisas sobre la llegada a Cádiz del modelo en relieve no proceden de los documentos oficiales del Ayuntamiento sino del Diario de Cádiz y de la crónica que sobre aquel año publicó la *Guía Rosetty*—guía oficial de la ciudad—. Ambas, extremadamente escuetas, también de finales de octubre de 1889:

Diario de Cádiz: «Se ha recibido en el Ayuntamiento el plano en relieve de Cádiz que existía en la Dirección de Ingenieros. Se trata de un trabajo notable que se compone de muchas piezas»[14].

Guía de Cádiz: «Fue donado al Ayuntamiento el plano de Cádiz en relieves que existía en el Museo de Ingenieros»[15].

Llama la atención que el regreso a Cádiz del plano en relieve de la ciudad, después de permanecer en Madrid ciento diez años y cinco meses, reproduciendo fielmente cómo era la ciudad en el siglo XVIII, no tuviese un importante registro en la documentación oficial, y tan escaso en la prensa local. Lo que podría explicarse por la magnitud de los acontecimientos que por entonces sucedían o se fraguaban en la ciudad. En aquellos días los gaditanos estaban muy pendientes del derribo que se realizaba de las numerosas edificaciones que, formando mercado, había entre el Ayuntamiento y las Puertas del Mar de la muralla, para dejar tan expedita como amplia la plaza de Isabel II —actual de San Juan de Dios—. Estando todo el mundo muy atento a las exitosas pruebas que en aguas de la bahía y del puerto hacía el marino Isaac Peral con su recién inventado buque submarino. Mientras que el mundillo cultural también estaba pendiente de las piezas que se iban incorporando al nuevo Museo Arqueológico, instalado precipitadamente por la Diputación en la planta baja de la Escuela de Artes y Oficios —actual callejón del Tinte—, para guardar y exponer, sobre todo, el sarcófago fenicio aparecidoen 1887 en la Punta de Vaca, cuando se hacían los desmontes de tierra para instalar allí la Exposición Marítima Nacional.

Pero, sobre todas las cosas, de lo que estaba pendiente Cádiz en aquellos días era de las incesantes gestiones para la instalación y puesta en funcionamiento de la red eléctrica —que venía a sustituir la iluminación por gas— y de que terminase de fraguar el Astillero de Vea Murguía, ya que era en la construcción naval donde estaban puestas las expectativas de trabajo y economía para el futuro de la ciudad—ambos proyectos se hicieron realidad en 1891: el Astillero se inauguró el 23 de julio y la red eléctrica entró en funcionamiento el 17 de diciembre—.

Lo que a continuación se sucedieron fueron numerosos documentos administrativos, desde la Dirección del Museo de Ingenieros, en Madrid, insistiendo en los gastos efectuados, en que «el 16 de octubre se remitieron al Ayuntamiento dos talones de ferrocarril para recoger el modelo de la ciudad»,en el compromiso municipal y en la necesidad del cobro. Mientras que desde el Ayuntamiento se contestaba aceptando el pago de los gastos por importe de 354,96 pts., se mencionaba el acuerdo del Cabildo municipal del 26 de octubre aprobando dicho pago y finalmente, el 24 de enero de 1890, se remitía a Madrid la forma administrativa para su cobro[16].

1. Hospicio. Hacia 1880.

Estando ya en Cádiz el modelo de la ciudad del siglo XVIII, y siendo una pieza tan valiosa y espectacular, se aprovechó la primera gran ocasión que se presentó para exponerla y darla a conocer a la población: la Exposición Regional de Bellas Artes, Plantas, Flores y Labores de Mujer, que se organizó por la Diputación Provincial en la planta baja del Hospicio Provincial —después colegio Valcárcel—, en colaboración con el Ayuntamiento, la Academia de Bellas Artes y otras entidades, entre el 20 de julio y el 31 de agosto de 1890.

Ya Diario de Cádiz, tras el día de la inauguración, cuando publicó un rápido esquema de las salas y secciones de la Exposición, se refirió a que «el plano en relieve de esta ciudad fue muy admirado por las personas que no lo conocían, y en verdad que es un trabajo magistralmente hecho».

Posteriormente el diario, el día 1 de agosto, después de aclarar que la comisión organizadora de la exposición había diferenciado, dentro de las bellas artes, las artes y oficios y el arte retrospectivo, comentó la situación del plano en relieve, dentro de esta segunda sección:

> En el fondo de la Casa-Hospicio y perdida entre sus patios y corredores se halla una obra notabilísima, única en su género. Se alza un tablado desde el cual puede admirarse a Cádiz y sus fortificaciones a fines del siglo pasado a vista de pájaro, como si la viéramos desde un globo a bastante altura en el espacio. Es obra paciente, escrupulosa y delicada de D. Alfonso Jiménez, Teniente Coronel de Infantería e ingeniero Ordinario del Rey Carlos III.Conviene no abandonar la Exposición sin admirar esta obra, aunque cueste trabajo el hallarla y algunas molestias el detenerse ante ella[17].

Como vemos, el cronista valoraba muy positivamente la pieza histórica pero —guardando las formas para no dañar lo que la exposición suponía para el verano gaditano—criticaba el espacio que se había escogido para su instalación y, al parecer, su montaje. Por otra parte, también detectamos la incidencia que tuvo sobre el cronista la moda y las continuas informaciones que por aquellos días se publicaban, venidas del extranjero, sobre los vuelos en globos aerostáticos y las observaciones «a vista de pájaro» que tenían los aeronautas.

De todas formas, la exposición era de tan buen nivel de calidad, amplia y variada, que la asistencia debió ser muy numerosa, sobre todo porque, aunque el precio de la entrada era bastante alto (una peseta), la Junta organizadora hizo público que, **«**en beneficio de la clase obrera se establecerán días y horas de entrada gratuita**»**.Esta Exposición también se registró de forma exhaustiva en un periódico de ámbito nacional, La Unión Católica, que en el mes de agosto publicó varias crónicas, enviadas por M. de Martín Barbadillo como *Cartas de Cádiz*, en las que se informaba no solo de sus contenidos, sino también de la asistencia a la misma y del ambiente social que la rodeó aquel verano de 1890:

> En Cádiz hay gran afición a celebrar certámenes y exposiciones, y en algunas de ellas, como en la regional que se celebró en el 79, el éxito coronó el esfuerzo empleado (…) en el mismo lugar que aquella, en el patio y bajos del Hospicio Provincial, es donde se celebra la de plantas, flores, aves, bellas artes y labores de mujer. (…) Pasan de cuatro mil los objetos expuestos en las diferentes secciones y puede decirse, sin caer en la exageración, que es el centro de la animación de esta ciudad y el único de todos los festejos que ha obtenido un éxito propio y verdadero, bastando solo la enunciación de él para que todos acudiesen. No siendo como la Velada de la Ángeles de éxito relativo, a pesar de los esfuerzos hechos por la comisión de fiestas.

En la descripción delos contenidos, en el apartado de las bellas artes,además de comentar que en el patio se había colgado obras de Murillo, Velázquez y Zurbarán, se informaba de que entre las más de trescientas obras presentadas había pinturas de Ruiz Luna, García Rodríguez, Federico Godoy, Cabral Aguado, Gonzalo Bilbao, Pereda Rodríguez, Agustín Lardhy,Sánchez Acuña y Horacio Lengo, entre otros grandes y cotizados pintores del momento. Ocupándose de la presencia del plano en relieve en el momento de hablar de la sección de arte retrospectivo:

> Entre lo mucho y variado que se expone en la sección de arte retrospectivo de la Exposición montada en el Hospicio sobresale, de lo aportado por el Ayuntamiento y Museo Arqueológico de esta capital, un plano en relieve de ella, tal como se hallaba en 1777, mandado hacer por Carlos III a D. Alfonso Jiménez, teniente coronel de Infantería e ingeniero ordinario, y cuya obra, que estuvo durante muchas años en el Museo de tan distinguido Cuerpo, ha sido donada no ha mucho a la ciudad de Cádiz[18].

Al finalizar la Exposición del Hospicio, en el Cabildo de la Corporación municipal del 10 de septiembre de 1890, se tuvo conocimiento de un parte emitido por el mayordomo del Ayuntamiento:

> El mayordomo que suscribe participa a V.E. que siendo necesario proceder al desarmado del plano en relieve, propiedad de la ciudad, que se instaló en la última Exposición verificada, le ruega acuerde si se lleva a efecto dicha operación y, al propio tiempo, disponer donde ha de ser colocado[19].

Por acuerdo corporativo se autorizó el desarme de dicho plano, a la vez que se solicitaba al mayordomo que indi-

case el local adecuado para su perfecta conservación —que, como más adelante veremos, fue un local «de alto riesgo» situado frente al paseo de Las Delicias—.

Aunque el plano en relieve pasó a estar guardado en una dependencia municipal, como el Ayuntamiento ya había detectado su éxito popular, es muy posible que personas responsables de la institución ya empezaran a pensaren la conveniencia de reiterar su exposición, si no de forma permanente si, al menos, en momentos de celebración para propios y atractivo para forasteros. Y estos momentos no los había mejores que los del verano y, más concretamente, durante los días de celebración en Cádiz de la Velada de los Ángeles. Algo que se produjo en el verano de 1903, cuando ya el paseo de Las Delicias, con importantes mejoras en el diseño y la vegetación, gracias al impulso en la gestión del alcalde D. Eduardo Genovés, desde 1892 se había transformado en Parque Genovés:

En diferentes ocasiones hemos dado noticias del plano en relieve de la plaza de Cádiz, que fue exhibido hace varios años en la Exposición Regional y que este año va a ser colocado en una caseta especial de la Velada de los Ángeles. El citado plano tiene una placa de metal que expresa el origen de dicho objeto.

Fue mandado hacer por orden de Carlos III y su constructor fue Alfonso Ximénez, Teniente Coronel de Infantería y su ingeniero ordinario. La intención del monarca fue que se hiciera un plano en relieve de todas las plazas, ordenándose que se comenzara por la de Cádiz. Ximénez no contó con otra ayuda que el auxilio de ebanistas y comenzó la obra en julio de 1777 y acabó en marzo de 1779. El plano está hecho todo de caoba y madera amarilla y el piso de las calles y plazas es de caoba más oscura. Curiosamente, el autor quiso anticiparse a los acontecimientos y la catedral está incluida en el relieve como estaba proyectada, adornándose con riquísimos detalles. Cúpulas, torres y fachadas son de marfil. Este plano en relieve está completamente empaquetado para ser llevado hasta el parque Genovés. La caseta especial para este plano, de forma ovalada, estará situada muy próxima a la del Ayuntamiento y será la primera que veamos si entramos a la Velada por la calle Santa Rosalía. En su interior habrá una galería circular para el tránsito de público de medio metro de altura sobre el nivel en el que va colocado el plano. Los expertos garantizan el éxito de esta caseta pues es una gran perspectiva. Un acierto sin duda de la Comisión de Fiestas[20].

2. Velada de los Ángeles, 1903.

Como se preveía, la exposición del plano en relieve en una caseta especialmente diseñada al efecto, fue todo un éxito: «El plano de Cádiz o Cádiz a vista de pájaro fue el sitio de mayor concurrencia. Está muy bien instalado y es digno de verse»[21]. Sobre esta instalación presentó un amplio informe la Comisión de Fiestas del Ayuntamiento, en el Cabildo que se celebró a mediados de septiembre, para, entre otras cosas, informar de las actuaciones realizadas y justificar los gastos:

Los gastos ocasionados en los festejos veraniegos del presente año (…) que han ascendido a 43.663,69 pts., aunque parece mayor que los del último año resulta una economía de 3.066,21 pts., pues el pequeño aumento se ha debido a lo gastado en la minuciosa y prolija restauración del plano en relieve de la ciudad, que esta posee, y en la construcción de la elegante caseta en que, con el aplauso de propios y extraños, se ha exhibido, verificadas, aquella y esta, bajo la inteligente y acertada dirección del mayordomo de la ciudad.

Considera la Comisión que esa pequeña diferencia de gasto, puede darse por bien empleada, pues además de haber disfrutado la clase obrera de un crecido número de jornales, hoy se muestra reconstituido el magnífico plano de que se trata, que sin duda es una maravilla en su factura y de un inigualable valor histórico y que antes era un hacinamiento de infinito número de pequeñas piezas, muchas de ellas rotas y deterioradas todas, casi olvidadas en los almacenes de V.E. Además, cuenta V.E. con una caseta nueva que representa un valor real no escaso y a la que, si fuese necesario, puede dársele diversas utilidades.

Ha puesto esta comisión todo su empeño en interpretar con acierto el elevado criterio de V.E. y ha procurado que no desmereciera nuestra última velada de la de años anteriores. Desea vivamente haberlo conseguido y tiene la honra de someter sus gestiones a su superior resolución[22].

De este texto, ampliamente informativo, que al parecer respondía a los deseos o instrucciones del alcalde D. Luís José Gómez Arámburu, se desprende la duda sobre las condiciones en que la maqueta se montó y expuso al público en la Exposición Regional de 1890 —quizá justificando aquello de **«**algunas molestias de detenerse en ella**»**—. Por otra parte también se nos informa de las pésimas condiciones en las quese encontraba la obra, y la falta de cualificación que tuvo el director de la restauración: el mayordomo del Ayuntamiento D. Francisco Leal y Mora —posiblemente en colaboración con sus auxiliares: D. Juan Sibón Gómez y D. José Grima Perea—. Pero lo que parece evidente es que ya la obra se había compuesto con dedicación y celo, se había expuesto en condiciones adecuadas para su general conocimiento, en los momentos de máxima afluencia de público, y había una clara valoración general de su importancia histórica. A este respecto, se decía en la crónica anual que publicó Cádiz en la mano (el anuario Ojeda de 1904):

La Velada recobró su antiguo esplendor. Las casetas eran ascuas de luces, de color y de belleza (…) el teatro del Parque, los cafés y barracones prestaron concurso al conjunto de placer y alegría general y la gente pasaba por la caseta del Cádiz Antiguo, el plano plástico de Cádiz, con la satisfacción de lo moderno, sin pensar, desdichadamente, que hemos atrasado mucho[23].

Elogios a la situación festiva y a la reproducción a escala de la ciudad histórica, que, al parecer, también le actualizaban al cronista, D. Santiago Casanova, las dificultades presentes de la ciudad en comparación con sus mejores tiempos ya pasados, de los que el plano en relieve también era testimonio. Dos periódicos de tirada nacional, El Imparcial y La Época, también se hicieron eco —con el mismo texto de agencia— del éxito de público que aquel verano tuvo la exposición de la pieza histórica: «El elemento principal de la Velada es el plano de Cádiz en relieve hecho en 1777 en caoba y marfil de 64 metros cuadrados»[24].

Al finalizar la Velada el plano de Cádiz en relieve se desmontó, empaquetó y guardó en el local que ya se le había asignado,frente al parque, en el barrio del Balón, y que resultó estar situado junto a un almacén y aserradero de maderas que poco después, en la madrugada del 12 de octubre de 1903, sufrió un pavoroso incendio:

Entre otras medidas [y dado que hubo que esperar a que el fuego se extinguiera naturalmente, por la incapacidad de los servicios contraincendios para forzar su extinción] se dispuso desalojar las casas de vecindad de la calle Olivillo de la acera donde están los almacenes, el Apero de la limpieza pública y el inmediato almacén del Ayuntamiento donde se guardan la caseta de la Velada de los Ángeles y el plano en relieve que en ella se expuso este año. Material que fue llevado a la explana que hay entre el almacén y el castillo de Santa Catalina, dirigiendo estos trabajos el teniente de alcalde D. Antonio Galván y el arquitecto municipal Sr. Cabrera.

Al día siguiente, y una vez que el fuego se había extinguido, el diario informó, entre otros pormenores, que

los operarios del Ayuntamiento a cargo del Sr. Sibón y dirigidos por el Sr. Leal, se ocupaban de volver de nuevo a los almacenes del Apero todo el material de la Velada que fue sacado ayer para ponerlo a salvo del siniestro. Dicho material ha sufrido desperfectos y la pared de este edificio, que corresponde al almacén de maderas, ha sido apuntalada y se encuentra en malas condiciones[25].

Ante esta circunstancia, la corporación entendió llegado el momento de asegurar la maqueta y su caseta de exposición, incluyendo también la Caseta Municipal y un gran arco de arquitectura efímera que se instaló a la entrada de la Velada. Algo que se llevó a cabo mediante una póliza con la prestigiosa firma inglesa Phoenix Assurance Company of London, según los siguientes términos y condiciones:

Sobre una caseta de madera,
cristales y lienzo……10.000 pts.
Sobre un plano de la ciudad en relieve
de 13 X 7 metros, labrado en maderas
finas y marfil en 1777, y sus
caballetes y soportes .....….....…15.000 pts.
Sobre una caseta de madera y lienzo
destinada a exhibir dicho plano……..... 5.000 pts.

Sobre un arco de madera,
cristales y lienzo…….. 3.000 pts.

Todo ello desarmado y almacenado en un local sito en Cádiz, en Paseo de las Delicias, nº 5, edificado en mampostería y cubierto de azotea, contiguo a un almacén de maderas con aserradero a brazo.
Un total de 33.000 pesetas, rebajadas por propiedades públicas a 26.400 pesetas, con una prima de riesgo fijada en un uno por mil, por un periodo de 10 años, desde el 27 de octubre de 1903 al 27 de octubre de 1913[26].

A partir de aquí y a la espera de la publicación de trabajos que nos informen pormenorizadamente sobre los hechos y las circunstancias que se fueron sucediendo, registraremos algunos de los de mayor relevancia en la gestión y conservación de la maqueta de Cádiz.

Retomando la situación del plano en relieve desde la construcción exprofeso de la caseta y del éxito social que tuvo su exposición en 1903, lo que parecía que sería el comienzo de otras exposiciones, sucesivas y frecuentes, no sucedió. Seguramente por los cambios políticos que por aquellos años se sucedieron en el Ayuntamiento y, sobre todo, por la enorme dificultad de montar aquel inmenso, complejo y deteriorado puzle, ya muy probablemente incompleto.

Años después, en el Cabildo municipal de 7 de julio de 1909, el concejal D. Cayetano del Toro presentó un amplio expuesto justificando la necesidad de celebrar el centenario de las Cortes y la Constitución de 1812, explicando que no era una propuesta prematura porque había muchas personalidades por convocar, mucho que programar, muchas tareas por hacer y muchas instituciones que implicar. Por todo lo cual solicitaba que se aprobara su expuesto y que el alcalde, D. Sebastián Martínez de Pinillos, nombrara una amplia comisión municipal para que empezara a trabajar sobre el asunto. Citando como tareas que precisaban de esa anticipación, entre otras, la edificación de un monumento conmemorativo y la creación de un museo:

3. Museo H. M.

> Tenemos o debemos tener los retratos de todos aquellos legisladores, de todos los héroes de la independencia española, y mil objetos preciosos de aquellos días. Fórmese con ellas un museo cuyo lugar adecuado es la Casa de la Ciudad, donde se realicen las obras necesarias para la instalación.

Expuesto que fue aprobado, designándose por el alcalde los concejales que, encabezados por el propio D. Cayetano del Toro, formarían parte de la citada comisión[27]. Posteriormente veríamos que el museo no se montó en el Ayuntamiento, como inicialmente se propuso, sino unificando y rehaciendo dos fincas colaterales al oratorio de San Felipe Neri, sede de las históricas Cortes, en el número 9 de la calle Santa Inés[28]. Finalizadas las obras proyectadas por el arquitecto municipal D. Juan Cabrera, el museo abrió sus puertas el 5 de octubre de 1912 con la denominación de Museo Iconográfico e Histórico de las Cortes y Sitio de Cádiz. Con tal motivo se editó un primer catálogo en el que el plano en relieve, por una parte, se cita y describe como un contenido del museo, pero, por otra, se dice que dicha obra estaba en el Ayuntamiento:

> *Sección 10, nº 1. Plano en relieve de la ciudad de Cádiz*. Háyase construido en maderas finas, reproduciendo el caserío de la población y edificios notables, marcándose con toda exactitud las direcciones de las calles, estructura de las manzanas de casas, plazas y demás lugares de la Ciudad. En dicho plano figura construida en marfil la actual Catedral, conforme al proyecto que se tenía para su construcción en aquella época. Tan acabado y perfecto plano, fue hecho por el Teniente Coronel de Infantería D. Alfonso Jiménez y por orden expresa del Rey Carlos III, según acredita la siguiente inscripción: Habiendo dispuesto S. M. el Rey, nuestro señor, D. Carlos III, a consulta del Excmo. Sr. Conde de Ricla, Capitán General de los reales ejércitos generales de España de primera clase y su

Secretario de Estado y de despacho de guerra, se hiciese una colección general de bajos relieves de todas las plazas de sus reinos, para que existiesen en la Corte; eligió para esta construcción á D. Alfonso Jiménez, Teniente Coronel de Infantería y su Ingeniero ordinario, el que dio principio a la citada obra por la plaza de Cádiz, que representa este modelo, y retrató por sí solo, sin delineadores, ayudantes, ni otra cosa más que el material auxilio de ebanistas españoles para que le preparasen y acoplasen las maderas, cuya obra empezó en el mes de Julio de 1777 y acabó en Marzo de 1779. Se conserva en el Ayuntamiento de Cádiz[29].

No obstante, como el contenido de aquel museo se hizo, en gran medida, con multitud de cuadros, obras de arte y objetos históricos que se fueron sumando, cedidos en préstamo por instituciones y particulares, cinco años después, en 1917, se editó un nuevo catálogo, con una introducción de D. Mariano Fernández Copello, director conservador perpetuo del Museo, en la que se dice que «en el piso segundo y en el único salón que allí se utiliza, está colocado el plano en relieve de la ciudad de Cádiz», que, efectivamente, aparece descrito más adelante, con el número 40 de la sección tercera, con el mismo texto que en el primer catálogo[30].

5. Salón del Museo, hacia 1920.

En 1918, la Real Academia Hispanoamericana de Ciencias Artes y Letras, que se había fundado en Cádiz en 1909 con el fundamental objetivo de reforzar los lazos culturales con la naciones hermanas de Hispanoamérica, que no tenía residencia oficial y que había desarrollado una notable relación con el museo—cuyo director-conservador había fallecido—, solicitó oficialmente al Ayuntamiento hacerse cargo del mismo. Lo que implicaba que el inmueble de la calle Santa Inés también pasara a ser sede de la Academia, su biblioteca, sus objetos histórico-artísticos y sus sesiones. Circunstancia facilitada, en gran medida, por el hecho de que su impulsor hubiese sido D. Cayetano de Toro, que los sucesivos alcaldes también fueran miembros numerarios de dicha institución y que la Academia, desde la celebración del centenario de las Cortes de Cádiz, hubiese adquirido gran notoriedad y prestigio por su labor[31].

El 7 de mayo de 1918 el Presidente de la Academia, D. Pelayo Quintero Atauri, solicitó formalmente al Ayuntamiento, presidido por el alcalde D. Manuel García Noguerol, hacerse cargo del museo. Tres días después, el cabildo aprobó pasar dicha solicitud a informe de la Comisión de Municipal de Fomento, siendoconocido y aprobado dicho informe por el Pleno de la Corporación Municipal, con alguna modificación menor, el 19 de julio de 1918. Proceso que culminó con la firma del acta de entrega el 5 de agosto de 1918. Momento en que—sin que el Ayuntamiento dejase de ostentar la propiedad y dirección suprema— todo el contenido del museo, maqueta incluida, pasó a depender de la Academia Hispanoamericana, desde entonces nombrada Directora y Conservadora Perpetua del museo —circunstancia que duró hasta que en 1947, tras un periodo de deterioro de las relaciones entre ambas instituciones y la desastrosa explosión habida aquel año en Cádiz, se suspendiera la concesión y el museo volviera a depender entera y directamente del Ayuntamiento—[32].

Muchos años después, en abril de 1943, el archivero municipal y director del museo, D. Guillermo Perea, envió un escrito al Ayuntamiento informando del mal estado del mismo y de la necesidad de hacer obras de reparación, pero como estas causarían daños a los cuadros y objetos artísticos que en él se exponían, solicitaba permiso para retirarlos. En Comisión Municipal Permanente el equipo de gobierno le autorizó dicho permiso, a la vez que mandaba realizar proyecto de obras y presupuesto de las mismas al arquitecto municipal. Al mes siguiente era el alcalde de Cádiz, D. Alfonso Moreno Gallardo, quien informaba a la Comisión de las circunstancias del Museo Iconográfico y se aprobaba la clausura temporal del mismo, en tanto se ejecutaban las obras ingentes que requería el edificio[33].

Contestando al requerimiento que se le hizo, para que diera su parecer sobre el lugar más adecuado a donde trasladar el plano en relieve mientras se ejecutaban las obras del museo, el Sr. Perea informó, el 15 de septiembre de 1943, que en el lugar que ocupaba en el Parque Genovés el Cortijo de los Rosales se podría construir un local, de fábrica

con montera acristalada, para que, después de restaurado, se exhibiera al público previo pago, o bien trasladarlo al comedor del grupo escolar Generalísimo Franco—actual colegio público Campo del Sur—, en cuyo caso la actividad escolar dificultaría su exhibición pública[34].

6. Grupo Escolar Generalísimo Franco.

Un mes más tarde, en la Comisión Municipal Permanente de octubre de 1943, se aprobó instalar el plano en relieve en el vestíbulo o salón grande de entrada del grupo escolar Generalísimo Franco y que el trasladodesdeel museo se verificase bajo las órdenes del arquitecto y del archivero municipales, con autorización del alcalde para abonar los pagos que se precisaran para el traslado y la instalación de la obra. Acordándose igualmente comunicarle al conserje del grupo escolar que cuanto afectase al citado plano era exclusiva competencia del archivero-bibliotecario, facultando a este para proponer las normas y horarios más convenientes para exposición al público[35].

Precisamente en la información publicada por Diario de Cádiz de este acuerdo municipal y traslado del plano en relieve también se nos informa —con la cautela propia de los años del franquismo de posguerra—de las condiciones en que estuvo la obra y de su lamentable estado:

> Quizá muchos gaditanos desconozcan la existencia de dicho plano, verdadera joya de inestimable valor (…) Ignoramos cuál fue la Corporación Municipal que ordenó su traslado al Museo, dándole un sitio inadecuado en el tercer piso de la casa [de la calle Santa Inés], en una sala insuficiente, hasta el extremo de que para que cupiese hubo que cortarle trozos que aparecen arrinconados por otras dependencias del Museo. Mas no es hora de criticar ni aquel absurdo acuerdo ni los olvidos posteriores. (…) Es el primer paso para la total instalación de este plano en relieve en un lugar espacioso donde pueda instalarse completo y decorosamente, debiéndose pensar si no debería construirse expresamente para ello un edificio en el parque Genovés. Aunque por ahora bien estará en el Grupo Escolar a donde se le lleva cumpliendo tres fines: Servir de material de enseñanza para los niños, poder ser admirado por todos los gaditanos y dar testimonio de nuestra cultura y sensibilidad artística pudiéndolo exhibir decorosamente[36].

Cuando la maqueta estaba en el grupo escolar, el alcalde, el 8 de noviembre de 1943, envió un oficio al presidente de la Academia de Bellas Artes, D. José María Pemán, informando que el Ayuntamiento, cuando la maqueta se reparase, aceptaba su ulterior emplazamiento definitivo en el Museo (de la Academia), a la vez que solicitaba el nombramiento de dos académicos que colaborasen en la restauración que se estaba llevando a cabo. A lo que el presidente de la Academia respondió dándose por enterado de la aceptación de su ofrecimientoy comentando que como las dos personas a las que el municipio tenía encomendados los trabajos de restauración y emplazamiento provisional, los señores Fernández Pujol y Perea Guardeño, además de arquitecto municipal y archivero del Ayuntamiento, respectivamente, eran académicos de número en Bellas Artes, podían ser ellos mismos los encargados por la Academia de los referidos trabajos, ya que merecían toda confianza[37].

Poco antes de que nos enterásemos por la información de un documento oficial de que la histórica maqueta se estaba restaurando, había ocurrió en el Ayuntamiento un hecho administrativo de aparente poca importancia, pero de mucha para el cuidado y futura conservación de dicha obra: el traslado de Manuel Pájaro Sancho del grupo escolar San Severiano a la plaza de conserje del Museo, que ocupó con especial dedicación a la maqueta hasta 1980[38].

En las navidades 1944 el Museo Iconográficode la calle Santa Inés,ahora bajo la denominación de Museo Histórico Municipal, abrió de nuevo sus puertas al público reorganizado por el archivero municipal y director del mismo D. Guillermo Perea, por encargo del entonces alcalde D. Alfonso Moreno Gallardo.

En la ceremonia de apertura se efectuó una detenida visita a todas las dependencias e instalaciones, que han sido objeto de importantes reformas y que conservan numerosas obras, objetos y cuadros de propiedad municipal. Unos que estaban en el edificio cuando era *Museo Iconográfico de las Cortes* y otros que se guardaban en el Ayuntamiento y que han sido cuidadosamente seleccionados y muchos de ellos restaurados, entre los cuales figura el valioso plano de Cádiz en relieve de 1779 y lápidas que datan de la época de Lucio Cornelio Balbo[39].

Pero unos años después, la tremenda explosión ocurrida en Cádiz en agosto de 1947, por la deflagración de toneladas de explosivos acumulados en la base de defensa submarina de la Armada, que arrasó barrios enteros de Puerta de Tierra y provocó daños por toda la ciudad, causó estragos en el Museo Histórico que tuvo que ser cerrado *sine die*. Una situación de falta de resguardo de las condiciones medioambientales que, alargada durante años, incidieron negativamente sobre los elementos constructivos de la maqueta. Momento y circunstancia, como ya apuntamos más arriba, en las que el Ayuntamiento dio por finalizada la concesión de la dirección y conservación del museo a la Academia Hispanoamericana.

Desde las páginas de ABC de Sevilla, el periodista gaditano D. Donato Millán Contreras, siempre atento a los asuntos culturales de la ciudad, en noviembre de 1953 clamaba por la conservación de la maqueta en un breve artículo titulado "Un bajorrelieve que no debe perderse", en el que, entre otras cosas decía:

> Pero que se perderá, sin duda alguna, si no se llega hasta él con el único auxilio para estos casos: buscarle el alojamiento adecuado, montarlo entero y que se cuide como merece (…) porque actualmente, esta pieza tan magnífica, esta *ciudad chiquita*, de unos siete u ocho metros por trece, se halla totalmente desarmada y sus piezas distribuidas por distintas habitaciones del museo, de forma que ni puede verse ni conservarse con garantías. (…) Es evidente que este bajorrelieve, único en España, se perderá poco a poco si no se acude a su perfecto montaje en alguna dependencia de carácter oficial o cultural en que pueda estar vigilado al mismo tiempo que se atiende su conservación. Con un poco de buena voluntad no será difícil encontrarle acomodo. Y se hace necesario, muy necesario, porque es una auténtica obra de arte[40].

7. Restaurando, 1960.

Por una entrevista al ebanista gaditano D. Manuel Pena López, publicada por la revista gaditana Avante en diciembre de 1960, nos enteramos de las labores realizadas en los últimos tiempos sobre la maqueta. En dicha entrevista, Pena ponía de manifiesto—además de la falta de información histórica sobre quiénes y cómo se había elaborado la obra, y de la felicidad personal que sentía cuando en ella trabajaba— que hacía diez años que se había emprendido su restauración —después interrumpida— y que las piezas a las que más trabajo había tenido que dedicar eran el Gobierno Militar, las Puertas de Tierra, la iglesia del Carmen y, sobre todo, la Catedral, «que estaba casi destruida, faltándole infinidad de piezas». Declarando también que, tras aquella primera etapa, habían quedado por hacer el mapa, la mesa y algunos de los bloques que componían la maqueta. Trabajos que, como los que en aquel momento se estaban llevando a cabo, habían sido **«**acertadamente dirigidos por el arquitecto municipal Sr. Fernández Pujol hasta el menor detalle (…) con la colaboración de D. Guillermo Perea, archivero municipal y director del Museo**»**. Narrando, finalmente, la anécdota de las dificultades que había tenido que superar para que le dejasen acceder a la azotea de un patio de vecinos, desde donde tomar apuntes y fotos que le sirvieran para completar la pieza que reproducía el convento de Santa María, al que le faltaban la fachada y la torre. Ejemplo significativo para calibrar el alcance que tuvieron aquellas tareas de restauración[41].

Dos años después, el prestigioso escritor gaditano D. Ramón Solís, en un amplio y documentado artículo publicado en ABC, recapitulaba la historia reciente de la maqueta y comentaba su restauración:

> Se está terminando la restauración de la maqueta y cuando esta finalice se instalará como pieza fundamental del Museo Municipal (…) aunque pueda parecer extraño, esta maqueta, que actualmente tiene reducido su basamento a 10,5 metros por 6,70 de ancho. Solo se expuso en muy contadas ocasiones (…) se hicieron exposiciones provisionales, las más de la veces incompletas; se hacen montajes desafortunados, improvisados, que van en detrimento de sus frágiles piezas. Aún es peor cuando estas se desmontan y se amontonan sin orden ni concierto. Así llegamos a nuestros días.

La maqueta estaba mal apilada en el último piso del Museo Municipal: muchas de sus piezas estaban rotas, faltaban otras. Nadie podía imaginar que de aquel montón de maderas pudiera surgir de nuevo una obra de arte. Entonces aparece en la historia de la maqueta un nuevo artista: Manuel Pena López, un artesano gaditano que cuenta con numerosos premios provinciales y nacionales de artesanía —un artesano que alterna su profesión de fabricante de guitarras con la de carpintero en la plantilla municipal de vías y obras— y que se enamoró de la maqueta y se puso a su restauración, bajo la dirección del señor D. Guillermo Perea, director del Museo Municipal. Comienza por restaurar las piezas que se conservan para luego montar aquel gran rompecabezas de calles y de casas. Ha de servirse de planos antiguos y de un sin fin de fotografías, ha de recorrer las azoteas de Cádiz para identificar las estructuras de las manzanas de casas. Al fin monta la maqueta. Se piensa entonces en una exposición, pero afortunadamente se desiste de la idea; se hubiera caído de nuevo en el defecto de mostrarla incompleta, a más de que al desmontarla hubiera sido imposible rehacerla. Se piensa en un emplazamiento digno, en un traslado, y Pena realiza la importante tarea de desmontarla de nuevo y numerar todas las piezas a fin de hacer un basamento en el que estas encajen de tal manera que se pueda en cualquier momento proceder al montaje; luego completa los edificios que faltan y que por fortuna se conservan, entre otros el castillo de San Sebastián, cuya reproducción no tiene nada que envidiar a la de Alfonso Jiménez.

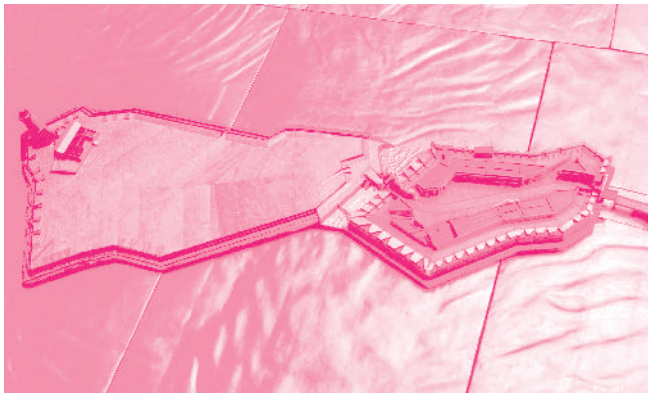
En estos momentos solo queda por restaurar la Puerta de Tierra y terminar los pequeños detalles que surgen del afán de superación de este gran artista gaditano:

> Muy pronto se instalará la maqueta en su nuevo emplazamiento cuando el Ayuntamiento gaditano que preside con tanto acierto D. José León de Carranza habilite para museo municipal el edificio de la Audiencia y constituirá un justo orgullo para la ciudad y para cuantos han intervenido en su restauración y presentación al público[42].

Este comentario de D. Ramón Solís, sobre el nuevo emplazamiento de la maqueta en una nueva sede del museo, tenía como fundamento el hecho de que cuando el Gobernador Civilsolicitó a los Ayuntamientos que expusieran sus necesidades para elaborar el plan de actuaciones del Gobierno, el Ayuntamiento de Cádiz, como se acababa de construir en la ciudad el nuevo Palacio de Justicia, solicitó, entre otras actuaciones, que se reconvirtiera el edificio de la Audiencia situado en la plaza de Martínez Campos—actual plaza de la Reina— en Museo Histórico Municipal, «ya que el edificio del actual museo es insuficiente e inadecuado para dicha función y en especial para poder instalar en el nuevo local la maqueta del Cádiz antiguo, ejemplar único, de gran interés y valor». Adjuntando a la petición un anteproyecto del futuro museo elaborado por el arquitecto municipal D. José Manuel Fernández Pujol, con fecha 6 de marzo de 1963[43].

Estando aún cerrado el museo, a mediados del mes de junio de 1963, cuando su director seguía siendo el archivero y bibliotecario municipal D. Guillermo Perea Guardeño, el Ministerio de Información y Turismo organizó en Madrid, en el Instituto Nacional de Industria, la Exposición Nacional de Recursos Turísticos (Expotur), con la intención de que posteriormente se expusiera en el extranjero para fomentar el turismo. Una exposición dedicada a las actuaciones de dicho Ministerio, a la actuación de las distintas provincias españolas ya los proyectos para las futuras actuaciones en materia turística. En esta circunstancia, y aunque el diseño de la exposición estaba muy basado en reproducciones fotográficas (más de dos mil) para facilitar sus ulteriores desplazamientos,el Ayuntamiento de Cádiz decidió enviar, para la exposición inaugural de Madrid, tres piezas sueltas ya restauradas de la maqueta —la Catedral, el Castillo de San Sebastián y el Gobierno Militar—, así como la placa histórica con la fecha de su construcción y su autoría[44].

Pero aquella intención que se había barajado, de la que dimos cuenta, de situar un museo municipal en la sede de la antigua Audiencia, no se llevó a cabo, sino que se abordó una amplia y costosa restauración del museo de la calle Santa Inés —con la construcción de una nueva cubierta de todo el edificio y una reforma general de su interior— y se replanteó la ubicación de sus contenidos, teniendo ahora la



8. Añadidos modernos, 1960-64.

maqueta como la pieza central y clave del conjunto, alrededor de la cual debía estructurarse todo lo demás: Así la maqueta vino a ocupar todo el patio superior de la primera planta(salón de sesiones de la Academia Hispanoamericana, mientras esta institución tuvo la concesión del Museo), entre el final de la escalera principal y el gran cuadro de Salvador Viniegra, bajo la luz de la montera. De todo lo cual informó la prensa antes y después de la inauguración del Museo, en diciembre de 1964:

> Está a punto de producirse un grato acontecimiento en la vida de la ciudad: la reapertura del *Museo Histórico Municipal* de la calle Santa Inés, antiguo *Museo Iconográfico*, que hace 17 años, a raíz de los graves daños sufridos en el edificio y en sus instalaciones por la explosión de agosto de 1947 hubo de cerrar sus puertas. Pasaron los años y este curioso y gaditanísimo museo, en el que se conservan tantos recuerdos históricos de Cádiz y algunos de sus hijos más preclaros, se fue relegando al olvido hasta el punto de que, arrinconados sus fondos en dependencias subalternas, sin orden ni concierto y acentuándose cada vez más el deterioro de su fábrica, llegamos a temer que su clausura fuese definitiva. Aunque felizmente, y de un modo inesperado para quienes no siguen de cerca la vida municipal, hace unos días apareció en la prensa que el *Museo Histórico Municipal*, totalmente remozado y con sus instalaciones a punto, iba a abrir de nuevo sus puertas (…) El salón alto, que como recordarán los gaditanos anteriores a la guerra, se ve presidido por el cuadro de Viniegra sobre la Jura de la Constitución de 1812, se ha destinado íntegramente a exhibir la maravillosa maqueta de Cádiz, gracias, entre otras cosas, a la paciencia y a un celo desconocido en esta época del carpintero municipal D. Manuel Pena[45].
>
> La constancia del delegado municipal de cultura D. Antonio Vela Barca, junto a la dedicación del director del museo D. Guillermo Perea Guardeño, ha hecho posible su próxima reapertura, una vez sea visitado por el señor alcalde D. José León de Carranza, que ha dado todas las facilidades que se le han solicitado para su culminación (…) presentando en estos momentos la importantísima novedad de la maqueta de Cádiz tal como esta ciudad era hace trecientos años [sic], que, si tiene ocasión de pasar por esta ciudad, no debería perderse admirar por lo que implica de trabajo y paciencia (…) La expresada maqueta ha sido montada en el patio superior principal del museo, en el que se han dispuesto unas pasarelas para que los visitantes puedan observarla desde lo alto, figurando al fondo el cuadro alegórico de la Jura de la Constitución de 1812, de Salvador Viniegra (…) el museo está a punto de inaugurarse[46].

9. Maqueta desde 1964.

Siendo Diario de Cádiz el que, el 4 de diciembre de 1964, informó puntualmente de la reinauguración del museo:

> Las primeras autoridades, presididas por el señor alcalde D. José León de Carranza, inauguraron a la una y media de ayer tarde en nuevo Museo Histórico Municipal, en la calle Santa Inés (…) fueron recibidas por el director del museo D. Guillermo Perea y el delegado municipal de cultura D. Antonio Vela. En la vista a las instalaciones las autoridades escucharon las amplias y precisas explicaciones ofrecidas por el

señor Perea, pasando a describir cada una de ellas (…) En la primera planta, a la que sirve de fondo el monumental cuadro de Salvador Viniegra, se exhibe la soberbia maqueta-plano de Cádiz, construida toda ella, como es sabido, de caoba y marfil (…) Ante las autoridades y personalidades fueron desarmadas algunas piezas de la maqueta, inigualable obra de arte, por su restaurador señor Pena, en tanto que el señor Perea ofrecía las explicaciones pertinentes[47].

En diciembre de 1972, en un amplio reportaje publicado por Diario de Cádiz, en el que se seguía poniendo de manifiesto la ignorancia general sobre la historia de la maqueta, su construcción, traslados y avatares —limitándose, una vez más, a repetir la información del breve texto que, escrito por el propio Alfonso Ximénez, figura grabado en la placa queacompañó a la maqueta desde su construcción— el conserje del museo, D. Manuel Pájaro, después de elogiar las tareas de restauración llevadas a cabo por el ebanista D. Manuel Pena, manifestaba «como cuidador de la maqueta», que él anualmente y sin que nadie se lo ordenase, «por cariño a Cádiz y a esta pieza incomparable», a partir del diez de octubre de cada año, durante ocho o diez días, se dedicaba a desmontar y limpiar cuidadosamente con alcohol y aguarrás las 333 piezas de la maqueta[48]. Así venía haciéndolo y así continuó, con más buena voluntad que medios y conocimientos, hasta que desde la dirección del museo se cambiaron los criterios y protocolos de mantenimiento.

Finalmente, los cambios que en todos los ámbitos de la vida municipal se produjeron con la llegada de la democracia a España, también se hicieron notar en el Ayuntamiento de Cádiz bajo las alcaldías de D. Carlos Díaz Medina (1979-1995) y Dña. Teófila Martínez Saiz (1995-2015), en sus concejalías delegadas de Cultura[49] y en el propio museo histórico municipal, siendo de singular importancia para este último la llegada a su dirección de D. Juan Ramón Ramírez Delgado —ya técnico del mismo desde 1981 y director desde 1986—, así como las labores preparatorias y actuaciones encaminadas a la celebración en la ciudad del bicentenario de las Cortes Generales y la Constitución Española de 1812.

D. Juan Ramón Ramírez, funcionario responsable y académico de notable solvencia intelectual, no solo desarrolló una importante tarea de estudio y dirección del cuidado de la histórica maqueta, sino que desde el primer momento se propuso, sabiendo que era una ingente tarea multidisciplinar, además de contar con los funcionariosdel museo —como el

10. Pájaro en limpieza, 1972.

conserje D. José Luís Pájaro Llamas, colaborador desde 1973 en las tareas de mantenimiento de la maqueta que realizaba su padre y continuadorde las mismas desde 1980—,procurar que otros profesionales externos, de distintas especialidades técnicas y disciplinas científicas, intervinieran en el estudio, restauración y conservación de la misma, mediante becas, programas especiales o convenios de colaboración del Ayuntamiento con otras administraciones y entidades. Labor que comenzó dotando a la sala del museo de instrumentos de medición de humedad, temperatura y detección de insectos, ycorrigiendo las tareas de mantenimiento de la maqueta —como la suspensión de los reiterados barnizados de las piezas—. Todo ello fundamental para la adecuada conservación de una antigua obra de madera.

En el capítulo de los trabajos realizados por profesionales externos cabe destacar, tras el estudio analítico de la maqueta desarrollado por Dña. Rosa María Carpio Ferreiro entre 1990 y 1991, el acuerdo de colaboración entre el Ayuntamiento de Cádiz y el Ministerio de Cultura, suscrito en noviembre de 1992, para el *Estudio e Investigación del Proceso de Conservación y Restauración de la Maqueta de Cádiz*. En base al cual, se seleccionaron una serie de piezas significativas de la misma para, estudiándolas en profundidad, dictaminar sobre

los procedimientos más adecuados para laposterior restauración del conjunto.

Antes de comenzar dicho estudio, encomendado al restaurador D. Félix Plaza Jorge, el diario ABC de Madrid, en agosto de 1993, informó tanto de sus fases y pormenores como de las malas condiciones en que se encontraba la maqueta, entre otras cosas, por el perjuicio que le habían causado los repetidos barnizadosque se le habían aplicado durante años, dándole finalmente a la obra un aspecto homogéneo y acartonado que ocultaba el valor de sus maderas y sus diferencias constructivas[50]. Estudio que finalmente se plasmó en el *Informe y Proyecto de Restauración de la Maqueta*, redactado bajo la supervisión de Dña. María Isabel Herráez Martín, técnica especialista del Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales del Ministerio de Cultura y Deporte. Unos años después, el 6 de junio de 1997, el museo recuperó oficialmente su denominación original como Museo Iconográfico e Histórico de las Cortes y Sitio de Cádiz.

Desde entonces se realizaron varias actuaciones de especial interés sobre algunos módulos de la Maqueta, como las intervenciones temporales y discontinuas que los restauradores D. José Manuel Ramírez Bonassi y Dña. María Pilar Morillo Pérez realizaron entre los años 2000 y 2005. Todo ello antes de que un convenio de colaboración entre la Fundación Unicaja y el Ayuntamiento de Cádiz permitiera financiar la restauración integral de la Maqueta, llevada a caboen tres fases entre 2006 y 2011 por los dos técnicos mencionados a los que se sumó D. Pedro María Sánchez:

> Las dos primeras fases se centraron fundamentalmente en el caserío de la maqueta, una reforma que se hizo prácticamente casa por casa, mientras que la tercera permitió recuperar la base original de la maqueta, que los gaditanos estaban acostumbrados a ver con una pintura azul que representaba el océano (fruto de uno de los numerosos repintados que ha sufrido la pieza en más de 200 años) y que ahora aparece soportada por una base plateada que los restauradores, con la colaboración del investigador D. Rafael Garófano, han documentado como la original con la que la maqueta fue construida e instalada en el siglo XVIII[51].

Finalmente, tras una obra de restauración general del edificio del museo, proyectada y dirigida por el arquitecto D. Juan Carlos Anelo Medina, en la que se hicieron notables cambios en el patio de la primera planta para que la maqueta, exenta, tuviese mejores condiciones de conservación y de observación—incluso desde la segunda planta—, se reinstaló la maqueta integralmente restaurada y el museo volvió a abrir sus puertas al público el 22 de diciembre de 2011[52].

Notas

1. Muñoz Corbalán, J. M. (1989). *La maqueta de Cádiz (1777-1779)*, Cádiz, Centro Asociado de la UNED. págs. 889-909. Ponencia en las Jornadas sobre la Ingeniería Militar en la Cultura Artística Española. Texto sobre la construcción de la maqueta elaborado fundamentalmente desde las fuentes documentales del Archivo General de Simancas, y Garófano, R. (2012). "La imagen de la ciudad amurallada, en relieve", en *Cádiz amurallada*. Cádiz: Quorum, págs. 75-82.Texto sobre la construcción de la maqueta elaborado fundamentalmente desde las fuentes documentales del Archivo General del Palacio Real.

2. *Memoria histórico descriptiva acerca del Museo de Artillería, escrita en 1874*.(1876). Madrid: Imprenta de la Viuda de Aguado e hijo, pág.6.

3. *Memoria histórico descriptiva acerca del Museo de Artillería, escrita en 1874*, óp. *cit.,* pág. 8.

4. *Memoria histórico descriptiva acerca del Museo de Artillería, escrita en 1874*, óp. cit., pág.13.

5. *Memoria histórico descriptiva acerca del Museo de Artillería, escrita en 1874*, ó*p. cit.,*págs. 21 y 110.

6. De la Torre Echávarri, J. I. (2014). "Del secreto de Estado a la didáctica militar. La fabricación y el coleccionismo de modelos y maquetas militares en España" en *Modelos y Maquetas: La vida a escala*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, págs. 77-78.

7. *Catálogo de los objetos que contiene el Museo de Ingenieros del Ejército*. (1963). Madrid: Imprenta del memorial de ingenieros, pág. 161.

8. *Catálogo de los objetos que contiene el Museo de Ingenieros del Ejército*. (1869). Madrid: Imprenta del memorial de ingenieros, pág. 133.

9. *El Imparcial*, 14 de diciembre de 1869.

Posteriormente, el Museo de Ingenieros permaneció en el palacio de San Juan hasta que, por necesidades de su derribo, en 1904 tuvo que ser trasladado al Palacio de Industrias y de las Artes, de donde, por sus malas condiciones, tuvo que salir al año siguiente y trasladado a los almacenes de material de Ingenieros, en la madrileña calle de Alcalá. Aunque esa es otra historia. Castrillo Maceres, F.(1997).*Historia de los Museos: El Museo del Ejército*. Rv. *Militaria. Revista de cultura militar*, nº 9, págs. 41-42.

10. Archivo Histórico Municipal de Cádiz (AHMC). C. 5036, exp. 94, y Libro de Actas Capitulares. Cabildo del 25 de noviembre de 1886, punto 8.

11. AHMC. C. 5036, exp. 94. Documentos manuscritos.

12. AHMC. C. 7254, exp. 131. Gobernación. 26 de octubre de 1889. Punto 2.

13. AHMC. C. 7254, exp. 131, y Libro de Actas Capitulares. Cabildo del 26 de octubre de 1889, punto 2, pág. 58.

14. *Diario de Cádiz*, 30 de octubre de 1889.

15. *Guía Rosetty de Cádiz y su Provincia* (1890), *Crónica del año 1889*, pág. 116. Información que, sin determinar el día, se sitúa en el mes de octubre.

16. AHMC.C. 7254,exp. 131. Documentos manuscritos.

17. Diario de Cádiz, 21 de julio y 1 de agosto de 1890.

18. *La Unión Católica*. Madrid. Año IV. 22 de agosto y 6 y 23 de septiembre de 1890.

19. AHMC. C. 6697. Documento manuscrito, y Libro de Actas Capitulares. Cabildo del 10 de septiembre de 1890, punto 10.

20. *Diario de Cádiz*, 1 de agosto de 1903.

21. *Diario de Cádiz*, 3 de agosto de 1903.

22. AHMC. *Libro de Actas Capitulares*. Cabildo del 18 de septiembre de 1903, punto 7º.

23. Santiago Casanova y Patrón. (1904). "Crónica de 1903". *Anuario Ojeda.Cádiz en la Mano*, pág. 264.

24. *El Imparcial* y *La Época*, Madrid: 3 de agosto de 1903.

25. *Diario de Cádiz*, 12 de octubre de 1903 y Suplemento de la Tarde del mismo día.

26. AHMC. C. 6697. Documento manuscrito. Esta póliza se renovó con la misma firma comercial, con sede en Málaga, por una caseta, el plano de la ciudad y el arco, el 3 de noviembre de 1913, por importe total de 14.400 pts. También concretándose que dichos materiales se encontraban desarmados y almacenados en el mismo inmueble del paseo de Las Delicias, nº 5.

27. AHMC. *Libro de Actas Capitulares*. Cabildo del 7 de julio de 1909, punto 6.

28. AHMC. *Libro de Actas Capitulares*. Cabildos del 7 y 27 de julio de 1910.

29. *Catálogo.Museo Iconográfico Histórico del Centenario de la Constitución de 1812 y guerra de la independencia de la guerra española*. (1912).Cádiz, Tip. y Lit. de F. Rodríguez Silva, págs.183-184.

30. *Catálogo del Museo Iconográfico de las Cortes y Sitio de Cádiz*. (1917). Ayuntamiento de Cádiz, págs. 10 y 135. Publicado por acuerdo del Excmo. Ayuntamiento de 20 de octubre de 1916.

31. Martínez López, R. y Vallejo Márquez, Y. (2010). "Las relaciones institucionales entre el Exmo. Ayuntamiento de Cádiz y la Real Academia Hispanoamericana de Ciencias, Letras y Arte (1909-1950): Encuentros y desencuentros", en *La Real Academia Hispanoamericana de Ciencias, Artes y Letras. Cádiz*. Ayuntamiento de Cádiz, págs. 21-78.

32. AHMC. *Libro de Actas Capitulares*. Cabildos del 10 de mayo y del 19 de julio de 1918, pp. 181 y 264-267. También: *Diario de Cádiz*. 33 de julio de 1918.

33. AHMC. *Libro de Actas Comisión Municipal Permanente*. 31 de marzo y 14 de abril de 1943.

34. AHMC. C. 6697. Documento manuscrito del 15 de septiembre de 1943.

35. AHMA. *Libro de Actas Comisión Municipal Permanente*. Sesión del 2 de octubre de 1943, punto 19, pág. 49.

36. *Diario de Cádiz*, 14 de octubre de 1943.

37. AHMC. *Libro de Actas Comisión Municipal Permanente*. Sesión del 4 de febrero de 1944, punto 14, pág. 187.

38. AHMC. *Libro de Actas Comisión Municipal Permanente*. Sesión del 22 de septiembre de 1943, punto 3, pág. 36.

39. *Diario de Cádiz*, 25 de diciembre de 1944.

40. Millán Contreras,D. (1953). "Un bajorrelieve que no debe perderse". *ABC* de Sevilla, 8 de noviembre, pág. 29.

41. "Mi Cádiz de bolsillo". Rv. *Avante*. Astilleros Españoles. Cádiz. Diciembre de 1960, págs. 22-26.

42. Solís Llorente, R. (1962). "La maqueta de Cádiz de 1779". *ABC* de Sevilla. 7 de noviembre, págs. 31 y 32.

43. AHMC. C. 3294. Doc. 6 de marzo de 1963.

44. AHMC. C. 6697. Doc. 20 de junio de 1963.

45. *Información del Lunes*, 13 de noviembre de 1964.

46. *ABC* de Sevilla, 4 de diciembre de 1964.

47. *Diario de Cádiz*, 4 de diciembre de 1964.

48. *Diario de Cádiz*, 3 de diciembre de 1972.

49. Las concejalías delegadas de cultura del Ayuntamiento de Cádiz, de las que dependía administrativamente el Museo Municipal, fueron ocupadas, durante el mandato de D. Carlos Díaz (PSOE.), por D. Manuel González, Dña. Josefina Junquera y D. Rafael Garófano, y durante el mandato de Dña. Teófila Martínez (PP) por D. Francisco Carnota, D. Antonio Castillo y D. Alejandro Varela.

50. *ABC*. Madrid. 27 de agosto de 1993.

51. *Diario de Cádiz*, 22 de diciembre de 2011.

52. Sobre esta última etapa y la labor de restauración integral de la maqueta: Ramirez Delgado, J. R. (2014).“El modelo de Cádiz en el siglo XVIII: desarrollo del proyecto de documentación y restauración”, con el Apéndice a dicho artículo, “Breve resumen de la intervención”, elaborado por el equipo de restauración. En *Modelos y Maquetas: la vida a escala*. Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, págs. 42-58.

Bibliografía

De la Torre Echávarri, J. I. (2014). “Del secreto de Estado a la didáctica militar La fabricación y el coleccionismo de modelos y maquetas militares en España” en *Modelos y Maquetas: La vida a escala*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, págs. 59-87.

Garófano Sánchez, R. (2012).“La imagen de la ciudad amurallada, en relieve” en *Cádiz amurallada*. Cádiz: Quórum, págs. 75-82.

Granado Castro. G., Barrera Vera. J. A. y Aguilar-Camacho. J. (2016). *La Maqueta de Cádiz de 1779. Utilidad militar o metáfora de Poder.* Rv. *Proyecto, Progreso y Arquitectura*, Universidad de Sevilla, págs. 16-29.

Jiménez Mata, J. y Ruiz Nieto-Guerrero, M. P. (1986).“Informe. La ciudad de Cádiz y su bajorrelieve de 1777/79” en *Periférica*, Universidad de Cádiz, págs. 146-161.

Martínez López, R. y Vallejo Márquez, Y. (2010).“Las relaciones institucionales entre el Exmo. Ayuntamiento de Cádiz y la Real Academia Hispanoamericana de Ciencias, Letras y Arte (1909-1950)” en VV.AA. *La Real Academia Hispanoamericana de Ciencias, Artes y Letras*, Ayuntamiento de Cádiz, págs. 21-78.

Martínez Montiel, L. F. (1999). “La maqueta de Cádiz. Algunos apuntes sobre la construcción y su autor” en*Laboratorio de Arte*, nº 12. Universidad de Sevilla, págs. 179-291.

Moreno Criado, R. (1977). *La maqueta de Cádiz*. Caja de Ahorros de Cádiz.

Muñoz Corbalán,J. M. (1989). *La maqueta de Cádiz (1777-1779)*. Ponencia en las Jornadas sobre la Ingeniería Militar en la Cultura Artística Española. Cádiz, Centro Asociado de la UNED, págs. 889-909.

Pemán Pemartín, C. (1973).*El plano en relieve de Cádiz de 1777 – 1779*. Actas XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte. Universidad de Granada, págs. 651-665.

Quirós Linares, F. (1994).“Las colecciones militares de modelos de ciudades españolas, y el Real Gabinete Topográfico de Fernando VII. Una aproximación” en *Eria*, nº 35. Universidad de Oviedo, págs. 203-209.

Ramírez Delgado, J. R. (2014). “El modelo de Cádiz en el siglo XVIII: desarrollo del proyecto de documentación y restauración” en *Modelos y Maquetas: la vida a escala*, óp. cit., págs. 42-58.

Sancho Gaspar, J. L. (1993). “La colección de relieves de las fortificaciones del reino y el Modelo de la ciudad de Cádiz” en *Francisco Sabatini, 1721-1797. La arquitectura como metáfora del poder.* VV.AA., Cat. Expo., Fundación Caja Madrid, págs. 510-511.

Cultura y desarrollo sostenible. Estado de la cuestión
Alfons Martinell Sempere / 128

La cultura como un pilar del desarrollo sostenible
Jordi Pascual i Ruiz / 136

¿Agenda 2030? Sí, pero sin dejar de prestar atención a la importancia de hacer avanzar el marco internacional en derechos humanos
Beatriz Barreiro Carril y Kevin Grecksch / 148

La cultura y la administración pública en época de retos globales: ¿Una agenda para la transformación y la consecución de objetivos ambiciosos?
María Dolores Sánchez Galera / 160

Retos, limitaciones y contradicciones de las relaciones entre la planificación cultural y el desarrollo local sostenible: lecciones desde la Agenda 21 local
Raúl Abeledo Sanchis / 168

Patrimonio cultural y desarrollo: una mirada a la Agenda 2030 y el rol del patrimonio
Maider Maraña y Ximo Revert Roldán / 180

Cultura y espacio rural. Algo más que salvar el turismo
Jorge Fernández León / 196

MONOGRÁFICO I

CULTURA Y DESARROLLO SOSTENIBLE

Resetear el GPS cultural: La hoja de ruta sostenible
Blanca de la Torre García / 206

El arte como un llamado a la acción por el clima
Elizabeth Valenzuela Camacho / 218

Acción Agadez: patrimonio y desarrollo (Níger)
Sandra Fernández Ortega / 222

Liderazgo medioambiental en el sector cultural y creativo catalán
Ramon Castells Ros y Laura Pando Martínez / 218

Plan de Acción para la adaptación de los festivales de música a la Agenda 2030
Patricia Gabeiras Vázquez y Marta Barahona Arroyo / 234

Pol·lenedicions, procesos hacía la transición ecológica desdel mundo del libro
Jordi Panyella Carbonell / 238

Pensamiento ecológico y centros de arte. La exposición ¡Feminismos!
Ana Alcubierre / 244

Incorporar la sostenibilidad a la práctica de la gestión cultural
Irene Aláez Vasconcellos / 250

Revisión bibliográfica
Alfons Martinell / 254

/ AUTOR
Alfons Martinell Sempere.

/ CORREO-E
amartinell@telefonica.net

/ ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL
Director Honorífico de la Catedra Unesco de Políticas Culturales y Cooperación de la Universidad de Girona.

/ TÍTULO
Cultura y desarrollo sostenible; un estado de la cuestión.

/ RESUMEN
Este trabajo presenta este monográfico de cultura y desarrollo sostenible a partir de realizar un breve análisis de algunos de los factores que actualmente influyen en esta relación. Propone diferentes aspectos dela evolución del concepto y de los retos para asumir una mayor participación de la cultura en la Agenda 2030.

/ PALABRAS CLAVE
Cultura, desarrollo sostenible, políticas culturales, gestión cultural.

/ Artículo recibido: 15/10/2020 **/ Artículo aceptado:** 30/10/2020

/ AUTHOR
Alfons Martinell Sempere.

/ E-MAIL
amartinell@telefonica.net

/ PROFESSIONAL AFFILIATION
Honorary Director of the Unesco Chair of Cultural Policies and Cooperation of the University of Girona.

/ TITLE
Culture and sustainable development; a state of play.

/ ABSTRACT
This work presents this monograph on culture and sustainable development based on a brief analysis of some of the factors that currently influence this relationship. It proposes different aspects of the evolution of the concept and the challenges to assume a greater participation of culture in Agenda 2030.

/ KEYWORDS
Culture, sustainable development, cultural policies, cultural management.

Cultura y desarrollo sostenible; un estado de la cuestión

/ Alfons Martinell Sempere

Cultura y desarrollo sostenible; un estado de la cuestión

A Javier Brun, in memoriam

Alfons Martinell Sempere

En este monográfico presentamos un conjunto de reflexiones y prácticas sobre las relaciones entre cultura y desarrollo en un momento extremadamente complejo y difícil de prever que reclamará nuestra atención a corto y medio plazo. Estos trabajos forman parte de un proceso de décadas de esfuerzos para situar la cultura como una dimensión del desarrollo. Principalmente, para exigir su incorporación en las políticas públicas al margen de su situación residual o secundaria en la mayoría de países, por su consideración de gasto superfluo o por la incomprensión de sus aportes a los fines del desarrollo sostenible.

En este contexto nos encontramos manteniendo una contienda para defender la dimensión cultural del desarrollo a pesar de sus incomprensiones políticas, pero con la voluntad proactiva de contribuir a este proceso.

Esperamos que estos trabajos contribuyan a progresar en este cometido movilizando a amplios sectores sociales a un cambio de mentalidad, y aceptar que la cultura es imprescindible para el desarrollo sostenible y para alcanzar los ODS de la Agenda 2030.

Este modesto estado de la cuestión pretende presentar algunos de los referentes para entender la realidad actual

Un largo recorrido: progresos e insensibilidades

Las relaciones e interdependencias entre cultura y desarrollo tienen una peculiar historia entre su percepción de necesidad y vínculos mutuos a una gran dificultad de integración y combinación en las políticas culturales públicas. En la segunda mitad del siglo XX, cuando se plantean los grandes discursos sobre el desarrollo ya se formula la necesidad de incorporar la cultura o la dimensión cultural al mismo. Especialmente en el Decenio Mundial para el Desarrollo Cultural (1986–1996)[1], que culminará con el excelente, y actual, informe mundial denominado Nuestra Diversidad Creativa[2]. Un prolongado trayecto que internacionalmente se puede analizar en el Review de este mismo número de la revista,[3] donde se puede apreciar los avances y los progresos conceptuales y analíticos sobre los aportes de la cultura al desarrollo sostenible demostrados por un gran número de prácticas y formulaciones exitosas. A pesar de este proceso se comprueba una insensibilidad en la poca incorporación de la cultura en las políticas de desarrollo de alcance nacional que se prologa hasta nuestros días.

Dos grandes acuerdos internacionales sin la cultura

Al final del Decenio citado en la Conferencia Intergubernamental de Estocolmo en 1998[4] se formula un Plan de acción muy sólido y elaborado que no consigue influenciar a la Cumbre del Milenio (2000) y la formulación de los Objetivos de Desarrollo del Milenio (ODM) sin un tratamiento de la cultura afín a la elaboración y la participación de la comunidad internacional. A partir de este primer fracaso, u olvido, se inicia un largo período en procesos de cooperación internacional, reflexión e investigación aplicada con una producción conceptual muy significativa. En la preparación de la Cumbre de 2015 se produce una movilización de recursos locales, nacionales e internacionales para negociar la incorporación de la cultura en la agenda post 2015[5]. Posteriormente a este gran esfuerzo, como ya sabemos, la Agenda 2030 no incorporó la cultura en sus 17 objetivos de Desarrollo Sostenible como un reflejo de la falta de coordinación entre las agencias del sistema de Naciones Unidas y una UNESCO sin autoridad e influencia política en estos momentos cruciales. Al final, aunque parezca una absurdidad se plantea «Transformar nuestro mundo: la Agenda 2030 para el Desarrollo Sostenible» sin reconocer e incorporar el rol de la cultura en este plan de acción.

En lo internacional existe una resistencia de algunos países a compartir principios y valores culturales en la agenda global. Se mantiene una posición nacionalista de la cultura como una política de control estatal que expresa una falta de visión de la cultura en la contemporaneidad. Pero también las dificultades de percepción de la tecnocracia de las políticas de desarrollo de no saber incorporar y valorar la cultura en el desarrollo sostenible en su justa medida.

La emergencia climática ha planteado un problema global que entre sus diferentes amenazas también incide en la vida cultural en todas sus dimensiones, pero principalmente en el ámbito de patrimonio cultural en sus diferentes dimensiones.

Cultura y desarrollo una alianza local

Al contrario de la posición de los Estados Nación la gobernanza local siempre ha incorporado la cultura como motor de desarrollo. En las últimas décadas del pasado siglo XX el papel de las ciudades como motor de desarrollo demostró la posibilidad de progreso y cambio desde las estrategias locales. Un ejemplo es el papel de las ciudades que incorporan la cultura en sus planes de desarrollo local y al papel que ha jugado la Agenda 21 de la Cultura[6] como herramienta movilizadora de las políticas culturales locales. Por otro lado, la organización internacional de Ciudades y Gobiernos Locales Unidos (CGLU) ejerce un liderazgo evidente en la elaboración de herramientas para una gobernanza local de acuerdo con los ODS y considerando la cultura como cuarto pilar del desarrollo.[7]

Los datos sobre los impactos de la cultura en el desarrollo. En 1990 el Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD) empezó a publicar sus Informes sobre Desarrollo Humano (IDH) muy influenciado por las ideas de Amartya Sen que plantea una nueva visión del desarrollo. Paralelamente emerge la dificultad de valorar la cultura en el desarrollo humano por falta de herramientas metodológicas y datos comparables internacionalmente. Por esta razón no se incorporan indicadores culturales en este tipo de informes. En el del año 2004 se edita "La libertad cultural en el mundo diverso de hoy" dirigido por Sakiko Fukuda-Parr que representa un avance muy importante para la inclusión de la cultura en el desarrollo humano, pero en la actualidad no disponemos de herramientas para introducir ítems culturales al sistema de los informes anuales. Ante esta realidad se inician procesos de elaboración metodológica de indicadores y sistemas

de medición de los resultados e impactos de la cultura en el desarrollo. Destacan dos trabajos de UNESCO[8] y un largo cantidad de trabajos académicos y políticos desde diferentes contextos donde se contribuye a superar esta dificultad[9] que avala la solvencia de las mediciones de los impactos de la cultura en el desarrollo.[10]

De la cultura como oferta a la garantía de los derechos culturales

En el marco del desarrollo humano sostenible la defensa de la libertad cultural y del derecho a participar en la vida cultural expresado en el art. 15 del PIDESC[11] adquiere un valor predominante frente a otras fundamentaciones de las políticas culturales. Las cuales han de evolucionar hacia la protección al ejercicio de este derecho y a sistemas de garantía frente a las desigualdades de acceso y la emergencia de brechas culturales paralelas a otros fraccionamientos sociales[12]. En este sentido se plantean posibles indicadores para esta nueva generación de políticas culturales[13] como un porcentaje de los presupuestos gubernamentales, la definición de servicios culturales mínimos, los bonos o vales culturales, el acceso a internet libre, el reequilibrio territorial, etcétera, con una incidencia directa de la cultura en el desarrollo sostenible incuestionable[14].

Entender la cultura como un sistema social en las sociedades complejas

La perspectiva del desarrollo sostenible requiere una aproximación sistémica de la cultura en nuestras sociedades para su interacción con otros sistemas sociales que conjuntamente inciden en el desarrollo sostenible. Esto requiere superar las visiones conceptuales disciplinarias e ilustradas tradicionales hacia una lectura de la realidad cultural en los contextos contemporáneos. Un sistema cultural que tenga en cuenta los amplios y diversos elementos que componen las culturas actuales. Unos elementos del sistema cultural que se relacionan e interactúan permanentemente en autonomía e interdependencia con relación a otros sistemas de su entorno próximo y global. Un cambio de perspectiva[15] que nos acerca al desarrollo sostenible para apreciar sus posibles aportaciones y aceptar las interacciones que pueden alterar y modificar su propio sistema.

Cultura y cambio climático

La relación entre el sistema cultural y su medio natural tiene una gran influencia mutua que afecta a los valores y formas culturales que mantienen una gran importancia del entorno natural para sus visiones e identidades culturales. La emergencia climática ha planteado un problema global que entre sus diferentes amenazas también incide en la vida cultural en todas sus dimensiones, pero principalmente en el ámbito de patrimonio cultural en sus diferentes dimensiones. Pueden afectar a formas de vida que mantienen un fuerte vínculo con la naturaleza o a otras más relacionadas con el entorno urbano[16]. Adquirir conciencia de esta interdependencia ha de movilizar a los agentes, artistas y creadores culturales a intervenir activamente en este problema global para salvaguardar formas de vida, proteger bienes significativos y garantizar la satisfacción de las necesidades a las futuras generaciones. Prever los efectos de la emergencia climática en los derechos culturales[17], la preservación de la diversidad cultural como patrimonio de la humanidad que supera los límites de las naciones y requiere de una posición activa dela cultura en la resolución de estos problemas.

Nuevas capacidades a la gestión cultural

Asumir los retos de la comunidad internacional en el desarrollo sostenible reclama una nueva forma de gestionar la cultura de acuerdo con estos compromisos. Los planteamientos y prácticas en la gestión y producción de las actividades culturales han de sufrir adaptaciones a los principios y valores de una sostenibilidad en el sistema cultural. En este sentido se reclamará disponer de capacidades adecuadas a estos retos. Las organizaciones tienen que evolucionar en sus proyectos bajo el peso de valorar su adaptación a la sostenibilidad. De la misma manera las decisiones en proyectos e infraestructuras culturales han de considerar sus impactos directos e indirectos y en la perspectiva de favorecer la satisfacción de necesidades culturales de las generaciones futuras. Un nuevo marco de acción/reflexión para adaptar la gestión cultural a estos escenarios

Post COVID-19

La crisis generada por la pandemia del define un nuevo panorama para el sistema cultural. Como en el campo de la salud los efectos son locales y globales a la vez y la parálisis de la vida cultural en nuestras sociedades ha sido paralelo dentro de las distancias territoriales. Existe una evidencia que las respuestas han de ser locales, en proximidad, pero también globales por la interdependencia de nuestros sistemas culturales. Estamos asistiendo a unos escenarios desconocidos que requerirá de análisis rigurosos que en estos momentos aún no tenemos suficientes elementos de juicio para emitir diagnósticos. Las interdependencias entre el sis-

tema de salud y el sistema cultural se han evidenciado en la línea de procesos ya experimentados de su posibilidad de articularse en el desarrollo sostenible, que demandará de más esfuerzos para fomentar esta transversalidad.

Una comunidad de conocimiento en Cultura y Desarrollo

La evolución de los hechos, la producción científica, los avances conceptuales y tecnológicos y las nuevas prácticas profesionales, entre otros factores, avalan el progreso de las reflexiones sobre la dimensión cultural del desarrollo sostenible. Una dinámica global que integra procesos diferentes y realidades geográficas diversas con una cierta unidad en la reclamación del papel de la cultura en las políticas de desarrollo, con las aportaciones de los organismos multilaterales que han dedicado esfuerzos en este campo. El conjunto de estos aportes podemos afirmar que define una comunidad de conocimiento propia como se observó en el proceso del post 2015 y avanza hacia formas de investigación y aplicación de estos principios en contextos muy amplios que esperamos se tengan en cuenta.

Nos queda una década

La agenda 2030 no está perdida como herramienta internacional y es una oportunidad para actuar localmente y globalmente una forma de evidenciar la intencionalidad de las políticas. Un periodo de tiempo para insertar en los ODS las aportaciones de la cultura a sus fines. Una oportunidad para profundizar en esta dimensión y aportar evidencias que la cultura es desarrollo sostenible.

De la indignación del sector cultural ante la Agenda 2030, y la posterior aprobación de un acuerdo que consideramos incompleto, han surgido estrategias de incorporación de la cultura a este Plan de Acción. Desde diferentes iniciativas se buscan estrategias prácticas para incorporar la cultura en los ODS y sus metas. Pero nos atrevemos a promulgar la necesidad de superar los estigmas clásicos de las políticas culturales a posiciones subalternas que se acostumbra a observar en lo local como internacional. Denunciando las resistencias y perjuicios de aceptar la cultura en el desarrollo en su justa medida y no como una frivolidad ante los grandes retos que proponen los ODS. Situación que requiere de un cambio de mentalidad y aceptar la función de los sistemas culturales antes estos retos.

Este monográfico de la revista Periférica, siempre al lado de la reflexión en la gestión cultural en colaboración con la Red Española de Desarrollo Sostenible pretende ser una contribución a este proceso y una herramienta para los profesionales de la gestión cultural a actualizar sus conocimientos para una práctica inclusiva de la cultura en la Agenda 2030 y en el Desarrollo Sostenible.

Notas

1. Informe del Comité intergubernamental del Decenio mundial para el desarrollo cultural sobre sus actividades, Doc. 29 C/REP/11, 29 de agosto de 1997, UNESCO, Conferencia General

2. UNESCO. Nuestra Diversidad Creativa: Informe de la Comisión Mundial de Cultura y Desarrollo. París: UNESCO, 1996. Disponible en: http://unesdoc.unesco.org/images/0010/001055/105586sb.pdf

3. Y en el trabajo de Kovács, M. "La dimensión cultural del desarrollo. Evolución de los planteamientos de cultura y desarrollo al nivel internacional" en Martinell, A. (coord.) (2010): *Cultura y Desarrollo. Un compromiso para la libertad y el bienestar*, Ed s. XXI – Fundación Carolina, Madrid.

4. UNESCO: Plan de acción sobre políticas culturales para el desarrollo. Aprobado por la Conferencia Intergubernamental sobre Políticas Culturales para el Desarrollo en Estocolmo. ,1998.

5. Campaña "El futuro que queremos incluye a la cultura" con el apoyo de organizaciones, sociedad civil y miles de personas y expertos de más de 120 países. Disponible en: www.culture2015goal.net

6. Disponible en:http://www.agenda21culture.net/es

7. Disponible en: http://www.agenda21culture.net/es/documentos/cultura-cuarto-pilar-del-desarrollo-sostenible

8. UNESCO (2014) Indicadores de cultura para el desarrollo. Manual Metodológico. París. Disponible en: http://es.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/iucd_manual_metodologico_1.pdf. UNESCO (2020) Indicadores Cultura 2030. Disponible en: https://whc.unesco.org/en/culture2030indicators

9. AECID. (2009). *Cómo evaluar proyectos de cultura para el desarrollo: Una aproximación metodológica a la construcción de indicadores*, Madrid.

10. Martinell, A. (2013). *Impactos de la dimensión cultural en el desarrollo*, Girona, Documenta Universitaria.

11. Naciones Unidas (1966). *Pacto Internacional relativo a los derechos económicos, sociales y culturales (PIDESC).* Disponible en: http://www2.ohchr.org/french/law/cescr.htm

12. Martinell, A y Barreiro B. (2020). *Los derechos culturales: Hacia una nueva generación de políticas públicas. Situación y compromisos de España con la comunidad internacional*, Fundación Alternativas, Madrid. Disponible en: https://www.fundacionalternativas.org/cultura-y-comunicacion/documentos/documentos-de-trabajo/los-derechos-culturales-hacia-una-nueva-generacion-de-politicas-publicas-situacion-y-compromisos-de-espana-con-la-comunidad-internacional

13. UNESCO (2016). *Repensar las políticas Culturales. 10 años de promoción de la diversidad de las expresiones culturales para el desarrollo,* París. UNESCO (2018). *Repensar las políticas Culturales. Creatividad para el desarrollo,* París.

14. Council of Europe (2016). *The Indicator Framework of Culture and Democracy*, Strasbourg,

15. Cultura y desarrollo sostenible (2020). *Aportaciones al debate sobre la dimensión cultural de la Agenda 2030, Red Española de Desarrollo Sostenible* (REDS), Madrid. Disponible en: https://reds-sdsn.es/nueva-publicacion-cultura-desarrollo-sostenible

16. CGLU, Cultura, cambio climático y desarrollo sostenible: Briefing. Agenda 21 de la cultura. 2019 http://www.agenda21culture.net/sites/default/files/files/documents/es/culture-climatechange-sustainability_spa.pdf

17. Ver Informe sobre Cambio climático, cultura y derechos culturales de la Relatora Especial sobre los derechos culturales de NNUU. https://www.ohchr.org/SP/Issues/CulturalRights/Pages/ClimateChange.aspx

/ AUTOR
Jordi Pascual i Ruiz.

/ CORREO-E
jpascual@pangea.org

/ ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL
Técnico superior, investigador y activista.

/ TÍTULO
La cultura como un pilar del desarrollo sostenible: aportes a un debate ineludible.

/ RESUMEN
El artículo presenta los debates sobre la cultura como un pilar o dimensión del desarrollo sostenible a partir de tres contribuciones principales: la monografía inicial de Jon Hawkes, aparecida en 2001, la Declaración Política de CGLU, aprobada en 2010 y los trabajos que la investigadora Nancy Duxbury ha llevado a cabo desde 2006. El artículo explica el contexto en el que surgen estas contribuciones, y destaca sus características principales. El artículo incluye también un resumen de las aportaciones de otros actores, algunos de ellos también fundamentales en el debate. En las conclusiones, el artículo sintetizar el estado actual del debate, señalando los puntos débiles y fuertes, las amenazas y las oportunidades del relato que propone a la cultura como un pilar o dimensión del desarrollo sostenible.

/ PALABRAS CLAVE
Política cultural, desarrollo, sostenibilidad, gobernanza.

/ Artículo recibido: 15/10/2020 **/ Artículo aceptado:** 30/10/2020

/ AUTHOR
Jordi Pascual i Ruiz.

/ E-MAIL
jpascual@pangea.org

/ PROFESSIONAL AFFILIATION
Senior technician, researcher and activist.

/ TITLE
Culture as a pillar of sustainable development: contributions to an unavoidable debate.

/ ABSTRACT
The article presents the debates on culture as a pillar or dimension of sustainable development. The article focuses on three main contributions: the initial monograph by Jon Hawkes, published in 2001, the UCLG Policy Statement, approved in 2010 and the works that the researcher Nancy Duxbury has been conducting since 2006. The article explains the context in which these contributions arise, and highlights their main features. The article also includes a summary of the contributions of other actors, some of them are also fundamental in the debate. In the conclusions, the article summarizes the current state of the debate, pointing out the weak and strong points, the threats and the opportunities of the narrative that promotes culture as a pillar or dimension of sustainable development.

/ KEYWORDS
Cultural policy, development, sustainability, governance.

La cultura como un pilar del desarrollo sostenible: aportes a un debate ineludible

/ Jordi Pascual i Ruiz

La cultura como un pilar del desarrollo sostenible: aportes a un debate ineludible

Jordi Pascual i Ruiz

Desde los inicios del siglo XXI, en varias partes del mundo y aparentemente sin conexión, varios actores relacionados con la cultura han escrito y publicado documentos que promueven la consideración de la cultura como una dimensión del desarrollo sostenible.

En la última década del siglo XX —a partir de 1987 con *Nuestro futuro común*, hasta la Cumbre de la Tierra de Ro de Janeiro en 1992— el desarrollo sostenible consolidó un marco o paradigma con tres pilares: la economía, el medio ambiente y la inclusión social. Son estos tres, y no otros, los conceptos que, según el marco, nos definen como humanos. Estos vienen acompañados de unos procesos y unos actores. Aceptado el marco, los términos, procesos y actores culturales pueden aspirar a tener un papel secundario o instrumental, pero jamás un papel central en la construcción de un desarrollo sostenible que esté centrado en las personas, las que hoy habitamos la Tierra y las que vendrán, y que tenga como objetivo la ampliación las libertades de todas y todos.

La cultura como una dimensión del desarrollo sostenible aparece como un relato que cuestiona el paradigma triangular, que permitiría entender mejor nuestro mundo y que apuesta por tener palancas más efectivas en su transformación.

En este artículo nos proponemos explicar tres contribuciones esenciales a este debate: la monografía inicial de Jon Hawkes, aparecida en 2001, la Declaración Política de CGLU, aprobada en 2010 y los trabajos que la investigadora Nancy Duxbury ha llevado a cabo desde 2006. Intentaremos explicar el contexto en el que surgen, y destacar sus características principales. El artículo incluye también un resumen de las aportaciones de otros actores, algunos de ellos también fundamentales, pero que por cuestiones de espacio debemos resumir. Al final del artículo intentamos sintetizar el estado actual del debate, señalando los puntos débiles y fuertes, las amenazas y las oportunidades de este relato.

1. La monografía de Jon Hawkes

Jon Hawkes es el primer autor que propone un esquema nuevo para comprender el papel de la cultura en el desarrollo sostenible. En el documento "The Fourth Pillar of Sustainability. Culture's essential role in public planning" (2001), Hawkes pone en cuestión el paradigma del desarrollo —el triángulo con el crecimiento económico, la inclusión social y el equilibrio ambiental—, en el cual la cultura o bien se

ignora, o bien es un instrumento para alcanzar otros objetivos. Los contenidos de la monografía de Jon Hawkes se pueden resumir de esta manera, en estos cinco puntos esenciales.

En primer lugar, el punto de arranque de su monografía es la consideración de que «los valores de una sociedad son la base sobre la cual se construye todo lo demás. Estos valores y las formas en que se expresan son la cultura de una sociedad» (Hawkes, 2001, vii). Sitúa su aportación al debate sobre el papel de la cultura en una sociedad en el marco de una concepción más bien antropológica de la cultura, y no en la concepción más bien vinculada con los conceptos del ámbito humanístico que se despliegan en ámbitos concretos de la sociedad —el patrimonio, la creatividad, el conocimiento o la diversidad— mediante unos actores concretos. En esta línea, presenta «una definición integral de cultura que se centra en su uso como concepto para describir la creación comunitaria de valores, significado y propósito en la vida» (Hawkes, 2001: 3). Esta visión, según el autor, debe prevalecer sobre la visión de la cultura como simplemente arte y patrimonio —el que han asumido históricamente las políticas culturales—, pues este uso restringido «ha marginado el concepto de cultura y ha negado a los teóricos y los profesionales una herramienta extremadamente eficaz» (Hawkes, 2001: 10). En otras palabras, «el concepto de cultura es una herramienta de grandísimo valor, ignorada en gran medida en los intentos de reconfigurar las formas en que los gobiernos planifican el futuro y evalúan el pasado» (2001: 1).

En segundo lugar, defiende que exista una clara vinculación entre valores, cultura y democracia: «La forma en que una sociedad se gobierna a sí misma no puede ser completamente democrática sin que existan vías claras para la expresión de los valores de la comunidad, y a menos que estas expresiones afecten directamente las direcciones que toma la sociedad. Estos procesos son la cultura aplicada en el día a día [*culture at work* en el original]». En este mismo sentido, afirma «la creación de valores se reconoce cada vez más como un aspecto crítico del desarrollo social y humano, pero que, hasta ahora, la esfera pública no ha ideado ningún modo de reconocer este proceso dentro de sus sistemas» (Hawkes, 2001, vii).

En tercer lugar, afirma que la planificación de una sociedad es un ejercicio necesario, y debe basarse explícitamente en los valores: «la expresión de las metas y aspiraciones sociales está en el corazón del proceso de planificación pública» (2001: 1). Para Hawkes, es necesario que la planificación pública incorpore una dimensión cultural: «cuando se entiende que la cultura denota la producción social y la transmisión de valores, significado y propósito, entonces la conexión entre cultura y planificación se vuelve clara. También lo hace el potencial para el uso de la cultura como un elemento central en los mecanismos que facilitan la planificación pública efectiva» (2001: 1). De esta manera,

> la vitalidad cultural es tan esencial para una sociedad saludable y sostenible como la equidad social, la responsabilidad ambiental y la viabilidad económica. Para que la planificación pública sea más efectiva, su metodología debe incluir un marco integrado de evaluación cultural [*an integrated framework of cultural evaluation*] en líneas similares a las que se están desarrollando para la evaluación del impacto social, ambiental y económico (2001, vii).

Si los marcos de planificación, los planes que articulan la proyección hacia el futuro de una sociedad, no tienen «una base que incluya expresamente la cultura, los nuevos marcos carecen de los medios para comprender, y mucho menos implementar, los cambios que promueven. La cultura tiene que ser un punto de referencia separado y "distinto"» (2001, 25). Hawkes se refiere a la cultura como un pilar de la sostenibilidad —este es el título de su monografía—, aunque en el libro aparecen varias veces mencionado el concepto de dimensión o de perspectiva.

En cuarto lugar, Hawkes propone pasar de la política o la perspectiva cultural en lugar de seguir centrándose en el desarrollo de una Política cultural discreta basada en el patrimonio y las artes. Propone que se adopte un enfoque completamente nuevo, basado en lo que llama «marco (o perspectiva) cultural» [en inglés, *cultural framework*] que se una a los instrumentos sociales, ambientales y económicos similares que se pueden usar para evaluar todas las políticas públicas. Así, Hawkes argumenta que el enfoque emergente en temas como la sostenibilidad, el bienestar, la construcción de la comunidad y el compromiso cívico necesita una perspectiva o marco cultural claro como base para pueda tener una implementación exitosa (2001, 32). Sugiere que ese marco cultural debería abordar estas tres preguntas básicas:

- ¿Cuál ha sido la calidad de los aportes de la comunidad en el desarrollo de las actividades que se proponen?
- ¿Hasta qué punto estas actividades son un reflejo de los valores y formas de vida de las comunidades sobre las cuales tendrán un impacto?
- ¿Estas actividades mejoran la capacidad de las comunidades para actuar e interactuar?

Finalmente, en quinto lugar, sostiene que ninguna política puede ser efectiva a menos que se base en sistemas e instituciones capaces de facilitar su implementación. Es decir, sugiere un cambio profundo en las estructuras de gobernanza: los departamentos gubernamentales deben ser reconfigurados para garantizar que las principales áreas de generación cultural se integren y coordinen en reconocimiento de su papel clave en la expresión del significado, la identidad y el propósito de nuestra sociedad y sus ciudadanos. La principal conclusión de la monografía es que los nuevos paradigmas de gobernanza y las visiones de lo que constituye una sociedad saludable y sostenible serían más efectivos si la vitalidad cultural fuera considerada como uno de los requisitos básicos, como uno de los principales principios conceptuales y como una de las principales áreas de evaluación (Hawkes, 2001, 38).

El trabajo del autor es conocido, pero quizás no se hayan tenido suficientemente en cuenta algunos elementos de contexto, que pueden ayudar a entender su impacto. Cabe destacar que su libro es un encargo de una organización de la sociedad civil, el Cultural Development Network de la provincia australiana de Victoria que trabaja tanto para gobiernos locales como para el sector cultural. A inicios de siglo, en un contexto marcado por el elitismo en el mundo de las artes en Australia, cuando el concepto que impera en la política cultural es tan solo la excelencia, una red de gestores culturales que trabaja normalmente en contextos de activismo, con comunidades periféricas en las ciudades, ayudando a la definición de las políticas culturales de los gobiernos locales, algunas veces con organizaciones culturales y artísticas de grupos indígenas —marginadas de las políticas públicas—, necesita un documento sólido para justificar su trabajo. Dicho en otras palabras, el libro de Jon Hawkes es un producto del activismo de la sociedad civil. No es nada frecuente, y merece ser señalado.

Cabe señalar que Hawkes no hace una enmienda parcial sino total al paradigma del desarrollo sostenible. Analiza en profundidad en su monografía la producción intelectual vinculada con la sostenibilidad, y los documentos internacionales surgidos desde la publicación en 1986 de Nuestro Futuro Común, y llega a la conclusión que es necesaria una enmienda a la totalidad: el desarrollo sostenible no está analizando la cultura y sin esta variable no hay transformación que valga. Hawkes y el CDN hace una apuesta fuerte, atrevida, que pocas organizaciones de la sociedad civil se atreven a realizar: una apuesta por cambiar el paradigma. La propuesta de relacionar de manera estrecha cultura con la creación de valores, con la democracia y con las instituciones públicas sitúan su propuesta en la estela de las formulaciones de Mondiacult y de Nuestra Diversidad Creativa, y por tanto en una posición opuesta a la instrumentalización económica de la cultura que, en 2001, año de aparición de la monografía, es la hegemónica en el debate sobre la relación entre cultura y desarrollo sostenible. Esta hegemonía se constata en los debates en el seno de UNESCO sobre la diversidad cultural, que acabaron siendo debates sobre la diversidad de las expresiones culturales, y orientaron su implementación hacia las industrias culturales y creativas, en una inercia imperante aún hoy, en 2020, o en el impacto de las propuestas sobre la ciudad de Charles Landry o Richard Florida.

La recepción del trabajo ha sido básicamente académica, mayoritariamente anglosajona y muy poco puesta en práctica. El trabajo de Jon Hawkes no ha sido secundado de manera explícita por ninguna institución internacional como la Unesco o el PNUD, ni tampoco por ninguna organización internacional de la sociedad civil —como la Federación Internacional de las Coaliciones por la Diversidad Cultural—, con la excepción de CGLU, claro está, que adoptó este relato en 2010, hecho que será explicado en los próximos párrafos de este mismo artículo. El trabajo de Jon Hawkes no ha sido traducido al francés[1] o al alemán, ni al chino, el ruso o el árabe, por mencionar solamente las lenguas de trabajo de las Naciones Unidas. El trabajo de no ha dado lugar a una guía o manual de aplicación para los activistas o los actores locales, ni para los gobiernos locales. A pesar de estas consideraciones, resulta chocante hasta qué punto una propuesta tan ambiciosa ha sido ignorada por el sistema de Naciones Unidas, y especialmente por UNESCO.

Hawkes propone edificar su marco cultural con unos argumentos que —en algunas partes del mundo— estarían más cercanos del pilar social del desarrollo sostenible. El mismo autor responde a estas dudas en dos artículos posteriores: su ponencia para Interacció, la bienal de reflexión sobre las políticas culturales organizada por la Diputación de Barcelona (Hawkes, 2006), y el artículo publicado por la Comisión de cultura de CGLU, en el marco del quinto aniversario de la Agenda 21 de la cultura (Hawkes, 2009). En ambos artículos aparecen cuadros que delimitan los elementos definidores de los cuatro pilares y que ayudan enormemente a delimitar, según su propuesta, donde acaba lo cultural y donde empieza lo social.[2]

Cabe también señalar el papel que Hawkes otorga a los actores que hoy y aquí, se definen como actores culturales. En la propuesta estos no deben ser privilegiados en los

debates sobre la sostenibilidad o el bienestar de una sociedad. Los actores culturales han dañado el potencial de la cultura como una perspectiva transformadora de una sociedad, apadrinando el elitismo, concentrándose en la excelencia y encerrándose en sus torres institucionales. Compartiendo plenamente esta reflexión, no parece que este sea un argumento suficiente para que genere simpatías en tales sectores y les permita unirse a otros actores para que haya más cultura en el debate sobre el futuro de una sociedad. Se echa en falta en el texto de Hawkes una invitación más sencilla para atraer o facilitar —o por lo menos no asustar—, a los sectores culturales.

En la monografía existe poca explicación sobre el paso de una política cultural a un marco o perspectiva cultural o, dicho de otra manera, no se concretan nuevos mecanismos de gobernanza de las políticas públicas. Hawkes no detalla de qué manera las actuales políticas culturales, centradas en el arte, la lectura pública y el patrimonio —y afectadas, además, en los últimos años por la ola de instrumentalización económica que han supuesto las industrias culturales y creativas—,[3] pueden evolucionar hacia el nuevo marco de perspectiva cultural que propone.

Tras la publicación de su monografía, Jon Hawkes ha continuado reflexionando y trabajando sobre el tema. En sus textos posteriores, reconoce que la imagen asociada al relato —los cuatro pilares— no enfatizaba la interconexión entre ellos y también señala la necesidad de profundizar en los contenidos concretos de cada uno de los pilares. En su aplicación, Hawkes señala la necesidad de construir amplias coaliciones locales —con actores institucionales y actores cívicos, tanto del ámbito de la cultura como fuera de ella—, como se refleja en la conversación que mantuvimos en 2015, publicada por la Fundación Europea para la Cultura (véase Pascual y Hawkes, 2015), o en el artículo escrito tras ganar el segundo premio internacional CGLU –Ciudad de México– Cultura 21 (véase Hawkes, 2016).

2. El Documento de Orientación de CGLU, 2010

El Documento de Orientación Política "La cultura es el cuarto pilar del desarrollo sostenible" fue aprobado el día 17 de noviembre de 2010 por el Buró Ejecutivo de Ciudades y Gobiernos Locales Unidos, en el marco de la Cumbre Mundial de Líderes Locales y Regionales 3er Congreso Mundial de CGLU, celebrado en la Ciudad de México[4].

Las principales características de este documento, en su parte declarativa, son las siguientes:

- Se trata de un documento con contenido político, hecho que lo singulariza respecto de la propuesta de Jon Hawkes, entre lo académico y el activismo. Así, la Declaración se inicia con un «Nosotros, Alcaldes, Presidentes, líderes municipales y profesionales, representantes de autoridades locales y regionales así como de asociaciones procedentes de todo el mundo, reunidos en México con ocasión del III Congreso Mundial de Ciudades y Gobiernos Locales Unidos».

- En segundo lugar, cabe destacar que se trata de una orientación política no vinculante: los miembros de CGLU no están obligados a aplicar en sus jurisdicciones —las ciudades, los municipios, las regiones, las provincias, los condados…— los contenidos de esta declaración. Esta opcionalidad, o discrecionalidad, disminuye la capacidad del documento de obtener difusión y de ser efectivamente aplicada a escala local.

- El documento tiene varias menciones conceptuales a las limitaciones del actual paradigma del desarrollo sostenible. El documento menciona "Nuestro futuro común" (1987), conocido como el *Informe Brundtland*, y la Cumbre de la Tierra (1992), con su Agenda 21, como los hitos donde se consagraron y afianzaron, respectivamente los tres pilares o dimensiones del desarrollo sostenible —el crecimiento económico, la inclusión social y el equilibrio medioambiental— como principios o pautas para las estrategias de desarrollo a nivel local, nacional y global. Inmediatamente, el texto observa que «el crecimiento económico, la inclusión social y el equilibrio medioambiental ya no reflejan la integridad de las dimensiones intrínsecas de nuestras sociedades globales», y que «dichas dimensiones no son suficientes para reflejar la complejidad intrínseca de la sociedad contemporánea».

- El documento alerta sobre los riesgos de dejar las consideraciones culturales en el margen de la gobernanza mundial. Así, se afirma que «el mundo no se halla exclusivamente ante desafíos de naturaleza económica, social o medioambiental» y que «la falta de reconocimiento de la dimensión cultural del desarrollo dificulta la posibilidad de conseguir un desarrollo sostenible, la paz y el bienestar». Se asevera que «los retos culturales presentes en el mundo son demasiado importantes para no ser tratados de la misma manera que las otras tres dimensiones originales del desarrollo sostenible (la economía, la equidad social y el equilibrio medioambiental)». Consiguientemente, los riesgos y los desafíos de orden cultural necesitan una respuesta desde las políticas públicas: «la creatividad, el conocimiento, la diversidad, la belleza son presupuestos imprescindibles para el diálogo por la paz y el progreso, pues están intrínsecamente relacio-

nados con el desarrollo humano y la libertad». Y también: «El cuarto pilar establece sólidas conexiones de complementariedad con las demás dimensiones del desarrollo».

Como consecuencia del análisis del contexto, incluyendo los retos y los desafíos, se llega a la parte declarativa y a los compromisos del documento, con tres llamados —un concepto que alude a la ya mencionada discrecionalidad de los gobiernos locales en la aplicación efectiva de este documento a escala local—. Los tres llamados son genéricos y no aterrizan de manera clara los conceptos en las acciones de la política local.

Así, el primer llamado apela a las ciudades, gobiernos locales y regionales de todo el mundo para: (a) integrar la dimensión de la cultura en sus políticas de desarrollo; (b) desarrollar una sólida política cultural; (c) incluir la dimensión cultural en todas las políticas públicas; y (d) promover la idea de la cultura como cuarto pilar ante la comunidad internacional, particularmente en el diseño de las políticas. El segundo llamado apela a los gobiernos nacionales, a quienes se solicita: (a) añadir la perspectiva cultural a los planes nacionales de desarrollo; (b) establecer objetivos y acciones concretas relacionadas con la cultura en áreas como educación, economía, ciencia, comunicación, medio ambiente, cohesión social y cooperación internacional; y (c) promover la idea de la cultura como cuarto pilar ante la comunidad internacional, particularmente en el diseño de las políticas. Finalmente, el tercer llamado se realiza a las Naciones Unidas, las agencias de desarrollo y a la comunidad internacional con el objetivo de (a) integrar explícitamente la cultura en los programas de desarrollo sostenible; (b) impulsar el debate internacional sobre la inclusión de la cultura como cuarto pilar del desarrollo y sus efectos; y (c) promover la incorporación de la cultura en el diseño de las políticas internacionales.

El análisis de los distintos llamados permite constatar el giro pragmático que CGLU realiza, pues se solicita que exista una política cultural sólida —apelando a los sectores culturales clásicos, a los agentes que trabajan en los ámbitos de las artes, el patrimonio, la lectura pública, es decir, a los grupos de personas y de profesionales que se reconocen en las políticas culturales: participan en su redacción, se benefician de sus recursos y establecen los marcos de referencia del debate; en otras palabras, intentando implicar a los sectores culturales en la sensibilización y la adopción del relato de la cultura como cuarto pilar— y que a la vez se incluya una dimensión cultural en todas las políticas públicas en una formulación cercana al establecimiento de un marco o referencia cultural mediante la evaluación del impacto cultural que solicitaba Jon Hawkes en su monografía; en otras palabras, a los sectores culturales se les invita a que se preparen para ganar terreno en otros ámbitos y a los sectores de los gobiernos encargados de redactar y aplicar las políticas públicas se les invita a que incluyan una dimensión cultural de manera explícita en el conjunto de su acción.

En el seno de CGLU, el impacto de esta Declaración Política se constata de varias maneras:

a. El cambio de la misión de la Comisión de cultura de CGLU, que pasó a ser, para el mandato 2011-2013, posterior al congreso de Ciudad de México, el siguiente: Promover la cultura como el cuarto pilar del desarrollo sostenible a través de la difusión internacional y la implementación local de la Agenda 21 de la cultura; los sucesivos mandatos (2014-2016, 2017-2019 y 2020-2022) han reproducido esta formulación.

b. La segunda versión de la Agenda 21 de la cultura, es decir, el manual Cultura 21 Acciones, aprobado en 2015, se presenta como un manual para hacer operativo el relato de la cultura como cuarto pilar del desarrollo sostenible, y detalla 100 acciones concretas para su aplicación a escala local (véase CGLU, 2015).

c. El quinto congreso de CGLU, celebrado en Bogotá (octubre de 2016) se cierra con «El Compromiso de Bogotá y la Agenda de acción», que resume las prioridades temáticas de la organización para el período 2017-2019 (véase CGLU, 2016) y en el cual se afirma que «La cultura es un elemento vital para la ciudadanía, la integración y la coexistencia. Debería considerarse como el cuarto pilar del desarrollo sostenible. Todos los ciudadanos tienen derecho a la cultura. Las ciudades y territorios deben promover políticas culturales dinámicas».

d. También en octubre de 2016, y en el marco de la conferencia internacional Habitat III, la Segunda Asamblea Mundial de Gobiernos Locales y Regionales —una instancia que forma parte del sistema de Naciones Unidas— suscribió una declaración final (World Assembly, 2016) que afirma de manera contundente, el compromiso de integrar la cultura como el cuarto pilar del desarrollo sostenible y pasar a la acción para fomentar el patrimonio cultural, la creatividad, la diversidad y la convivencia pacífica; se trata de la primera vez que un documento del sistema de Naciones Unidas menciona de manera explícita el apoyo a la visión de la cultura como el cuarto pilar del desarrollo sostenible.

e. En septiembre de 2020, en el marco de la celebración del 75 aniversario de la fundación de Naciones Unidas, CGLU promovió un documento de visión sobre los próxi-

mos 25 años, una suerte de anticipación de cómo debería ser el mundo en el año 2045, cuando Naciones Unidas debería celebrar su centenario. En esta visión, CGLU propone (GTF, 2020, 14) que

> en 2045, la cultura habrá sido reconocida por la comunidad internacional como la cuarta dimensión del desarrollo sostenible, en igualdad de condiciones con los pilares económico, social y ambiental. Para lograr este reconocimiento, sería fundamental que la Agenda de Desarrollo posterior a 2030 incluyera un Objetivo dedicado a la Cultura, que incluya varias metas relacionadas con la memoria, el patrimonio, la creatividad, la diversidad y el conocimiento, y que esté apoyado por una narrativa que identifica claramente la cultura como un componente central de la identidad local y regional, una línea de solidaridad global y un vector para la paz y los derechos humanos.

La cultura como una dimensión del desarrollo sostenible cuestiona el paradigma triangular, permite entender mejor nuestro mundo y apuesta por tener palancas más efectivas en su transformación.

3. Nancy Duxbury

Los trabajos de la investigadora canadiense-portuguesa Nancy Duxbury, en solitario o acompañada de otros investigadores, han aportado claridad a los debates sobre la cultura y el desarrollo sostenible. Nancy Duxbury ha desarrollado su carrera profesional en la Columbia Británica (Canadá), siendo fundadora de la red de Ciudades Creativas del Canadá y vinculada a la Simon Fraser University. Desde el año 2009 es investigadora en la Escuela de Estudios Sociales de la Universidad de Coímbra. Duxbury ha explorado en profundidad como la concepción humanista —cultura como expresión creativa—, y la concepción de antropológica —cultura como manera de vivir— interactúan y se relacionan con el desarrollo sostenible. Las aportaciones de Nancy Duxbury se pueden sintetizar en los siguientes cuatro puntos:

- Los debates sobre cultura y sostenibilidad merecen una atención específica por razones de orden conceptual: «la cultura está emergiendo gradualmente del ámbito de la sostenibilidad social y está siendo reconocida como rol separado, distinto e integral en el desarrollo sostenible». Los elementos de orden cultural estarían asociados a las tradiciones y los valores, al patrimonio y al valor simbólico del lugar, a las artes, a la diversidad y a la historia del lugar, también las prácticas tradicionales y al conocimiento indígena (Duxbury y Gillette, 2007).

- Los debates sobre cultura y sostenibilidad no son de orden teórico, sino que pueden, y deben, hacerse operativos. Existen maneras de hacer operativa la dimensión cultural de la sostenibilidad, a través de los aspectos clave del desarrollo cultural de la comunidad.

- Los debates sobre cultura y sostenibilidad no han acontecido tan solo en los países ricos de Occidente. No es cierto que la relación entre «la cultura y la sostenibilidad sean las preocupaciones solamente de las economías y sociedades avanzadas y desarrolladas» pues, en verdad, «el concepto ha surgido en varios lugares a nivel mundial, lugares que se encuentran en diversas etapas de desarrollo y que experimentan una variedad de presiones con respecto a la cultura» (Duxbury y Jeanotte, 2010).

- Los trabajos de Nancy Duxbury nos muestran rigor y modestia: el debate sobre la relación entre cultura y sostenibilidad no está cerrado, es un debate abierto —como tantos en las ciencias sociales—, en el cual es posible defender puntos de vista contrapuestos: «Hay muchas maneras de entender e interpretar los vínculos entre los dos términos, y solo estamos comenzando el proceso de desarrollar un mapa conceptual preciso que pueda ser utilizado de manera útil en los procesos de planificación cultural urbana» (Duxbury

y Jeanotte, 2010). Además, las aportaciones al debate sobre el papel de la cultura en el desarrollo local sostenible llegan desde contextos distintos como la sociología del arte, la teoría y la práctica del diseño, la sociocultura o la diversidad cultura, cosa que hace muy difícil una síntesis y que el debate esté en construcción.

4. El debate tiene muchas más voces

El debate sobre el papel de la cultura como pilar o dimensión del desarrollo sostenible ha suscitado la atención de muchas más voces. Por cuestiones de espacio no nos podemos extender en los detalles de cada una de estas voces, que resumimos de manera sucinta en los párrafos siguientes, de manera cronológica:

a. El manifiesto de Tützing fue publicado en 2001 por KuPoGe, la asociación de gestores culturales de Alemania, con vinculaciones con la universidad y con los gobiernos locales. El manifiesto afirma la necesidad de explicitar los valores que están en la base del desarrollo sostenible, e identifica la creatividad, la diversidad y el diálogo intercultural y la belleza como los temas que van a permitir hacer operativa la dimensión cultural del desarrollo sostenible.

b. En la conferencia de las Naciones Unidas sobre el Desarrollo Sostenible – Rio+10, celebrada en Johannesburgo el año 2002, la UNESCO y el PNUMA (Programa de Naciones Unidas para el Medio Ambiente) organizaron el simposio "Diversidad cultural y biodiversidad para el desarrollo sostenible". En tal conferencia Jacques Chirac, en aquel momento presidente de Francia, afirmó que "gradualmente la cultura asumirá su lugar como cuarto pilar del desarrollo sostenible, al lado de los aspectos económicos, ambientales y sociales" y Helen Clark, en aquel momento primera ministra y ministra de cultura de Nueva Zelanda afirmó "creo que debemos enfocar nuestra atención, en tanto que comunidad mundial, para agregar ese cuarto pilar, el cultural, junto con el ambiental, el económico y el social, en nuestra definición de sostenibilidad (UNESCO-UNEP 2002).

A pesar de la relevancia de la conferencia y de la contundencia de tales afirmaciones, ninguna de las partes implicadas ha realizado pasos visibles para caminar en la dirección que se apuntaba.

c. El investigador Keith Nurse, desde las Barbados, en el año 2006, auspiciado por instancias civiles de la Commonwealth, propone que la cultura sea colocada como el pilar central y totalmente integrada con los otros pilares —la economía, lo social y lo ecológico— de los pequeños estados insulares en desarrollo, que son descritos como espacios híbridos, con influencias culturales múltiples, y con necesidad de activar la cultura para ser viables en la globalización.

d. El investigador australiano Paul James, desde 2008, en sus análisis sobre sostenibilidad de las ciudades, incide en el carácter social del concepto sostenibilidad y propone cuatro círculos —cultura, economía, ecología y política—, cada uno de los cuales dotado de principios, protocolos, indicadores y herramientas (James, 2015). La propuesta de James constituye un intento —más implícito que explícito— de conciliar desarrollo sostenible y desarrollo humano, y alcanza un gran detalle, con indicadores concretos que se sitúan a caballo entre las políticas culturales clásicas y el marco o perspectiva cultural de Jon Hawkes.

e. El Grupo Principal de los Pueblos Indígenas en el sistema de Naciones Unidas ha propuesto en varias ocasiones que la cultura fuera considerada como el cuarto pilar del desarrollo sostenible. Sus documentos preparatorios de Rio+20 proponen «asumir que la cultura es el cuarto pilar del desarrollo sostenible» y que «este pilar cultural abarca las tradiciones culturales y espirituales de la humanidad, renovadas a la luz de los desafíos del siglo XXI» (Indigenous Peoples Major Group, 2012); en los documentos preparatorios para la Agenda 2030 y los ODS se insiste en la idea de la cultura como cuarto pilar y se demuestra que puede ser aplicable en la realidad, con el detalle de hasta ocho indicadores que desglosarían el Objetivo de Desarrollo centrado en la cultura (ver Indigenous Peoples Major Group, 2014).

f. El proyecto europeo "Investigating Cultural Sustainability", en el marco del programa Horizon 2020 de la Comisión Europea, finalizó el año 2015 con un informe final que presenta tres opciones —basadas en tres preposiciones: la cultura en, para y como desarrollo sostenible— para comprender tal relación, pero no concreta propuestas para la acción de los gobiernos o de la sociedad civil (véase Dessein et al, 2015).

g. El estudio "Cultura, ciudades e identidad en Europa", publicado por el Comité Económico y Social Europeo en 2016, apuesta claramente por la concepción de la cultura como cuarto pilar del desarrollo sostenible (EESC, 2016):

> es imperativo cambiar los paradigmas que rodean a la cultura y comenzar el proceso de reconocimiento de la cultura como el cuarto pilar del desarrollo sostenible. La cultura debe ser valorada como el vínculo que da sentido a los otros pilares, proporcionando una perspectiva a largo plazo, identidad, dirección y colocando los cuatro pilares en una relación circular e interdependiente.

h. El analista Raj Isar, en 2017 realiza una crítica al relato de la cultura como cuarto pilar por su pretensión de exhaustividad y por su ambigüedad conceptual, y propone retornar al significado original de desarrollo sostenible centrado en el medio ambiente y consiguientemente, propone que, ante este reto, la cultura se centre en el trabajo de sensibilización de los artistas y de las instituciones culturales sobre el cambio climático (Isar, 2017).

i. La campaña "El futuro que queremos incluye a la cultura", también conocida como #culture2015goal (en el período 2013-2015) o #culture2030goal (desde 2016), ha utilizada en repetidas ocasiones el argumento de la cultura como cuarto pilar. Esta campaña agrupa a varias redes culturales internacionales, con el objetivo de apoyar la presencia del mayor número de elementos culturales en la Agenda 2030 y los Objetivos de Desarrollo Sostenible de las Naciones Unidas. En su último documento, una declaración sobre la pandemia del coronavirus, la campaña afirma (Culture-2030Goal, 2020, 2) que

> tenemos la oportunidad de reconstruir mejor, diseñando políticas que permitan a la cultura cumplir su papel como cuarto pilar del desarrollo sostenible, que es el marco más adecuado para comprender nuestro mundo y para crear comunidades más fuertes, innovadoras, tolerantes y resilientes mañana.

5. Continuará...

En este breve artículo hemos intentado resumir tres aportaciones distintas y complementarias al debate: la monografía inicial de Jon Hawkes, que está en la intersección de la academia y del activismo, la Declaración de CGLU, que pertenece al ámbito político y los trabajos de Nancy Duxbury que pertenecen al trabajo académico. Creemos que el artículo resume bien que el relato sobre la cultura como una dimensión del desarrollo sostenible es aún un marco en construcción, y que su éxito dependerá de muchas variables. En los próximos puntos resumiremos algunas de los puntos clave del relato, en una lista que incluye puntos débiles y fuertes, amenazas y oportunidades del relato, y que ha sido pensada especialmente para la acción de los que nos reconocemos como actores culturales y, a la vez, estamos convencidos que el centro de nuestra acción deben ser los derechos de las personas.[5]

Debilidades

- El debate no resuelve las tensiones conceptuales alrededor de la cultura, entre una concepción de la cultura centrada en los valores y la manera de vivir —la concepción antropológica de la cultura— y la concepción de la cultura como expresión creativa y humanística mediante las artes y el patrimonio.

- El debate no resuelve tampoco las tensiones estratégicas dentro del sector cultural, especialmente entre los programas aún elitistas —vinculados con la excelencia o la investigación de vanguardia—, la industria —y sus vínculos con la propiedad intelectual— y los programas vinculados con los derechos culturales y la construcción de ciudadanía.

Amenazas

- El relato puede molestar a los actores —económicos, sociales, ecológicos y sí, también culturales— que tienen posiciones consolidadas o intereses creados en el debate sobre el desarrollo sostenible y se mueven por intereses corporativos.

- La metáfora del cuarto pilar ha sido utilizada —de manera interesada y/o en lecturas superficiales— para victimizar al sector cultural —es inaceptable que la cultura sea el cuarto pilar y no el primero— o para volver al todo es cultura, que tan frecuentemente conduce a la inoperancia en el ámbito de las políticas públicas.

Oportunidades

- El relato permite un acercamiento entre el paradigma del desarrollo sostenible —consolidado como el marco de referencia en el sistema de Naciones Unidas en la elaboración de políticas, y que estará vigente por lo menos hasta 2030 con los Objetivos de Desarrollo Sostenible— y el paradigma del desarrollo humano, basado en los derechos humanos y las capacidades. En otras palabras, contribuye a humanizar el desarrollo sostenible, y significa una apuesta por que la sostenibilidad se centre en las personas.

- El relato aporta los contenidos que obligan a repensar el desarrollo —la cultura como el espacio de reflexión sobre los seres humanos y sus circunstancias— y obliga a reconectar los tres pilares tradicionales.

- El relato es aún nuevo y obliga a sacudir un concepto obsoleto de desarrollo. Evidencia que los paradigmas son históricos y deben cambiar. Obliga a los actores tradicionales a reaccionar. Es inclusivo. También es más holístico.

Fortalezas

- El relato conserva los valores intrínsecos de la cultura —patrimonio, creatividad, diversidad, diálogo, ritualidad, conocimiento crítico— como el núcleo de las políticas culturales; en otras palabras, no instrumentaliza la cultura al servicio de otras causas: turismo, cohesión, urbanismo, etcétera.

- El relato ofrece una imagen clara y hermosa, fácil de memorizar, fácil de usar.

- El relato invita a que la sostenibilidad sea más localizada e implique a la ciudadanía en reflexiones sobre los valores y la democracia, y refuerza la originalidad creativa, la agencia de los pueblos indígenas, la ecología de los conocimientos.

- El relato invita a que los actores culturales sean considerados y respetados en la misma medida que los economistas, planificadores o ecologistas en el campo del desarrollo sostenible; como consecuencia, invita a los actores culturales a participar activamente en debates más amplios. En otras palabras, la cultura es un ámbito político, un tema de discusión pública abierta.

- El relato empuja a los actores artísticos y culturales a conectarse con los actores ecológicos y trabajar conjuntamente en diferentes aspectos de la sostenibilidad —activismo de los artistas sobre el cambio climático o la huella ecológica de los proyectos culturales—. La sostenibilidad concierne a todos, no solo a los actores ecológicos.

- El relato permite apreciar las perspectivas complementarias (pero distintas) de actores

sociales y culturales. Los movimientos sociales centran su trabajo en la equidad, concepto a menudo instrumentalizado para congelar las identidades y fomentar enfoques paternalistas sobre las libertades, mientras que los actores culturales acentúan el carácter dinámico de la identidad y conjugan preferentemente conceptos como riesgo, provocación, libertad y conocimiento crítico.

- El relato se alinea con, y apoya, un enfoque integrador de la planificación urbana, basado en el patrimonio, la creatividad y la participación ciudadana, y permite un enfoque especial en los espacios públicos.

- El relato reconoce las artes y la cultura como activos para la economía dentro de una visión integrada del desarrollo sostenible. Los sectores de cultura más industriales no pueden escapar a una reevaluación de cómo usan los recursos materiales e inmateriales.

- El relato invita a la autocrítica conceptual y operativa de los actores culturales, y obliga a diseñar nuevos mecanismos de creación de capacidades para el sector cultural.

Este artículo es un resumen del capítulo dedicado a la cultura como el cuarto pilar del desarrollo sostenible de la investigación del autor, doctorando de la Universitat de Girona. La tesis, dirigida por Alfons Martinell, analiza el contexto de aparición de la Agenda 21 de la cultura, y su impacto en el debate mundial sobre cultura y desarrollo y sobre los derechos culturales.

Notas

1. La monografía ha sido recientemente traducida al castellano, en una iniciativa de Eduardo Vázquez Martín y el Colegio de San Ildefonso de la Ciudad de México, y publicada en septiembre de 2020. En el momento de escribir este artículo no se ha podido consultar aún la traducción. Las citas al trabajo de Jon Hawkes se realizan directamente del original en inglés.

2. Una delimitación, por cierto, que será culturalmente connotada; es decir, una práctica humana que Jon Hawkes entiende en Australia como cultura puede probablemente ser considerada más bien social o ambiental en otras sociedades o en otro espacio geográfico.

3. Esta ola instrumentalista fue descrita, por ejemplo, en el trabajo de Enrique Bustamante (2011).

4. Esta organización, CGLU, tiene una gobernanza basada en un gran congreso trienal, al cual son llamados los líderes y las lideresas de los gobiernos locales del mundo entero. El congreso fundacional de CGLU tuvo lugar en París en mayo de 2004, y el segundo se celebró en la isla de Jeju, en la República de Corea, en el mes de octubre de 2007. El tercer congreso mundial de CGLU se celebró en noviembre de 2010 en la Ciudad de México.

5. Esta lista es una versión actualizada de listas similares escritas por el autor. Véase Pascual (2009), Duxbury, Cullen y Pascual (2012) y Pascual (2016).

Referencias y bibliografía

Bustamante, E. (ed.) (2011): *Industrias creativas. Amenazas sobre la cultura digital*; Barcelona: Gedisa.

CMCD - Comisión Mundial sobre Cultura y Desarrollo (1995): *Nuestra diversidad creativa*. Madrid: UNESCO, Ediciones SM, 1997.

Ciudades y Gobiernos Locales Unidos – CGLU (2010): *La cultura es el cuarto pilar del desarrollo sostenible*. Ciudad de México, Cumbre Mundial de Líderes Locales y Regionales - 3er Congreso Mundial de CGLU.

_____ (2015): *Cultura 21 Acciones*. Bilbao, CGLU, primera Cumbre de cultura de CGLU.

_____ (2016): "El Compromiso de Bogotá y el Plan de acción". Bogotá: Cumbre Mundial de Líderes Locales y Regionales - 5º Congreso Mundial de CGLU.

_____ (2020): "Visioning Report UN 75. The role of local and regional governments in the Future Global Governance of the International System". Barcelona: CGLU.

Culture2030Goal (2020): "Asegurar que la cultura forma parte integral de la respuesta a la pandemia de CO-

VID-19". Campaña Culture2030Goal, publicado en Barcelona, París, Harare, Sydney, Montreal, La Haya y Bruselas el 22 de abril de 2020.

Dessein, J.; Soini, K.; Fairclough, G. y Lummina Horlings, L. (eds.) (2015): *Culture in, as and for Sustainable Development*. Universidad de Jyväskylä y Acción COST IS 1007.

Duxbury, N. y Eileen, G. (2007): "Culture as a Key Dimension of Sustainability: Exploring Concepts, Themes, and Models", Creative City Network of Canada, Working Paper núm. 1.

Duxbury, N. y Sharon, J. (eds.) (2010): "Culture and Local Governance" in *Culture and Sustainable Communities*, volumen 3, número 1-2. Centre on Governance, University of Ottawa.

Duxbury, N.; Cullen, C. y Pascual, J. (2012): "Cities, Culture and Sustainable Development", en Anheier, H. y Isar, R. (eds.) *Cities, Cultural Policy and Governance*. Londres: Sage, The Cultures and Globalization Series, volumen 5.

European Economic and Social Committee – EESC (2016): "Conclusions of the conference Culture, Cities and Identitity in Europe". Bruselas: EESC.

Hawkes, J. (2001): *The fourth pillar of sustainability. Culture's essential role in public planning*. Melbourne: Cultural Development Network.

_____ (2006): "Creative democracy". Barcelona: Diputació de Barcelona, Interacció 2006, 24-27 de octubre de 2006.

_____ (2009): "Desafíos para el desarrollo cultural (un resumen)"; en *Ciudades, culturas y desarrollos. Un informe que celebra el quinto aniversario de la Agenda 21 de la cultura*. Barcelona: CGLU - Agenda 21 de la cultura, informe 5, pp. 70-82

_____ (2016): "To Survive Humanity must change its behaviour: the 21 Attributes of Cultural Vitality". CGLU, segundo Premio internacional CGLU – Ciudad de México – Cultura 21.

Indigenous Peoples Major Group (2012): "Indigenous Peoples Major Group submission for the Zero Draft of the outcome document of the UNCSD / Rio+20".

_____ (2014): "The Indigenous Peoples Major Group's vision and priorities for the Sustainable Development Goals".

Isar, Y. R. (2017): "'Culture', 'sustainable development' and cultural policy: a contrarian view", *International Journal of Cultural Policy*, 23:2, pp. 148-158.

James, P. (2015): *Urban Sustainability in Theory and Practice. Circles of sustainability*. Londres: Routledge.

Pascual, J. (2009): "Culture and sustainable development: examples of institutional innovation and proposal of a new cultural policy profile". Barcelona: CGLU, Comisión de Cultura, Informe número 4.

_____ (2016): "Culture as a pillar in sustainability: the best is yet to come" en *Economia della Cultura*, núnero 4/2016, pp. 557-572. Roma: il Mulino.

Pascual, J. y Hawkes, J. (2015): "Navigating Through the Pillars: Are We Coming Closer to Culture?" en Dietachmair, P. y Milica, I., *Another Europe. 15 Years of Capacity-Building with Cultural Initiatives in the EU Neighbourhood*, Amsterdam: Fundación Europea para la Cultura, pp. 416-429.

UNEP y UNESCO (2002): "Cultural diversity and biodiversity for Sustainable development". Report of the high-level Roundtable held on 3 September 2002 in Johannesburg during the World Summit on Sustainable Development.

UNESCO (2005): Convención sobre la protección y la promoción de la diversidad de las expresiones culturales. París: UNESCO.

World Assembly of Local and Regional Governments (2016): "Statement to the Third UN Conference on Housing and Sustainable Urban Development (Habitat III)". Quito, 16 October 2016.

WCED - World Commission on Environment and Development (1987): *Our Common Future*. Oxford y Nueva York: Oxford University Press.

/ AUTORES
Beatriz Barreiro Carril.
Kevin Grecksch.

/ CORREO-E
beatriz.barreiro@urjc.es
kevin.grecksch@csls.ox.ac.uk

/ ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL
Rey Juan Carlos University.
University of Oxford.

/ TÍTULO

¿Agenda 2030? Sí, pero sin dejar de prestar atención a la importancia de hacer avanzar el marco internacional e derechos humanos: Análisis del vínculo entre derechos culturales y desarrollo sostenible a la luz de la presa de Ilisu.

/ RESUMEN

Tras hacer una valoración de la Agenda 2030 en relación con los derechos culturales y su vínculo con el desarrollo sostenible, los autores presentan el caso de la presa de Ilisu, en Turquía, proyecto que ha llevado a la práctica desaparición bajo el agua de la ciudad de Hassenkeyf, y ejemplo claro de la necesidad de abordar en conjunto el desarrollo sostenible y los derechos culturales. Si bien todavía faltan muchas mejoras en el sistema internacional de Derechos Humanos, los autores consideran que conviene enmarcar casos como el señalado en tal sistema, contribuyendo a la profundización y perfeccionamiento de tal sistema, dado que éste avanza, aunque de forma lenta, hacia un fortalecimiento jurídico del que la Agenda 2030, a día de hoy, todavía carece.

/ PALABRAS CLAVE

Agenda 2030, Desarrollo Sostenible, Derechos Culturales, Derechos Humanos Internacionales, Represa Ilisu, Hassenkeyf, Agua.

/ AUTHORS
Beatriz Barreiro Carril.
Kevin Grecksch.

/ E-MAIL
beatriz.barreiro@urjc.es
kevin.grecksch@csls.ox.ac.uk

/ PROFESSIONAL AFFILIATION
Rey Juan Carlos University.
University of Oxford.

/ TÍTULO

2030 Agenda? Yes, but while paying attention to the importance of advancing the international framework and human rights: Analysis of the link between cultural rights and sustainable development in light of the Ilisudam.

/ ABSTRACT

After assessing the 2030 Agenda in relation to cultural rights and its link to sustainable development, the authors present the case of the Ilisu dam, in Turkey, a project that has led to the practical disappearance under the water of the city of Hassenkeyf, and a clear example of the need to jointly address sustainable development and cultural rights. Although many improvements are still needed in the international human rights system, the authors consider that it is convenient to frame cases such as the one indicated in such a system, contributing to the deepening and improvement of such a system, since it is advancing, albeit slowly, towards a legal strengthening that the 2030 Agenda, to this day, still lacks.

/ KEYWORDS

Agenda 2030, Sustainable Development, Cultural Rights, International Human Rights, Ilisu Dam, Hassenkeyf, Water.

/ Artículo recibido: 15/10/2020 **/ Artículo aceptado:** 30/10/2020

¿Agenda 2030? Sí, pero sin dejar de prestar atención a la importancia de hacer avanzar el marco internacional de derechos humanos. Análisis del vínculo entre derechos culturales y desarrollo sostenible a la luz de la presa de Ilisu

/ Beatriz Barreiro Carril y Kevin Grecksch

¿Agenda 2030? Sí, pero sin dejar de prestar atención a la importancia de hacer avanzar el marco internacional de derechos humanos. Análisis del vínculo entre derechos culturales y desarrollo sostenible a la luz de la presa de Ilisu

Beatriz Barreiro Carril y Kevin Grecksch

1.Los derechos culturales en la Agenda 2030: ¿Una ausencia incomprensible?

La relación entre los derechos culturales y el desarrollo sostenible, es, a día de hoy, en el marco del ordenamiento jurídico internacional, todavía muy vaga. Ni los Objetivos de Desarrollo del Milenio (ODM) elaboraros en el año 2000 ni la más reciente Agenda 2030 para el Desarrollo Sostenible incluyen los nuevos derechos culturales como tales. Sin embargo, existen avenidas jurídicas muy trazadas ya, en particular desde el marco del Derecho Internacional de los Derechos Humanos, como expondremos en este texto, que permiten establecer unos parámetros jurídicos claros para que la relación entre derechos culturales y desarrollo sostenible comience a tener la fuerza que necesitan las necesidades humanas —y sociales— que ambas nociones tratan de promover y proteger. ¿Por qué, entonces, esa distancia entre la Agenda 2030 y los avances jurídico-internacionales que vinculan el desarrollo sostenible con los derechos culturales? En primer lugar, hay que tener en cuenta que la Agenda 2030 no deja de ser una resolución de la Asamblea General de las Naciones Unidas. Su valor jurídico-internacional, por tanto, en relación por ejemplo con instrumentos como los tratados, es muy escaso, entrando en la categoría jurídica de lo que se conoce como *soft law*. Algo diferente a lo que sucede con los derechos culturales, en concreto con el derecho a participar en la vida cultural (DPVC) reconocido en el artículo 15.1.a) del Pacto Internacional de Derechos Económicos Sociales y Culturales (PIDESC)[1], que es un tratado internacional —y que por tanto tiene una fuerza vinculante mayor—. Así, el DPVC establece unas obligaciones concretas para los Estados Parte en el PIDESC, que vienen especificadas en la Observación General nº 21 sobre el DPVC (2009) emitida por el Comité DESC —que vela por el cumplimiento del Pacto y realiza una interpretación autorizada del mismo—. Además, en relación con los Estados que han ratificado el Protocolo Facultativo al PIDESC, las personas bajo la jurisdicción de tales Estados que consideren que su DPVC ha sido violado pueden introducir, tras agotar los recursos estatales, una comunicación ante el Comité, en lo que se conoce como una suerte de mecanismo cuasi-judicial. Vemos por tanto que, a día de hoy, los derechos culturales tienen una protección jurídica bastante avanzada, si bien faltan todavía casos reales que transformen esta teoría en práctica. Pero el marco jurídico-teórico existe.

Este no es el caso de la Agenda de Desarrollo 2030. No hay un mecanismo jurídico-internacional en sentido

estricto que los Estados hayan consentido para supervisar su cumplimiento. En este sentido, la inclusión de una referencia a los derechos culturales en el texto de la Resolución de la Asamblea General que establece la Agenda hubiese supuesto un compromiso jurídico mayor por parte de los Estados, que, de algún modo, verían como sus obligaciones en materia del DPVC, más estrictas que la propia Agenda, se verían impregnadas jurídicamente por ese vínculo con el desarrollo sostenible. Hay que tener en cuenta que la Observación General antes mencionada sobre el DPVC señala que:

> El Comité considera que la cultura, a los efectos de la aplicación del párrafo 1 a) del artículo 15, comprende, entre otras cosas, las formas de vida, el lenguaje, la literatura escrita y oral, la música y las canciones, la comunicación no verbal, los sistemas de religión y de creencias, los ritos y las ceremonias, los deportes y juegos, *los métodos de producción o la tecnología*, el entorno natural y el producido por el ser humano, la comida, el vestido y la vivienda, así como las artes, costumbres y tradiciones, por los cuales individuos, grupos y comunidades expresan su humanidad y el sentido que dan a su existencia, y configuran una visión del mundo que representa su encuentro con las fuerzas externas que afectan a sus vidas. *La cultura refleja y configura los valores del bienestar y la vida económica, social y política de los individuos, los grupos y las comunidades.*[2]

Las consecuencias jurídicas de este texto en términos de desarrollo son, claramente, muy potentes. Fijémonos en las expresiones que hemos resaltado: Si la cultura incluye, a efectos de los derechos culturales, los «métodos de producción» y «la tecnología», y, además, «la cultura configura la vida económica» de los individuos y las comunidades, qué duda cabe que el respeto al DPVC por parte de los Estados implicaría de forma más clara —si este derecho, y más ampliamente, los derechos culturales, se vinculasen con un documento sobre desarrollo sostenible— la necesidad de un replanteamiento y un reconfiguración a nivel global de las relaciones comerciales y económicas, en sentido más amplio, entre Estados. Así, estos estarían obligados de forma muy clara, además, a generar normas más eficaces para que las empresas respetasen estándares más altos de derechos humanos. Se dotaría así al concepto de «economía» en su sentido más originario y humanista[3], alejándonos de la visión más extendida actualmente que lo deja prácticamente reducido en la práctica cotidiana a la economía financiera y especulativa.[4] Porque finalmente, ¿no es claro que el objetivo de desarrollo sostenible requiere un replanteamiento a fondo de las relaciones económicas internacionales? Y, sin embargo, a veces da la impresión de que la celebración de acciones muy concretas y limitadas —en cuanto a los efectos tanto a nivel de destinatarios, en cuanto a su duración, etc.— llevadas a cabo por Estados en cumplimiento de la AGENDA 2030 favorecen de alguna forma el ocultamiento de la complejidad y la alta dimensión global de las implicaciones a nivel de reconfiguración de las relaciones internacionales —estratégicas, económicas, de poder—, aparejadas a una búsqueda del desarrollo sostenible *en serio*.[5]

Si es cierto que la Agenda 2030 se refiere a los derechos humanos —y al derecho al desarrollo en particular—, lo hace de una forma muy genérica que parece no buscar extender al concepto de desarrollo sostenible la armazón jurídica que, si bien muy perfectible —como los son muchas de las normas internacionales— ya tienen los derechos humanos a nivel internacional. Por su parte, el derecho al desarrollo en el seno de la ONU, a diferencia de lo que sucede por ejemplo en marco del sistema africano de derechos humanos —en particular a través del caso de los Endorois[6]— está menos desarrollado jurídicamente que el DPVC. La Agenda adolece así de una debilidad jurídica importante.[7] Este déficit ya lo arrastraban los ODS.[8] Si bien está claro que este tipo de Agendas pueden tener un efecto muy importante en la concienciación ciudadana y favorecer a comunidades vulnerables que pueden implementar proyectos financiados a través de convocatorias que se refieren a medidas vinculadas a la Agenda,[9] nos preocupa que haya una dilución del Derecho Internacional de los Derechos Humanos en la Agenda, con una pérdida de la juridicidad y efectividad —por mucho que esta última aún bastante reducida— de los mismos. De ser este el caso, se preferiría que los conceptos de la Agenda irradiasen y complementasen los mecanismos de derechos humanos, más acabados jurídicamente que esta.

A la luz de estas consideraciones, se puede comprender por qué para los Estados una Agenda con pocas implicaciones jurídicas en términos de derechos culturales es un compromiso bastante cómodo, que no dificulta sus relaciones comerciales internacionales ni tampoco les obliga a crear normas estrictas —más allá de *guidelines*— que vinculen a las empresas.

2. Fortalecer las interconexiones entre derechos humanos: Una llamada en favor de un entramado de derechos humanos sólido para favorecer el desarrollo sostenible

Todos los derechos humanos están interrelacionados entre sí, pues aspiran a cubrir distintas facetas de la dignidad humana, que es un bien jurídico que no se puede dividir en porciones en la experiencia de la vida humana y social. Como señala Patrice Meyer-Bisch «cada derecho humano es la vez un fin y un medio del desarrollo personal y social».[13] Los derechos humanos en su conjunto y el desarrollo están por tanto íntimamente contactados. Además, los derechos culturales en particular, y, en concreto, el DPVC son esenciales para entender esta conexión, de forma que la adecuada participación en la vida cultural forma parte, de alguna manera, de todos los derechos humanos —la dignidad no se desarrolla y se expresa en el vacío sino en un contexto social y cultural determinado— y es requisito *sine qua non* para el desarrollo. La importancia del DPVC en este sentido se refleja en el hecho de ser el único derecho del PIDESC que hace referencia a la palabra vida, como bien señalaba Jaime Marchán Romero[14], quien fue miembro del Comité DESC y redactor de la Observación General sobre el DPCV antes mencionada.

Este carácter holístico en sentido material de los derechos humanos, y la especial importancia en este sentido del DPVC, encuentra su reflejo formal en el entramado de protección y promoción de los derechos humanos de las Naciones Unidas, que, a través de tratados internacionales y mecanismos extra-convencionales, ofrece un catálogo de derechos y mecanismos diversos de supervisión. Desde luego, este entramado es objeto de mejora, pero supone en todo caso un avance fundamental para la protección y la promoción de la dignidad humana, que logra así ser una cuestión de interés internacional, de forma que los Estados adquieren obligaciones cuyo cumplimiento es supervisado por organismos ajenos a ellos. No olvidemos que los compromisos internacionales en materia de derechos humanos existen, y por tanto obligan a los Estados, porque así lo han querido, porque han dado su consentimiento para adquirir obligaciones en esta materia.[15] Estos compromisos no han sido fáciles de aceptar por los Estados; muchas veces han venido precedidos de importantes esfuerzos de miembros sociedad civil, que, en muchos países con estándares democráticos pobres, han arriesgado mucho. Queremos por tanto incidir en el valor de estos compromisos, por más que, como es sabido, las decisiones de los organismos que supervisan su cumplimiento no tengan la fuerza jurídica de otros mecanismos internacionales —como por ejemplo el Consejo de Seguridad de la ONU— o de las sentencias judiciales, por ejemplo, en los derechos internos.

Junto con el artículo 15.1.a) del PIDESC que establece el DPVC y el rol del Comité DESC en su supervisión, las Naciones Unidas ofrecen otros «procedimientos y mecanismos [que] consisten en examinar y vigilar fenómenos importantes de violaciones de los derechos humanos a nivel mundial (los mecanismos o mandatos temáticos), e informar públicamente al respecto», que son relevantes para potenciar los vínculos jurídicos entre los derechos culturales y el desarrollo sostenible, incluyendo tanto los aspectos culturales como medioambientales de este. Señalamos así en primer lugar a la Relatora Especial en materia de derechos culturales, que se preocupa en particular de los vínculos entre los derechos culturales y cuestiones esenciales para el desarrollo —por ejemplo, se va a publicar en unas semanas su informe sobre derechos culturales y cambio climático—. Destaca también el Relator Especial sobre la cuestión de las obligaciones de derechos humanos relacionadas con el disfrute de un medio ambiente sin riesgos, limpio, saludable y sostenible que dedica precisamente un informe a la relación «derechos humanos y a la biodiversidad» evidenciando los vínculos entre cultura y desarrollo, entendido este en su vertiente cultural y medioambiental. Tras dejar claro que «la relación entre los ecosistemas y los derechos humanos está mediada por las instituciones sociales, la cultura y la tecnología en innumerables formas distintas», el Relator señala que es «evidente que sin los servicios que proporcionan los ecosistemas sanos, la capacidad de disfrutar de muchos derechos, incluidos los derechos a la vida, la salud, la alimentación, el agua y la participación en la vida cultural, se vería gravemente comprometida o no existiría». El Relator reconoce que el «derecho internacional de los derechos humanos no exige que los ecosistemas queden intactos por la mano humana», pero que «para apoyar el disfrute sostenido de los derechos humanos, sin embargo, [la acción humana] no puede sobreexplotar los ecosistemas naturales y destruir los servicios de los que dependemos». Destaca a su vez el vínculo que apunta el Relator con la nueva Agenda de Desarrollo Sostenible. Por su parte el Relator Especial sobre los derechos humanos de los migrantes llama por ejemplo la atención sobre las graves consecuencias que el cambio climático puede tener para comunidades de personas que se ven forzadas a abandonar sus residencias. Tengamos en cuenta que con la pérdida de la tierra y el hogar se produce también la pérdida de cultura

e identidad, que es a su vez una violación de derechos humanos.[16]

Pero además, desde 2016, existe, en concreto un Relator Especial sobre el Derecho al Desarrollo que «como parte de su mandato» «ofrece una orientación práctica para la aplicación efectiva del derecho al desarrollo a nivel local, nacional e internacional. También participa en la integración de los derechos humanos en el trabajo de desarrollo y representa el derecho al desarrollo en la Agenda 2030 para el Desarrollo Sostenible». Este mandato sería, por tanto, un vínculo muy útil entre los derechos humanos —y en concreto los derechos culturales— y la Agenda 2030. Esto no debería suplir, sin embargo, como llevamos insistiendo, el continuar en la profundización de los derechos humanos que tienen ya un mayor desarrollo conceptual e institucional —como los derechos culturales— en comparación con el derecho al desarrollo, ni que el discurso de derechos y su protección se diluya en una agenda de objetivos carente de un mecanismo de control de cumplimiento.[17]

En relación con esto, la lectura de los documentos que podríamos considerar como posibles marcos de desarrollo del vínculo entre cultura y desarrollo de la Agenda 2030, así como el hecho de estar cada vez más cerca la fecha límite del cumplimiento de los objetivos propician una interpretación no muy optimista en relación con una profundización en serio del vínculo entre cultura y desarrollo por parte de los Estados. Así, si bien pareciera positivo que un documento publicado en 2019 por UNESCO —Organización de la familia de las Naciones Unidas encargada de las cuestiones culturales y que por tanto parece la más pertinente para el desarrollo de ese vínculo— sobre Políticas Culturales y Desarrollo se refiera la importancia de los derechos culturales. Hay que señalar, como indica la propia publicación, que «las ideas y opiniones expresadas en el documento son las de los autores y no reflejan necesariamente el punto de vista de la UNESCO ni comprometen a la Organización». Así el documento, desde el punto de vista jurídico, no tiene fuerza alguna en el sentido de generar algún tipo de obligaciones para los Estados.

El documento tiene expectativas puestas en los Indicadores Cultura|2030, en desarrollo y que proporcionan «un marco conceptual y analítico para apoyar a los Estados miembros a la hora de medir la contribución en los objetivos de desarrollo sostenible». Estos indicadores buscan aprovechar la experiencia única de la UNESCO en materia de seguimiento, recopilación y análisis de datos cuantitativos y cualitativos en el ámbito de la cultura, e incrementar la visibilidad de la cultura en la aplicación de la Agenda 2030. De nuevo, estamos ante un documento que no compromete a la organización ni a los Estados. En todo caso, es un documento muy útil, para, por ejemplo, miembros de la sociedad civil que quieran diseñar proyectos que encajen en la Agenda y también, desde luego, para los Estados animados a cumplir con la misma. En cuanto a la expresión «derechos culturales», solo aparece mencionada una vez, en la sección referida a indicadores sobre la «gobernanza cultural», que se refiere en el documento, básicamente, a las obligaciones jurídicas de los Estados en materias culturales. Así, en relación con la cuestión de instrumentos regionales vinculantes ratificados se recoge la pregunta «¿Ha ratificado/adoptado su país al menos un tratado o instrumento regional vinculante relacionado con la cultura y/o los derechos culturales —por ejemplo, en Europa, el Convenio Cultural Europeo de 1954 o la Carta Social Europea de 1962, revisada en 1996; en África, la Carta Cultural Africana de 1977; o en las Américas, el Protocolo de San Salvador de 1988, etc.—?»

Todos los derechos humanos están interrelacionados entre sí, pues aspiran a cubrir distintas facetas de la dignidad humana, que es un bien jurídico que no se puede dividir en porciones en la experiencia de la vida humana y social.

Resulta sorprendente que el documento utilice la expresión «derechos culturales» en relación con los instrumentos indicados, lo que es muy positivo, pero que en relación con los internacionales vinculantes ratificados no aparezca el Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales (PIDESC), antes referido y en el marco del cual el DPVC se ha venido desarrollando tanto conceptual como institucionalmente. Nos parece así que hubiese sido muy útil incluir entre los indicadores una llamada a la propia OG antes mencionada y a la necesidad de firmar el Protocolo Facultativo al PIDESC, pues sin duda se aumentaría la calidad de la gobernanza cultural al permitir que el Comité DESC conociese sobre eventuales violaciones a los derechos culturales a través de comunicaciones de personas concretas. Por otro lado, el documento recoge una serie de indicadores sobre inclusión y participación y también sobre cuestiones de libertad artística, todos ellos muy concretos y útiles. En realidad, la mayoría de estas cuestiones entroncan con lo indicado en la OG y en varios de los informes de la Relatora Especial en Derechos Culturales. Este documento hubiese sido una buena ocasión para dar visibilidad tanto a la OG como a los trabajos de la relatora, de forma que los Estados se concienciasen de que aplicando los parámetros en cuestión —de inclusión y participación, de libertad artística— estarían cumpliendo con obligaciones internacionales vinculantes en materia de derechos culturales.

Sin duda el documento de Indicadores | Cultura 2030 es muy útil y tiene información muy concreta para Estados y otros actores que opten por aplicar una visión cultural a sus políticas de desarrollo, favoreciendo a su vez el ejercicio de los derechos culturales. Sin embargo —y como pone de manifiesto el caso de la ciudad de Hassencheyf presentado en el siguiente epígrafe—, no parece realista pensar que, sin desarrollar obligaciones concretas, se vaya a lograr en 2030 un avance significativo a nivel global en términos de respeto a los derechos culturales en el marco de un desarrollo sostenible. Ojalá nos equivoquemos. La crisis sanitaria está poniendo a su vez en evidencia la crudeza del dilema que enfrentan los decisores políticos al tener que elegir entre la salud y el crecimiento económico a corto plazo lo que pone a su vez de manifiesto la poca raigambre que tiene en la realidad jurídica y política el concepto de desarrollo sostenible, a pesar de contar ya con varios decenios de trabajo conceptual acumulado. Coincidimos con el Comité DESC, que, el pasado mes de abril, haciendo precisamente una referencia la Agenda 2030, indicó que

> si los Estados no actúan dentro del marco de los derechos humanos, existe un riesgo evidente de que las medidas adoptadas vulneren los derechos económicos, sociales y culturales y aumenten el sufrimiento de los grupos más marginados. No se puede dejar a nadie atrás como resultado de las medidas que es necesario adoptar para combatir la pandemia.

Es importante poner en relieve que el informe que en julio pasado presentó ante el Consejo de Derechos Humanos de la ONU el Relator Especial sobre pobreza, Oliver De Shcutter y que ha sido preparado por su predecesor Philip Alston,

> critica la forma en que los gobiernos han apostado por el crecimiento económico para sacar a la gente de la pobreza. Dice que la Agenda 2030 de la ONU para erradicar la pobreza a través de los Objetivos de Desarrollo Sostenible (SDG) se basa demasiado en una línea de pobreza tan baja establecida por el Banco Mundial que permite a los gobiernos reclamar un progreso donde no lo hay

Qué duda cabe que estas conclusiones no son nada alentadoras en relación con futuros avances para la inclusión de los derechos culturales en el desarrollo sostenible.

3. Hassenkeyf y la presa de Ilisu como síntoma de la falta de toma en cuenta de los derechos culturales y del desarrollo sostenible

El caso de la ciudad de Hassenkeyp, en Turquía, es un caso paradigmático de violación de los derechos culturales, y de una compresión completamente inadecuada del concepto de desarrollo sostenible. Se trata de la construcción de la presa de Ilisu en el río Tigris, que Turquía describe como el mayor proyecto hidroeléctrico del país, enmarcándolo como un proyecto de desarrollo para impulsar el crecimiento económico. Hasankeyf, una ciudad habitada desde el Neolítico, va quedando sumergida y sus residentes han tenido que abandonarla.

Hay que tener en cuenta que el agua, además de ser un recurso básico para la supervivencia humana física, es también un bien cultural. Ningún otro recurso está ligado a los asentamientos humanos y a la cultura como el agua. Los seres humanos han comerciado desde tiempos inmemoriales a lo largo de las vías fluviales dando así forma a prácticas y tradiciones culturales. Además, el agua juega

un papel importante en la vida espiritual y religiosa de los seres humanos. Podemos pensar, por ejemplo en el acto de bautizo, o en la enorme importancia del río Ganges para los hindúes[18] de ahí que una aproximación cultural al agua debe tenerse en cuenta en cualquier proyecto de desarrollo si quiere ser sostenible. Hay que recordar además que el objetivo número 6 de la Agenda 2030 se refiere a asegurar la disponibilidad y gestión sostenible del agua para todos. En este sentido, hay que destacar que el proyecto de presa de Ilisu tiene como objetivo garantizar la producción de energía electrónica —teniendo como objetivo también aumentar la independencia energética de Turquía a través del agua—; no el acceso a la misma. A su vez, el proyecto está afectando también el acceso al agua de la población iraquí, pues debido a la presa el caudal del Tigris se ha reducido sustancialmente.

Los residentes de Hassenkeyf han sido asentados en un recién construido espacio artificial y ha sido construido también un parque arqueológico que alberga parte de los bienes culturales y arqueológicos de la antigua ciudad. La presa ha servido para dar empleo a algunas personas, pero no genera empleos sostenibles. Se han perdido puestos de trabajo y generación de ingresos que venían de la económica turística de la ciudad.

En el contexto de las Naciones Unidas, el caso llegó a la atención del Comité de Derechos Económicos, Sociales y Culturales en 2010 en el contexto del examen del informe periódico de Turquía. *La Iniciativa para mantener viva a Hasankeyf* y *GegenStrömung* (contracorriente) plantearon una serie de preocupaciones en cuanto al proceso de construcción de la presa de Ilisu en el contexto de las obligaciones de Turquía en virtud del artículo 15 del Pacto Internacional de

Derechos Económicos, Sociales y Culturales (derecho a la vida cultural) [...] incluida la violación del deber de respetar y proteger el patrimonio cultural, garantizar el acceso al mismo y asegurar la participación de las comunidades afectadas en los procesos pertinentes de adopción de decisiones. Además, en 2011 en colaboración con otras ONGs estas asociaciones elaboraron un informe sobre las repercusiones de la construcción de la presa en los derechos económicos, culturales y sociales. El Comité ha expresado su profunda preocupación por el posible impacto de la presa de Ilisu en los derechos culturales, pero las observaciones del Comité no tienen ningún mecanismo asociado para hacerlas efectivas y son de escasa fuerza vinculante. Además, como Turquía no es parte en el Protocolo Facultativo del Pacto de Derechos Económicos, Sociales y Culturales, no se le puede someter el caso mediante el procedimiento de una comunicación individual[19]

Por su parte, el Tribunal Europeo de Derechos Humanos (TEDH), conoció el caso a través de la petición de un grupo de ciudadanos turcos preocupados por el futuro de Hasankeyf. El TEDH, en contra de seguir un razonamiento progresivo que habría estado en consonancia con otros casos anteriores, consideró que no se puede decir que exista un consenso europeo sobre la existencia de un derecho universal de acceso al patrimonio cultural, y declaró el caso inadmisible. Como señala Berenika Drazewska, parece que este resultado está relacionado con la desconfianza del Tribunal hacia la acción popular. Para ser admitida, la petición debe ser presentada por una víctima que sea una persona o un grupo de personas «directa o indirectamente afectadas por la presunta vulneración». El Tribunal consideró que los peticionarios no encajaban en la categoría de víctimas manejada por tribunal —según parece, non vivía en Hassenkeyf— sino que eran, simplemente y más en general, ciudadanos turcos[20]. Por lo tanto, fue una oportunidad perdida para el Tribunal Europeo de Derechos Humanos, que no consideró un enfoque más amplio de los derechos culturales y del patrimonio cultural que hubiera tenido en cuenta las novedades del Derecho Internacional relativas a los derechos culturales y cuestiones conexas. Entre ellas se encuentra la Declaración Universal de la Diversidad Cultural (UNESCO 2011) que establece que la diversidad cultural «es patrimonio común de la humanidad y debe ser reconocida y afirmada en beneficio de las generaciones presentes y futuras», sin limitar a los individuos que generan las expresiones culturales las personas interesadas en su protección. De esta manera, las víctimas del plan turco no solo serían las personas que tienen que abandonar Hasankeyf —en su gran mayoría kurdas—. Como dijo la Relatora Especial sobre los derechos culturales, «en el ámbito de los derechos humanos el reconocimiento de las diferencias es tan importante como lo es el de los elementos comunes. No se debe olvidar que una de las comunidades más importantes a la que todos pertenecemos es la familia humana». Además, entre finales de 2018 y principios de 2019 el caso llegó a conocimiento de la propia Relatora, que presentó una serie de bases jurídicas muy sólidas —incluida esta idea ahora referida y vinculada con la noción de patrimonio común de la humanidad, recordándole a Turquía que es parte en la Convención de Patrimonio Mundial de la UNESCO—. La respuesta de Turquía es desoladora.

4. Algunas reflexiones y propuestas para el futuro

El hecho de que en la respuesta dada por Turquía a la Relatora Especial de derechos culturales indique que el Proyecto de Anatolia Sudeste es «un proyecto regional de *desarrollo sostenible* orientado a traer prosperidad y desarrollo económico a la región»[21] demuestra que ni siquiera el marco conceptual de la Agenda 2030 tiene relevancia en términos jurídicos y de eficacia. En relación con los derechos culturales el balance es menos pesimista, si bien como acabamos de ver, las tres avenidas jurídicas caminadas aquí expuestas —ante el Comité DESC a través del examen del informe periódico, ante el Tribunal Europeo de Derechos Humanos de Estrasburgo, y ante la Relatora— no han sido exitosas. En todo caso la publicidad del diálogo entre la Relatora y Turquía podría contribuir a eso que en Derecho Internacional se conoce como «movilización de la vergüenza», teniendo efectos no solo en futuras acciones del Estado turco sino en relación con otros Estados, en lo que toca los derechos culturales y al desarrollo sostenible.

Queda sin embargo por saber qué hubiera pasado si en lugar de haber sido presentada la demanda ante el Tribunal de Estrasburgo por un grupo de ciudadanos turcos, hubiese sido presentada, como sugiere Berenika Drazewska por habitantes kurdos de Hassenkeyf, pues recordemos que el Tribunal declaró inadmisible la demanda por falta de un vínculo claro entre el objeto de la demanda y los peticionarios[22]. También queda por saber qué hubiese pasado si Turquía hubiese solicitado que Hassenkeyf fuese considerada un sitio de Patrimonio Común de la Humanidad. Si bien la Convención de Patrimonio Mundial todavía tiene mucho que avanzar para contribuir de forma adecuada a los derechos culturales de las personas que dotan de significado y habitan los sitios de patrimonio,[23] muy probablemente al da-

ñar el proyecto de presa tan claramente bienes patrimoniales altamente relevantes —más allá de los modos de vida de sus habitantes— el Comité de Patrimonio Mundial, o, cuanto menos, la propia UNESCO como tal en algún tipo de comunicado, se hubiesen pronunciado en aras de mitigar los efectos nefastos al patrimonio. La movilización ciudadana para que los Estados soliciten la inclusión de sitios en la Lista de Patrimonio Mundial es relevante, si bien en el seno de Estados con estándares democráticos bajos, las expectativas de esta vía no son muy altas; de ahí la necesidad de una visión holística e interrelacionada —en términos de derechos humanos, a la que antes aludíamos[24]— de los objetivos de la Agenda 2030. Lo mismo puede decirse de la necesidad de que Turquía firme y ratifique el Protocolo Facultativo al PIDESC, que permitiría al Comité DESC conocer el caso de una forma más concreta. Por otro lado, y teniendo en cuenta que la presa afecta también a Irak y a Siria, interesa la toma en cuenta y el desarrollo mayor de las llamadas obligaciones extraterritoriales en materia de derechos humanos, que son completamente necesarias para que la Agenda 2030 tenga alguna relevancia jurídica sustancial.[25] Por otro lado, la cada vez mayor jurisprudencia y cuasi-jurisprudencia en materia ambiental[26], tan relevante para el desarrollo sostenible y su relación con la cultura, ofrece una vía optimista en el difícil camino de juridificar el desarrollo sostenible y su relación con los derechos culturales y hacerlos efectivos. Qué la Agenda 2030, muy útil hasta ahora para concienciar a la sociedad civil,[27] no nos impida ver la importancia de —y seguir profundizando en— el marco internacional de derechos humanos, esencial para aumentar la protección del vínculo entre los derechos humanos y el desarrollo sostenible.

Notas

1. Un análisis de las potencialidades de este derecho para las políticas públicas puede verse en MARTINELL, A. y BARREIRO, B., (2020): *Los derechos culturales: Hacia una nueva generación de políticas públicas. Situación y compromisos de España con la comunidad internacional.* Documento de trabajo 20/2020, Fundación Alternativas.

2. Observación general nº 21 Derecho de toda persona a participar en la vida cultural (artículo 15, párrafo 1 a), del Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturas, 2009, párr. 13, énfasis añadido.

3. Vid. MIRÓN PÉREZ, M. D. (2004): *"Oikos y oikonomia:* El análisis de las unidades domésticas de producción y reproducción en el estudio de la Economía antigua" en *Gerión*, 22, núm. 1, pp. 61-79.

4. SAMPEDRO, J. L. (2009): *Economía humanista: algo más que cifras.* Debate

5. Una crítica desde la perspectiva político-conceptual de la Agenda puede encontrarse en GABAY, C. e ILCAN, S. (2017): "Leaving No-one Behind? The Politics of Destination in the 2030 Sustainable Development Goals" en *Globalizations*, 14:3, pp. 337-342

6. Vid. BARREIRO CARRIL, B. (2015) "El derecho al desarrollo en el contexto de la protección de las reservas naturales como patrimonio natural mundial en el derecho internacional: reflexiones a partir del caso de la reserva del lago Bogoria en Kenia" en FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, P. A., AZEREDO LOPES, J. A. (dirs.) (2015) *Seguridad medioambiental y orden internacional: IV Encuentro Luso-Español de Profesores de Derecho Internacional Público y Relaciones Internacionales,* pp. 165-172

7. Recogen varías de las críticas realizadas a la Agenda en relación con la rendición de cuentas: WINKLER, I. y CARMEL, W. (2017): *The Sustainable Development Goals and human rights: a critical early review*, The International Journal of Human Rights, 21:8, pp. 1023-1028. Por su parte María Dolores Sánchez Galera aborda la cuestión de la falta de presencia del Derecho en el concepto de desarrollo sostenible y en su análisis, sobre todo en relación con la cuestión cultural en su reciente libro SÁNCHEZ GALERA, M. D. (2020): *Educational and Cultural Challenges of the European Sustainability Model: Breaking Down Silos in the Legal Domain,* Springer, pp. 18-19.

8. Ya Véronique Guévremont alertaba en 2012 sobre la falta de consideración de los derechos culturales por parte de varios tratados y órganos relacionados con el desarrollo y el medio ambiente. GUEVREMONT, V. (2012). "Reconnaissance du Pilier Culturel du Developpement Durable: Vers un Nouveau Mode de Diffusion des Valeurs Culturelles Au Sein de l'Ordre Juridique Mondial" en *Canadian Yearbook of International Law,* 50, 163-196, p. 192.

9. Siempre que los aspectos culturales sean tenidos en cuenta debidamente. Una guía interesante para ello puede encontrarse en VV.AA. (2009): *¿Cómo evaluar proyectos de Cultura para el Desarrollo? Una aproximación metodológica la construcción de indicadores,* AECID.

10. En este sentido destacaríamos el documento de consenso elaborado a partir de las reflexiones que tuvieron lugar los días 23 y 24 de octubre de 2013, en los que expertos y expertas del ámbito local, estatal e internacional, se reunieron en Bilbao en el marco de UNESCO Etxea «para reflexionar sobre la necesidad de aplicar con más intencio-

nalidad los acuerdos sobre la importancia de la cultura para los logros del desarrollo y la lucha contra la pobreza y con la preocupación para fomentar una incorporación de esta dimensión cultural en la Agenda de Desarrollo post 2015». El documento aboga por el enfoque de derechos como estrategia considerando que «cada vez más el Enfoque en Derechos se incluye en el trabajo en cultura y desarrollo, al fortalecer la apropiación, por parte de la ciudadanía, de sus propios procesos culturales. El Enfoque en Derechos supone un gran avance en el ámbito del desarrollo al fomentar la participación de la comunidad, incluirla para su fortalecimiento como titular de derechos, centrándonos en la igualdad y la no discriminación, e identificando los compromisos jurídicos obligatorios de los Estados».

11. Alfons Martinell señala una serie de razones que han podido influir en la falta de referencia seria a la cultura en la Agenda. Destacamos, de forma particular, la referida al temor que existe todavía a conceptos como el de diversidad cultural, todavía aparejado en muchas mentalidades a las prácticas tradicionales dañinas que en absoluto están amparadas por el Derecho Internacional de los Derechos Humanos, Vid. MARTINELL, A. (2015): "¿Por qué los ODS no incorporan la cultura?" en Confluencia. Disponible en: http://www.alfonsmartinell.com/por-que-los-ods-no-incorporan-la-cultura/

12. Es cierto que también hay normas de desarrollo sostenible, como la Ley para el Desarrollo Sostenible del Medio Rural de 2007. Pero esta ley no genera una relación jurídica entre el Estado y el individuo como sujeto de derechos subjetivos como sucede para el caso de los derechos fundamentales y las libertades reconocidos en la Constitución Española. Hay que tener en cuenta que en función del artículo 10.2 de la Constitución Española «las normas relativas a los derechos fundamentales y a las libertades que la Constitución reconoce se interpretarán de conformidad con la Declaración Universal de Derechos Humanos y los tratados y acuerdos internacionales sobre las mismas materias ratificados por España», entre los que se incluye el PIDESC. Por otro lado, la Agenda sí se refiere a los acuerdos comerciales internacionales y los estándares de las empresas, pero lo hace desde una perspectiva de meras recomendaciones.

13. MEYER-BISCH, P., GAONDLFI, S., y BALLIU, G., (2016): (eds.) *Souveraineté et coopérations. Guide pour fonder toute gouvernance démocratique sur l'interdépendance des droits de l'homme* Genève, Globethics.net, p. 23 Traducción propia.

14. MARCHÁN ROMERO, J. (2009) *Presente y futuro de los Derechos Culturales.* UNESCO ETXEA. pp.13-21.

15. Solo se exceptúan de esta regla las denominadas normas de ius cogens, entre las que se sitúa, por ejemplo, la prohibición de establecer un régimen de apartheid.

16. GRECKSCH, KEVIN; KLÖCK, CAROLA. (2020). Access and allocation in climate change adaptation. *Int Environ Agreements*, 20:271–286, p. 274

17. En esta línea, y recurriendo también al verbo «diluir» expresa Elvira Dominguez-Redondo la preocupación de que varios mecanismos de DESC, pueden ver su contenido jurídico descuidado al tratar cuestiones transversales y globales y perder fuerza en relación con la categoría de derechos civiles y políticos, que tiene una trayectoria más consolidada. Vid. DOMINGUEZ-REDONDO, E. (2020), *In Defense of Politicization of Human Rights: The Un Special Procedures,* Oxford University Press, p. 116.

18. Por mencionar solo algunos ejemplos Kapfudzaruwa y Snowman han presentado un mapa de un río sudafricano que muestra diferentes lugares a lo largo del mismo utilizados para el lavado, la curación o los ritos de iniciación. Vid KAPFUDZARUWA, F. y SOWMAN, M. (2009): 'Is There a Role for Traditional Governance Systems in South Africa's New Water Management Regime?' *Water* SA 35, 683–692. A su vez, Lindsey Kingston aborda el caso del pueblo de Winnemen Wintu, cuya identidad espiritual está ligada a la fuente sagrada del Monte Shasta. Cuando el gobierno de Estados Unidos construyó una presa en 1945, el 90% de los ritos sagrados de este pueblo se perdieron. Esta autora ha analizado este caso bajo el prisma del concepto de genocidio cultural. Vid. KINGSTON, L. (2015): "The Destruction of Identity: Cultural Genocide and Indigenous Peoples" en *Journal of Human Rights*.

19. DRAZEWSKA, B. (2018): "Hasankeyf, the Ilisu Dam, and the Existence of "Common European Standards" on Cultural Heritage Protection" en *Santander Art and Culture Law Review* 2(4), pp. 104 y 105

20. Ibid. p. 106 y 107

21. Énfasis añadido.

22. DRAZEWSKA, B. (2018), *óp. cit.*, p. 14

23. Vid. MARAÑA, M. (2017) *La humanización del patrimonio cultural* en BARREIRO CARRIL, B. (2017) *Cultura y humanización del Derecho*, Buenos Aires: Tesseopress.

24. El DPVC está en este sentido ampliamente relacionado con la libertad de asociación y de expresión.

25. DONALD, K. (2018): "ODS 10. Obligaciones extraterritoriales en materia de derechos humanos para hacer frente a las desigualdades extremas entre países" en *Enfoques sobre los ODS* pp. 149-152.

26. Esta base de jurisprudencia y cuasi-jurisprudencia elaborada en el marco de la *London School of Economics* es muy útil: https://climate-laws.org/litigation_cases

27. Vid por ejemplo https://www.sdgwatcheurope.org/realising-the-promise-of-sdg-16-to-promote-and-protect-civic-space/

A nivel de políticas locales, la Agenda 21 para la cultura es un magnífico ejemplo de integración de las políticas culturales y los derechos culturales en el desarrollo sostenible.

/ AUTORA
María Dolores Sánchez Galera.

/ CORREO-E
mariadsa@inst.uc3m.es

/ ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL
Profesora e Investigadora. Instituto “Pascual Madoz” del territorio, urbanismo y Medio ambiente, Universidad Carlos III, Madrid (UC3M).

/ TÍTULO
La cultura y la administración pública en época de retos globales: ¿Una agenda para la transformación y la consecución de objetivos ambiciosos?

/ RESUMEN
La Agenda 2030 supone una relativa novedad en una época de retos globales porque introduce metas concretas que permiten una evaluación política global y constante hacía la consecución de un desarrollo sostenible. Persigue una ambiciosa transformación social con un enfoque bastante exhaustivo de sus objetivos pero es criticable su exigua referencia a la cultura. No obstante la carencia específica de una mención al universo cultural, no ha sido óbice para el reconocimiento del papel que la cultura tiene como eje transversal de innovación y cambio para la consecución de la agenda global a nivel institucional implicando en primer lugar a la ciudadanía y su sociedad civil, las empresas, las universidades, los gobiernos locales, etc. Así pues, a la cultura en todas sus declinaciones se le ha concediendo un papel crucial en el desarrollo integral de nuestras sociedades pero todavía necesita una mayor legitimidad social que ha de venir en primer lugar de la administración pública y las instituciones para poder definir e incrementar el papel de las políticas públicas desplegando todo su potencial al servicio de la ciudadanía y de una agenda de desarrollo ambiciosa.

/ PALABRAS CLAVE
Agenda 2030, cultura, transformación, sostenibilidad, instituciones, legitimidad social, gestión participativa.

/ AUTHOR
María Dolores Sánchez Galera.

/ E-MAIL
mariadsa@inst.uc3m.es

/ PROFESSIONAL AFFILIATION
Professor and Researcher. “Pascual Madoz” Institute of Territory, Urbanism and the Environment, Carlos III University, Madrid (UC3M).

/ TÍTULO
Culture and Public Administration in times of global challenges: An agenda for transformation and the achievement of ambitious goals?

/ ABSTRACT
The 2030 Sustainable Development Agenda is a relatively new plan of action for people, the planet and prosperity in a period of complex global challenges. This universal agenda introduces specific goals and targets allowing for the first place an effective follow-up and permanent and constant political assessment of global scope in order to shift the world onto a sustainable and resilient place. It aims at transforming our world with an exhaustive approach but still it suffices a scarce reference to cultural issues. Despite of this scant reference to culture there exists a wide-ranging recognition of culture as a transversal means for innovation and change at the service of the global agenda and at institutional level engaging citizens and the whole civil society, industry, higher education institutions, local governments and all sort of stakeholders. Culture in all its dimension has theoretically reached recognition of its crucial role for an integral ecological transformation of our societies despite of an urgent need for social legitimacy. Such social legitimacy should come in the first place from institutional bodies and public administration in order to define and support public policies to boost the growing potential of culture at the service of citizens and the UN ambitious Agenda 2030.

/ KEYWORDS
Agenda 2030, culture, transformation, sustainability, institutions, social legitimacy, civil society.

La cultura y la administración pública en época de retos globales: ¿Una agenda para la transformación y la consecución de objetivos ambiciosos?

/ Mª Dolores Sánchez Galera

La cultura y la administración pública en época de retos globales: ¿Una agenda para la transformación y la consecución de objetivos ambiciosos?

Mª. Dolores Sánchez Galera

1. La Agenda 2030, la cultura, el paradigma de la sostenibilidad y la transformación social

Hasta la fecha la comunidad internacional había sido incapaz de fraguar compromisos concretos para articular respuestas institucionales y normativas eficaces para promover soluciones que modulasen un objetivo de desarrollo económico en función de la justicia social y la protección de los recursos medioambientales en situaciones específicas. Con la adopción de la Agenda 2030 para el Desarrollo Sostenible por la Asamblea General de las Naciones Unidas planteando 17 objetivos con 169 metas de carácter integrado la comunidad internacional en el año 2015 impulsa una nueva estrategia que regirá proactivamente los programas de desarrollo hasta el año 2030. A través de ella el desarrollo sostenible alcanza consensos políticos, económicos y sociales, que van más allá del degrado medioambiental e implica en su consecución y en sus procesos de gobernanza una multitud de actores nuevos, o de reciente legitimación que resultan decisivos.

De hecho, el concepto de desarrollo sostenible comúnmente dividido en su dimensión ambiental, económica y social no descuida la dimensión cultural y educativa en la doctrina, a pesar de su exigua presencia entre los objetivos y las metas de la Agenda global. La agenda 2030 pretende con la meta 11.4 de los objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS) un incremento de «los esfuerzos para proteger y salvaguardar el patrimonio cultural y natural del mundo» con la finalidad de alcanzar el Objetivo 11 «lograr que las ciudades y los asentamientos humanos sean inclusivos, seguros, resilientes y sostenibles». Este objetivo contiene la única referencia explícita a la cultura y refuerza la importancia de la ciudad como fulcro de políticas de desarrollo en este específico periodo histórico. Ni siquiera en este contexto urbano hay una mínima mención al derecho fundamental a la participación en la vida cultural (artículo 27.1 de la Declaración Universal de Derechos Humanos de 1948) que estaría interconectado con varios de los ODS.

No obstante, el despliegue de una gobernanza eficaz y transparente en todos los niveles de actuación tal y como la agenda proclama es determinante, y es por ello por lo que el contexto urbano y la gobernanza local cobran gran atención en el marco institucional de las políticas culturales. De hecho, la importancia de los factores culturales en los contextos urbanos es hoy más importante que nunca, así como la necesidad de dejar atrás el liderazgo conceptual de patrimonio histórico cultural y el peso que dicho concepto tiene

en las referencias explícitas de las políticas de desarrollo. Es necesario dar un mayor peso conceptual e institucional, y un mayor énfasis, a todas las esferas de la vida cultural, no solo por la importancia que cobran a nivel de desarrollo económico, sino por su protagonismo en afrontar el reto acuciante de transformación social. Hacen falta mayores garantías de los derechos culturales de la ciudadanía activa, de mejora de las condiciones laborales dignas de los trabajadores de la cultura, de mayor flexibilidad y creatividad jurídica para el recurso a las formas de colaboración público-privada, incluyendo los recursos humanos locales en la gestión del patrimonio artístico o de interés cultural.

Los actores internacionales e interregionales, y el surgimiento de actores no estatales y de la sociedad civil en el ámbito normativo internacional y nacional especialmente de actores provenientes de los ámbitos culturales y de asociacionismo ligado al tercer sector integrados perfectamente en el panorama político e institucional han declarado la importancia de la cultura para el desarrollo sostenible en innumerables ocasiones y, aunque articularlo concretamente haya sido más difícil, ha legitimado su presencia ineludible (pensemos a UNFCCC, OCDE, UNESCO, OEI, la Comisión de Cultura de Ciudades y Gobiernos Locales Unidos (CGLU), Consejo de Europa y la propia Comisión Europea). Estos actores y en concreto la Convención Marco del Consejo de Europa sobre el valor del Patrimonio cultural para la Sociedad, firmado en Faro en el año 2005 en vigor desde el año 2011, pero que España ratificó solamente el 12 de diciembre del 2018, constituyen un marco normativo de referencia de crucial importancia para la administración pública. Es un texto pionero en dar centralidad al paradigma de la sostenibilidad ligada al desarrollo del territorio y a la gestión sostenible del patrimonio cultural ligada a la ciudadanía, al territorio y a la intergeneracionalidad. Es más, introduce «la comunidad patrimonial», ligada al territorio para un efectiva y sostenible gestión de los recursos patrimoniales. El grande problema es la carencia de leguaje prescriptivo que garantice que la sociedad civil va a ser efectivamente la encargada de activar el patrimonio como protagonista y no solamente como receptora de políticas forjadas desde los poderes públicos.

Lo mismo sucede con el Año Europeo del Patrimonio cultural (2018) y todas las iniciativas generadas desde el ámbito europeo y del Consejo de Europa entorno a la cultura y su papel ineludible para un desarrollo sostenible tal y como proclama la Agenda 2030. Estos documentos han contribuido a generar una visión integral, sostenible, intersectorial y necesariamente descentrada en la gestión del patrimonio cultural material e inmaterial enfatizando los vínculos que existen entre este y desarrollo sostenible, así como sus implicaciones particulares en el ámbito local, en los proyectos, los programas y las políticas de los gobiernos locales y regionales, en las organizaciones de la sociedad civil y entres todos los demás ambientes imaginables del campo de la cultura, pero todavía no han desplegado su potencial generador de cambio por falta de normativa prescriptiva ligada al sector cultural específicamente.

Con todo ello es ingenuo seguir pensando que el degrado ecológico, y la transformación de nuestras sociedades hacía los parámetros de un desarrollo sostenible dependan solamente de un aumento regulatorio de protección del medio ambiente, transformación de nuestra economía y una lucha férrea contra el cambio climático.

La transformación que pretende la Agenda 2030 de las Naciones Unidas es posible solo a través de un cambio de paradigma que incluya una transformación cultural, educativa y espiritual de nuestras sociedades. No es por casualidad que la iglesia se haya unido a este compromiso común y universal que ambiciona el desarrollo sostenible. El mundo durante la pandemia actual nos está enseñando cuál es el epicentro de nuestras sociedades que se desmoronan si nuestras instituciones no dan un apoyo fuerte y certero al ciudadano y a su universo sociocultural.

En estas líneas el objetivo principal es analizar como la legitimidad social de todo el universo cultural es necesaria tal y como han propugnado acuerdos interregionales como la Convención de Faro de 2005 donde la sostenibilidad y la ciudadanía son ejes centrales de la comunidad patrimonial. Es urgente que se le pueda reconocer una mayor presencia transversal, integrada y participativa a la cultura de manera prescriptiva estableciendo líneas de acción institucionales prescriptivas para la administración pública hasta llegar a la ciudadanía. Los derechos culturales, el sector cultural en su conjunto, deben ser irradiados en primer lugar por las instituciones y la administración pública para poder concretizar una mayor articulación y un incremento de participación específica en las políticas públicas determinando aspiraciones concretas en la ambiciosa transformación requerida por la Agenda 2030. Este reconocimiento y legitimación se revelan particularmente importantes en este momento específico que está conociendo el mundo ante la amenaza del COVID-19, afectando de forma masiva al sector artístico-creativo, a los sectores museístico y teatral, las manifestaciones en ámbito cultural, los festivales de música y similares tipos de eventos artístico-culturales.

Como sabemos detrás de cualquier evento artístico-cultural se mueven innumerables actividades y relaciones contractuales que contribuyen al escenario económico de sectores tan importantes como el turismo, hostelería, transporte, gestiones variadas. La cultura se ha convertido en una industria que cumple un papel esencial en la sociedad y que no se puede proteger exclusivamente por su valor cultural y económico sino como trampolín necesario para la innovación, la creatividad y por supuesto por su crucial contribución al cambio de paradigma que nos ayude a afrontar los retos en esta nueva era geológica del Antropoceno, donde el ser humano ha de ponerse al servicio del hombre y de la naturaleza. Legitimar la importancia de la cultura como elemento necesario para el cambio del modelo social es urgente como primer paso para abordar la gestión tan compleja del patrimonio histórico y cultural y todo su universo de acción y participación.

2. ¿Cómo se potencia una legitimidad social de la cultura desde la administración pública y las instituciones para cumplir con la Agenda 2030?

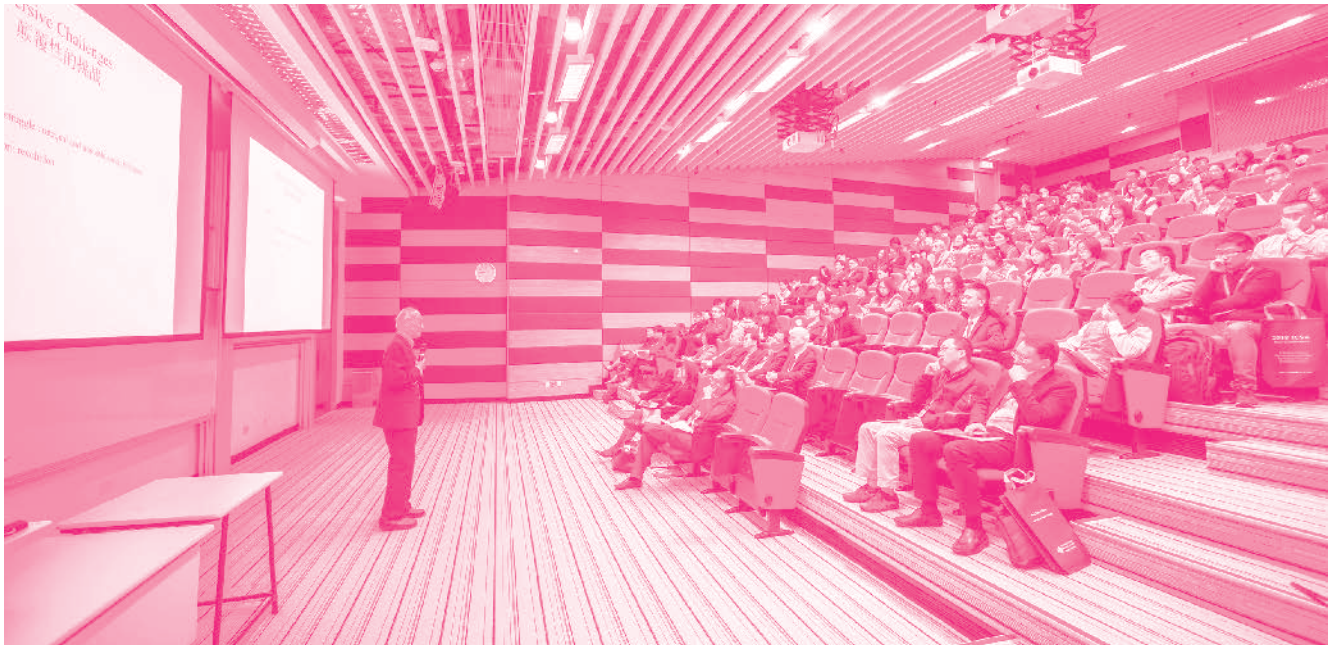
El Derecho, las instituciones y la administración son ya partícipes de los cambios que vivimos en la naturaleza del sistema capitalista y de las sociedades globalizadas. La agenda 2030 ONU se ha aceptado indiscutiblemente como una brújula necesaria para la acción. Amplios sectores doctrinales de las ciencias sociales —sobre todo la economía— llevan décadas anunciando y estudiando las profundas transformaciones que consistirían en el paso de producción industrial a la cultural. La doctrina administrativista no ha descuidado el factor del cambio; Luciano Parejo nos dice como el cambio es ciertamente consustancial al Derecho administrativo. Y otros juristas como Casini nos recuerdan como los bienes culturales nos han mostrado su creciente protagonismo en los debates de derecho administrativo global contribuyendo a su desarrollo y a su protagonismo incluso en las discusiones más a la vanguardia comprendiendo la gestión público-privada para fines socio-culturales.

No obstante, la ciencia jurídica y la administración no se han comprometido a nivel doctrinal con la necesidad urgente de contribuir en el plano normativo a modificar los imparables efectos del Antropoceno a través de mecanismos que interesen a la cultura y por ende a la educación. En pasado siempre inescindiblemente unidas, hoy separadas profunda e institucionalmente. Como nos explica magistralmente en sus múltiples estudios sobre la cultura Jesús Prieto de Pedro las regulaciones jurídicas que afectan a los asuntos culturales hasta hace una década eran minoritarias y poco estudiadas, y la naturaleza transversal de sus aportaciones muy limitada, a pesar de la sacralidad de la cultura, el acceso a la cultura y los derechos culturales recogidos por la Constitución Española del 1978 y otras muchas constituciones europeas e iberoamericanas. El modelo recogido en estos textos constitucionales relega a la primacía de su fomento y la prestación de servicios públicos culturales a la administración pública. Esta legitimación constitucional para la actuación y desarrollo de políticas culturales en todos los niveles competenciales que no trataré específicamente en estas líneas no ha traído como consecuencia una mayor legitimación social de la cultura, ni mayor presencia prescriptiva en la normativa.

La actual disgregación y sectorialización de los ministerios, e incluso la separación de la educación y la cultura, introduciendo un mayor protagonismo a los sectores industriales, e incluso relegando al deporte competitivo una importancia equiparada a un tema tan vital como la cultura no ha despertado todo el potencial transformativo que la cultura ha podido y puede ofrecer para los retos del futuro. Muchos sectores que hoy tienen una acogida fundamental para la regulación y la política económica, como los festivales artístico-musicales, o muchas profesiones del universo cultural y creativo habían sido tradicionalmente ignorados. Empezar por incluir en las políticas de fomento la culturalización de la educación tiene que ser una prioridad política del presente y del futuro.

La crisis COVID-19 que a día de hoy sigue sin abandonarnos y que definitivamente ha revolucionado, si cabe aún más nuestra relación con la comunicación y la tecnología, ha jugado un papel fundamental para legitimar socialmente la cultura en la sociedad actual. No solo el Real Decreto-ley 17/2020, de 5 de mayo, por el que se aprueban medidas de apoyo al sector cultural y de carácter tributario para hacer frente al impacto económico y social del COVID-2019 empiezan a reconocer muchos de los actores invisibles de las artes escénicas —danza, teatro, circo y música— y del mundo del libro y las bellas artes. El ministerio da señales de refuerzo al mecenazgo, a la producción audiovisual y en sus esfuerzos colaborativos con Francia e Italia, muestra una apertura para la importación de buenas prácticas. Esta colaboración durante la crisis y la intervención de Europa con el *Recovery Fund* abriéndose —aunque esto sea cuestionable— a la sugestión de medidas correctivas de actuación ha dado lugar a un enriquecimiento de dicha legitimación social.

Hoy al tradicional sector de patrimonio histórico-artístico y al de derechos de autor, se han sumado temas hasta no hace mucho eran prácticamente inexistentes, como el



régimen jurídico del sector audiovisual y la cinematografía, el régimen de protección social y laboral especial de las profesiones artístico-creativas, el régimen fiscal de la cultura y la creciente y crucial administración cultural que se debe encauzar hacía un mayor fomento de la misma al servicio de la ciudadanía. Para ello, la Convención de Faro del año 2005 se muestra como imprescindible herramienta jurídico administrativa que no ha sido suficientemente ejercitada a pesar de la reciente ratificación.

A estos desarrollos han seguido la importancia que tiene la gestión cultural para la cooperación internacional y la difusión cultural internacional ligada al multiculturalismo, al desarrollo local y territorial y a la valorización del territorio. Esta cooperación institucional internacional permite a sectores como el museístico adecuarse a retos que favorezcan el cumplimiento de los objetivos de la Agenda 2030. La Comunidad Internacional Museística —en sus siglas en inglés ICON— tiene un grupo de trabajo específico en sostenibilidad que tiene como objetivo principal considerar el potencial de los museos integrándolos en todos los objetivos de la Agenda 2030 y actuando de consecuencia. Creando red y sosteniendo y potenciando iniciativas.

Aun así, hoy es todavía necesaria una mayor concienciación del acercamiento transversal e integral de la cultura en todas sus manifestaciones para poder hablar de las políticas concretas que generen las transformaciones de una sociedad que viva en aras de la sostenibilidad legitimando la cultura como motor humano de dichas transformaciones.

Así pues, la intervención de la administración pública en la esfera cultural hoy es tan determinante para la sostenibilidad como el fomento y la regulación de la energía renovable o las políticas ligadas a la economía circular. Así como el apoyo a las políticas sociales para promover sociedades inclusivas, con visión de futuro y que integren modelos de gobernanza y gestión participativa del patrimonio y de la vida cultural. Esta idea en realidad está en teoría hoy tan difundida, incluso políticamente, que es a través de los bienes culturales que nacen multitud de conflictos a la hora de coordinar las intervenciones de tutela y disfrute, mostrando la complejidad de las funciones administrativas y de sus elementos: objeto de regulación e intervención pública, atribuciones, finalidad y los destinatarios.

Una mayor regulación específica en los diferentes sectores culturales mayormente reconocidos puede ser la única garantía para afrontar los retos que afectan este nuevo siglo, con cambios profundos antropológicos no solo en el ámbito de las comunicaciones, sino en sectores como la expresión artística que deben ser en manera creciente ejes de la regulación prescriptiva en el sector para garantizar su sostenibilidad y asentar dicho cambio de paradigma.

España ha adquirido un compromiso político para el cumplimiento de la Agenda 2030 materializado en la apro-

bación por el Consejo de Ministros el 22 de junio de 2018 del "Plan para la implementación de la Agenda 2030" en la que se recoge la visión del desarrollo sostenible con voluntad de transformación. Este plan se presenta como un nuevo contrato social global y local que obliga a todos los actores sociales y a todas las administraciones públicas a trabajar de forma coordinada. En virtud de este compromiso político-institucional ha surgido recientemente la necesidad de aprobar una disposición que regule la composición y el funcionamiento de un Consejo de Desarrollo Sostenible que introduciendo representantes del sector cultural está legitimando la necesidad de estos en los procesos normativos y políticos de transformación necesarios hacía la sostenibilidad generando trámites de participación institucional.

Así pues, unidos a un creciente reconocimiento del papel social y transformativo de la cultura ligado a la sostenibilidad están proliferando instrumentos participativos para su gestión que ayuden a la regulación a la hora de ofrecer soluciones jurídicas concretas. Un ejemplo significativo en nuestro territorio nacional es el reciente "Plan de Acción para la adaptación de los festivales de música a los Objetivos de Desarrollo Sostenible" —informe elaborado por la asociación de festivales de música en colaboración con Gabeiras y Asociados—.

En esta óptica se hacen necesarias las planificaciones estratégicas de todas las circunstancias y elementos que rodean el proceso de creación, producción y distribución de bienes y servicios culturales. No obstante, para llegar a una gestión eficaz en el marco del paradigma de la sostenibilidad hace falta superar los problemas competenciales que surgen a todos los niveles y con los que a menudo se encuentran las entidades locales. La doctrina administrativista española nos recuerda a menudo como en cada medida de protección del patrimonio histórico y cultural se aprecia una confusión recurrente en el legislador y cada Administración adopta medidas de protección a veces discordantes. Los temas competenciales superan los objetivos argumentales de esta contribución y no ahondaré en ellos. Sin embargo, es importante mencionar como la participación de la ciudadanía, no solo a nivel de procedimientos de consulta, sino de gestión sea de principal importancia para cumplir con la agenda global de sostenibilidad.

3. La Administración como primer promotor cultural

El hecho de que la administración del Estado y sus instituciones sean el primer promotor cultural no es baladí. Esto es positivo en la óptica de crear una sociedad que se regenera empezando por sus instituciones, y no consuma exclusivamente bienes y servicios agotando y esquilmando los recursos naturales disponibles o los que ofrece el contexto urbano o paisajístico.

Pensemos por ejemplo en los derechos culturales, que han cojeado siempre en el universo de los derechos sociales por las carencias específicas a nivel de garantías, a pesar de encontrarnos en un estado social y democrático de derecho que acoge plenamente la dimensión constitucional de la cultura. Parejo nos dice como los poderes públicos pueden y deben contribuir a la provisión igualitaria de medios instrumentales y externos para la creación cultural —autonomía cultural-misión estatal—, estándoles vedado intervenir en el contenido o resultado —autonomía-cultural-abstención y respeto estatales—.

Ciertamente en este intervencionismo un paso prioritario es dejar atrás el modelo neoliberal con respecto a la cultura. El modelo italiano y el modelo francés a través de una actividad prolífica de ambas administraciones en el sector cultural ofrecen un horizonte de intervencionismo cultural que permite al ciudadano, al asociacionismo, al sector privado y al artista la actuación importante como agentes de transformación social ante los retos que la agenda global de sostenibilidad nos impone. Estas intervenciones ligadas a un principio de subsidiariedad que funciona permitirían un aumento de las participaciones privadas y de la ciudadanía en la gestión de iniciativas,

Otro elemento importante requiere una aceptación plena del carácter poliédrico de la cultura. La educación cultural debe ser uno de los primeros pasajes de cambio para trasmitir este carácter poliédrico.

La crisis con algunos decretos ha intentado dar protección a figuras que deberían contar con un estatuto y una institución local de referencia: pensemos a un Estatuto del Creador y del Artista que regule competencias a todos los niveles de actuación y una protección en todas las posibles fases contractuales y de precariado inicial, a una ley de mecenazgo específica del universo cultural que favorezca su legitimidad social y potencie la presencia, la participación y el compromiso del sector no lucrativo de nuestro país, donde no solo pueden ser protagonistas de eventos culturales las fundaciones bancarias o mayormente asestadas en el tejido social y económico del país. Los contratos de la administración público-privados deben estar contemplados en este tipo de regulaciones facilitando todo tipo de participaciones y una mayor igualdad de acceso a la cultura para promover

una mejora de los déficits crónicos de coordinación y actuación existentes entre las políticas públicas culturales en los diversos niveles estatales, centrales, autonómicos y municipales que resultan ser nuestro gran reto.

4. Conclusiones

La gobernanza global, y la Agenda 2030 con los objetivos de desarrollo sostenible ambicionan convertirse en instrumentos de transformación social y es ampliamente aceptado que la cultural juega un papel crucial para ello. No obstante, en cuanto a la existencia y la efectividad de los instrumentos legales disponibles no llegamos a la suficiencia a pesar de ser primordiales para favorecer resultados intergeneracionales que se ambicionan en todas las esferas de gobernanza.

El proceso de digitalización y el acceso universal propiciado por esta no pueden ser los motores más salientes de las últimas planificaciones estratégicas. Los aspectos más sociales del sector deben permanecer al centro de las políticas culturales y la atención de la administración a todos los niveles sociales también. El entramado del ecosistema cultural y creativo es complejo y sofisticado y cada pequeña parte de él requiere intervenciones dedicadas que solidifiquen un sector cuyo potencial transformador no viene reflejado todavía en las instituciones públicas suficientemente. La precariedad de muchos de los componentes del sector puede considerarse inaceptable ante el nuevo paradigma de transformación sostenible al que nos llama la Agenda 2030 y los componentes más débiles del sector como la creatividad que no son cuantificables resultan todavía hoy invisibles a nivel productivo y a nivel de gestión. El compromiso afirmado de España al cumplimento de la agenda tiene que empezar por ahí, por la sostenibilidad del tejido social. Ante esta situación el papel que debe desempeñar hoy la administración pública para los artesanos de la cultura es de especial atención, afrontando todas sus complejidades a partir del tema competencial.

De cualquier manera, cabe decir que para absorber tales cambios de manera integral las políticas públicas están finalmente favoreciendo que la cultura adquiera hoy un papel fundamental, y la crisis del COVID-19 da constancia de ello. Aunque quede mucho por hacer, en cuanto al acceso, la igualdad y al fomento para potenciar estas últimas. Sin embargo, tratando de dar un tono positivo a estas líneas es importante subrayar que mientras las concluyo el Senado en España promueve que la cultura sea declarada bien esencial, como la sanidad o la educación. Esta es la idea fundamental de la declaración institucional que el Senado ha aprobado por unanimidad en el pleno del martes 22 de septiembre 2020. Esto, en mi opinión significa dos cosas: una, que finalmente llega desde los poderes públicos que representan nuestro sistema democrático una legitimación social que permitirá seguir trabajando más plácidamente a un sector que en muchas de sus manifestaciones trabaja desde abajo, y artesanalmente; dos, que las cosas cambian más rápido en momentos de crisis, permitiendo el aflore de lo esencialmente importante.

Notas bibliográficas

1. PAPA FRANCESCO, (2015). Laudato si. Sulla cura della casa comune. Lettera encíclica, EDB.

2. MARCO-SERRANO, RAUSELL-KÖSTER, ABELEDO SANCHÍS, (2014) "Economic Development and the creative industries: a tale of casuality, in Creative Industries Journal 7 (2), pp. 1-11.

3. PAREJO ALFONSO, L. (2012)Transformación y ¿Reforma? del Derecho Administrativo en España. s.l. : INAP.

4. CASINI, L. (2015). "Todo es peregrino y raro…": Massimo Severo Giannini e i beni culturali", en Rivista Trimestrale di diritto pubblico, núm. 3, pp. 987.

5. VÁQUER, M. (1998). Estado y cultura: la función cultural de los poderes públicos en la Constitución Española, Editorial Universitaria Ramón Areces.

6. PRIETO DE PEDRO, J. (1995), Cultura, Culturas y Constitución, Madrid: Editorial Centro de Estudios Culturales; PRIETO DE PEDRO, (2007), "Cooperación en la educación, la ciencia y la cultura", en BUSTAMANTE, E. (ed.), La Cooperación Cultura-Comunicación en Iberoamérica, Madrid, Editorial AECI.

7. BOE, 7 septiembre 2020, n.239, sec. I. pp. 741-760. El 7 de septiembre del 2020 el Boletín Oficial del Estado (BOE) por orden DSA/819/2020, de 3 de septiembre regula la composición y funcionamiento del Consejo de Desarrollo Sostenible.

8. Informe elaborado por la Asociación de Festivales de música en colaboración con Gabeiras y Asociados. Disponible en: https://www.festivalesfma.com/sostenibilidad

9. PAREJO ALFONSO, L. (2013), 28. "Cultura y descentralización" en Cuadernos de Derecho a la Cultura, n. 1, Editor: INSTITUTO INTERUNIVERSITARIO PARA LA COMUNICACIÓN CULTURAL, UC3M-UNED

Artículo recibido: 15/10/2020
Artículo aceptado: 30/10/2020

/ AUTOR
Raúl Abeledo Sanchís.

/ CORREO-E
rabeledo@gmail.com

/ ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL
Universidad de Valencia. Personal Docente Investigador.

/ TÍTULO

Retos, limitaciones y contradicciones de las relaciones entre la planificación cultural y el desarrollo local sostenible: lecciones desde la Agenda 21 Local.

/ RESUMEN

A partir de la evaluación de la experiencia histórica (2000-2006) de Agenda 21 Local en España, este artículo analiza las oportunidades, limitaciones y obstáculos de las políticas culturales orientadas hacia la sostenibilidad en nuestro país. A su vez, trata de evidenciar la estrecha simbiosis existente entre las políticas de cultura y desarrollo, y el mutuo refuerzo posible entre ellas.

/ PALABRAS CLAVE

Planificación cultural, políticas de desarrollo, sostenibilidad ambiental, gobernanza, participación pública, planificación estratégica.

/ Artículo recibido: 15/10/2020 **/ Artículo aceptado:** 30/10/2020

/ AUTHOR
Raúl Abeledo Sanchís.

/ E-MAIL
rabeledo@gmail.com

/ PROFESSIONAL AFFILIATION
University of Valencia. Research Teaching Staff.

/ TITLE

Challenges, limitations and contradictions of the relations between cultural planning and sustainable local development: lessons from the Local Agenda 21.

/ ABSTRACT

Based on the evaluation of the historical experience (2000-2006) of Local Agenda 21 in Spain, this article analyzes the opportunities, limitations and obstacles of cultural policies oriented towards sustainability in our country. At the same time, it tries to show the close symbiosis existing between culture and development policies, and the mutual reinforcement possible between them.

/ KEYWORDS

Cultural planning, development policies, environmental sustainability, governance, public participation, strategic planning.

Retos, limitaciones y contradicciones de las relaciones entre la planificación cultural y el desarrollo local sostenible: lecciones desde la Agenda 21 Local

/ Raúl Abeledo Sanchís

Retos, limitaciones y contradicciones de las relaciones entre la planificación cultural y el desarrollo local sostenible: lecciones desde la Agenda 21 Local

Raúl Abeledo Sanchís

1. Introducción

Desde hace dos décadas el discurso académico e institucional sobre el valor estratégico de la producción cultural para promover el desarrollo y la sostenibilidad no ha dejado de ampliarse y profundizarse. Desde numerosas instancias internacionales (UNESCO, UE, OCDE) se habla de cuestiones tan relevantes como la centralidad de la cultura como cuarto pilar del desarrollo sostenible (Hawkes, 2001), del valor de las industrias culturales y creativas para la competitividad de la Unión Europea (Comisión Europea, 2010 y 2018), de su importancia decisiva para el desarrollo de las estrategias de especialización regional inteligente (Rausell, Abeledo, 2017) del bucle virtuoso que genera sobre la innovación y el desarrollo urbano a través de la creatividad y el talento (Florida, 2009)

No obstante, todos estos planteamientos normativos y evidencias científicas, las condiciones estructurales del sector cultural distan mucho de ser las idóneas para acometer un reto de tales dimensiones, tal y como la pandemia del COVID-19 ha venido a demostrar (Abeledo et al., 2020). La precariedad laboral en el sector se encuentra bien instalada (Rowan, 2010) y las tendencias globales de fondo —por ejemplo, la creciente concentración de poder en mercados oligopolísticos digitales de cultura— no hacen presagiar un cambio de rumbo a medio plazo, más bien la intensificación de las mismas[1]. Otras carencias estructurales del sector también inciden muy negativamente: el predominio del atomismo empresarial, carencias en competencias empresariales de los agentes culturales, déficit de vertebración y asociacionismo profesional que incide sobre sus posibilidades de movilización y negociación institucional; dificultades de acceso a la financiación privada, etcétera. Por otra parte, la evolución en la última década en materia de políticas públicas tampoco ha favorecido un empoderamiento del sector: recortes en presupuestos en cultura fruto de las recetas de austeridad, limitada atención dedicada al sector, las inercias e impactos del pasado modelo previo a la crisis del 2008, concentrado en políticas culturales de naturaleza ornamental y especulativa, involución en los marcos legislativos que determinan el retroceso en libertades y derechos culturales, censura y auge de los populismos, etcétera.

2. Poder simbólico, poder político y poder económico

Un estudio financiado por la Unión Europea (Dessein et al. 2015) categorizaba las relaciones entre cultura y desa-

rrollo sostenible según la percepción de los investigadores y *policy-makers* que han tratado el tema. Identificaron tres perspectivas de análisis y prácticas: el desarrollo sostenible como contexto para la cultura, la cultura como instrumento para un desarrollo sostenible y la cultura como equivalencia del desarrollo sostenible.

A partir de este planteamiento, Rayman-Bacchus y Radavoi (2020) destacan como elemento clave la necesidad de una transformación global que reoriente nuestras relaciones con el mundo natural y reforme las relaciones sociales entre productores y consumidores. Estos autores sitúan también a la política cultural como un hito fundamental para la gobernanza de esta transición, con la capacidad de dirigir el cambio social a través de varias vías interdependientes —revalorización del cambio tecnológico; fomento de la apreciación estética y la conciencia ética del medio ambiente; y comportamientos socialmente inclusivos— junto con el desarrollo de marcos de gobernanza más sofisticados.

¿Pero cómo se concreta y lleva a cabo semejante programa? ¿Cómo se financia esta transición hacia un modelo de desarrollo orientado por una cultura ecológica y democrática? ¿Cómo se decide la misma? Tal y como a continuación desarrollamos, la Agenda 21 Local (A21L) aporta interesantes lecciones y reflexiones para estas cuestiones, en tanto que experiencia histórica a nivel internacional para la gobernanza del desarrollo local sostenible.

Por otro lado, ¿cómo han interactuado cultura y política en momentos críticos de transformación social? La historia de las vanguardias y movimientos artísticos y su papel jugado en tiempos de revolución (Casa Encendida, 2012) suponen referentes sobre el impacto del arte y la cultura, de posicionamiento e implicación del sector, de su integración en la política de transformación social de un territorio. Los situacionistas y mayo del 68 (Máñez y Abeledo, 2019) también nos orientan en cierto modo en este sentido. Los valores y prácticas anarquistas de auto-gestión constituyen referentes históricos obvios si se trata de hablar de libertad, desarrollo comunitario y cultura. Otra perspectiva interesante es la del papel que han jugado más recientemente las políticas culturales en nuestra particular transición hacia la democracia (Quaggio, 2014)

Encontramos así, dinámicas cíclicas, de conflictos estructurales que emergen recursivamente a la superficie de la agenda política, de dialéctica entre poder y contrapoder, de estallidos y asentamientos, de fracasos y proyecciones a futuro... Procesos caracterizados por la paradoja, asentados sobre disrupciones y continuidades, conformados por pactos y negociación. Visiones de un futuro común desde un presente fragmentado. Fantasmas del pasado aguardando desde el porvenir. Generaciones pasadas, presentes y futuras, de acá y allá, en un complejo juego de integración y limitación espacial y temporal para toda la aldea global y desde casa.

Semejante escenario de complejidad conlleva el reto de gestionar la diversidad como valor frente al dominante modelo económico capitalista, cuya razón de ser es la extracción y acumulación de los bienes comunes —naturales y culturales—. Estamos de acuerdo con Subirats y Rendueles (2016) en que el concepto «común» ha aparecido con fuerza en el escenario político, reflejando la necesidad social de repensar la gestión de lo público. El reto consiste en superar la dicotomía propiedad pública (estatal) frente a privada e introducir una tercera vía que enriquezca y reequilibre la fórmula desde la gestión colectiva de los asuntos públicos, con sus gastos y su financiación. Una gestión participativa de los comunes que genere derechos y exija deberes a los miembros la comunidad local.

Por otra parte, la sostenibilidad del desarrollo supone también un importante reto para el propio sector cultural, para su imagen, proyección social y capacidad de comunicación externa. Promover el valor de la cultura para el desarrollo y evidenciar y cuantificar su retorno social (Barbieri et al.; 2011) constituye una pieza imprescindible para la planificación y gestión cultural. La comunicación e interacción con otros agentes del sistema de conocimiento y la información —educadores, periodistas, investigadores y activistas sociales— resulta imprescindible para afrontar el reto de transformación de nuestros valores, estilos de vida y modelos de producción y consumo.

En definitiva, nos situamos frente a un panorama crítico que nos ha de mantener con unas expectativas bien templadas, un contexto histórico y estructural que define un complejo margen de maniobra para las posibilidades de un diálogo en profundidad entre cultura y desarrollo sostenible.

Para tratar de centrar la cuestión, este artículo abordará las relaciones entre cultura y desarrollo desde la proximidad que define la acción municipal. Este nivel territorial es de singular importancia no solo en términos cualitativos —resulta idóneo desde el principio de subsidiariedad— si no también cuantitativo: más del 50% del presupuesto público en cultura de España se ejecuta desde los propios Ayuntamientos (Rausell, 2016)

En este sentido, proponemos los resultados de la evaluación de la Agenda 21 Local en España (2000-2006) como marco de análisis de los retos, obstáculos y buenas prácticas

de las políticas públicas orientadas al desarrollo local sostenible en nuestro país. La Agenda 21 Local constituye un referente de primer orden en materia de sostenibilidad local a nivel mundial. Su origen se encuentra en la Cumbre de la Tierra (Río, 1992) y aún hoy se encuentra activo[2]. La evaluación de su desarrollo en España en la primera mitad de la década del nuevo milenio (Abeledo Sanchis, 2010) nos resultará de utilidad para identificar las posibilidades y limitaciones de una agenda cultural local para un desarrollo sostenible, tal y como promueve el marco normativo por excelencia de cultura y sostenibilidad municipal, el programa internacional de Agenda 21 de la Cultura (Foro Universal de las Culturas, 2004).

3. La Agenda 21 de la Cultura como referente de las políticas culturales locales para la sostenibilidad

Fruto del esfuerzo desarrollado durante la última década por la asociación internacional United Cities and Local Governments (UCLG), la Agenda 21 de la cultura es el documento internacional[3] que con mayor énfasis propone un marco normativo para la acción pública en el ámbito de la cultura.

La Agenda 21 de la Cultura toma como referente e inspiración a la Agenda 21 (1992), tanto en principios como en metodologías de actuación. Así, trata de dar respuesta a los nuevos retos que las políticas culturales públicas han de afrontar en el siglo XXI, el siglo de la sostenibilidad. Este posicionamiento contrasta con el escaso interés manifestado desde la perspectiva contraria, la de las instituciones globales de desarrollo. Al contrario de lo que sería lógico y deseable, los Objetivos de Desarrollo Sostenible de la Agenda 2030 invisibilizan la cultura —al diluirla transversalmente en su programa—. No la reconocen explícitamente entre sus objetivos pero sí se conectan secundariamente a los retos de la Agenda 2030. En este sentido, Martinell (2019) aporta algunas reflexiones de interés. Las relaciones entre el Estado y la producción cultural navegan por unas aguas caracterizadas por: el temor a la diversidad; la indiferencia frente al arte; el conservadurismo —visión clásica de las políticas—; la instrumentalización —utilización de la cultura para la promoción de otros sectores como, por ejemplo, el turismo— y el tratamiento normativo, con elevadas declaraciones de intenciones poco prácticas en la realidad.

Entre los rasgos destacados de la Agenda 21 de la Cultura, se encuentran su valor universal frente a los conflictos de la globalización cultural, la vocación de centralidad de las políticas culturales para el desarrollo sostenible de los territorios y el carácter de transversalidad —propiciando políticas culturales integradas con el modelo de desarrollo local y las tendencias globales—.

En sintonía con la propia UNESCO (2011), el objetivo de centralidad de la cultura para un desarrollo sostenible se plasma en la Agenda 21 de la cultura en aspectos como: la determinación de los valores y estilos de vida, el desarrollo de la creatividad y la capacidad de innovación social, la identidad territorial y la imagen del municipio, la cohesión social, la generación de empleo, la gestión del patrimonio histórico, la regeneración urbana… De este modo, el paradigma de la sostenibilidad constituye un referente básico para la planificación cultural en el siglo XXI.

Se trata de una propuesta que replantea en profundidad la lógica de la arquitectura institucional de los municipios[4], maximizando la coordinación entre la política cultural y otros departamentos clave —urbanismo, promoción económica y empleo, bienestar social— y la necesaria comunicación con otros niveles administrativos con los que interactúan los municipios —desde diputaciones hasta administraciones regional, estatal y europea— Tal y como recoge la FEMP (2009), la evaluación estratégica y el monitoreo resultan fundamentales para la planificación/acción a medio y largo plazo, favoreciendo la retroalimentación de las dinámicas favorables y corrigiendo desvíos e impactos no deseados.

Por otra parte, la gobernanza del desarrollo sostenible se encuentra estrechamente vinculada con el ámbito cultural, tal y como recogen autores como Evans y Theobald (2004). La necesidad de consenso y anticipación que reclaman conflictos cada vez más globales y complejos encuentra en la planificación y gestión cultural una interesante herramienta de trabajo a través del fomento de la innovación social y la creatividad, la promoción de valores y estilos de vida acordes con un desarrollo humano ambientalmente sostenible, la identidad territorial, la memoria histórica, el diálogo y la imaginación como elementos de juego para la construcción de narrativas que permitan alternativas de futuro para la comunidad y sus comunes.

4. Breve caracterización de la filosofía y metodología de la Agenda 21 Local

Como venimos señalando, la A21 de la Cultura presenta como proceso técnico interesantes analogías de fondo y forma con la Agenda 21 del Medio Ambiente, por ejemplo a nivel de ejecución programática. Esta última surge años antes en el marco de la Cumbre de Río de Janeiro (1992) de la Organización de Naciones Unidas y su objetivo era reorientar la insostenibilidad del modelo de desarrollo dominante.

La aplicación a escala local de este programa a través de la Agenda 21 Local (A21L) constituye un referente de primer orden, especialmente en relación con su filosofía y metodología de actuación, para analizar las posibilidades reales de la planificación cultural local en el marco de los objetivos de la Agenda 21 de la Cultura. De ahí la importancia de incorporar las lecciones generadas por la experiencia de A21L.

Cuestiones de interés para la innovación social e institucional se plantean en relación con asuntos diversos como son el establecimiento de marcos normativos, diseño de modelos organizativos para el funcionamiento transversal de la Administración pública, metodologías de planificación estratégica, mecanismos de participación ciudadana, presupuestos participativos o redes y campañas de interlocución entre los diversos niveles territoriales, etcétera.

Siguiendo a Manzini (2005), para reorientar el modelo de desarrollo resulta imprescindible llevar a cabo cambios sociales, institucionales y de valores, creencias y actitudes, tanto a nivel local como nacional e internacional, de modo que se consiga un nuevo paradigma ecológico, social y económico-productivo sostenible. A partir de las premisas de la Agenda 21 de la Cultura, este es un reto al que no es ajena la planificación cultural. Tal y como señala Evans (2004), esta debe asumir toda una serie de nuevos compromisos a través de la integración de ejes de actuación decisivos como son:

- La construcción de la identidad de la comunidad: los valores democráticos y estilos de vida sostenibles.
- La imaginación necesaria para definir una visión de futuro para la comunidad local.
- El desarrollo de la creatividad para el impulso a los procesos de innovación social.
- La gestión de la memoria histórica y de los recursos patrimoniales.

Realizando una caracterización práctica de la A21L podemos señalar las siguientes características de interés:

- Se trata de una estrategia posibilista e incremental, orientada a la transformación a largo plazo y coordinada a través de campañas y redes internacionales de municipios.
- Sus fases metodológicas integran la planificación estratégica, realizándose un diagnóstico sistémico en el que se analiza la realidad municipal y se estudian los principales conflictos socio-ambientales asociados al modelo de desarrollo actual, identificando sus causas e interdependencias. Este diagnóstico sirve de base para la elaboración posterior de propuestas un plan de acción a largo plazo. El diseño de un sistema de indicadores y las acciones de monitoreo y retroalimentación facilitan la evaluación y seguimiento del proceso.
- La participación y el consenso social entre los agentes implicados y la comunidad local resultan indispensables a lo largo de todas las fases anteriores.
- La coordinación entre los diversos niveles de la Administración pública con competencias y que interactúan e inciden sobre la planificación y funcionamiento de la realidad local resulta crucial para alcanzar los objetivos de la A21L —por ejemplo, nivel regional, Administración central, diputaciones provinciales—.
- Dada la transversalidad de contenidos que caracteriza el paradigma de la sostenibilidad, la integración sectorial, temática y departamental —medio ambiente, estructura productiva, diseño urbano, políticas de bienestar social— constituye una de las claves del éxito de una A21L.

Imagen 1. Secuencia estratégica de una Agenda 21 Local

Fuente: ICLEI (1998)

5. Algunos resultados de interés desde la A21L para una planificación cultural local orientada al desarrollo sostenible

Las lecciones que de la A21L se derivan como experiencia de aprendizaje útil para la optimización del diseño de los procesos de Agenda 21 de la Cultura definen el interés

de su puesta en valor (Abeledo, 2010). La A21L ha resultado una interesante experiencia de gobernanza en el diseño del imaginario de municipio deseado a una generación vista. No obstante, el impacto ha resultado más simbólico que real (J. Andalucía y D. Barcelona, 2003), ya que el imaginario tropezaba con la cruda realidad, especialmente en lo relativo a su materialización, de la mano de la planificación física (PGOU) o la dotación suficiente de recursos en los presupuestos municipales.

En relación con el conocimiento generado, la A21L ha mejorado la disponibilidad de diagnósticos sobre la sostenibilidad de los municipios, ha favorecido el establecimiento de sistemas locales de información, la capacitación de la administración a través de la formación de cargos electos y técnicos municipales, así como cierto aumento de la sensibilidad social a los temas ambientales.

También ha repercutido sobre la modernización de la Administración local a través de aspectos organizativos como la mejora de la coordinación entre áreas municipales, generar mecanismos y espacios de participación ciudadana en los procesos de toma de decisiones públicas, el diseño de planes integrales de actuación, la mejora de la comunicación y cooperación territorial a través de redes supramunicipales, etcétera.

Evaluar el proceso frente a evaluar los resultados

En este sentido, la evaluación resulta mucho más favorable en términos de proceso, considerando el deficitario punto de partida en España de las políticas ambientales, que de productos y resultados concretos. En este sentido destaca el aprendizaje en materia de sostenibilidad y planificación participativa. El carácter piloto de la experiencia, la escasa cultura en ambas materias y la tradicional ausencia de este tipo de ejercicios en la política local resultan de interés tanto para los técnicos y políticos municipales como para la población en general. El diseño de herramientas, el desarrollo de prácticas y la capacitación en metodologías han favorecido valores, actitudes, aptitudes y comportamientos favorables a la sostenibilidad local.

Otra cuestión a destacar es la incidencia de las A21L sobre la arquitectura institucional de los municipios El proyecto ha supuesto un replanteamiento sobre los modelos organizativos locales, incidiendo desde la básica creación de nuevas concejalías —Medioambiente— a otras formas más sofisticadas de coordinación interdepartamental y comunicación con la ciudadanía —Foros de Sostenibilidad, consejos consultivos, Comisiones de coordinación, etcétera—.

La experiencia ha favorecido el desarrollo y visibilización de casos de éxito y buenas prácticas. Tales referentes resultan de sumo interés y que su transferencia a través de las redes territoriales —provinciales y autonómicas— han favorecido dinámicas de aprendizaje compartido. La sostenibilidad en el tiempo de la A21L, dada la actual continuidad del proyecto, también constituye un indicador de la necesidad y valor de sus prácticas. No se trata pues, de una moda pasajera. Tampoco podemos dejar de señalar el impacto que han supuesto medio plazo a través de avances en materias técnicas concretas como la ordenación de planes de movilidad, presupuestos participativos, nuevos modelos energéticos, criterios para la gestión territorial, el urbanismo o los sistemas de edificación.

Otro aspecto destacable ha sido el desarrollo de redes de municipios sostenibles a nivel regional e internacional, estructuras que han supuesto espacio para compartir recursos, experiencias y conocimiento, incidiendo en la transferencia de conocimiento, el aprendizaje compartido y la innovación de las políticas locales.

Dado el escaso nivel de partida existente, la puesta en marcha de procesos participativos a escala local también ha generado un importante aprendizaje y el desarrollo de metodologías y herramientas —foros de participación local—. De este modo se ha puesto en valor el papel de la participación ciudadana en los procesos de sostenibilidad local, se plantean alternativas para democratizar la toma de decisiones, mejorar la transparencia de los Ayuntamientos y se identifican los retos políticos y técnicos a los que se enfrenta los avances en materia de democracia local.

Principales obstáculos y dificultades

Entre los principales obstáculos y estrangulamientos a este ejercicio local de innovación social y modernización institucional que supone la A21L encontramos diversos factores.

En primer lugar, el papel decisivo que supone el contexto histórico (2000-2006) marcado por el ciclo económico expansivo. Son los años de la España del boom de la especulación inmobiliaria, de la depredación del suelo y del término municipal —de nuevo los comunes— para su urbanización. Años en los que los Ayuntamientos financiaron sus políticas y expansión del gasto público a través del recurso más inmediato de que disponían —dado el marco de financiación local estructuralmente deficitario y las carencias que en materia de Autonomía presentan los Ayuntamientos— Esta modelo de desarrollo asentado sobre la fiebre urbanística y el boom especulativo inmo-

biliario, se acompaña de manera bien simbólica por unas políticas culturales caracterizadas por los grandes eventos y faraónicos equipamientos culturales. En definitiva, una etapa marcada por el despilfarro y el crédito hipotecario (tóxico) fácil que se amagaba tras el conocido como milagro económico español.

Obviamente, semejante escenario ha influido sobre las conclusiones de la evaluación de la A21L durante el periodo estudiado:

1. En primer lugar, un compromiso político débil —lo cual resta credibilidad al proyecto— y un muy escaso liderazgo institucional —sin un decidido papel desde la Alcaldía se reducen enormemente las posibilidades de integración temática y transversalidad en la planificación y acción municipal—.

2. En segundo lugar, unas dinámicas de participación ciudadana muy limitadas, con carencias en materia de movilización e implicación de la ciudadanía, lo cual generaba también carencias en su representatividad y legitimidad. Junto a las carencias de credibilidad apuntadas más arriba, también podemos señalar como principales motivos el temor de los equipos de gobierno a un uso partidista desde la oposición, el escaso interés por parte de técnicos municipales a la fiscalización de su trabajo por parte de ciudadanía, el coste extra que en términos de tiempo y trabajo adicional siempre supone la participación, la falta de experiencia y desconocimiento institucional en la democracia participativa, De parte de la ciudadanía, la desconfianza, desinterés y falta de movilización de la población local cuando se trata de cuestiones que competen a todos en general y a nadie en particular —como es el caso de los comunes o el modelo de desarrollo—. También se destacaba las limitaciones de comunicación que lenguajes excesivamente técnicos, especializados, abstractos y farragosos dificultaban la divulgación del conocimiento y el debate entre los participantes.

3. En tercer lugar, las carencias de partida en materia de gestión ambiental municipal, lo que condujo a una orientación sectorial ambientalista en las A21L, en detrimento de una conceptualización sostenibilista, más integradora, transversal y sistémica.

4. En cuarto lugar, el reducido margen de autonomía local expresado en términos de recursos locales disponibles, lo que se traduce en cuestiones como una baja aprobación y ejecución de planes de acción local o la externalización de las fases de A21 en consultoras privadas.

5. Complementariamente, la falta de mayores apoyos supramunicipales —especialmente desde el nivel autonómico—, se suma a las limitaciones de recursos para el proyecto y genera tanto problemas de coordinación administrativa multinivel como de coherencia en las políticas. También incide negativamente la falta de promoción de las A21L desde la Administración central, la cual se encuentra ausente durante todo su desarrollo histórico —por ejemplo, a través de impulsar una campaña española que facilite sensibilización, transferencia de buenas prácticas, coordinación de recursos, espacios de debate y encuentro para las diferentes redes regionales, etcétera —.

A partir de la experiencia histórica de la A21L en España, nuestros protocolos locales: recomendados para una planificación cultural local orientada al desarrollo sostenible incluirían:

- Hacer público un compromiso político al máximo nivel para con la Agenda 21 de la Cultura, dotando de credibilidad a la iniciativa y favoreciendo la transversalidad necesaria para el proyecto.

- Poner en marcha comisiones técnicas de trabajo que integren a las distintas Concejalías implicadas.

- Establecer órganos de participación social y mecanismos de comunicación sistemáticos entre las distintas partes implicadas

- Aprobar en Pleno municipal los compromisos alcanzados con el Plan de Acción.

- Impulsar los presupuestos participativos como herramienta fundamental de la lógica planificación-participación-acción.

Por otro lado, en relación con las acciones supramunicipales recomendadas, junto a la puesta en marcha de redes regionales y locales para la promoción y difusión del proyecto, también se señala la importancia de potenciar el papel de mediador de la Administración central, impulsando una Campaña de Promoción y difusión de la Agenda 21 de la Cultura desde la Administración central, facilitando a los municipios información, recursos, reconocimiento, etcétera.

6. Comentarios finales

Resulta evidente que los problemas que han dado origen a la actual situación de insostenibilidad ambiental tienen su razón de ser en el estilo y valores de desarrollo dominante. Encontramos así como causas de origen y variables de actuación las estructuras sociales, las instituciones, la globalización financiera y el patrón de desarrollo de las tecnologías de la información. Tan solo un profundo cambio de paradigma en relación con la noción y el relato del desarrollo pueden favorecer la necesaria transformación social que evite el colapso del Sistema-Mundo.

¿Qué papel puede jugar en ello la diversidad de agentes y organizaciones culturales? Los profesionales, los amateurs, los productores y los consumidores, las audiencias, los gestores, las administraciones públicas, los centros y factorías de creación, el espacio público… ¿Y qué capacidad de incidencia real de transformación poseen estos? ¿De qué margen de maniobra disponen para participar en la toma de decisiones pública? ¿Qué variables determinan la amplitud de este margen?

Entre las conclusiones de nuestra tesis (Abeledo, 2010) se planteaba como requisitos imprescindibles para gestionar la incertidumbre y la complejidad que caracteriza el reto de la sostenibilidad dos aspectos: las capacidades de anticipación —conocimiento estratégico— y de auto-gestión —modelo de organización heterárquico, redes que dan libertad—. Previsión, cooperación y autonomía constituyen así variables de nuestra fórmula de acción.

El conflicto de la insostenibilidad del desarrollo nos enfrenta a un complejo reto de innovación social y cambio institucional, con todo lo que ello supone en términos de liderazgo político y compromiso social e institucional (Brugué et al, 2003). Se trata de una profunda transformación tanto de la identidad y derechos de la ciudadanía como de funcionamiento de las instituciones de gobierno en valores democráticos y transparentes, actitudes cooperativas, aptitudes emprendedoras y comportamientos coherentes entre el pensamiento y la acción.

En ello la cultura debe jugar un papel decisivo, desarrollando alianzas estratégicas con otras disciplinas relacionadas con el conocimiento como la educación, la ciencia (Mora Rodríguez, 2009) y los medios de comunicación. Ello resulta imprescindible para fomentar la investigación, la creatividad y la imaginación necesarias para la representación de un imaginario de alternativas de futuro sostenibles, en sintonía con lo expuesto por Caetano (2003).

Existe pues una clara necesidad de diseñar relatos e imaginarios sociales alternativos para superar el callejón sin salida a que nos ha conducido en cierto modo el pensamiento único neoliberal y economicista[5]: cambio climático, pérdida de la biodiversidad, pandemias, deuda, hambre y seguridad alimentaria, guerras, refugiados y muros. Flys Junquera (2019) apunta un buen número de ejemplos de cómo el arte y la narrativa favorecen el pensamiento crítico, creativo, disruptivo, alternativo y operativo, imprescindible frente a una realidad de apatía, indiferencia, impotencia y desesperación. La integración de la diversidad de formas de conocimiento (científico técnico, artístico, mágico) resulta clave para la gestión de la complejidad (Wagensberg, 2002).

La capacidad integradora del arte resulta una palanca decisiva de transformación hacia la sostenibilidad (Fibla, 1997) ya que favorece la reorganización constante entre el imaginario y la realidad. La belleza, el arte y la estética dan forma a un sentido imaginable de la vida. Vivir el sentido integrador del arte significa vivir en un medio constantemente percibido y reinterpretado. Este punto con lleva enormes consecuencias, aún por explorar, en los procesos de creatividad y aprendizajes significativos.

Resultan evidentes los retos y dificultades de la tarea asumida. Podemos encontrar múltiples analogías entre la experiencia de la A21L y las limitaciones para la planificación cultural: tradicional buonismo, falta de planificación (Manito, 2008) discrecionalidad de sus políticas, planteamientos de naturaleza ornamental y delictivo de las mismas (Rius et al. 2017), la mercantilización del capital simbólico que favorece la gentrificación de barrios y ciudades, una globalización en clave de banalización y homogeneización de la cultura, la tendencia involutiva en materia de derechos culturales y libertades civiles, etc.

Junto a la naturaleza crucial del liderazgo político ya señalada, también podemos indicar la necesidad de capacitación técnica de los gestores culturales municipales para transformarse en verdaderos gestores y mediadores del territorio y sus símbolos (Bonet, 2010). La interlocución de los mismos con otras áreas y departamentos (Urbanismo, Empleo y

Promoción económica, etc.) del consistorio también deberá hacer frente a importantes asimetrías en materia de poder, recursos y presupuestos.

En definitiva, el escenario de la sostenibilidad reclama una importante innovación para la agenda política cultural, repensando íntegramente la autonomía de su ecosistema y poniendo en valor aspectos tan decisivos como la dignidad laboral de sus trabajadores, la íntima relación entre la agenda ecologista y la feminista (Carbó, 2010), la participación de la ciudadanía en la producción cultural, el valor de los principios y prácticas de la economía social para las organizaciones culturales, los modelos de gestión de sus espacios, (Segovia et al., 2015), la necesaria coordinación política interterritorial o la propia internacionalización de la cultura.

7. Bibliografía

Abeledo, R. (2013) "Un ejercicio de prospectiva en torno a los Observatorios Culturales" en *Periférica, Internacional. Revista Para El análisis De La Cultura Y El Territorio,* Universidad de Cádiz.

Abeledo, R; Alcañiz, G. (2004) "La Agenda 21 Local en Europa y en el mundo" en Tomás Carpi, J. A. (director). *Estado y tendencias de la Agenda 21 Local en la Comunidad Valenciana.* Valencia: Nau Llibres.

Abeledo, R.; Bacete, G.; Sendra, M; Álvarez, F. (2020) *Análisis del impacto del COVID-19 sobre las organizaciones y agentes culturales en España. Disponible en:* http://www.econcult.eu/es/publicaciones/analisis-del-impacto-del-covid-19-las-organizaciones-agentes-culturales-espana/

Abeledo, R.; Coll, V. Rausell, P (2016) "Culture as a factor of socio-economic innovation in rural areas: the case of the artistic craftwork cluster of La Città Europea dei Mestieri d'Arte (CITEMA)" en *Revista AGER.*

Abeledo Sanchis, R. (2010). *La Agenda 21 Local como Herramienta de Desarrollo Sostenible: del Medio Ambiente a la Cultura.* Tesis Doctoral, Universitat de València, MIMEO

Barbieri, N; Partal, A; Merino, E. (2011) "Nuevas políticas, nuevas miradas y metodologías de evaluación. ¿Cómo evaluar el retorno social de las políticas culturales?" *Papers*, 2011, 96/2

Bonet, LL. (2007) "El perfil del gestor cultural en el siglo XXI". En Diputación de Valencia (eds.) *Actas del Primer Congreso Internacional sobre la formación de los gestores y técnicos de cultura,* pp. 105-112

Brugué, Q.; Donaldson, M.; Martí, S. (coords.) (2003) *Democratitzar la democracia. Reptes i mecansimes de participació en l´àmbit local.* Barcelona: Fundació Catalunya Segle XXI

Caetano, G. (2003): "Politicas culturales y desarrollo social. Algunas notas para revisar conceptos" en *Pensar Iberoamérica. Revista de Cultura*. Nº 4. OEI Eds. Disponible en: http://www.oei.es/pensariberoamerica/ric04a01.htm

Carbó, G. (2019). "Ecofeminismo y políticas culturales locales" en *Periférica Internacional. Revista Para El análisis De La Cultura Y El Territorio,* (20), pp. 144-153. Disponible en: https://revistas.uca.es/index.php/periferica/article/view/5578

Casa Encendida, La (2012) *La Caballería Roja. Creación y poder en la Rusia soviética de 1917 a 1945.* Ed. Caja Madrid / La Casa Encendida.

Comisión Europea (2010) *LIBRO VERDE Liberar el potencial de las industrias culturales y creativas*. (Comunicación) Bruselas. Disponible en: https://eur-lex.europa.eu/legal-content/ES/TXT/PDF/?uri=CELEX:52010DC0183&from=ES

_____ (2018) *Una Nueva Agenda europea para la cultura* (Comunicación) Bruselas. Disponible en: https://eur-lex.europa.eu/legal-content/ES/TXT/PDF/?uri=CELEX%3A52018DC0267&from=EN

Dessein et al. (2015) *Culture in, for and as sustainable development. Conclusions from the COST Action IS1007 Investigating Cultural Sustainability*. University of Jyväskylä, Finland

Evans, B; Marko, J; Sundback, S; Theobald, K. (2004) *Governing Sustainable Cities*. London: Earthscan and ICLEI.

Evans, B; Theobald, K.(2003) *LASALA: Evaluating Local Agenda 21 in Europe*. Disponible en: http://www.abdn.ac.uk/pir/notes/Level3/PI3043/LocalAgenda21.pdf

FEMP (2009) *Guía para la autoevaluación de las políticas culturales locales: Sistema de indicadores para la evaluación de las políticas culturales locales en el marco de la Agenda 21 de la cultura*. Madrid: FEMP.

Fibla, J. M.ª (1997) "El arte ante la problemática ambiental contemporánea". En Novo, M; Lara, R.(coords.) *La interpretación de la problemática ambiental: enfoques básicos II.* (Pp 279-308). Madrid: UNESCO / Fundación Universidad-Empresa

Florida, R. (2009): *Las ciudades creativas*.Paidós Ediciones. Barcelona.

Fouce, H; Durán, G. (2016) "Participación ciudadana y autogestión cultural" en *Informe sobre el estado de la cultura en España 2016. La cultura como motor del cambio*. Fundación Alternativas.

Hawkes, J. (2001) *The Fourth pillar of Sustainability: Culture's Essential Role in Public Planning*. Vic-Cultural Development Network. Australia.

Iclei (1998) *Guía Europea para la Planificación de las A21L.* Bilbao: Ed. Bakeaz

Junta De Andalucía y Diputació De Barcelona (2003) *Informe sobre el Estado del Arte de las Agendas 21 Locales en España*. Sevilla: Junta de Andalucía.

Manito, F. (2008) *Planificación Estratégica de la Cultura en España*. Madrid: Ed. Autor.

Manzini, E. (2005) *Ecología y Democracia.* Barcelona: Ariel.

Mañez, E.; Abeledo, R. (2019) "Punks, okupas y 15-M: un relato situacionista" en Delafuente, M. (ed.) *Cine, Imagen y Representación en Guy Debord. Ed. Tirant.*

Martinell (2020) "¿Por qué los Objetivos de Desarrollo Sostenible no incorporan la Cultura?" en Martinell et al. *Cultura y Desarrollo Sostenible: aportaciones al debate sobre la dimensión cultural de la Agenda 2030.* REDS

OCDE (2005) *Culture and local development.* Paris: OCDE

Quaggio, G. (2014) *La cultura en transicion. Reconciliación y política cultural en españa (1976-1986)* Alianza Ed.

Rausell, P. (2016) "Políticas culturales locales y autonómicas: propuestas para una era postcrisis" en *Informe sobre el estado de la cultura en España 2016. La cultura como motor del cambio*. Fundación Alternativas.

Rausell, P; Abeledo, R. (2017) "Creative MED Toolkit una plataforma virtual para la integración de las industrias creativas y culturales (ICC) en las estrategias regionales de especialización inteligente (RIS3)" En Valdivia, J.R; Cuadrado, J.R: *La economía de las actividades creativas:una perspectiva desde España y México* págs.565-596

Rausell, P., Abeledo, R., Carrasco, S, Martinez, J. (2007) *Cultura: estrategia para el desarrollo local*. Agencia Española de Cooperación Internacional al Desarrollo, Madrid.

Rayman-Bacchus, L.; Radavoi, C. N. (2020) "Advancing culture's role in sustainable development: social change through cultural policy" en International Journal of Cultural Policy, Vol. 26, NO.5, 649-667.

Rius-Ulldemolins, J., Flor Moreno, V. And Hernàndez I Martí, G-M. (2017). "The dark side of cultural policy: economic and political instrumentalisation, white elephants, and corruption in Valencian cultural institutions". *International Journal Of Cultural Policy* Vol. 0 , Iss. 0, 1-16. Disponible en: http://dx.doi.org/10.1080/10286632.2017.1296434

Rodríguez, Arnoldo Mora (2009) "Cultura y desarrollo sostenible" en *Archipiélago. Revista Cultural de Nuestra América*; pp. 28

Rowan, J. (2010) *Emprendizajes en cultura: Discursos, instituciones y contradicciones de la empresarialidad cultural*. Traficantes de Sueños. Disponible en: https://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/Emprendizajes%20en%20cultura-TdS.pdf

Segovia, C.; Marrades, R.; Rausell, P.; Abeledo, R. (2015) *Espacios para la innovación, la creatividad y la cultura*. Edita PUV Universitat de València

Subirats J; Rendueles, C. (2016) *Los (bienes) comunes* Icaria Editorial

UNESCO (2011) A new cultural policy agenda for development and mutual understanding. Disponible en: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000214747_eng

Wagensberg, J. (2002) *Si la naturaleza es la respuesta, ¿cuál era la pregunta? Y otros quinientos pensamientos sobre la incertidumbre.* Barcelona: Tusquets

Notas

1. Puede consultarse en: https://www.elconfidencial.com/cultura/2020-09-16/libro-creadores-artistas-deresiewicz-muerte-coronavirus-digital_2747784/

2. Puede consultarse en: https://sustainablecities.eu/endorse-the-basque-declaration/

3. Puede consultarse en: http://www.agenda21culture.net/sites/default/files/files/documents/multi/ag21_en.pdf

4. Puede consultarse en: http://www.agenda21culture.net/sites/default/files/files/documents/en/z_report_4_full_report.pdf

5. Puede consultarse en: https://www.elsaltodiario.com/pensamiento/repensar-utopia

/ AUTORES
Maider Maraña.
Ximo Revert Roldán.

/ CORREO-E
maider.montevideando@gmail.com
joaquinmanuelrevert@gmail.com

/ ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL
Directora de la Fundación Baketik y consultora en materia de derechos humanos y cultura.
Doctor en patrimonio cultural por la Universitat de Valencia. Jefe del Área de Voluntariat Cultural de la UV. Fundació General.

/ TÍTULO
Patrimonio Cultural y Desarrollo: una mirada a la Agenda 2030 y el rol del patrimonio.

/ RESUMEN
En la Agenda 2030 difícilmente vamos a ubicar referencias a la cultura, y aún menos al patrimonio cultural. En su redacción, los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS) dejan poco margen a la cultura y al patrimonio como medio humano para alcanzar esos objetivos. Este artículo analiza la presencia y ausencia del patrimonio en los ODS aprobados en 2015 y nos presenta cómo muchas de sus metas se lograrían más eficazmente si se tiene en consideración esta dimensión intrínsecamente humana de participar, generar y abastecerse de cultura, además de ver cómo, si nos centramos en el patrimonio desde un enfoque en derechos, identificaremos caminos que puedan más fácilmente favorecer la consecución de los objetivos de desarrollo integrados en la Agenda 2030.

/ PALABRAS CLAVE
Patrimonio cultural, desarrollo humano, derechos humanos, capacidades, educación, sostenibilidad.

/ Artículo recibido: 15/10/2020 **/ Artículo aceptado:** 30/10/2020

/ AUTHORS
Maider Maraña.
Ximo Revert Roldán.

/ E-MAIL
maider.montevideando@gmail.com
joaquinmanuelrevert@gmail.com

/ PROFESSIONAL AFFILIATION
Director of the Baketik Foundation and consultant on human rights and culture.
Doctor in cultural heritage from the University of Valencia. Head of the UV Cultural Volunteer Area. General Foundation.

/ TITLE
Cultural Heritage and Development: a look at the 2030 Agenda and the role of heritage.

/ ABSTRACT
In the 2030 Agenda we are hardly going to locate references to culture, and even less to cultural heritage. As drafted, the Sustainable Development Goals (SDGs) leave little room for culture and heritage as a human means to achieve those goals. This article analyzes the presence and absence of heritage in the SDGs approved in 2015 and shows us how many of its goals would be achieved more effectively if this intrinsically human dimension of participating, generating and sourcing culture is taken into account, as well as seeing how, If we focus on heritage from a rights perspective, we will identify paths that can more easily favor the achievement of the development goals integrated in the 2030 Agenda.

/ KEYWORDS
Cultural heritage, human development, human rights, capacities, education, sustainability.

Patrimonio cultural y desarrollo: una mirada a la Agenda 2030 y el rol del patrimonio

/ Maider Maraña y Ximo Revert Roldán

Patrimonio cultural y desarrollo: una mirada a la Agenda 2030 y el rol del patrimonio

Maider Maraña y Ximo Revert Roldán

Introducción

Tanto a escala internacional como a nivel más local y micro, es difícil ponernos de acuerdo para orientar el desarrollo humano y, más aún, para plasmarlo en acuerdos respaldados por todas las partes. Aun así, cada vez es más compartida la idea de que el modelo actual es insostenible y que se precisan compromisos que redirijan nuestra atención, para centrarnos en lo que realmente será clave para garantizar que todas las personas en el mundo pueden llevar una vida digna, con oportunidades presentes y futuras.

Así, frente al agotamiento de los recursos naturales, la crisis climática, los desequilibrios, las desigualdades y la pobreza, algunas voces empiezan a defender con fuerza la interdependencia mundial, la necesidad de que todos los países y las comunidades dentro de esas fronteras remen en una dirección que garantice el desarrollo humano sostenible. La Agenda 2030 es claramente una muestra de esta tendencia: por primera vez en la historia de la comunidad internacional, se cuenta con unas metas concretas y un periodo determinado para alcanzar algunas de las bases que permitirán salir de una vida indigna a millones de personas a lo largo del planeta. Conocer y asumir los objetivos de la Agenda 2030 en nuestra realidad y nuestro compromiso evidencia que empezamos a hablar con un criterio universal a la hora de promover una transformación.

Pero esta conciencia cívica de tener que cambiar nuestra actual forma de vida no siempre se traduce en la elección de mejores modelos de gobernanza. Así, no son pocas las voces críticas hacia los ODS. La Agenda no es jurídicamente vinculante, por ejemplo, como pueden ser otros compromisos que los países adquieren ante la comunidad internacional. Además, pese a que la cultura es uno de los ámbitos que más se mencionan en los discursos políticos y propuestas para promover el desarrollo, esto no tiene reflejo en los consensos internacionales. La Agenda 2030, igual que hicieron muchas iniciativas que le precedieron, no incluye sistemáticamente la cultura —y mucho menos el patrimonio cultural— como parte de la solución y como habilitación para el desarrollo humano de personas y comunidades.

La comunidad internacional ha enfrentado múltiples y controvertidos debates sobre el rol que la cultura debe tener en las grandes agendas, y el relativismo cultural aparece como un fantasma que gira sobre cada nueva propuesta planteada. ¿Podemos hallar criterios culturales y patrimoniales universalmente aplicables a las estrategias que nos plantea la Agenda 2030? Nuestra respuesta será claramente sí. Pero,

¿por qué entonces existe esa gran distancia entre un discurso que alaba la grandeza de nuestro patrimonio como símbolo identitario y recurso económico (turístico), y su falta de presencia en políticas de desarrollo? Aquí vendría quizá la otra pata de lo que queremos trasladar: ¿qué entendemos por patrimonio? O dicho de otro modo, ¿cuál es el patrimonio que nos interesa? ¿Podemos entender el patrimonio cultural, en cualquiera de sus expresiones, como soporte y recursos para ese desarrollo?

Rastreando la cultura en la Agenda 2030

Si nos fijamos en los 17 Objetivos de Desarrollo Sostenible y sus numerosas metas, aprobadas por la Asamblea General de Naciones Unidas en 2015, enseguida comprobaremos que la cultura ha quedado bastante relegada, por no decir directamente que está ausente, por el poco peso específico que conlleva en la redacción de este acuerdo.

La cultura se menciona en el Objetivo 4, centrado en educación, cuando en la meta 4.7. se aborda la educación en torno al desarrollo sostenible. Ahí la cultura y la diversidad cultural —interesante el hecho de que enfaticen la diversidad—, se integran al final de un largo listado:

> De aquí a 2030, asegurar que todos los alumnos adquieran los conocimientos teóricos y prácticos necesarios para promover el desarrollo sostenible, entre otras cosas mediante la educación para el desarrollo sostenible y los estilos de vida sostenibles, los derechos humanos, la igualdad de género, la promoción de una cultura de paz y no violencia, la ciudadanía mundial y **la valoración de la diversidad cultural y la contribución de la cultura al desarrollo sostenible**[1]

La cultura aparece dos veces más integrada claramente en una meta, y ambas se refieren a la cultura en su vínculo con el turismo. La meta 8.9., dentro del Objetivo 8 en torno al crecimiento económico, propone «elaborar y poner en práctica políticas encaminadas a promover un turismo sostenible que cree puestos de trabajo y promueva la cultura y los productos locales». En la misma línea, en el ODS 12, dedicado al consumo y producción sostenibles, leemos la propuesta de «12.b Elaborar y aplicar instrumentos para vigilar los efectos en el desarrollo sostenible, a fin de lograr un turismo sostenible que cree puestos de trabajo y promueva la cultura y los productos locales», con una redacción idéntica a la anterior meta que comentábamos.

Por su parte, el patrimonio cultural aparece mencionado una sola vez como tal. En el Objetivo 11 se busca «Lograr que las ciudades y los asentamientos humanos sean inclusivos, seguros, resilientes y sostenibles». Dentro de este objetivo, la meta 11.4. es la que señala específicamente la única mención al patrimonio que encontraremos en todo el documento: «Redoblar los esfuerzos para proteger y salvaguardar el patrimonio cultural y natural del mundo».

Por tanto, está claro que mientras quienes nos dedicamos a la cultura integraríamos su amplia diversidad de expresiones en innumerables lugares dentro de esta agenda mundial del desarrollo, el acuerdo internacional entre Estados volvió a vincular la cultura básicamente con el turismo y a señalar su potencialidad, junto con otras muchas variables, para una educación más integral.

En cuanto al patrimonio, es evidente en la redacción de la meta 11.4. que está directamente vinculada a una de las herramientas que más éxito ha tenido dentro del complejo sistema de Naciones Unidas: la Convención de Patrimonio Mundial de UNESCO[2], aprobada en 1972. El título original de este documento, "Convención para la Protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural" nos da ya casi la redacción exacta de la meta que comentábamos, por lo que es evidente de dónde ha surgido dicha propuesta.

Nos parece un acierto vincular patrimonio cultural y patrimonio natural en la Agenda 2030, rompiendo con una anterior tradición que se centraba en la conservación de la naturaleza, por un lado, o protegía el patrimonio cultural monumental, por otro. Esta orientación plantea, en cambio, la inevitable relación entre ambos. Lo que no nos queda sin embargo, tan claro, es por qué este patrimonio natural solo se menciona en el ODS 11, que se centra en las ciudades y los asentamientos humanos. Seguramente nuestros colegas especialistas en patrimonio natural hubieran querido ver también presente este concepto en otros ODS más vinculados a cuestiones como ecosistemas o conservación del medio.

Pero si algo queremos destacar de cómo está formulada la meta 11.4. es que se centra exclusivamente en la protección del patrimonio *per se*. Esto es, en ningún momento de la redacción este patrimonio se vincula con la sociedad, con las personas, ni se incluyen en la meta componentes que pudieran ayudar a verlo desde un enfoque en derechos. Entendemos que las metas deben ser concisas, sin grandes frases farragosas, pero es verdad que en otras muchas metas —como la meta 4.5.que veíamos antes, por ejemplo—, se integran componentes diferentes que inciden sobre la base conceptual de la propia meta. Consideramos, por tanto, que

esta meta 11.4 mantiene una visión patrimonial poco avanzada y limitada y que, sobre todo, sigue viendo al patrimonio —cultural y natural— como un instrumento más, especialmente para tener unas ciudades y asentamientos humanos agradables, pero que no resume las potencialidades que el patrimonio puede tener con respecto al desarrollo humano y al desarrollo sostenible.Seguimos, por tanto, sin percibir que el patrimonio cultural pueda formar parte de la estrategia para alcanzar muchas de las metas que se proponen en la Agenda 2030.

Los patrimonios «odeseables»: foco en la implementación

Entonces, viendo que la cultura y el patrimonio no están especialmente presentes en la Agenda 2030, ¿cómo seguimos ahora? ¿Cómo enfrentar una agenda que solo sitúa claramente a la cultura en su vínculo con el turismo o en su rol como parte de una trama urbana?

La experiencia nos ha enseñado que, a pesar de contar a menudo con instrumentos internacionales y nacionales (normativos o programáticos) donde la cultura o los derechos humanos no están presentes, eso no significa que no hayamos podido encontrar vías para impulsar nuestros objetivos. Por supuesto que hubiera sido mejor haber garantizado su presencia: sería más sencillo que los Estados estuvieran comprometidos a cumplir objetivos que evidenciaran el rol de la cultura para el desarrollo, con metas claras y concretas que obligasen a centrar la mirada no solo en la protección del elemento, sino en el uso y disfrute de ese elemento patrimonial por las comunidades de origen. Sería fantástico garantizar a través de metas que el patrimonio no se utilizará para la discriminación a la interna de la comunidad, certificando el acceso de todas las personas de un grupo en igualdad de condiciones a las posibilidades de desarrollo sostenible. Y sería bien pertinente, tener en cuenta la propia dimensión cultural del ser humano y de la comunidad para procurar cualquier meta que se proponga un desarrollo centrado en las personas y su entorno.

Pero una vez que no contamos con eso, tenemos que buscar nuevas posibilidades. La experiencia nos ha demostrado que ahora sería el momento de centrarnos en la implementación: a pesar de no contar con una redacción que nos invite a integrar el patrimonio, la actual composición de la Agenda 2030 tampoco nos impide trabajar en temas patrimoniales a lo largo de su implementación. Si echamos una mirada a diferentes objetivos y metas, podemos ya identificar posibilidades en materia patrimonial[3].

El objetivo 1, que habla de «poner fin a la pobreza en todas sus formas», debe ser ya un lugar donde poner nuestra mirada. Deberíamos, en primer lugar, de poder hablar también de «pobreza cultural» entendida como entornos socio-políticos donde es difícil mantener la libre expresión de ideas y de creatividad, donde se esquilman los bienes y manifestaciones del patrimonio cultural del territorio, y donde se imponen lecturas, interpretaciones y usos de ese patrimonio sin contar con la población.

Por otro lado, conocemos centenares de proyectos a lo largo del mundo que, a través de una recuperación y protección patrimonial, identificada desde el inicio como un proyecto de desarrollo local integral, han permitido visibilizar a comunidades olvidadas, dotarlas de una mayor diversidad de posibilidades económicas y, sobre todo, reforzar su autoestima y resiliencia a través de la valoración social de su patrimonio. De este modo, estaríamos directamente incidiendo en la meta 1.5., que busca «fomentar la resiliencia de los pobres y las personas que se encuentran en situaciones de vulnerabilidad». Cuando esa misma meta habla también de reducir su exposición a fenómenos extremos relacionados con el clima y otras perturbaciones, es interesante recordar que en varias comunidades se viene demostrando que los saberes tradicionales, esto es, el patrimonio inmaterial, son claves para minimizar los impactos de desastres ambientales.

En este sentido, debemos entender que los bienes del patrimonio cultural forman parte de nuestras posesiones colectivas desde las cuales podemos organizarnos para mejorar nuestro entorno, detener movimientos especulativos sobre el territorio y defendernos de otras acciones que no garanticen nuestro desarrollo sostenible. En definitiva, debemos considerar el patrimonio como recurso a nuestro alcance para poder desarrollar la vida tal y como nos importa. Proteger socialmente a una comunidad vulnerable también deberá pasar por no depredar su patrimonio ni expresiones culturales, ni por mercantilizarlas de tal manera que atentemos contra esa propia expresión. Como derecho, el patrimonio nos habilita a ejercer así nuestra capacidad patrimonial a favor de un desarrollo de todas las personas.

Un ejemplo de esto es la cuestión de la herencia: en este ODS 1, hay una breve referencia a la herencia en la meta 34/1.4, donde se habla de garantizar el derecho a recursos y servicios, tierras y otros bienes. La herencia a la que hace referencia la Agenda 2030 bien podría también entenderse como herencia cultural en forma de patrimonio dado o heredado que, como bien común, debería garantizarse en su acceso, uso y distribución de los beneficios económicos a

toda la comunidad de manera inclusiva. En muchas comunidades, parte de su resiliencia reside en el patrimonio cultural de su proximidad que genera cohesión social, dinamismo, y es un recurso para el desarrollo local. Pero de esto no se habla en la meta 5/1.5, centrada en la resiliencia. Cuando la agenda habla de movilización de recursos (meta 6/1.a) debería incorporar la propia gestión del patrimonio cultural que ya poseen o pueden crear las comunidades con las que cooperar.

Por su parte, en el ODS 2 encontramos la necesidad de luchar contra el hambre y garantizar la seguridad alimentaria. En este sentido, los saberes tradicionales están demostrando ser una fuente de conocimiento vital para la soberanía alimentaria de las comunidades: el patrimonio inmaterial y los paisajes tradicionales vinculados a lo agrario son una forma de conocimiento, adaptada al medio y sostenible, que garantizan alimentaciones más saludables y realistas para la comunidad.La propia tradición cultural culinaria de cada comunidad humana está cargada de soluciones peculiares adaptadas al contexto. Patrimonio cultural también son las prácticas comunitarias y organizaciones locales de productores en cuyo seno se dirimen problemas y se prevén mecanismos de autorregulación para no desestabilizar las fuentes naturales de generación de alimentos.

De este modo, poner fin al hambre y mejorar la nutrición como plantea este ODS 2, tiene mucho que ver con el patrimonio cultural de comunidades y pueblos cuya sabiduría contrastada desde hace siglos contiene altas dosis de prácticas sostenibles relativas a la producción de alimentos, al cuidado de la tierra y los cultivos, a su distribución en mercados de proximidad ante las amenazas de transnacionales que inducen a generar dependencias alimentarias, precios de escala, mientras se apropian lucrativamente de esos conocimientos ancestrales. ¿No es acaso, el mercado tradicional de barrio una práctica cultural que favorece la transacción directa entre productor y consumidor desde la diversidad de opciones diluyendo monopolios?

Siguiendo con la lógica de los saberes tradicionales, estos conocimientos vinculados a la naturaleza también integran fórmulas que podrían impactar en el ODS 3, centrado en promover la salud de toda la población. Naciones Unidas viene reconociendo el valor de la medicina tradicional y los conocimientos asociados a la naturaleza, valorando su importancia como parte del patrimonio inmaterial de la humanidad por parte de UNESCO, por ejemplo, o evidenciando las cuestiones de derechos de propiedad que subyacen en estas prácticas. La propia Organización Mundial de la Salud (OMS) cuenta con una estrategia específica sobre medicina tradicional, que busca, entre otros muchos fines, ampliar la base de conocimientos y generar políticas para su protección y promoción.

Junto a los conocimientos tradicionales, la protección del agua, los ecosistemas, el uso sostenible de los océanos, etc. —podríamos nombrar aquí numerosos ODS como el 13, 14 y 15— vienen también de la mano de valorar el patrimonio. Si realmente tuviéramos una visión integral del patrimonio natural y cultural, serían evidentes las sinergias entre la sostenibilidad ambiental y la resiliencia de las comunidades. De este modo, el patrimonio cultural también nos provee de argumentos para garantizarnos una vida saludable y un bienestar, determinantes para este ODS 3 centrado en la salud. El mismo bienestar que promueve este ODS tiene que ver con la disposición de espacios para la comunidad, para el conocimiento, para la expresión y el intercambio cultural. La recuperación de espacios para la movilidad a escala humana, como la peatonalización o la

¿Cómo seguimos ahora?, ¿Cómo enfrentar una agenda que solo sitúa claramente a la cultura en su vínculo con el turismo o en su rol como parte de una trama urbana?

disposición de plazas públicas y el uso público de espacios patrimoniales recuperados aumentan la capacidad de relacionarse entre la ciudadanía; pero, sobre todo, nos enfrenta al dilema de elegir los mejores usos para ese patrimonio junto a la corresponsabilidad que ello conlleva.

La educación, en el Objetivo 4, es evidentemente un aspecto ligado a la cultura: garantizar una educación inclusiva, equitativa y de calidad debería incluir, al menos, las referencias culturales y patrimoniales del entorno en todas las etapas de la vida. El patrimonio cultural es un poderoso aliado didáctico —y puede ser transformador—. Diferentes asociaciones e iniciativas han demostrado la importancia que puede tener una educación en materia patrimonial, para trabajar desde la infancia la identidad y usos culturales no excluyentes y el respecto por la diversidad de expresiones culturales, por lo que se enlaza directamente con la meta 35/4.7, que nos habla de educación para el desarrollo y la diversidad cultural. Podemos pensar que la Agenda 2030 nos abre un inmenso dispositivo narrativo con el que poder reinterpretar las referencias simbólicas culturales de proximidad —patrimonio— con el afán de comprender todos los logros que generaciones de generaciones anteriores a nuestro tiempo han dejado como testimonio de sus logros a favor de un desarrollo humano sostenible. Entendemos también que la fuerza empática que ejercen los referentes simbólicos culturales de nuestras sociedades —en forma de patrimonio cultural—, pueden y deben formar parte ineludible de nuestra educación integral como personas, humanizando dicha formación en cualquier disciplina a lo largo de toda la vida. Como ya indicamos en otro momento (Revert, 2017a y b) el patrimonio nos educa, y también deberíamos podernos educar para extraer del patrimonio cultural toda su fuerza de desarrollo humano.

El ODS 5 busca la igualdad de género. También la protección y gestión patrimonial a menudo ha sido ciega al sesgo de género de algunas de nuestras actuaciones, así como no se han identificado las posibles situaciones de discriminación que se estuvieran generando. El patrimonio cultural no tiene por qué ser un impedimento para el desarrollo de las mujeres sino que, empleado desde un enfoque en derechos, puede convertirse en un activo único para su empoderamiento.

Una forma de empoderamiento es reconocer a las mujeres como portadoras y transmisoras de un inmenso conocimiento cultural práctico para la vida. Hace milenios, muchas comunidades ya lo consideraban así —recordemos a Robert Graves, 1985 [1955]—. A la hora de revisar cómo presentamos y cómo explicamos el patrimonio cultural que somos capaces de identificar, tenemos por delante la tarea de dar visibilidad a las obras, hechos, bienes y tradiciones que a lo largo de la historia nos han dejado mujeres en su mismo afán por sostener en pie la vida de las personas. El reconocimiento de la diversidad cultural para la que debemos educarnos, debe contribuir precisamente entre otras muchas cosas, a eliminar las violencias que ejercemos ante las mujeres en particular, y ante lo diferente en general.

La eliminación de prácticas nocivas hacia mujeres y niñas debe incorporar la dignificación de su propia capacidad patrimonial en tanto que personas con criterio para transformar esas mismas tradiciones nocivas que las/nos perjudican. Es desde ellas y sus comunidades, y no por aculturación impuesta, que deben desterrarse estas prácticas como la mutilación genital o el matrimonio precoz forzado. Para ello es esencial que las mujeres también participen en la toma de decisiones del devenir de la comunidad —con su desbordante bagaje patrimonial— incluyendo sus posicionamientos y sus decisiones sobre la vida cultural, las costumbres, y la transformación de tradiciones que pasan a dejar de tener sentido porque existen otros horizontes de alternativas y capacidades a su disposición.Es ineludible que participen de la gobernanza de la comunidad.

El ODS 6 nos recuerda la importancia del agua para la vida. El acceso al agua y saneamiento está impactado y atravesado por nuestras realidades culturales, tal y como ya reconoció Naciones Unidas en el marco del derecho humano al agua, al señalar que «todos los servicios e instalaciones de agua deben ser de calidad y culturalmente adecuados»[4].

El patrimonio cultural tiene mucho que decir sobre seculares usos sostenibles del agua, con expresiones culturales como el caso del legado musulmán y andalusí de la zona de Valencia (España) que articula sistemas sostenibles de aprovechamiento y canalización ordenada del agua, que fue y sigue siendo fundamental. En cada región del mundo existen saberes e ingenios hidráulicos para bien usar este recurso muchas veces escaso. En el caso de Valencia, existe incluso una institución consuetudinaria integrada por comunes —campesinos regantes— para resolver conflictos por el uso de este bien común: el Tribunal de las Aguas de la Vega de Valencia, que desde hace más de mil años sigue perfectamente vigente resolviendo denuncias por malos usos.El fomento de una cultura del bien común nos debe permitir establecer los equilibrios necesarios para el sostenimiento de lo colectivo, de lo —cooperativo—. El patrimonio cultural nos recuerda y nos invita a convencernos de que este equilibrio entre lo

individual y lo colectivo es posible: se convierte así en un excepcional canal de transmisión que nos faculta para transitar de lo personal a lo común y viceversa.

La meta 53/6.6 nos habla de proteger y restablecer los ecosistemas relacionados con el agua. En el medio rural las comunidades conservan prácticas culturales (patrimoniales) eficientes y sostenibles conservando en condiciones accesibles y productivas sus cañadas, montes o acuíferos: aquellos que la industrialización y los procesos de explotación feroz del territorio desprecian. El cuidado tiene que ver también con el sentido de apropiación, no en el sentido mercantilista de propiedad privada intercambiable, sino en el de propiedad común perdurable y de capacidad colectiva porque se considera por parte de la comunidad local como un patrimonio común activamente utilizable.

Procurar el acceso a una energía asequible, segura y sostenible, como indica el ODS 7, tiene muchos ejemplos culturales donde mirarse. Desde la construcción del hábitat energéticamente eficiente, hasta el aprovechamiento de fuentes de energía llamadas alternativas pero que vienen usándose de siglos por comunidades sociales que hacen de la fuerza marina, del sol o del viento o la fuerza hidráulica, sus fuentes de suministro energético. La meta 56/7.1 nos habla de garantizar servicios confiables de suministro de energía. La confiabilidad tiene que ver con «lo conocido que funciona»: hay prácticas culturales en la manera de usar el suelo, la tierra, el viento o el mar, en la manera de construir ingeniería pública o habitabilidad que son sostenibles con el territorio, por medio del uso de materiales propios y presentes en el entorno, sin generar dependencia insostenible de materiales o tecnologías exógenas.

Con el ODS 8 nos proponemos crecer económicamente de manera sostenida e inclusiva, aspirando al pleno empleo y al trabajo decente. Los oficios de la cultura y de las industrias culturales —incluida la recuperación y puesta en marcha de patrimonio— están cada vez más presentes en el volumen productivo, en la empleabilidad y en el PIB de algunos países y regiones. Usar el patrimonio cultural contribuye a la meta 62/8.2 para elevar la productividad económica mediante la diversificación y la innovación. La tradición y la innovación no deben considerarse como espacios antagónicos, como demuestran la trayectoria universal de grandes personalidades de las artes, la ingeniería, la arquitectura o el breve espacio íntimo de nuestros fogones y la gastronomía.

La recuperación de oficios tradicionales permite tratar el pasado y revivirlo, volverlo a usar. Las artesanías y la producción popular pueden emplear de manera diversificada a talentos creativos de la comunidad. Pero para ello deberíamos tratar la cultura no solo como valor añadido que mejore el interés por lo producido para el mercado, sino manejar las condiciones justas de coste de esos productos y el logro que supone devolver la dignidad laboral a miles de personas que con sus manufacturas sostienen a familias enteras en el laborioso ejercicio de su creatividad y saber de oficio. La promoción y el aliento a oficios que son patrimonio de la comunidad contribuyen a lograr la meta 63/8.3 aumentando el emprendimiento, la pequeña y la mediana empresa. También redunda en el logro de la meta 69/8.9 que promueve un turismo sostenible a partir de la cultura y los productos locales.Sabemos que el turismo es una industria estratégica llena de controversias. Su dimensión más devastadora ocurre cuando mercantiliza hasta la extenuación entornos culturales sin tener en consideración su capacidad de admisión, expulsando de su propio hábitat a la comunidad que ha ido tejiendo su especificidad ahora explotada por el mercado. Es lo que viene amenazando y desvirtúa los centros históricos de muchas ciudades en el mundo, por lo que se evidencia la necesidad de contar con fórmulas de turismo sostenible, centradas en la dimensión patrimonial de las gentes que habitan un territorio.

Con la Agenda 2030 podríamos entender que muchas instalaciones del pasado, que permanecen obsoletas o han caído en desuso, deben recobrar ahora un nuevo uso convertidas en patrimonio cultural rescatado para adecuarlas a las infraestructuras resilientes, inclusivas e innovadoras que exige el ODS 9. Antiguas haciendas, barriadas obreras, naves y talleres industriales cobran nuevo sentido en los entornos urbanos donde permanecen abandonadas. El intenso conocimiento del medio acumulado por sus gentes a lo largo de siglos, las prácticas de construcción civil e ingenieril aprovechando los recursos y materiales del entorno suelen ser más resilientes que algunas modernidades cuyos costes de mantenimiento en el tiempo las convierte en insostenibles. Las manifestaciones patrimoniales del pasado son en sí mismas un ejemplo de reciclaje sostenible de nuestros entornos urbanos y rurales si sabemos darles un uso que, respondiendo a las necesidades de las comunidades actuales, sepan recuperar el conocimiento, la historia y las características de su construcción.

El Objetivo 10 nos recuerda las enormes diferencias entre países y las desigualdades existentes. En este marco, cabe recordar que la cooperación cultural ha venido demostrando ser una fórmula útil también para generar sinergias y reducir las desigualdades entre países.También deberíamos

incluir aquí las inequidades a la interna de nuestras comunidades, entendida esta desigualdad como falta de oportunidades reales de acceso a bienes y servicios y de posibilidad desigual de desarrollo de capacidades humanas y toma de decisiones. Esto es, aquí llega el famoso lema del *Leave no onebehind*—No dejar a nadie atrás— que se busca que sea transversal a toda la Agenda 2030 y garantice un desarrollo equitativo.

Para promover la inclusión social (meta 82/10.2), el patrimonio cultural puede ejercer de gran aliado, siempre y cuando se fomente desde un enfoque en derechos. Las prácticas festivas populares en cualquier lugar del mundo suelen tener un alto componente de inclusión. A veces también pueden tener un componente de segregación y de conservación del *status quo* entendido como mantenimiento de clases socioeconómicas de muy diferente nivel en las que se reproducen estructuras de poder, por lo que es importante valorar nuestras estrategias patrimoniales atendiendo a la no discriminación.

De otro modo, la regeneración, rescate y uso de patrimonio cultural puede ayudarnos a esa cohesión social por las altas dosis de empatía y de arraigo que fomentan en la población de su entorno. La existencia de estos bienes comunes del patrimonio contribuye a reducir las desigualdades y a facilitar las oportunidades para todas las personas. La meta 87/10.7 hace referencia a las migraciones: lejos de intereses creados y de antagonismos culturales preconcebidos ideológicamente, el patrimonio y las dinámicas culturales de una comunidad son un escenario en el que poder buscar arraigo y el modo en el que integrarse en la comunidad aportando la riqueza y la diversidad de enfoque que porta consigo la propia persona migrante. Debemos alinearnos con el sentido dinámico de cultura, y transitar hacia un escenario de culturas en contacto e hibridación permanentes (García Canclini, 2001). El patrimonio cultural en sí mismo es un excelente recurso para comprender que sin hibridación y migración de ideas y de creatividad—de gentes, en definitiva—, nuestro desarrollo sería menos eficaz.

El ODS 11 integra ya el patrimonio, pero nos gustaría recordar que puede ser una clave para entender las ciudades de otra manera más humana, así como para promover sociedades más inclusivas a la interna de los asentamientos humanos. Necesitamos huir de tendencias que protegen un espacio patrimonial en la ciudad generando procesos —buscados o no— de gentrificación, que obligan a las comunidades de origen a emigrar y buscar otros lugares donde poder seguir desarrollando su vida.

Por otro lado, la desaparición de patrimonio cultural inmueble de nuestras ciudades no suele venir acompañada de mejores espacios para la cohesión social, mientras que su recuperación sí lo es. Una cuestión importante a tratar aquí es si hablamos de patrimonio dado o patrimonio generado por la propia población en el ejercicio de su capacidad patrimonial y cultural: la ciudadanía está llamada a empoderarse y ejercer su capacidad patrimonial: es decir, a desarrollar sus funcionamientos vitales con lo que considera que es importante para hacer y ser en la vida tomando como referencias simbólicas culturales lo que crea conveniente apostando por su rehabilitación, dignificación y uso. Un ejemplo de esto son las solicitudes y decisiones de rehabilitar espacios industriales para su uso como centros sociales o espacios de uso común, priorizando este tipo de acciones sobre otras de corte más clásico en la conservación patrimonial. En esto, una ciudadanía bien informada y democrática debe poder posicionarse eligiendo qué quiere conservar y sobre todo qué usos dará al entorno recuperado como se podría deducir de la meta 93/11.3.

Así, la meta 94/11.4 no trata solo de salvaguardar ni de redoblar los esfuerzos para proteger el patrimonio cultural: se trata de que las propias comunidades y habitantes puedan ejercer su capacidad de determinar qué usos dar al patrimonio regenerado de su entorno inmediato. También se trata de poder determinar logros conducentes a la convivencia y no solo a la transitoria ocupación turística. Se trata también, como no, de regenerar los discursos que explican y presentan ese patrimonio adecuándolos ya a una ciudadanía y una justicia globales.

La tradición de los mercados municipales o de barrio tiene mucho que ver con el fomento del ODS 12, que aspira a garantizar modalidades de consumo y producción sostenibles. Con las actuales dimensiones del libre tránsito internacional de mercancías —pero no de personas—, queda lejos aquella práctica micro-local y de buen vecindario por la que cada familia sacaba a la calle en confianza su mejor producto de temporada, intercambiando la frescura de sus frutos recién recolectados, sin intermediarios. Aún perduran con éxito los lugares donde renovar la vida de productos o utensilios de segunda mano, o de anticuarios, o de talleres donde poder hacer renacer aparentes productos obsolescentes. Podemos interpretar así que la restauración de bienes culturales cotidianos muebles es parte de esa modalidad de consumo sostenible (meta 105/12.5).

Restaurar bienes muebles, reutilizar y rehabilitar bienes inmuebles del patrimonio, escuchar y aplicar en su caso,

buenas prácticas naturales no contaminantes para ver prosperar el cultivo sin aditivos químicos contaminantes, o recuperar prácticas comunitarias de custodia de entornos naturales —ríos, bosques, costas…—, tiene que ver con la disposición del patrimonio cultural —en sus dimensiones tangibles e intangibles— al servicio de los ODS 13, 14 y 15 que promueve combatir el cambio climático, hacer sostenible la explotación de recursos marinos y garantizar el uso de ecosistemas terrestres, respectivamente. Como comentábamos anteriormente, la sinergia entre conocimientos tradicionales y resiliencia y protección ambiental son claves: precisamos de miradas y políticas más integradoras y holísticas que, lejos de señalar la utilidad de los conocimientos tradicionales para proteger la biodiversidad o el patrimonio natural, o analizar solo los ecosistemas como fuente material para el desarrollo cultural, cuenten con una perspectiva global centrada en la importancia de la interacción y mutua relación de la diversidad cultural y biológica. Instituciones como las «cofradías» de regantes o de pescadores, o tradiciones como las batidas vecinales para limpiar caudales de ríos y bosques, algunas de ellas con siglos de antigüedad, son testimonio cultural de la capacidad colectiva de ponerse de acuerdo para el uso sostenible de recursos naturales que difícilmente prosperan en los medios rurales.

Por último, no queremos dejar de señalar el ODS 16, centrado en promover sociedades pacíficas. Para el ODS 16 proponemos revisar qué discursos históricos promovemos sobre nuestra tradición institucional, trasladada en diferentes manifestaciones patrimoniales y en los espacios de interpretación cultural de nuestras geografías. Fomentar sociedades pacíficas tiene que ver con conocer, reconocer y poder hablar del valor de nuestras instituciones —históricas y presentes— para organizarnos en paz. Podemos y debemos establecer alianzas que el patrimonio en su dimensión transfronteriza y universalnos permite.

Se viene demostrando hace tiempo que las sociedades que dan la espalda a una gestión adecuada de sus cuestiones identitarias conllevan necesariamente problemas y conflictos a mediano o largo plazo. Una gestión democrática del patrimonio es clave para que se convierta en una fuente de encuentro y no de disputa. A su vez, necesitamos un patrimonio que considere a todos los grupos sociales y a todas las personas, sin exclusión o discriminación de un grupo en particular. Al fin y al cabo, ¿qué es el patrimonio, sino la manifestación de una creatividad y un conocimiento diacrónico y concentrado, tejido de múltiples capas de acumulaciones culturales que cada comunidad ha considerado dignas de permanecer entre nosotros?

Gentes y patrimonio: la sostenibilidad del desarrollo y el derecho a participar en la vida cultural

El ser humano es intrínsecamente cultural: su identidad como persona se desarrolla en comunidad con otros seres humanos, con quienes construye pautas culturales dialógicas. Cada persona aprende, asume, maneja, genera, crea y consume expresiones culturales. Nuestras acciones están atravesadas por la cultura y, por tanto, nuestra forma de desarrollarnos también.

En este sentido, entendemos que, si la meta es realmente lograr esos objetivos de desarrollo internacionalmente acordados, esto no puede dejarse fundamentalmente en manos del crecimiento económico o los mercados, ya que estaríamos dejando de lado una dimensión sustantiva del ser humano —cultural y social— que es, en definitiva, el principal agente y destinatario de esta agenda. Es decir, no puede ser que la dimensión cultural de las metas marcadas en la Agenda 2030 se refiera solo a dos o tres menciones explícitas sobre la diversidad cultural, culturas locales y patrimonio en el conjunto de las 169 que contiene la Agenda. Tendremos que abordar esta dimensión cultural de manera transversal al conjunto de objetivos y metas que se proponen.

Este camino marcado por los ODS debe ser tomado, por tanto, como una idea base, sobre la que necesitamos construir, a través de su implementación, modelos realistas adaptados a cada entorno y con compromisos garantizados. Debemos leer la Agenda y pensar si, con argumentos culturales y con el poder transformador de los derechos, podríamos conseguir mejor esos objetivos. El derecho a participar en la vida cultural nos ofrece un marco para orientar la cuestión del uso sostenible del patrimonio por parte de las comunidades locales. El patrimonio cultural pertenece a la comunidad, y la comunidad debe poder contar con las herramientas y capacidades para poder participar de una manera significativa, incluyendo tanto la capacidad de influir directamente en la toma de decisiones, como poder funcionar desde la capacidad patrimonial.

No queremos plantear aquí que el patrimonio cultural sea la solución mágica para conseguir los Objetivos de Desarrollo Sostenibles. Nada más lejos de nuestra intención. Lo que precisamente queremos, en realidad, es visibilizar que el desarrollo humano sostenible tiene muchos frentes y diversas aristas, muchos enfoques, que necesitan ser trabajados de maneras diferentes, pero a su vez complementarias y transversales.Queremos trasladar aquí que aislar elementos del desarrollo o no promover miradas más integrales que incluyan la dimensión cultural de personas y pueblos, nos va a

llevar de nuevo a una situación en que cualquier desarrollo que se dé, no llegará a ser sostenible en el tiempo y, desde luego, difícilmente será equitativo e inclusivo sin la dimensión cultural y patrimonial. Y, sobre todo, no será asimilada por la ciudadanía del siglo XXI.

Si queremos buscar la lógica de por qué la nueva Agenda de Desarrollo mundial limita su visión del patrimonio a una mirada casi estática y centrada en la pura conservación, necesitaríamos, entre otras variables, comprobar que generalmente el patrimonio cultural ha sido visto como un campo solo apto para iniciados. En nuestro entorno, la gestión patrimonial se ha asumido siempre como algo a realizarse por especialistas en disciplinas como la arqueología, historia del arte, arquitectura, etc. El objetivo, durante mucho tiempo —y todavía hoy en día— parece ser la conservación por la pura conservación, sin tener muy claros los impactos que el patrimonio pueda tener en el desarrollo local y sostenible. Esa omisión de la mirada de la comunidad y la focalización en el objeto *per se*, no es solo una cuestión académica o discursiva y mucho menos aún algo anclado en el pasado: las recientes protestas por la existencia de estatuas de esclavistas durante marchas antirracistas en Estados Unidos[5] nos muestran que, cuando la «negociación patrimonial»— esto es, qué nos representa en nuestros espacios comunes—, no se consensua, se producen discriminaciones y violencias silenciosas que pueden estallar en formas diversas. Estamos quizá ante procesos, cada vez más globales, de revisión de contenidos y referencias patrimoniales cuyo análisis será objeto de otro estudio.

Con la llegada del siglo XXI, Naciones Unidas, especialmente diferentes órganos vinculados al Alto Comisionado de Derechos Humanos, nos ayudaron a poder justificar aún más, también a través de mecanismos centrados en el sistema internacional de protección de los derechos humanos, algo que desde amplios sectores veníamos demandando: la necesidad de reconectar la gestión patrimonial con las personas.

La Declaración de NNUU sobre los derechos de los pueblos indígenas (2007), sin ser un texto coercitivo del derecho internacional, abrió también una puerta a los llamados derechos de tercera generación, en tanto que derechos colectivos (Pureza, 2002; Houtart, 2015). Las consideraciones sobre el patrimonio culturalo el derecho al desarrollo (Oliva, 2011) de personas y pueblos nos lleva directamente a este escenario[6].

En 2009, el Comité de Derechos Económicos, Sociales y Culturales (DESC), compuesto por expertas y expertos de diferentes países, publicó la Observación General nº21, centrada en el Derecho de toda persona a participar en la vida cultural[7], que dotó al concepto de derecho a la cultura de un componente antropológico y lo centró en la «vida cultural», entendiendo que el derecho a participar en la misma se centra en tres componentes: participación, acceso y contribución. Esta Observación General también indica algunos grupos que pueden sufrir discriminación en su derecho a la vida cultural, como pueblos indígenas, personas en situación de pobreza, mujeres, y otros.Asimismo, en las obligaciones jurídicas de los Estados, plantea ya una visión mucho más amplia que la estrictamente conservacionista, al ligar los deberes de los Estados a cuestiones como garantizar la no discriminación en el acceso al patrimonio; la obligación de proteger también el patrimonio en tiempos de guerra; o el deber de los Estados de proteger el patrimonio cultural ante proyectos de desarrollo ambiental y económico, algo que sería clave también en el ámbito de la Agenda 2030.

También en 2009 el Consejo de Derechos Humanos de Naciones Unidas designa a una Experta Independiente en la esfera de los derechos culturales[8], que a lo largo de esta última década, con la presentación de informes anuales, ha podido mostrar y validar el amplio campo de acción donde se desarrollan los derechos culturales. En 2011, centró su informe anual en «el Derecho de acceso al patrimonio cultural y su disfrute», donde aborda específicamente las cuestiones de derechos humanos que atraviesan el patrimonio cultural y nos ofrece claves para ver también cómo se podría transversalizar este patrimonio en los ODS de una manera más holística.

Como manifiesta la Experta Independiente,

> considerar el acceso al patrimonio cultural y su disfrute como un derecho humano es un criterio necesario y complementario de la preservación y salvaguardia del patrimonio cultural. Además de preservar y salvaguardar un objeto o una manifestación en sí misma, obliga a tener en cuenta los derechos de las personas y las comunidades en relación con ese objeto o manifestación y, en particular, conectar el patrimonio cultural con su fuente de producción (par. 2)[9]

Así nos recuerda que a menudo las acciones de protección patrimonial se desarrollan de espaldas a la comunidad e, incluso, en los casos más graves, se han producido violaciones de los derechos humanos de las personas, en aras de la conservación de un bien. De este modo, no sirve de nada proteger un patrimonio, si este no actúa como garantía

y fórmula para promover el desarrollo humano sostenible, así como favorecer el cumplimiento de los derechos de las personas.

Por tanto, cada vez está más extendido el enfoque del derecho a participar en la vida cultural: la participación de la comunidad y la cuestión del uso sostenible del patrimonio por parte de las comunidades locales, se ha ido reforzando y reconociendo cada vez más en Naciones Unidas[10]. Defender el uso de la palabra «participar», y luchar porque esta participación sea real y efectiva, es uno de los componentes que más estamos reclamando desde diferentes sectores para hacer entender que la protección del patrimonio solo tiene sentido en la medida en que sea lógica y consecuente con las personas, y que redunde directamente en beneficio de las comunidades locales.

El objetivo es ir más allá de visiones que limitan el uso del patrimonio para proyectos económicos o turísticos —que también pueden ser útiles, siempre que sean consensuados con la comunidad, sostenibles y beneficien los intereses locales—. El patrimonio cultural pertenece a la comunidad, y la comunidad debe contar con las herramientas para poder participar de una manera significativa, incluyendo la posibilidad de influir directamente en la toma de decisiones. El patrimonio puede ser una fuente de empoderamiento, tanto a nivel personal, como colectivo y, por tanto, las políticas de protección patrimonial deberían integrar la participación de la comunidad desde la concepción misma de todo proyecto, no solo como mera espectadora final —en el mejor de los casos—.

Por ello, nuestra propuesta es no solo visibilizar el patrimonio cultural —que actualmente pasa de puntillas por las metas de los ODS—, sino ponerlo en valor como un activo social y político. Queremos aquí recordar que el acceso, participación y contribución al patrimonio cultural ya ha sido incluso defendido como un derecho humano por parte de Naciones Unidas, lo cual identifica su potencial claro para el empoderamiento de las personas y para construir resiliencia. Necesitamos una gestión democrática del patrimonio, que nos enfrente a nuestra realidad, nos permita cuestionarnos a nosotras mismas y habilite que todas las personas participen en igualdad de condiciones en la construcción social de nuestras identidades.

Esta apropiación patrimonial debe ser entendida como poder elegir qué funcionamientos son relevantes para las personas y colectivos humanos; puede entenderse como la activación en cada uno de nosotros de nuestra propia «capacidad patrimonial» (Revert, 2017a), entendida como la manera de ser y hacer lo que es importante en nuestras vidas desde la elección, generación y uso de los patrimonios culturales que nos permiten reconocernos en la diversidad, hacer las paces, resolver conflictos, reaprovechar el *stock* patrimonial, comunicarnos en sociedad, alimentarnos saludablemente, reducir desigualdades, transformar nuestras ciudades en espacios de dimensión humana, reactivar fórmulas sostenibles que teníamos abandonadas, recuperar arraigo desde aquello en lo que nos reconocemos como hechos, personas, instituciones, celebraciones que expanden nuestros derechos y libertades a la vez que nos comprometen con ese legado, pero sobre todo con nuestra agencia ahora.

La Agenda 2030 quizá no lo haya plasmado así, pero está en nuestras manos seguir demostrándolo, materializando cómo el patrimonio cultural es a la vez una base y una herramienta clave para el desarrollo sostenible de todas las comunidades del mundo. Entender el patrimonio cultural como habilitación por derecho —propio y colectivo— y también como una parte esencial de nuestros funcionamientos,

El ser humano es intrínsecamente cultural: su identidad como persona se desarrolla en comunidad con otros seres humanos, con quienes construye pautas culturales dialógicas.

nos enfila hacia una estrategia de desarrollo más humana y resiliente. El pasado —y sus manifestaciones patrimoniales— son importantes para el desarrollo porque nos capacitan, y nos habilitan para ejercer ese derecho colectivo al desarrollo que poder fomentar, también, desde la Agenda 2030.

Notas

1. Asamblea General de Naciones Unidas. A/RES/70/1. 21 octubre 2015 (negritas no incluidas en el original).

2. Convención de Patrimonio Mundial, UNESCO (1972). Puede consultarse en: https://whc.unesco.org/archive/convention-es.pdf

3. A modo de tabla resumen de todas las metas de cada ODS, en sus posibilidades de logro integrando estrategias culturales y del patrimonio, véase J.M. Revert (2017a), Capítulo 4, pp. 482-520. Puede consultarse en: http://roderic.uv.es/handle/10550/60648

4. Comité DESC – NNUU. Observación Gral Derecho Humano al Agua. Puede consultarse en: https://www.acnur.org/fileadmin/Documentos/BDL/2012/8789.pdf

5. Véase, entre otro smuchos medios: https://www.eldiario.es/cultura/arte/Derribo-estatuas-racistas-agresivo_0_1036596570.html

6. Conocemos las discusiones que en el ámbito jurídico genera la concreción y el reconocimiento de derechos colectivos sobre derechos individuales. En todo caso, no será hasta la Declaración de Naciones Unidas sobre los Derechos de los Pueblos Indígenas (2007) que se reconozca explícitamente y seconsolide (como indica I. Hodder) el derecho colectivo y universal al patrimonio cultural. Este autor entiende el derecho al patrimonio cultural como que «cada uno tiene un derecho de participar en y beneficiarse del patrimonio cultural que es de consecuencia a su bienestar, y cada uno tiene un deber hacia otro sen lo que concierne a aquel derecho» (Hodder, 2010:876). La versión seniana de esto sería «concebir la libertad individual como un compromiso social» (Sen 2000:16). Su enunciado proclama y hace comprender el derecho al patrimonio como una relación recíproca y dialógica (derechos-deberes-conotros) (Revert, 2017a: 418).

7. Comité DESC de Naciones Unidas (2009). *Observación General Nº 21. Derecho de toda persona a participar en la vida cultural*. Ginebra: Naciones Unidas. Recuperado el 12 de julio de 2019 de: https://www2.ohchr.org/english/bodies/cescr/docs/E.C.12.GC.21.Rev.1-SPA.doc

8. Hoy en día el mandato se ha convertido en Relatora Especial de Naciones Unidas en la esfera de los Derechos Culturales y ha sido nombrada una nueva Relatora. Más información en: https://www.ohchr.org/SP/Issues/CulturalRights/Pages/SRCulturalRightsIndex.aspx

9. Shaheed, F. (2011) *Informe de la Experta independiente en la esfera de los derechos culturales*. Ginebra: Naciones Unidas. Numero A/HRC/17/38. Recuperado el 12 de julio de 2019 de: https://www.ohchr.org/SP/Issues/CulturalRights/Pages/AnnualReports.aspx

10. Maraña, M. Patrimonio y Derechos Humanos (2015). *Una mirada desde la participación y el género en el trabajo de Naciones Unidas en patrimonio cultural*. Bilbao: UNESCO Etxea. Recuperado el 12 de julio de 2019 de: http://www.unesco-etxea.org/dokumentuak/patrimonio_derechos_humanos.pdf

Bibliografía

Asamblea General – Naciones Unidas (2015): A/RES/70/1. 70/1. *Transformar nuestro mundo: la Agenda 2030 para el Desarrollo Sostenible*. Recuperado en agosto 2020 de: https://www.un.org/ga/search/view_doc.asp?symbol=A/RES/70/1&Lang=S

Batllé, R.(2013): *El aprendizaje-servicio en España: el contagio de una revolución pedagógica necesaria*. Madrid:Educar.

Bridgewater, P.; Rotherham, I. (2019): "A critical perspective on the concept of biocultural diversity and its emerging role in nature and heritage conservation", en*People and Nature*. 2019; 00:1-14.Recuperado de: https://www.researchgate.net/publication/334564456_A_critical_perspective_on_the_concept_of_biocultural_diversity_and_its_emerging_role_in_nature_and_heritage_conservation

Comité DESC de Naciones Unidas (2003): *Observación General Nº 15. Derecho al agua.*Ginebra: NacionesUnidas.

_____ (2009): *Observación General Nº 21. Derecho de toda persona a participar en la vida cultural*. Ginebra: Naciones Unidas.

Crocker, D. A. (2009): "Participación deliberativa y educación en el desarrollo local", en Arenas Dolz, F. (coord.): *El ciudadano democrático. Reflexiones éticas para una educación intercultural*. Madrid: Plaza y Valdés, pp. 47-74.

Ekern, S.; Logan, W.; Sauge, B. y Sinding-Larsen, A.(2015): *World Heritage Management and Human Rights*. Routledge.

Escobar, G.(2013): "Derechos Culturales: X Informe Sobre Derechos humanos" en *Federación Iberoamericana de Ombudsman y Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo*. Madrid: Trama Editorial.

García Canclini, N. (2001): *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós.

Gore, C. (1997): "Irreducibly Social Goods and the Informational Basis of Amartya Sen's Capability Approach"en*Journal of International Development*, vol. 9, núm. 2, pp. 235-250.

Graves, R.(1985): *Los mitos griegos, 1 y 2*, Madrid: Alianza Editorial.

Greiber, T.et al. (2009): *Conservación con justicia. Un enfoque basado en los derechos*, Gland, UICN. Recuperado de: https://www.iucn.org/sites/dev/files/content/documents/conservacion_con_justicia.pdf

Hodder, I. (2010): "Cultural Heritage Rights: From Ownership ans Descent to Justice and Well-being" en *Anthropological Quarterly*, vol. 83, núm. 4, Institute for Etnographic Research (IFER) George Washington University, pp. 861-882.

Houtart,F. (2015): "De los bienes comunes al bien común de la humanidad" en La cuestión social: Documentos, ensayos, comentarios y reseñas de libros acerca de lo social, vol. 23, núm. 1, pp. 39-77.

Larsen, P. (ed.) (2018):*World Heritage and Human Rights. Lessons from the Asia-Pacific and global arena*. Earthscan.

Logan, W.et al. (2010): *Cultural diversity, heritage and human rights. Intersections in theory and practice*. London: Routledge.

Lowenthal, D.(1998): *El pasado es un país extraño.*Madrid: Akal.

Luque Gallegos, V. (2015): "Cultura y Desarrollo Sostenible" en*Periférica: Revista para el análisis de la cultura y el territorio*, núm. 16, pp. 51-61.

Maraña, M. (coord.) (2010): *Derechos culturales. Documentos básicos de Naciones Unidas*. Bilbao: UNESCO Etxea.

_____ (2015): *Patrimonio y Derechos Humanos. Una mirada desde la participación y el género en el trabajo de Naciones Unidas en patrimonio cultural*. Bilbao: UNESCO Etxea.

Maraña, M.; Mancisidor, M. (2011): "ODM, un hacer conjunto: sociedad civil, cultura y derechos humanos" en OEI (coord). *La cooperación cultural para el desarrollo en el ámbito multilateral.* Madrid: AECID, pp. 77-96.

Martinell, A.; Colombo, A. (2013): *Impactos de la dimensión cultural en el Desarrollo*. Girona: Cátedra UNESCO de Políticas Culturales y Cooperación de la Universidad de Girona,Documenta Universitaria, D.L.

Martinell, A.(2015): "Cultura para el desarrollo y educación: Ciudadanos globales" en*E-DHC, Quaderns Electrònics Sobre El desenvolupamenthumà i la cooperació*, núm. 5, pp. 58-70.

Merino, R.; Del Espino, B. (coords.) (2019): "El papel del patrimonio en las nuevas políticas para la cultura, la ciudad y el territorio: las agendas urbanas como marco de oportunidad" en*Revista PH*, núm. 97, junio 2019, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, pp. 118-119.

Oliva, J. D.(2011): *El derecho al desarrollo y la cooperación internacional: Especial atención a la práctica española*. Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID), Madrid: Cideal.

Oms (2014): *Estrategia de la OMS sobre medicina tradicional, 2014-2023*. Recuperado en agosto 2020 de:https://apps.who.int/iris/bitstream/handle/10665/95008/9789243506098_spa.pdf;jsessionid=2F313DE91776A4C8CA3BFEC8BF75C2BC?sequence=1

Ostrom, E. (2006): *El gobierno de los bienes comunes. La evolución de las instituciones de acción colectiva.* México: Fondo de Cultura Económica, 2006. [Edición original en inglés, "Governingth ecommons. The evolution of institutions for collective action", Cambridge University Press.1990]

Pereira, G. (2006): "Capacidades individuales y capacidades colectivas" en *Sistema: Revista de ciencias sociales*, núm. 195, pp. 35-52.

Pnud(2004): *Informe sobre Desarrollo Humano. La libertad cultural en el mundo diverso de hoy.* Nueva York: PNUD.

Pureza, J. M. (2002): *El patrimonio común de la humanidad ¿Hacia un derecho internacional de la solidaridad?,* Prólogo de Juan Antonio Carrillo Salcedo. Madrid: Trotta.

Radl, A. (2002): *La dimensión cultural, base para el desarrollo de América Latina y el Caribe: desde la solidaridad hacia la integración*, Banco Interamericano de Desarrollo – Instituto para la Integración de América Latina y el Caribe (BID-INTAL), p. 38

Revert, J.M. (2017a): *Patrimonio cultural para el desarrollo humano desde el enfoque de capacidades de Amartya Sen,* Tesis Doctoral dirigida por Alfons Martinell, Ester Alba y José Martín. València: Universitat de València,.

_____ (2017b): "Taller Universidad – Ciudad – ODS, una forma de hacer ciudadanía para el desarrollo desde el patrimonio cultural" en *Revista Española de Desarrollo y Cooperación, (REDC),* Instituto Universitario de Desarrollo y Cooperación (IUDC), Universidad Complutense de Madrid, núm. 41, pp. 55-66.

_____ (ed.) (2019): *València: Patrimonio cultural y objetivos de desarrollo sostenible.* València: Fundació General de la Universitat de Valencia.

_____ (2019): "Construir una ciudadanía global desde el patrimonio cultural" en Revista *Quaderns de la Mediterrània*, núm. 28-29, Institut Europeu de la Mediterràia (IEMed), pp. 322-329.

Sen, A. (2000): *Desarrollo y libertad,* Barcelona: Editorial Planeta.

_____ (2004): "Libertad cultural y desarrollo humano" en *Informe sobre desarrollo Humano 2004. La libertad en el mundo diverso de hoy*, PNUD / Mundi-Prensa, Madrid, pp. 13-26; Recuperado el 04 de junio de 2019 de: http://hdr.undp.org/sites/default/files/hdr_2004_es.pdf

_____ (2004): "¿Cómo importa la cultura en el desarrollo?" en *Letras libres*, vol. 6, núm. 71, pp. 23-31. Recuperado el 10 de junio de 2019 de: http://www.letraslibres.com/mexico/como-importa-la-cultura-en-el-desarrollo

Shaheed, F. (2011): *Informe de la Experta independiente en la esfera de los derechos culturales*. Ginebra: Naciones Unidas. Número A/HRC/17/38.

_____ (2012): *Informe de la Experta independiente en la esfera de los derechos culturales*. Ginebra: Naciones Unidas. Número A/67/287.

Sinding-Larsen, A. (2012): "Notre dignité commune, la place des droits de l'homme dans la gestion du patrimoine" en *Patrimoine Mondial*, núm. 62, París: UNESCO.

UNESCO (1972): Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural. Recuperado de: https://whc.unesco.org/archive/convention-es.pdf

_____ (2003): *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*. Recuperado de: http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=17716&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

_____ (2015): *Policy for the Integration of a Sustainable Development Perspective into the Processes of the World Heritage Convention*. Recuperado de:https://whc.unesco.org/en/sustainabledevelopment/

_____ (2019).*The Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention*. Recuperado de: https://whc.unesco.org/en/guidelines/

VARGAS, R. (2006): *La cultura del Agua. Lecciones de la América Indígena*. UNESCO-PHI. Recuperado de: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000192168

/ AUTOR
Jorge Fernández León.

/ CORREO-E
jorgefleon.fernandezlen0@gmail.com

/ ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL
Director de Programas. Fundación Municipal de Cultura, Educación y Universidad Popular de Gijón.

/ TÍTULO
Cultura y espacio rural. Algo más que salvar el turismo.

/ RESUMEN
Los catastróficos efectos derivados del COVID-19 para la supervivencia del sector de la cultura en el mundo, han vuelto a hacer que el espacio rural, los entornos periurbanos y las áreas menos pobladas, se conviertan en motivo de interés para millones de personas. La seguridad personal y familiar, las condiciones ambientales y económicas de vida y la mejora de los equipamientos y servicios son factores que han generado ya movimientos perceptibles de vuelta al campo de profesionales y familias. Sabiendo que las dotaciones y propuestas culturales y los costes de instalación son ventajas competitivas que aumentan ese atractivo, nos acercamos a las políticas culturales para el campo, a sus condiciones y límites, a través de algunas de sus iniciativas más relevantes en el período democrático en España, con especial atención a un programa pionero en la materia: Culturalcampo

/ PALABRAS CLAVE
Campo, cultura rural, agropolitano, cultura sostenible, turismo sostenible, innovación, capital cultural rural.

/ Artículo recibido: 15/10/2020 **/ Artículo aceptado:** 30/10/2020

/ AUTHOR
Jorge Fernández León.

/ E-MAIL
jorgefleon.fernandezlen0@gmail.com

/ PROFESSIONAL AFFILIATION
Director of Programs. Municipal Foundation of Culture, Education and Popular University of Gijón.

/ TITLE
Culture and rural space. Something more than saving tourism.

/ ABSTRACT
The catastrophic effects derived from COVID-19 for the survival of the cultural sphere in the world have once again made rural areas, peri-urban environments and less populated areas a source of interest for millions of people. Personal and family security, environmental and economic living conditions and the improvement of equipment and services are factors that have already generated perceptible movements back to the field of professionals and families. Knowing that cultural endowments and initiatives and installation costs are competitive advantages that increase this attractiveness, we approach cultural policies for the countryside, its conditions and constraints, through some of its most relevant initiatives in the democratic period in Spain with a special mention to a pioneering program: Culturalcampo.

/ KEYWORDS
Countryside, rural culture, agropolitan, sustainable culture, sustainable tourism, innovation, rural cultural capital.

Cultura y espacio rural. Algo más que salvar el turismo

/ Jorge Fernández León

Cultura y espacio rural. Algo más que salvar el turismo

Jorge Fernández León

1. Prefacio: una visión

El pasado 3 de octubre uno de los museos más reputados del mundo, el Guggenheim de Nueva York, reabría sus puertas al público con una exposición extraordinaria, inaugurada en febrero pero cerrada al público en marzo,- que ocupaba la totalidad del edificio de Frank Lloyd Wright. Su título era "Countryside, The Future" ("El campo, el futuro"). Sus responsables, el arquitecto Rem Koolhaas y su equipo del estudio Oficina de Arquitectura Metropolitana (OMA), contaron para crear sus contenidos con estudiantes de la Escuela Superior de Diseño de Harvard, de la Academia Central de Bellas Artes de Beijing y de las Universidades de Wageningen (Países Bajos) y Nairobi (Kenia).

Koolhaas y su estudio habían trabajado en el tema al menos una década. Ya en 2012, en el marco de un ciclo de conferencias en el Museo Stedelijk, el arquitecto planteaba en su presentación "Countryside"[1] las profundas transformaciones que venían ocurriendo en el espacio rural y su importancia para una sostenibilidad futura, pero este último proyecto, por su ambición de totalidad, permite describir sucintamente un panorama que no puede abordarse de la manera simplista con la que muchas veces se trata. Lo rural forma parte integral de lo global y sus estrategias no pueden limitarse a los lugares comunes desde los que muchas veces se despacha.

La exposición, pensada antes del COVID para una masa de turismo urbano, aspira, según resume la web del Museo, a explorar «cambios radicales en los territorios rurales, remotos y salvajes identificados colectivamente como "campo", el 98% de la superficie terrestre no ocupada por las ciudades». La visión que la muestra propone parte de una posición casi distópica, imaginando un campo lleno de datos e inteligencia artificial, robotización extrema, ingeniería genética y recuperación de espacios para el crecimiento de la sostenibilidad ambiental, todo ello cruzado por los flujos de migraciones de mano de obra que renuevan la geografía humana del universo —a la vez que, suponemos, generan un creciente conflicto cultural y obligan para su funcionamiento a profundas transformaciones en la percepción de la otredad en las comunidades asentadas—. Desde esa perspectiva la exposición examinalas profundas transformaciones que están alterando los espacios no urbanos en todo el mundo, la planificación estratégica de las políticas públicas en el marco del cambio climático, casi siempre regidas por principios de mercado, la coexistencia de lo humano y lo biónico, de lo orgánico y lo artificial.

2. Un apunte de contexto

El espacio de esta nota no permite resumir aquí la complejidad del debate en torno a la sostenibilidad de los territorios y a sus procedimientosque viene manteniendo la comunidad académica desde hace décadas, en publicaciones como las de Polanyi (1944), Brutland (1988), Naredo (1996), Boff (1996), Beck (1998), Dugin (2012) o Sachs (2012), por citar algunas referencias destacadas. Pero la lectura del resumen de los contenidos de esa exposición —instalada, irónicamente, en el centro urbano de Nueva York— resume bien la multiplicidad de factores que inciden en los caminos posibles de transformación del espacio rural global. Y también de nuestro propio espacio rural.

Por eso, antes de repasar algunos de los momentosy procesos de las iniciativas que han elegido la cultura como factor de articulación del bienestar comunitario, resulta necesaria una mención al contexto. Es difícil pensar pues en el papel de las políticas culturales en espacios no urbanos, sin considerar el conjunto de factores y decisiones que determinan los modelos de organización territorial y las políticas de gestión de los territorios, determinantes de las condiciones generales de vida decente en las áreas rurales en el mundo.

2.1. El mundo agropolitano

Vivimos en un mundo en difícil equilibrio entre la sostenibilidad del territorio y las formas de su ocupación y transformación. Nuestro país es buena muestra de los conflictos y dificultades para hacer compatible un equilibrio y respeto medioambiental que no derive en abandono y fomente la economía sostenible de las comunidades.

Decíamos en un trabajo reciente sobre esta misma materia que la nuestra es una demografía convulsa en la que mientras los grandes municipios crecen los más pequeños tienden a desaparecer, el interior, con la excepción de Madrid, se vacía y la periferia se satura, rompiendo incluso los límites municipales y generando unos preocupantes desequilibrios territoriales. Y este es uno de los grandes asuntos pendientes, no resueltos por las políticas territoriales planeadas con estrategias productivas intensivas, resultando en poblaciones envejecidas y con escasez de mujeres y jóvenes, con culturas heterodominantes que no permiten aún el desarrollo del papel fundamental que las mujeres han desempeñado y habrán de cumplir en cualquier estrategia de regeneración futura de la España vaciada. La llegada a las zonas rurales de nuevos habitantes, empujados por los cambios generados en el tejido urbano tras el COVID no resuelve en absoluto esas pérdidas.

Las políticas culturales, adaptables y resistentes, pueden formar parte importante de un cambio necesario que afronte con vigor el grave problema que cualquier observador puede percibir en nuestro entorno: la ampliación creciente de la brecha campo-ciudad, a partir de una realidad que sigue hoy subsidiando a sectores predadores de la sostenibilidad, como la hostelería pensada para el turismo masivo y otras formas de uso del tiempo libre que mantienen al campo en una función subalterna de entretenimiento urbano, ensalzando valores de un imaginario idílico como la naturaleza o la experiencia. Hemos convertido al campo en una nueva forma de distinción[2] para públicos urbanos.

Y nada de lo existente es suficiente para parar el proceso de abandono que sigue imparable, desde el norte en Galicia, Asturias, Cantabria o País Vasco hasta nuestras mesetas centrales en ambas Castillas o en la denominada «Siberia ibérica», miles de comunidades con problemas de falta de servicios de salud, comunicaciones, educación, cultura, empleo y acceso a la tierra, si se quiere vivir de ella.

En un reciente documento de varias organizaciones culturales europeas[3], se señala como áreas no urbanas a todos aquellos territorios dominantemente rurales o montañosos que ocupan el 80% del territorio europeo y representan el 57% de su población. En él se incluyen las ciudades y villas de hasta cincuenta mil habitantes, que se denominan «ciudades invisibles», porque, aunque suponen en torno al 30% de la población total de la Unión, funcionan como periferias necesitadas de mejores dotaciones infraestructurales.

En el caso de España, si acudimos a la normativa existente, ni siquiera hay un acuerdo que unifique el concepto de municipios rurales: según el Instituto Nacional de Estadística serían aquellos municipios menores de diez mil habitantes. En la Ley 45/2007, de 13 de diciembre, para el desarrollo sostenible del medio rural[4], se define como cualquier territorio menor de treinta mil habitantes con menos de cien habitantes por km². Si nos atenemos a nuestra Ley de Bases del Régimen Local[5] y consideramos como referentes los servicios mínimos culturales, la dimensión seríancinco mil habitantes. Pero la misma Ley estima que los núcleos o municipios de menos de veinte mil habitantes han de ser atendidos por las Diputaciones Provinciales aún existentes con servicios mínimos culturales (bibliotecas). Es decir, hablamos de casi catorce millones y medio de personas.

Y buena parte de ellas habitan en lo que urbanismo, antropología o sociología[6] denominan con acierto lo agropo-

litano, nacido de la planificación transactiva[7]. En definición del profesor John Friedmann, uno de los grandes teóricos de la planificación del pasado siglo, se trata de definir el territorio a través de la determinación de sus necesidades básicas constituyendo unidades territoriales de dimensión adecuada como para poder actuar de forma autosuficiente en la provisión de esas necesidades, pero que sean suficientemente pequeñas como para poder mantener contactos directos entre sus habitantes a la hora de planificar y tomar decisiones significativas para la comunidad. «Yo los llamaría —señala— distritos agropolitanos. Deberían tener entre veinte y cien mil habitantes, con un tamaño medio de entre 40 y 60.000. Para la mayoría de los procesos de desarrollo ese sería un tamaño adecuado para equilibrar los recursos locales posibles y una economía productiva competitiva»[8].

En nuestro país encontramos el término como argumento central de las tesis del profesor Jaime Izquierdo, que en su libro La ciudad agropolitana. La aldea cosmopolita[9] hace una sugerente propuesta para la recuperación de los equilibrios sostenibles a partir de una idea actualizada de las tesis para la lucha contra la despoblación y el envejecimiento rurales.

2.2. Oportunidades y peligros

Hay, pues, un marco teórico en el que pueden desarrollarse formas de recuperación de lo rural, más allá del modelo extractivo que impone la producción industrial aplicada al campo. Y en ese contexto la cultura puede cumplir un papel articulador, como generadora de valores y de formas de convivencia, a la vez que como productora de recursos económicos y garante de modelos de sostenibilidad en determinadas circunstancias. En nuestro artículo antes citado hacíamos mención a un importante número de condiciones necesarias para que esa función potencial pueda ser posible.

En el mencionado documento Beyond the Urban, se cita una serie depeligros, evidentes hoy aún en muchas de las políticas para la cultura y el medio rural, que pueden arruinar cualquier estrategiade recuperación. Una cultura, por ejemplo, entendida como patrimonio material y turismo, que olvida la creación contemporánea y su capacidad innovadora apostando por soluciones vinculadas a la recuperación de la agricultura o la ganadería, pero alejadas del potencial transformador de las artes. Una idea instrumental y cortoplacista de la cultura que desprecia la necesidad de la experimentación y de los estudios de impacto en el medio y largo plazo para comprender su efecto en la mejora de la vida de las comunidades.

Infradotación de equipamientos y recursos financieros para los proyectos culturales, en un marco de infraestructuras desiguales y de limitaciones de acceso y participación en redes colaborativas y de mercado. Dificultades de acceso a la educación y al conocimiento y disfrute de la creación de calidad para muchas comunidades, en medio de una planificación territorial pensada más para el servicio de las necesidades urbanas y que relega a lo rural a una función subalterna.

Esta realidad, registrada y contrastada en la Unión Europea, tiene en nuestro país infinidad de muestras que evidencian que estamos ante una tendencia de difícil reversión, que sigue considerando la aldea como un producto turístico, convertible en alojamientos y dotado de valores de mercado asociados con la nostalgia, pasados reinventados para el negocio hotelero y hostelero. Y el actual drama del sector, sobredimensionado desde hace décadas en España, hace pensar que esta fórmula abocará a corto plazo a buena parte de los espacios rurales a convertirse de nuevo en territorio subalterno y no en espacio de reequilibrio. En una iluminadora viñeta de El Roto, un Cristo en la cruz en procesión de Semana Santa, exclama: «Dios mío. ¿Habré muerto solo para salvar el turismo?»

3. Más allá del turismo. Acción

Aún queda, no obstante, una obstinada convicción viva, en torno a numerosos focos casi invisibles, de que es posible trastocar ese camino. Como detallábamos en otra parte (Fernández León, 2020) las iniciativas para dar a la cultura una función de cohesión y transformación en el marco de las políticas de lo común siguen vivas; y tienen la continuidad que miles de participantes en esas prácticas son capaces de darles. A este respecto no faltan tampoco iniciativas promovidas desde las instituciones territoriales —Ministerio, Comunidades Autónomas, Diputaciones, municipios…— en el marco de las políticas públicas para la cultura.

Iniciativas que, más allá de la urgencia inevitable de abordar hoy la transformaciónde las estrategias extractivas vinculadas al turismo de masas, han pretendido y pretenden señalar y mostrar ese valor de comunidad, reequilibrio y desarrollo sostenible que resulta del encargo a la acción políticade ocuparse de dar «centralidad a la cultura», conforme a la definición de Teixeira Coelho[10] para que sus asuntos se sitúen en el centro de todas las políticas públicas ypueden aportar a la vida ciudadana su capacidad para mejorarla.Y sabiendo que en las propuestas culturales resulta siempre especialmente complejo el balanceentre las tensiones inevitables de los flujos de equilibrio y extrañamiento, acuerdo y

desacuerdo que buena parte de las iniciativas artísticas incorporan a la conversación que la cultura propone.

Está aún por escribir la historia de las políticas culturales en el mundo rural en España desde la llegada de la democracia hace cuatro décadas. Obras de referencia obligada en la materia, como los trabajos de Arturo Rubio Aróstegui[11] sobre la política cultural del Estado o el monumental trabajo de Jorge Luis Marzo y Patricia Mayayo[12] en torno al arte español tras la Guerra Civil, dedican poco o ningún espacio a reseñar siquiera casos o iniciativasen el espacio rural, más allá de señalar el calamitoso estado general o simplemente la inexistencia de equipamientos básicos como bibliotecas, museos o centros culturales y el esfuerzo irregular de su dotación y puesta en marcha, en medio de los procesos de transferencia de competencias a las Comunidades Autónomas desde principios de los años ochenta. En ambos estudios se hace alusión al asunto de manera genérica o, en el caso del texto de Marzo y Mayayo (pp.629 y ss.), a ciertas acciones artísticas vinculadas a los espacios naturales, examinando sus condicionantes y contradicciones.

Los escasos datos disponibles, entonces y ahora, hacen de momento muy difícil una aproximación global al asunto. Pero, en el contexto de un nuevo intento de recuperar un discurso coherente y transversal en esta materia por algunas instituciones, como se verá más adelante, es posible rescatar algunos pecios del proceso pasado que ayuden a situar la voluntad articuladora que algunas iniciativas institucionales mostraron y que, de alguna forma, otros actores continúan tratando de mantener hoy mismo.

3.1. Fundaciones, Diputaciones, Ministerios…

A finales de 1981 Germán Sánchez Ruipérez[13], empresario editor, propietario de Anaya, uno de los grandes grupos editoriales españoles, crea la Fundación[14] que lleva su nombre y la dota de tres sedes, en Madrid (Casa del Lector en Matadero), Salamanca y Peñaranda de Bracamonte, su pueblo natal. Allí, en una comunidad rural de poco más de seis mil habitantes, construirá un espacio de formación profesional y acción cultural rural único, el Centro de Desarrollo Sociocultural que durante décadas ha mantenido una tarea continuada de trabajo y que hoy, tras las vicisitudes del negocio familiar, ha pasado a ser gestionado por el Ayuntamiento local.

Una de las primeras labores de ese Centro fue la de realizar un estudio[15] sobre actitudes y demandas culturales de la comarca (1984) que aún hoy sigue siendo un material de referencia. Se trata de uno de los escasos modelos de análisis de intereses y necesidades de una comunidad rural y de desarrollo de iniciativas estructurales en torno a las bibliotecas y a la lectura, como ejes vertebradores de la política cultural de proximidad realizados en la España de los ochenta, que no solo tuvo un notable impacto local, sino que sirvió de muestra y guía para muchas iniciativas locales en España desde entonces. Miles de profesionales del sector bibliotecario han trabajado y estudiado en sus aulas compartiendo saberes y aplicándolos en sus respectivos lugares de origen. Y aunque actualmente sus labores estén restringidas a los escasos recursos de los que dispone para su funcionamiento, su tarea ha significado un antes y un después en la generación y consolidación de una acción bibliotecaria profesional, implicada con la comunidad y activa aún en muchas pequeñas comunidades españolas.

Diputaciones y Ayuntamientos colaboraron desde los primeros años ochenta en la organización de Congresos, Seminarios y encuentros desde los que se abordaba con mayor o menor detalle la acción cultural en las áreas rurales de las comunidades. De norte a sur del país, desde Galicia a Cataluña, Navarra a Andalucía, movimientos de renovación de la escuela y la educación en el medio rural como las Escuelas Campesinas[16], las Universidades Populares[17], los Centros de Educación Popular[18] y otras iniciativas venían proponiendo desde la década anterior formas de intervención militantes para vincular la cultura y la educación a las comunidades no urbanas.

Encuentros profesionales como Interacció 84[19], organizado conjuntamente a iniciativa dela Diputación de Barcelona por ella, la Generalitat de Cataluña y el Ministerio de Cultura, reunían a miles de personas en torno a los problemas de la gestión cultural y dedicaban atención a la problemática específica de la cultura en el entorno rural. Docenas de planes territoriales como el Plan de Dinamización Cultural de la Diputación de Salamanca (1984), seminarios y reuniones como Expresión 85[20], organizado por la Diputación de Cádiz, abordaban en todo el país el tema tratando de encontrar los mecanismos y herramientas conceptuales para recuperar el enorme tiempo perdido para la cultura. Y el Ministerio de Cultura, dirigido por Javier Solana, decidió entonces poner en marcha una ambiciosa iniciativa articuladora para colaborar en el proceso.

3.2. Camino a Culturalcampo

Desde los primeros años del Ministerio de Javier Solana, inicialmente desde su gabinete y posteriormente desde la Dirección General de Cooperación Cultural, comenzaron a desarrollarse iniciativas destinadas a la atención de la cultura en las zonas rurales. Programas como Duero Cultural,

en colaboración con la Junta de Castilla y León y diversos municipios en los márgenes del río, o Albacete Cultural, con la Diputación de la provincia castellano-manchega, intentaron con desigual suerte incorporar estrategias diseñadas de acuerdo con las comunidades afectadas en materia de acción cultural en los territorios. Pero en 1986, en colaboración con varios Gobiernos autonómicos y Diputaciones, nacía el programa que aún hoy, casi treinta años después de su desaparición, sigue siendo recordado y celebrado por muchas de las pequeñas comunidades receptoras del mismo. Llegaba Culturalcampo.

La Dirección General de Cooperación decidió ese año articular las acciones hasta entonces puntuales realizadas en acuerdos con las Comunidades Autónomas y propuso a todas ellas la realización de un gran programa piloto cuya coordinación técnica encargó a uno de los profesionales más activos del sector, el escritor y gestor cultural Avelino Hernández. Este programa abordaba propuestas para comarcas deprimidas en nueve lugares, a través de convenios con aportaciones económicas de las partes que permitían contratar equipos específicos para su puesta en marcha y desarrollo.

La propuesta pivotaba en torno a cinco programas diferenciados pero complementarios: un programa de potenciación de los factores dinámicos preexistentes en cada territorio, una iniciativa para el apoyo a los agentes locales más activos existentes en el lugar, un programa de dinamización e incorporación de los saberes de la gente adulta, en colaboración con el Ministerio de Educación, uno de extensión cultural con oferta de actividades de exposición, teatro y escena en vivo, y un programa de intercambios que estimulabala identidad y el conocimiento de otras culturas locales.

Ya en la declaración de intenciones de Culturalcampo se señalaban algunos de los factores críticos para su éxito—que, desgraciadamente, siguen hoy sin estar resueltos en muchos casos— como era la necesidad de mejora de las comunicaciones, de los equipamientos educativos y sanitarios y la generación de industrias de proximidad que aprovecharan al máximo la capacidad del lugar en la producción de bienes y mercancías. Y establecía como objetivos la capacitación para la auto organización de las comunidades, la incorporación de las mujeres a la intervención cultural, el trabajo con las escuelas rurales, la colaboración con las asociaciones de ganadería y agricultura de las zonas atendidas por el programa, así como con pequeñas empresas agrarias.

Durante sus seis años de vida —hasta 1992 se continuaron firmando convenios entre Ministerio y comunidades autónomas—el programa mantuvo actividad continuada en trece comarcas: dos en Castilla y León (Valle de los Ancares en León y Ribera del Duero, continuidad de Duero Cultural, en Soria), uno en la Rioja (Los Cameros), dos en Aragón (el Sobrarbe en Huesca y la Sierra de Albarracín en Teruel), uno en Extremadura (la denominada Siberia Extremeña), uno en Cataluña (el

Alt Pirineu en Lérida), uno en Castilla-La Mancha (la Serranía de Cuenca), uno en la Sierra Norte de Madrid, otro en el Pirineo navarro— vinculado a su vez con los de Aragón y Cataluña—, uno en la frontera de Asturias y Galicia (Ría del Eo y Los Oscos) y uno más en la isla balear de Fuerteventura. Once comunidades autónomas, ocho Diputaciones provinciales y un equipo de profesionales desplegado en el territorio, coordinado y con objetivos y programas comunes en desarrollo.

En una memoria publicada tras el tercer año de funcionamiento, Avelino Hernández, uno de los nombres imprescindibles de la pequeña historia de la animación cultural española, recordaba que aquello que comenzó siendo un proyecto de promoción sociocultural se vinculó más tarde a la generación de empleo y de riqueza local, aprovechando los activos que naturaleza y cultura brindaban a las comunidades y proponía alcanzar nuevos retos: normalizar los servicios culturales y consolidar el concepto de cultura productiva.

Por «cultura productiva» el programa comprendía y planteaba un reto hoy más que nunca necesitado de revisión y actualización: proponía compatibilizar la cultura de consumo y la cultura de creación, fusionadas, a través de una vía de producción que sumara capital cultural y beneficio económico, combinando tradición y creación con entornos naturales y promoviendo, hace más de tres décadas,un turismo rural que conviviera con otras fuentes de riqueza del territorio y que se nutriera de los factores de patrimonio y herencia cultural. Un proceso gestionado directamente por las gentes del campo.

En el marco del programa, otros factores centrales de producción de valor eranla creación de cauces para la recuperación de la memoria colectiva, el establecimiento de nexos entre lo urbano y lo rural, fomentando la aparición de comarcas, unidades mínimas para un desarrollo autosuficiente, generando flujos de vuelta al campo de gentes campesinas convertidas en urbanas a su pesar y atrayendo talento urbano para añadir dinamismo a la mirada local de los pueblos.

Así comentaba, por ejemplo, la noticia de la dinámica del proyecto en la Sierra Norte de Madrid, el diario El País[21]:

> el programa de actuación abarca 16 municipios,con una población total de sólo [sic] 1.905 habitantes. Los más poblados son los de Puentes Viejas, con 446 habitantes, repartidos en cuatro núcleos diferentes. Los menos poblados son Madarcos, con 41 habitantes, y La Hiruela, con 35. Dadas las características de la zona, marcada por su proximidad a la capital madrileña, la revitalización económica que se pretende se apoyará en gran parte en el fomento de un turismo rural, (…) creación de rutas turísticas apoyadas en albergues rurales y en el alquiler para fines de semanas de viviendas. Asimismo, se promoverá la producción y comercialización artesanal de productos autóctonos (…) aprovechamiento de pastos en zonas abandonadas mediante la explotación de cabezas de ganado autóctono, aprovechamiento forestal, etcétera.

La intención del programa, expresada en los convenios de forma sintética pero definida en sus documentos de manera precisa, era la de fijar empleo y garantizar una continuidadvital a las comunidades rurales, a través de la creación de una red de centros de promoción e iniciativas culturales, autónomos y capaces de generar recursos propios que permitieran su estabilidad, más allá de las aportaciones iniciales de las administraciones públicas.y ello a través de la innovación, además del mantenimiento y de la generación de iniciativas vertebradas que articularan la acción de los agentes implicados y superara la atomización tradicional, en un ejercicio de inteligencia social. La intervención del Coordinador del proyecto en el Congreso sobre la educación Social en España[22] (septiembre de 1989) es toda una declaración de intenciones que, aún hoy, cualquier persona interesada en la acción cultural en el mundo rural debería leer en detalle.

3.3. Casi epílogo. De la zona oscura a una nueva oportunidad

Y después, la oscuridad. Se terminó la etapa de Javier Solana y su equipo en el Ministerio, cambiaron muchos de los gobiernos autonómicos y locales y sus responsables, y en el año del Mundial y de la Expo, se fue muriendo lentamente el programa desde el momento en que un nuevo ministro, brillante intelectual pero poco interesado en el asunto, tuvo otras prioridades.

Y ya no se volvió a intentar recuperar la posibilidad siquiera de que el Ministerio de Cultura cumpliera su papel de coordinador y promotor de iniciativas territoriales en tal sentido hasta hace cinco años, cuando, por quién sabe qué suerte, desde el Ministerio —todavía denominado de Educación y Cultura— se reinició en el marco del programa Cultura y Ciudadanía una iniciativa que, bajo el nombre de Cultura y ruralidades[23] es un nuevo intento de recuperar la acción pública en una dirección muy similar a la que hace casi tres décadas quedara sepultada en la vorágine de la novedad.

Un esfuerzo que se va concretando en iniciativas de debate y experimentación colaborativa y cocreativa como Rural Experimenta[24] y en una activa presencia en los diversos foros

y comunidades de cooperación y debate sobre la materia (Fernández León, 2020) que siguen surgiendo en el territorio nacional. Algunos de esos casos pueden encontrarse en el reciente directorio español[25] publicado por la Fundación Asia-Europa.

El pasado día 15 de octubre, en el marco de las actividades previas al IV Foro Cultura y ruralidades de este proyecto ministerial—aplazado por el COVID hasta 2021—, se presentaba la publicación "Pensar y hacer en el Medio Rural. Prácticas culturales en contexto", un paso más en los trabajos de compilación de experiencias y prácticas culturales en el ámbito rural. Cientos de puntos activos, necesitados de convertirse en nodos de una red aún inexistente pero necesaria. ¿Podemos mirar al campo como una oportunidad de giro?

Sin pensar en soluciones milagrosas, pero abordando la gestión del territorio y sus activos desde un cierto paradigma totalizador, se puede contribuir a reducir con la política cultural una desigualdad creciente que se convertirá en un abismo insalvable para cualquier política de recuperación del espacio rural español en el futuro. Pero, eso sí, renunciando a las soluciones simples que pregonan la vuelta a lo rural como un ensueño de los muchos a los que la sociedad del espectáculo nos somete.

Para ello será necesario renunciar al conjunto de tópicos que construyen nuestro imaginario de lo rural, entendiendo la complejidad y contradicciones propias de un territorio tan diverso, abordando con respeto el diálogo con su historia y sus habitantes, recuperando el papel de la innovaciónque enriquezca el capital cultural de un patrimonio material e inmaterial construido durante siglos. Negociando sus conflictos desde el respeto y transformando los rechazos en complicidades. O si no, volveremos a intentar de nuevo salvar el turismo.

Notas

1. Puede consultarse en: https://oma.eu/lectures/countryside

2. Hablamos de distinción en el sentido que Pierre Bourdieu aplica al término en su famoso texto "La distinción. Criterio y bases sociales del gusto" Un resumen atinado del mismo puede verse en: https://es.wikipedia.org/wiki/La_distinction._Critique_sociale_du_jugement

3. BeyondtheUrban. Puede consultarse en: https://encc.eu/resources/database/beyond-urban-contemporary-arts-and-culture-keys-sustainable-and-cohesive-europe

4. Puede consultarse en: https://www.boe.es/eli/es/l/2007/12/13/45/con

5. Puede consultarse en: https://www.boe.es/buscar/pdf/1985/BOE-A-1985-5392-consolidado.pdf

6. Se puede acceder a un buen resumen de las diversas teorías de planificación, desde la filosofía a la práctica, en el trabajo compilatorio de los profesores Adolfo Cazorla y James Midgley (2012) Planning and Community Development. Case Studies, Grupo GESPLAN UPM, que puede consultarse en: http://oa.upm.es/33823/7/Planning%20and%20Comunity%20Development.pdf

7. Una descripción precisa del concepto puede encontrarse en este artículo del propio Friedmann: https://vgus.wordpress.com/2013/10/01/planeacion-transactiva/

8. Friedmann,J. (1979):Basic needs, agropolitan development and planning from below. WorldDevelopment, vol. 7, pp. 607-613. PergamonPress.

9. Izquierdo,J. (2019):La ciudad agropolitana. La aldea cosmopolita. Oviedo: KRK.

10. Teixeira Coelho, J.(2009): Diccionario crítico de política cultural. Cultura e imaginario. Barcelona: Gedisa, p. 83.

11. Rubio Aróstegui, J. A.(2003): La política cultural del Estado en los Gobiernos socialistas 1982-1996. Gijón: Ediciones Trea.

12. Marzo, J.L. y Mayayo, P. (2015): Arte en España (1939-2015), ideas, prácticas, políticas. Madrid: Cátedra.

13. Puede consultarse en: https://es.wikipedia.org/wiki/Germ%C3%A1n_S%C3%A1nchez_Ruip%C3%A9rez

14. Puede consultarse en: https://fundaciongsr.org/

15. Fundación Germán Sánchez Ruipérez(1984): Estudio sobre actitudes y demandas culturales de una comarca de Castilla. Bases para la creación de un Centro de Animación Cultural en Peñaranda de Bracamonte. Madrid: Tecnos.

16. Díaz González, T. (1990) Animación sociocultural en el medio rural (historia de las Escuelas Campesinas y otras experiencias análogas de educación no formal), Tesis doctoral. Puede consultarse un resumen en: https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=133559

17. Moreno Martínez,P. y Sebastián Vicente, A. (2010): Las universidades Populares en España (1903-2010) en CEE Participación educativa. Núm. extraordinario. pp. 165-179.

18. Una aproximación a la historia de estos centros en:Guereña, J. L. y Tiana, A. (1994). La educación popular en Guereña J. L., Ruiz, J. yTiana, A.(eds.): Historia de la educación en la España contemporánea. Diez años de investigación. Madrid: CIDE, Centro de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia.

19. VV.AA. (1985): Interacció 84 (3 vols.) Barcelona. Diputación de Barcelona.

20. VV. AA. (1985): Expresión 85. Cuadernos de cultura y participación. Cádiz: Diputación de Cádiz.

21. Diario El País. 27.11.1987.

22. El archivo de las Actas con la intervención de Avelino Hernández (pp.338-344) puede consultarse en esta dirección: https://redined.mecd.gob.es/xmlui/handle/11162/61282

23. Puede consultarse en: http://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/cooperacion/mc/encuentro-cultura-ciudadania/cultura-medio-rural.htm

24. Puede consultarse en: https://culturayciudadania.culturaydeporte.gob.es/cultura-medio-rural/rural-experimenta-2.html

25. Puede consultarse en: https://culture360.asef.org/media/2019/09/FINAL%20ASEF%20Spain%20Directory%20Online%20Version.pdf

Bibliografía

Aldershot, A., Goerlich, G. F., Ruiz Gonzalez, F., ChorénRodriguez, P. y Albert Pérez, C. (2015): Cambios en la estructura y localización de la población. Una visión de largo plazo (1842-2011). Bilbao: Fundación BBVA.

Beck, U. (1998): La sociedad de riesgos: hacia una-nueva modernidad. Barcelona: Paidós.

Boff, L. (1996): Ecología: grito de la tierra. Gritode los pobres. Madrid: Trotta.

Brundtland,G.H. (1988): Our common Future. Oxford: Oxford University Press.

Consejo Económico y Social (2018): El medio rural y su vertebración social y territorial. Madrid: CES. Disponible en: http://www.ces.es/documents/10180/5182488/Inf0118.pdf/6d616668-0cb8-f58c-075b-2251f05dad9f

Defensor del Pueblo (2019): La situación demográfica en España. Efectos y consecuencias, separata del Informe anual 2018, Madrid. Disponible en: https://www.defensordelpueblo. es/informe-monografico/la-situacion-demografica-espana-efectos-consecuencias/

Dugin, A (2012) The Fourth Political Theory. London: Arktos Media.

Duxbury, N. y Heaher Campbell, H. (2009): Developing and Revitalizing Rural Communities Through Arts and Culture. Summary Overview, Centre for Policy Research on Culture and Communities, Simon Fraser University, prepared for the Creative City Network of Canada.

ENCC, Culture Action Europe, IETM and Trans Europe Halles (2020): Beyond the Urban: Contemporary Arts and Culture as Keys to a Sustainable and Cohesive Europe.

ENCC and 100+Stakeholders (2020): Crowdsourced Manifesto: Culture for Shared, Smart, Innovative Territories, 2016-2020.

European Network for Rural Development (2016): Arts and culture in rural areas, Background material for the 5th NRN Meetng & Amsterdam Rural Forum.

Fernández León, J. (2020): "La cultura y el desarrollo territorial. Retos y oportunidades para el mundo rural" en Informe sobre el estado de la cultura en España 2020,pp.101-113. Fundación Alternativas. Disponible en: https://www.fundacionalternativas.org/las-publicaciones/informes/informe-sobre-el-estado-de-la-cultura-2020-la-accion-cultural-exterior-de-espana-analisis-y-propuestas-para-un-nuevo-enfoque

García Dory, F. (2020): "Video keynote about Inland project" en for Beyond the Urban, webinar.

IETM (2020): FRESH PERSPECTIVES 9: Arts in Rural Areas.

Koolhaas, R. Countryside (complete lecture, Stedelijk Museum, (2012); Countryside (artículo, Icon, 2014); Countryside, The Future (exposición, Guggenheim Museum, 2020).

Mcdonagh, J., Nienaber, B. yWoods, M. (eds.) (2016): Globalization and Europe's Rural Regions.London. Routledge

Muilu, T. y Kotavaara, N. (2010): Networking rural expertise, Linking competitiveness with equity and sustainability: new ideas for the socio-economic development of rural areas, Universidad de Oulu (Finlandia), European Rural Development Network.

Naredo, J.M. (1996): La economía en evolución. Historia y perspectivas de las categorías básicas del pensamiento económico. Madrid: Siglo XXI.

Polanyi, K. (1944): La gran transformación. Boston:-Mass, BeaconPress.

Sachs, J. (2012): El precio de una civilización. Barcelona: Galaxia Gutemberg.

Sandel, M. (2013): Lo que el dinero no puede comprar – Los límites morales del mercado .Madrid: Debate.

Stern, N. (2007): El informe Stern: la verdad sobre el cambio climático. Barcelona: Paidós.

VV. AA. (2019): «Periferias. Nuevas geografías del malestar», monográfico, Papeles de Relaciones Ecosociales y Cambio Global, núm. 147, Madrid: FUHEM/Icaria.

Wiesinger, G. (2007): The importance of social capital in rural development, networking and decision-making in rural areas, Association pour la diffusion de la recherche alpine.

/ AUTORA
Blanca de la Torre García.

/ CORREO-E
blancadelatorre@gmail.com

/ ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL
Comisaria y ensayista especializada en cultura y sostenibilidad.

/ TÍTULO
Resetear el GPS cultural: la hoja de ruta sostenible.

/ RESUMEN
Propuesta de una hoja de ruta que guíe a las instituciones y organizaciones culturales en el camino de la sostenibilidad, buscando una vía intermedia entre las propuestas de los partidarios del Decrecimiento y aquellos que apuestan por un Nuevo Green Deal.

/ PALABRAS CLAVE
Sostenibilidad, hoja de ruta, cultura, descarbonizar, cambio.

/ Artículo recibido: 15/10/2020 **/ Artículo aceptado:** 30/10/2020

/ AUTHOR
Blanca de la Torre García.

/ E-MAIL
blancadelatorre@gmail.com

/ PROFESSIONAL AFFILIATION
Curator and essayist specialized in culture and sustainability.

/ TITLE
Reseting the cultural GPS: The sustainable roadmap.

/ ABSTRACT
A roadmap guideline that leads cultural institutions and organizations towards the path of sustainability, looking for an intermediate path between the proposals of those in favor of Degrowth and those who are committed to a New Green Deal.

/ KEYWORDS
Sustainability, guidelines, culture, decarbonization, change.

Resetear el GPS cultural: la hoja de ruta sostenible

/ Blanca de la Torre García

Resetear el GPS cultural: la hoja de ruta sostenible

Blanca de la Torre García

No hay que ser vidente para prever que una de las consecuencias post-pandemia será la de un mundo notablemente más polarizado. La brecha se acrecentará entre un sector que, confiando en otro mundo posible, promoverá la descarbonización, las iniciativas comunitarias, la economía circular y la justicia ambiental, mientras en el otro lado del espectro estará aquel que se ha vuelto más escéptico si cabe y no verá alternativas factibles al sistema capitalista e incluso continuará viéndolo como el único motor del desarrollo y progreso neoliberal.

Si bien es cierto que en los últimos años la «conciencia verde» parece estar despertando —aunque a muchos parece haberles pillado en plena fase REM—, ha sido la pandemia un empujón importante para que algunos sectores enciendan definitivamente las alarmas. Aunque la inquietud medioambiental en el ámbito de la cultura parece interesar desde la teoría y los discursos, lamentablemente hay una gran distancia entre el plano de lo teórico y la decisión de pasar a la acción.

Eduardo Viveiros de Castro señala cómo prácticamente todo lo que puede ser dicho sobre la crisis climática se vuelve por definición anacrónico y desfasado; y todo lo que debe ser hecho al respecto es necesariamente muy poco, y llega demasiado tarde: *toolittle, too late.* Esa inestabilidad meta-temporal, señala, se conjuga con una súbita insuficiencia del mundo[1].

Aún contando con este desfase temporal, en líneas generales, hay un consenso global en la afirmación de que no hay más salida que descarbonizar la economía en un plazo breve para frenar el apremiante colapso climático. Con este objetivo en mente dos líneas llevan años caminando en paralelo en el discurso ecológico: las teorías del Decrecimiento *versus* las de los que proponen un nuevo pacto verde global o *Green New Deal*.

Salvando las distancias entre sus múltiples perspectivas[2], los denominados «objetores del crecimiento» suponen la facción más radical y proponen, a grandes rasgos, derrocar al sistema capitalista neoliberal y disminuir el consumo y la producción, reestructurando los sistemas de producción y redistribuyendo la riqueza. Entre sus máximos exponentes están autores como Carlos Taibo y Joan Martínez Alier[3] en el Estado español y Serge Latouche en el vecino francés.

Por otro lado, los que apoyan el llamado Pacto Verde, confían en la idea de un desarrollo sostenible, y en la posi-

bilidad de dar un viraje de timón que reconduzca y evite el colapso a través de la implantación de una hoja de ruta global sin necesidad del espectro radical promulgado por los anteriores. Más allá de la Agenda 2030 y sus 17 objetivos de Desarrollo Sostenible acordados en septiembre de 2015, está sobre la mesa desde diciembre de 2019 un *Green New Deal* de la Unión Europea cuyo horizonte para la descarbonización está puesto en 2050 a través de un plan de acción centrado en el impulso del uso eficiente de los recursos moviéndonos hacia una economía limpia y circular, restaurar la biodiversidad y eliminar la polución[4], así como a través de lo que llaman Mecanismo de Transición Justa.

Otro tipo de *Green New Deal* más radical y eficiente fue propuesto este año por Greenpeace el pasado 5 de junio, Día del Medio Ambiente, recogido en torno a cien medidas para reinventar el modelo actual económico y social.

El presente texto se sitúa en un intento deliberadamente reduccionista de tratar de sintetizar ambas posturas, en consonancia con las ideas de pluralismo agonista de la filósofa belga Chantal Mouffe[5], con el fin de abrir la posibilidad, si cabe, a la coexistencia de posiciones diversas como la única postura sensata de comprender el mundo.

A pesar de identificarme ideológicamente con los postulados decrecentistas, considero la urgencia como el principal motor hacia decisiones intermedias más templadas, movida por el reconocimiento de la inviabilidad del camino decrecentista si tenemos en cuenta que el punto de partida tendría que pasar por el derrumbe del sistema capitalista, una aspiración a corto plazo claramente ingenua. Es desde el sistema que compartimos y hemos construido, con sus pros y contras, que hay que actuar, partiendo de una buena dosis de realidades —aderezada con otra de futuros posibles[6]—.

Dejando de lado la controversia en torno a la posibilidad de acometer o no la transición en el marco del capitalismo, lo cierto es que se ha agotado el margen para debates ideológicos y es momento de pasar a la acción desde las cotas actuales, con espacio para posturas de matices y colores diferentes, siempre y cuando estas se enmarquen dentro de la justicia social y sostenible.

Para que las emisiones de carbono caigan el 80% de aquí a 2050, como sugiere el IPCC —que no deja de representar una de las facciones de expertos más moderada—, los próximos cinco años van a ser cruciales. En un lapso temporal tan crítico es imposible desmantelar el carácter sistémico del aparato capitalista, como sugieren los decrecentistas, del mismo modo que un *Green New Deal* eficiente se presenta inviable si no adoptamos una buena parte de los postulados de los anteriores. Para llegar a un objetivo real y eficiente, ambos caminos han de estrecharse para crear una doble vía que transite en la misma dirección, aunque con carriles separados.

Siendo consciente de la contradicción implícita que puede conllevar aunar ambas posturas, no son pocos los economistas que han sugerido anteriormente opciones convergentes. Tal es la de conseguir una economía de estado estacionario, cuyas tres medidas fundamentales —cuotas de agotamiento, redistribución de la riqueza y límites de población—, como bien señala González Reyes, son compatibles con el sistema[7].

Otros se abrazan a la contradicción inherente que conlleva el hecho de que la esencia básica del capitalismo es que es una sociedad de mercado, y en este punto yo apelo a los intersticios de este a través de modalidades, nada nuevas por otro lado, como las monedas alternativas, los trueques, los bancos de tiempo, y toda una serie de opciones que no necesariamente tengan como objetivo anular el sistema para implantar otro sino contrarrestar la hegemonía del mercado capitalista. Incluso se podrían revisitar ciertas modalidades de socialismo de mercado como las ya propuestas en 1938 por OskarLange en *Onthe Economic Theory of Socialism*.

Uno de los detractores del decrecentismo y partidario de la segunda vertiente, el economista Robert Pollin, considera que el decrecimiento crearía niveles galopantes de pobreza y desempleo sin lograr detener el cambio climático. Su propuesta se basa en un programa mundial que invierta entre el 1,5 y el 2 % del PIB mundial en aumentar los criterios de eficiencia energética y en expandir los suministros de energía renovable y limpia. Según el autor, mediante este programa, es realista reducir las emisiones globales de CO2 el 40% respecto a las actuales en un plazo de veinte años y, al mismo tiempo, respaldar unos niveles de vida ascendentes y ampliar las oportunidades laborales. El autor asegura que siguiendo este patrón de energías limpias se podrá alcanzar un nivel de cero emisiones en aproximadamente veinte años[8].

Considero la propuesta de Pollin no solamente viable, sino muy apropiada para la sociedad polarizada con la que abría este artículo, donde convivirán también dos segmentos en el sector de las renovables: el de las empresas y corporaciones que buscarán hacerse con el monopolio de los recursos —que debería limitarse a través de techos máximos de acumulación— y las pequeñas iniciativas, cooperativas o individuos que optarán por la autonomía energética. Esta brecha dejará además espacio para aquellos que decidan vender sus excedentes a quienes, por tiempo o ganas, no han optado

por producir sus propias fuentes de energía, pero, en lugar de adquirirlas a las grandes corporaciones prefieran optar por un sistema de cercanía, de modo análogo a la elección entre hacernos la ropa, comprarla en una gran multinacional o adquirirla en un pequeño comercio de barrio. Todas son y serán reflejo de posiciones ideológicas pero, con el contador climático puesto, la única vía es nivelar el espacio de cohabitación de posturas divergentes.

Otra propuesta interesante, sugerida por el economista Troy Vettese y formulada por el Instituto Federal de Tecnología de Zurich (ETHZ) es la de la «sociedad de 2.000 vatios», que propone nivelar el consumo energético entre los países en vías de desarrollo y los países industrializados. Teniendo en cuenta que el consumo medio anual del ciudadano medio europeo es de seis mil vatios. ¿Estaría el Estado español dispuesto a llevar a cabo una ecoausteridad semejante?

Jeremy Rifkin es otro de los pioneros impulsores de un *Green New Deal Global*. En su libro homónimo[9] nos ofrece una agenda hacia la transformación postcarbono a través de una perspectiva holística sobre la necesaria revolución energética: «Los gobiernos que lideren el crecimiento de la nueva Tercera Revolución Industrial de carbono cero estarán a la vanguardia. Aquellos que no avancen junto a las fuerzas del mercado y permanezcan atados a la cultura de los combustibles fósiles propia del s. XX tendrán problemas[10]», señala el popular economista y pensador.

A grandes rasgos, esto se producirá con el surgimiento de una Tercera Revolución Industrial verde y digital, en la que el coste marginal de algunos bienes y servicios se acercará a cero, lo que forzará un cambio fundamental en el sistema capitalista, y donde el Internet de las Cosas permitirá conectarlo todo ofreciendo unos enormes beneficios económicos al tiempo que aumentar la eficiencia energética agregada en un 60% en los próximos veinte años.

A mediados de este siglo, la infraestructura inteligente del Internet de las Cosas —el internet de las comunicaciones, el internet de la energía y el internet de la logística— se ocupará de buena parte de la actividad económica de la civilización, con una pequeña fuerza de trabajo profesional y de supervisión[11].

Independientemente de que se agoten los recursos fósiles o, como también sugiere Rifkin, se vuelvan activos obsoletos[12], necesitamos un plan antes que todo eso ocurra.

La cuestión es que el binomio decrecimiento/desarrollo sostenible que *a priori* tendía a ser visto como un oxímoron, resulta ser el único camino viable, y tal vez tenga sentido hablar aquí de un Decrecimiento Cultural Sostenible (DCS).

Este camino único conlleva una profunda reorganización del mundo, del sistema político, social, cultural y económico que lo configura. Para ello, mi propuesta pasa por establecer una hoja de ruta que aúne las dos, tomando la cultura como motor de propulsión que camine hacia la construcción de un nuevo orden sostenible.

Hoja de ruta

La cultura también requiere un cambio en la cosmovisión, al haber sentado sus bases sobre una sociedad capitalista, colonial y heteropatriarcal, tres factores que han ido de la mano del deterioro del planeta. Para ello es necesario trabajar acompasados desde los discursos y desde las formas. De nada sirve quedarnos en interminables debates cargados de retórica verde para cambiar los relatos, los cuales, sin ánimo de restarles significación, se desactivan *per se* si no vienen acompañados de un plan sistémico integral de reestructuración cultural. La ecofatiga se ha vuelto un lujo, y tampoco podemos permitirnos acampar en posturas eco-nihilistas como las que apunta la filósofa Wendy Lynne Lee o en depresiones climáticas[13]. El miedo al cambio ante una situación difícil es un obstáculo que se supera entendiendo que, a menudo, la imaginación es mucho peor que la realidad.

Desde el sector cultural hemos de asumir una responsabilidad doble: como agentes éticos y como agentes culturales. Para ello, sintetizo a continuación una serie de ejes de actuación para reconfigurar un nuevo ecosistema cultural, que nos ayuden a repensar el modelo e implementar urgentemente otras formas para dar el paso hacia un cambio estructural de medidas transformadoras adoptando una *presenturevision*, una visión de futuro-presente.

No es objeto de este texto dar medidas prácticas como las que he articulado en otras ocasiones, en sintonía con los planes en los que estoy trabajando para algunas organizaciones. Necesitamos un sistema cultural sano y robusto propio de una sociedad post-pandemia de valores añadidos y renovados, no una suerte de sistema cultural de subsistencia, como el que llevamos años arrastrando, correspondiente a una sociedad atrasada y que no aprecia la cultura como uno de sus pilares de transmisión de valores y construcción de conciencia crítica colectiva.

El plan ha de ser integral y partir de la gobernanza, comprendiendo que el género, la inclusión y el medioambiente están inevitablemente unidos, y que la sostenibilidad tiene que ver con el bien común, con la construcción de una sociedad más equilibrada, más sana y resiliente.

1. Del dicho al hecho…

Menos retórica y más acción. Por lo general, al sector cultural le gusta más alinearse con los valores impulsados por el decrecentismo, una postura que a menudo encontramos en la programación teórica, pero que dista mucho —cuando no confronta— la realidad sistémica y estructural del panorama de las instituciones y organizaciones dedicadas a la cultura.

No son pocas las instituciones que durante el confinamiento redirigieron sus discursos a la necesidad de reinventarse, un revisionismo que en la mayor parte de los casos se limitó a colgar contenidos *online*. No solamente esta estrategia se aleja mucho de lo que yo entiendo por reinvención o revisión sino que elude el impacto en la contaminación que estas organizaciones parecen estar ignorando. Las tecnologías digitales representan el 4% de la emisión de gases de efecto invernadero[14] y solo en los diez primeros días de confinamiento el tráfico de las redes IP de Internet creció casi un 40%.

Ante el fracaso de los relatos que habíamos construido, el arte y la cultura han sido el terreno más fértil para el cultivo de los nuevos imaginarios. Pero esa nueva narrativa hay que materializarla y no aparcarla en el espacio de la especulación, que se ha vuelto insuficiente en la nueva era post-covid. Llegó el momento de pasar de una actitud descriptiva a una prescriptiva, y eso va mucho más allá de vender compromiso con gestos nimios como reciclar o la utilización de luces LED. Es necesaria una hoja de ruta para una transformación cultural integral, con rigor, rapidez y eficacia. No hay tiempo para *softlanding*: ahora, cada día cuenta.

2. El modelo biológico

Propongo tomar como esqueleto base el modelo biológico adaptado a las organizaciones culturales, basado en eslabones y conexiones orgánicas y rizomáticas. El modelo de las instituciones culturales está caduco y fundamentado en estructuras obsoletas y herméticas donde los trabajadores culturales continúan divididos en departamentos o actividades específicas y estancas —coordinación, administración, comunicación…—, cuando está más que comprobado que los modelos de gestión más eficientes son multidisciplinares y transversales. Es importante considerar que cualquier «patógeno» cultural afecta al bien común de la organización.

El miedo al cambio ante una situación difícil es un obstáculo que se supera entendiendo que, a menudo, la imaginación es mucho peor que la realidad.

3. Geoingeniería cultural natural

Relacionado con lo anterior, una de las apuestas para la descarbonización del mencionado Vettese es la geoingeniería natural. El autor pone varios ejemplos, como los rebaños de ñus del Serengueti, en Tanzania, que al pastar evitan que se acumule hierba muerta que serviría de combustible a los incendios, y que al duplicarse los rebaños han a este parque natural de Tanzania en un enorme sumidero de carbono[15].

Aplicado al sector cultural, del mismo modo que los ecosistemas más diversos retienen más carbono, diseñar sistemas de geoingeniería natural cultural específicos para cada institución puede ser un importante eslabón a la hora de implantar un plan de sostenibilidad integral.

Para ello, transdisciplinariedad, transversalidad y multilateralismo son tres conceptos que han de desarrollarse más allá de la retórica imperante, unido a un acoplamiento de planes de investigación y desarrollo. La I+D+I ya no puede estar separada de la Cultura.

4. El papel de la Agenda 2030

La distancia del contenido de la Agenda 2030 con la *realpolitik* y su ubicación en un plano extremadamente teóri-

co y específicamente técnico, sitúan a la cultura en un lugar intersticial especialmente relevante. Asumiendo esto como punto de partida, podemos llevar fácilmente a nuestro terreno el hecho de que la cultura no fuera incluida como uno de sus objetivos específicos.

Del mismo modo que un plan de sostenibilidad no puede consistir meramente en cambiar de modelo energético, la aplicación de la Agenda 2030 en el sector cultural ha de ir mucho más allá de programaciones que ilustren algunos de sus objetivos, evitando hacer una traslación literal y proponiendo, en todo caso, una traducción transversal.

El profesor Jeffrey Sachs, director de la SDSN y asesor especial en Desarrollo Sostenible del Secretario General de Naciones Unidas Antonio Guterres, identifica las seis grandes transformaciones[16] que ha de emprender la humanidad para alcanzar los objetivos de la Agenda 2030:

- Educación, género y desigualdad: para lograr sociedades bien educadas e igualitarias, con ciudadanos capacitados con las habilidades que se precisan para el siglo XXI.
- Salud, bienestar y demografía: que implica el acceso universal a la salud y abordar los determinantes sociales necesarios para lograr la salud y el bienestar entre la población.
- Descarbonización de la energía e industria sostenible: que incluye las inversiones necesarias para la descarbonización de la energía, los transportes, edificios e industria, así como el acceso universal a una energía limpia y el freno a la contaminación industrial.
- Alimentación sostenible, uso de tierra, agua y océanos sostenible: es necesario caminar hacia sistemas de producción de alimentos más resistentes al cambio climático, así como otros productos agrícolas o forestales. Esto ha de ir acompañado por una política de conservación y restauración de la biodiversidad, promoción de dietas más saludables y reducción del desperdicio de alimentos.
- Ciudades y comunidades sostenibles: para lo cual se hace imprescindible inversiones integradas en infraestructura, servicios urbanos para hacerlas más sostenibles, así como medidas para la resiliencia al cambio climático.
- Revolución digital: las nuevas tecnologías digitales pueden aportar enormes y significativas contribuciones a la consecución de los ODS, algo que reabre el debate candente de la llamada «brecha digital», que a fin de cuentas no deja de ser parte de la propia brecha social.

Estas seis transformaciones son fácilmente encajables en esa carretera de doble vía que propongo ya que sintetizan los ejes fundamentales para lograr los objetivos de la Agenda 2030, y en todas ellas las instituciones culturales han de jugar un papel único y relevante. No solo tenemos que liderar el camino sino ser facilitadores para que, a pesar de no ser parte específica de la Agenda, nos hagamos imprescindibles.

5. Una nueva economía para una nueva era de la cultura sostenible

Una transición ecológica cultural ha de pasar de la actual economía lineal a una economía circular lenta. Es tal el grado de interiorización del sistema económico actual, que una gran franja de población ignora que existieron propuestas económicas alternativas factibles que podían haber conducido el actual sistema hacia otros derroteros. Las más conocidas fueron las de Nicholas Georgescu-Roegen, máximo exponente de la economía ecológica y referente de los detractores del crecimiento

Uno de los alumnos de Roegen, Herman Daly proponía ya en 1977 la antes mencionada "Economía de estado estacionario", que está siendo recogida ahora por una parte del pensamiento decrecentista. El estado estacionario proviene de la comprensión de que la Economía es un subsistema dentro de otro más amplio, la ecosfera, de carácter finito y materialmente cerrada. Si el subsistema continúa creciendo excede al subsistema matriz, y tendrá que comportarse como un estado estacionario[17]. Fue este mismo economista, junto con el filósofo John Cobb, quien ya en 1989 propuso un Índice del Bienestar Humano Sostenible.

Años antes, en 1972, Bután instauró el Índice de Felicidad Nacional Bruta (FNB) para afrontar la grave crisis a la que se enfrentaba el país. Los parámetros con los que el Centro de Estudios de Bután mide este índice son la «resiliencia ecológica», el «bienestar psicológico», el uso del tiempo, educación, la salud, nivel de vida, gobierno, vitalidad de la comunidad y por supuesto, la cultura. Desde 1980, la renta per cápita de dicho país se ha multiplicado por siete y ha sido el modelo a seguir para valorar la importancia de la felicidad como medida de economía que ha llevado al desarrollo de índices como el *Happy Planet*[18].

Llevándolo a nuestro terreno, una economía cultural que aúne el indicador del PIB con la escucha a otras economías sería extrapolable, si consideramos que el PIB,

como constructo capitalista que es, no tiene en cuenta a una gran parte de la producción cultural basada en el trabajo no remunerado, el trueque o intercambio simbólico, y las colaboraciones. Además, tampoco visibiliza la distribución de la riqueza en un ámbito en que los honorarios de los artistas distan mucho de los de muchos directores o algunos colaboradores culturales. Construir una economía cultural verde limpia pasa por introducir este tipo de factores si queremos defender el arte y la cultura como inductor de estado de bienestar. Al fin y al cabo, siendo más felices producimos mejor.

6. ¡CUT! Cultura en Transición

Del mismo modo que llevan años funcionando los movimientos de ciudades en transición (MCT), con Rob Hopkins a la cabeza de la *Transition Network*, deberíamos proponer el de Movimiento por la Cultura en Transición, cuyo *cut*—«cortar» en castellano— dejaría también mucho espacio a la polisemia.

Trabajar en ese puente de transición entre los dos caminos que venimos comentando, implica la aceptación de que toda institución u organización cultural está inscrita en un marco capitalista y, a partir de aquí, más allá de su potencia simbólica para cambiar los relatos hegemónicos, han de emplearse algunas estrategias de decrecimiento, como programaciones donde hayan desaparecido las exposiciones *blockbuster*, los grandes transportes, los alardes en el diseño expositivo, la atención al contexto y, en resumen, menos gastos generales y más honorarios redistributivos.

¡CUT! debe desarrollar su propia hoja de ruta, su propio papel dentro de la Agenda 2030, con sus objetivos y sus metas, independientemente de formar una importante parte transversal de esta.

7. Repensar la escala

Es hora de parar las consecuencias de lo que vino a llamarse como «efecto Guggenheim», propio de otro momento histórico. Volvamos a nuestra escala, esa que implica edificios acordes con el índice de población, sin necesidad de arquitectos estrella, la rehabilitación de espacios *versus* los edificios de nueva planta, los proyectos donde se predomine la producción de nuevas obras y no los envíos de obras icónicas desde largas distancias…

Volver a una escala social implica revalorizar lo que tenemos, dejar de lado los egos y cuestionar el concepto de éxito, dejando que las «superestrellas» pasen a un segundo plano. Para desmontar el modelo consumista hay que deconstruir el consumismo cultural. Basta ya de grandes marcas, de grandes emblemas u organizaciones estrella creadoras de una falsa pátina de prestigio a golpe de talonario.

8. El papel de las TIC (Tecnologías de la Información y Comunicación)

Rifkin insiste en la importancia de las TIC para un futuro descarbonizado. Estas se incluyen también como fundamentales dentro de las 36 soluciones propuestas por el *Exponential Climate Action Roadmap*[19], según el cual pueden ayudar a reducir las emisiones de CO2 en un 15% para 2030.

Pero la tecnología que nos hace más sostenibles genera también una buena parte de desechos que hay que gestionar, y por tanto una parte crucial de esa hoja de ruta ha de incluir un plan efectivo de cómo incorporar la economía circular a una tecnología más verde. El Banco Mundial apunta el camino para conseguir una sociedad de residuo cero que se sintetiza en el informe *What a Waste 2.0*[20].

9. Ecofeminismo

En el movimiento ¡CUT! el ecofeminismo ha de ser una de las bases fundacionales, al tratarse de una redefinición de la realidad[21], como señala Alicia Puleo. La autora habla de la necesidad de entereza, ecojusticia, sororidad y critica el hedonismo *lowcost* que nos ha llevado al colapso ambiental y por tanto civilizatorio. Como bien señala, necesitamos un diálogo intercultural, pero no un multiculturalismo ciego. También apunta al Decrecimiento al hablar de los epicúreos —a quienes me gusta considerar una suerte de protodecrecentistas en algunos aspectos—, los cuales nos advertían que no se puede ser feliz si se confunden las necesidades verdaderas con los deseos. Según Manfred Max Neef las necesidades preexisten y son iguales para toda la humanidad. Lo que cambian son los los medios que se utilizan para satisfacer esas necesidades.

10. Cultura tierna y subversiva

Puleo señala que la compasión ha sido menospreciada por su asociación con una actitud femenina y por no formar parte del modelo viril que se ofrece a los jóvenes preocupados por afirmar su masculinidad[22].

Es hora de cortar de raíz determinados complejos como el derivado de que en entornos eruditos las palabras duras se subrayan, y las que tienen que ver con ternura y empatía han de decirse bajito y en la intimidad. Una cultura sostenible es aquella que recupera la ética del cuidado. Como señalaba Petra Kelly:

"Ser tierno y al mismo tiempo subversivo: eso es lo que significa para mí, a nivel político, ser «verde» y actuar como tal. Entiendo el concepto de ternura en sentido amplio. Este concepto, para mí también político, incluye una relación tierna con los animales y las plantas, con la naturaleza, con las ideas, (…). En un movimiento político ecológico se necesita inexcusablemente solidaridad, paciencia, cooperación, ternura y tolerancia, a fin de que coincidan los medios y los fines[23]."

11. El tiempo es otro

Bruno Latour nos contaba en *Face a Gaia*[24] que «Las cosas cambiaron tan rápido que resultó difícil acompañarlas». La velocidad y el tiempo están fuera de eje, y las instituciones culturales tienen que jugar con el tiempo tomando decisiones rápidas pero pensando a largo plazo. Lamentablemente vamos a la cola de una gran parte de las industrias, nos hemos limitado a parchear y poner en las webs eslóganes para mostrar nuestro compromiso con la sostenibilidad. Pero la transición lleva tiempo: una institución no se vuelve sostenible de la noche a la mañana y hay que facilitar una transición energética ordenada.

Existe una fuerte contradicción entre el cortoplacismo para las decisiones que necesitan un largo calado y el largoplacismo en la toma de aquellas decisiones y su implantación, cuyas tramitaciones y plazos superan con creces el tiempo del que disponemos. La burocracia también es insostenible. Establecer burocracias rápidas no parece tan descabellado en el país con más funcionarios de Europa. La burocracia y plazos de las administraciones públicas son insostenibles y repercute especialmente en los sectores más precarios.

12. Desaprender. Nos creímos nuestro propio mito

Desde los orígenes de la humanidad, fragmentamos el mundo en pequeñas partes para digerirlo mejor, y llevamos arrastrando una visión reducida fruto de esta fragmentación durante siglos. Como consecuencia, nos fuimos creyendo nuestro propio mito al tiempo que lo íbamos inventando. Si una mentira parece volverse verdad a fuerza de repetición, el efecto se multiplica cuando es a nosotros mismos a quienes nos lo repetimos. Eso es lo que ha sucedido con nuestro propio relato, el de un orden que no corresponde a una visión global, sino a una construcción eurocéntrica cargada de prejuicios.

No toca reconstruir, sino construir algo nuevo. Y los cimientos pasan por desaprender aquel mito. Son muchos los discursos que están sobre la mesa hace años, en su mayoría centrados en apuntar con el dedo. Ese era un relato otro. Desde ese nuevo espacio de multiplicidad de visiones, debemos navegar en un disenso —por regresar a Mouffee— donde el único objetivo consensuado sea la creación de una manera más respetuosa de actuar en el mundo, que es el único modo de mantenerlo vivo. De otro modo, aquellos oscuros molinos satánicos que señalaba William Blake habrán ganado la partida.

13. Descentralizar y glocalizar

Desde lo cultural también hay que descentralizar y apoyar a las periferias y a la reruralización. Descentralizar implica hacerlo también con los espacios productivos, los epicentros de creación de conocimiento y cualquier entorno de hegemonía cultural. El ámbito de la cultura fue de los primeros en constituirse como un sector global. Toca dar marcha atrás y preconizar el cambio de la globalización a la glocalización[25], con una importante participación pública y distribución horizontal: «El empoderamiento regional será el grito de guerra de la inminente era glocal»[26].

14. Ya no hay excusas. El mito de lo caro

La *International Renewable Energy Agency* (IRENA) calculó en 2018 que en todas las regiones del mundo, los costes medios de generar electricidad con fuentes de energía renovables y limpias —eólica, hidráulica, geotérmica, bioenergía de bajas emisiones, etc.— se sitúan en la actualidad aproximadamente a la par de los de los combustibles fósiles.

Implementar lo sostenible en cualquier institución a largo plazo abarata, soluciona problemas económicos, estructurales y sociales: exactamente las tres patas que las instituciones culturales deberían tener en el horizonte.

15. Altruismo cultural eficaz

Este epígrafe está inspirado en el libro de 2017 del profesor de bioética de Peter Singer *Vivir éticamente. Como el altruismo eficaz nos hace mejores personas*[27].

Como el propio concepto sugiere, la idea del altruismo efectivo se basa en que para construir un mundo mejor debemos hacer todo lo que esté en nuestras manos, y esto conlleva dirigir una parte de los recursos que nos sobran a ello.

Por muy alejado de la realidad que parezca, el mundo está lleno de altruistas efectivos, y Singer pone como ejemplo el caso de un alumno suyo que toma la decisión de trabajar en Wall Street para que su elevado sueldo le permita donar la

mitad de su salario anual a ONGs efectivas[28] de distinto tipo, una cifra aproximadamente equivalente a salvar cien vidas de niños que anualmente mueren de malaria[29].

No puedo evitar discrepar de Singer en su consideración de la cultura y las artes como fuera de los objetivos de este tipo de altruismo, que sería un objetivo digno, según él en todo caso, en un mundo que haya vencido a la pobreza extrema. Dirigir la donación a una institución cultural que propugne valores de sostenibilidad con rigor y de manera efectiva puede ser un canal de impacto directo realmente potente pues, como señalaba Paulo Freyre, «la educación no cambia el mundo, pero sí cambia a las personas que van a cambiar el mundo».

Por otro lado, el mecenazgo y la adquisición de obras de arte puede ser también una manera directa de apoyar, una pata clave para contrarrestar la precariedad de artistas y otros agentes culturales.

Desde la cultura podemos situarnos en algún punto del espectro del altruismo efectivo.

Una vez más los principios decrecentistas juegan aquí un papel importante, pues el altruismo efectivo es inviable a no ser que se cuente con algunos de sus principios como base: reduciendo las necesidades el excedente puede ser donado a causas que ayuden a contribuir a la justicia global. Este punto entra en relación con el mencionado Índice de Felicidad o Bienestar, pues no se trata de la donación como sacrificio, sino como un sentimiento de compromiso y justicia que te hace sentir mejor: «cuidar el mundo es cuidarte a ti».

16. Redistribución

La clara hegemonía de algunas instituciones y el reparto injusto de presupuestos y privilegios parece delatar la necesidad de marcos de cooperación donde las grandes instituciones y organizaciones establecen alianzas y cooperan con las más pequeñas, que corren mayor riesgo de desaparición.

La construcción de conciencia crítica solo se vuelve creíble y factible cuando todos esos discursos emancipatorios de lo colectivo van unidos a estrategias acordes. El alineamiento con organizaciones afines en tamaño y poder no es más que una tipología más de extensión de las políticas de endogamia supremacista cultural.

17. Las diez ces de la Transición Cultural

Ya he hablado en ocasiones de las ocho ces de las Instituciones culturales —en sustitución de las famosas erres—, y he añadido dos nuevas: compromiso, contar —en el sentido de medir—, comunicar, conservar, colaborar, coproducir, compartir, contagiar, coeducar y consolidar.

18. Evitar el postureo verde

Hay que evitar caer en el *greenwashing* o el postureo verde, una práctica que puede ser deliberada —a la que nos tienen acostumbradas muchas corporaciones— o no, muy propia de instituciones culturales que lanzan mensajes cruzados involuntariamente. Es importante predicar con el ejemplo: hablar de la importancia de dejar de lado los combustibles fósiles utilizando un cartel en policarbonato o cualquier derivado del petróleo resulta tan creíble como que un animalista se manifieste con un abrigo de pieles y, tanto en nuestro sector como en otros, las pequeñas decisiones no existen. Todas las decisiones que tomas desde que te levantas tienen un impacto. Somos interdependientes y ecodependientes, y esto no escapa al sector cultural.

19. Liderazgo sostenible e inteligencia emocional sostenible

La hoja de ruta ha de llevarse a cabo de manera profesional, con rigor y a ser posible con profesionales de cercanía, apostando por el liderazgo sostenible nacional y un fuerte programa de sostenibilidad transversal en todas las instituciones culturales que incluya lo que llamo «inteligencia emocional sostenible».

20. Medidas reales y rendición de cuentas

La hoja de ruta ha de ir acompañada de una acción gubernamental positiva, con informes de impacto, introduciendo límites y fijando techos de gasto, con incentivos sustanciosos y subvenciones en función de la rendición de cuentas. La sostenibilidad ya no puede ser opcional y debe incluir informes de previsión futuribles —escenarios probables y posibles—.

Manos a la obra

Las medidas extremas tomadas a raíz de la crisis por el COVID-19 nos han demostrado que es posible —y necesario— pasar a la acción en el sector cultural con el mismo nivel de rotundidad.

La crisis nos está obligando a aprender a gestionar la incertidumbre de otro modo y tenemos que canalizarla hacia el lado de lo positivo. El optimismo crítico es más necesario que nunca, en un momento en que presente y futuro conforman el mismo tiempo verbal.

Hemos perdido demasiado tiempo en debates sobre nomenclaturas y definiciones: es hora de pasar a la acción. Del mismo modo que desde el sector cultural somos parte de la crisis sistémica global, debemos ser parte de la solución para construir una nueva economía postcarbono en un tiempo récord. El momento es ahora, el de llevar a cabo esa tarea imprescindible de *fontanería* cultural, aquella que ningún responsable cultural se atreve a hacer más que de manera epitelial.

Tenemos la posibilidad de cambiar los relatos y eso nos da una fuerza increíble. Y con ello tenemos la opción de que esa nueva narrativa sea real y signifique la antesala de una sociedad nueva, la del Bioceno, aquella que ha optado por situar a la vida en el centro.

Si como única norma posible solo queda la anormalidad misma[30], ese mundo anómalo que nos queda requiere de una gran conversión ética, y aquí la cultura ha de jugar un papel preponderante.

La cultura es un canal efectivo para ampliar la capacidad moral de la sociedad, y ampliar el radio de empatía más allá de nuestro entorno más cercano —recuerda: tus decisiones y tu impacto ecológico siempre revierten de un modo u otro en alguna región más vulnerable en el otro extremo del globo—, un hecho que tiene mucho que ver con aquel pedazo de pastel que cortamos para digerirlo mejor.

La cultura puede ayudar a generar masa crítica sostenible que ayude a despejar las dudas a los escépticos climáticos, a aquellos que aún no ven que nuestra salud y la del planeta es la misma o que la crisis ecológica no demuestra más que nuestro fracaso como humanidad.

No es posible estar hablando de instituciones culturales separando sus competencias ecosociales y es por ello que la cultura tiene que liderar uno de los capítulos de la hoja de ruta transformacional.

En el camino surgirán muchas dudas e interrogantes, muchos errores, todos ellos necesarios para llegar a una meta sostenible. Nos daremos cuenta de la importancia de saber retroceder. Serán indispensables altas dosis de determinación, capacidad de anticipación y lucidez. De responsabilidad individual y colectiva. Habrá que tomar decisiones difíciles, más que nunca, pero es el único modo de ser capaces de equilibrar por fin esta gigantesca balanza que es el mundo y desactivar un planeta de obsolescencia programada.

Notas

1. Danowski, D. y Viveiros De Castro, E. (2019): *¿Hay mundo por venir? Ensayo sobre los miedos y los fines.* Buenos Aires: Caja Negra, p.34.

2. Para un buen espectro sobre este movimiento recomiendo leer *Decrecimiento: Vocabulario para una nueva era*, Icaria Editorial 2015, Spain. La versión inglesa: D'alisa,

Demaria Y Kallis (2015) *Degrowth: A vocabulary for a New Era,* Londres, p.6.

3. Joan Martínez Alier es además una figura clave de la corriente denominada «Ecologismo de los pobres» junto con Ramachandra Guha.

4. Disponible en:https://ec.europa.eu/info/strategy/priorities-2019-2024/european-green-deal_en [Fecha de consulta 6/9/2020].

5. Chantal Mouffe se apropia de la temática del agón griego para repensar lo político como un espacio donde se deje de lado la ilusión de la posibilidad reconciliada, ante lo cual propone el modo del agonismo en que los conflictos adoptan una forma donde los oponentes se conciben como adversarios —no enemigos— entre los cuales existe un consenso conflictual, reflejando la pluralidad democrática. En Mouffe, C. (2014): *Agonística. Pensar el mundo políticamente.*Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

6. Rosi Braidotti nos recuerda que en términos spinoziano-deleuzianos, el concepto sostenible de resistencia está ligado a la constitución de futuros posibles, en la medida en que el futuro es un despliegue virtual de los elementos afirmativos del presente. En Braidotti, R. (2018): *Por una política afirmativa*. Barcelona: Gedisa.

7. Daly, H., Vettese T.et all.(2019): *Decrecimiento vs Green New Deal*.Madrid: Traficantes de sueños.

8. Pollin, R. (2018*): Por un nuevo New Deal verde, New Left Review112*, pp. 7-30. Disponible en: https://newleftreview.es/issues/112/articles/robert-pollin-decrecimiento-vs-nuevo-em-new-deal-em-verde.pdf

9. Rifkin, J. (2019): *El Green New Deal Global*. Barcelona: Paidós.

10. Íbidem, p.20.

11. Íbidem, p.32.

12. Los activos obsoletos son aquellos que sufren una depreciación antes de que su ciclo de vida acabe su curso normal: «Dado que las energías solar y eólica ahora son más baratas que el carbón y están igualadas con el petróleo y el gas natural y dentro de unos años serán más económicas y tendrán un coste marginal de producción prácticamente cero, el compromiso financiero anticipado de desvincularse de los combustibles fósiles y reinvertir en renovables es una decisión empresarial inteligente». Íbidem, p. 70.

13. Los estados de depresión y ansiedad generados por el cambio climático ya son sugeridos por Eric Pooley en su libro *The Climate War: True Believers, PowerBrokers, and the Fight to Savethe Earth.* Hyperion, 2010.

14. Puede consultarse en: https://theshiftproject.org/en/home/

15. Vettese, T. *Congelar el Támesis. Estrategia verde. The New Left Review*, p. 25. Disponible en: https://www.newleftreview.es/issues/111/articles/troy-vettese-congelar-el-ta-mesis.pdf

16. Sachs, J., Schmidt-Traub, G., Kroll, C., Lafortune, G. y Fuller, G. (2019): *Sustainable Development Report 2019*. New York: Bertelsmann Stiftung and Sustainable Development Solutions Network (SDSN), p. 3.

17. Daly, H., Vettese T. et all. (2019): *Decrecimiento vs Green New Deal*. Madrid: Traficantes de sueños, p. 35.

18. Puede consultarse en: http://happyplanetindex.org/

19. Puede consultarse en: https://exponentialroadmap.org/

20. Puede consultarse en: https://www.worldbank.org/en/news/infographic/2018/09/20/what-a-waste-20-a-global-snapshot-of-solid-waste-management-to-2050

21. Puleo, A. (2009): *Claves Ecofeministas. Para rebeldes que aman a la Tierra y a los animales.*Madrid: Plaza y Valdés, p. 13.

22. Íbidem p. 81.

23. Kelly, K. (1984): "Ternura en la política", en *Pensar con el corazón.*Textos para una política sincera. Barcelona: Círculo de Lectores.

24. Danowski, D. y Viveiros De Castro, E. (2019): *¿Hay mundo por venir? Ensayo sobre los miedos y los fines*. Buenos Aires: Caja Negra, p.33.

25. Lucy Lippard nos recuerda que el paisaje local es un reflejo de una problemática global y que la suposición de una dicotomía entre lo local y lo global ignora el hecho de que lo global no es más que la suma de muchos «locales». Lippard, L. (2014): *Undermining A Wild Ride Through Land Use, Politics, and Art in the Changing West*. New York: The New Press, p.136.

26. Rifkin, J. (2019): *El Green New Deal Global*. Barcelona: Paidós, p. 50.

27. Singer, P. (2017*): Vivir éticamente. Como el altruismo eficaz nos hace mejores personas*, Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós Estado y Sociedad.

28. Para información sobre cómo iniciarte en este proceso recomiendo https://www.givingwhatwecan.org/

29. Seis millones de niños menores de cinco años mueren al año por causa del hambre. Disponible en: http://www.fao.org/3/y7352s/y7352s03.htm

30. Danowski, D. y Viveiros De Castro,E. (2019): *¿Hay mundo por venir? Ensayo sobre los miedos y los fines*. Buenos Aires: Caja Negra, p. 42.

/ AUTORA
Elizabeth Valenzuela Camacho.

/ CORREO-E
evalenzuela@fondoaccion.org

/ ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL
Directora Técnica Fondo Acción.

/ TÍTULO
El arte como un llamado a la acción por el clima y los bosques.

/ RESUMEN
La creación de obras de arte, desde la música, performance, fotografía y literatura, se exploran por la organización colombiana Fondo Acción como una forma de comunicar y sensibilizar públicos sobre el cambio climático, para buscar vínculos emocionales y conexiones cercanas a la vida cotidiana que motiven cambios de comportamiento. Los procesos creativos incluyen convocatorias públicas, fortalecimiento de capacidades, divulgación en espacios culturales y la incidencia en políticas públicas.

/ PALABRAS CLAVE
Arte, cultura, sostenibilidad, cambio climático, conservación.

/ Artículo recibido: 15/10/2020 **/ Artículo aceptado:** 30/10/2020

/ AUTHOR
Elizabeth Valenzuela Camacho.

/ E-MAIL
evalenzuela@fondoaccion.org

/ PROFESSIONAL AFFILIATION
Technical Director Fondo Acción.

/ TITLE
Art as a call to action for climate and forests.

/ ABSTRACT
The creation of works of art, from music, performance, photography and literature, are explored by the Colombian organization Fondo Acción as a way of communicating and raising public awareness about climate change, to seek emotional ties and close connections to daily life that motivate behavioral changes. The creative processes include public calls, capacity building, dissemination in cultural spaces and advocacy on public policies.

/ KEYWORDS
Arts, culture, sustainability, climate change, conservation.

El arte como un llamado a la acción por el clima y los bosques

/ Elizabeth Valenzuela Camacho

El arte como un llamado a la acción por el clima y los bosques

Elizabeth Valenzuela Camacho

Se dice que, en 1721, el músico italiano Antonio Vivaldi escribió cuatro sonetos para representar la relación del ser humano con el ciclo de las cuatro estaciones. Basado en esos textos, el compositor realizó una transcripción musical de su contenido, creando cuatro conciertos para violín y orquesta. Cada concierto describe escenas en las que el ser humano y la naturaleza coexisten en un estado de equilibrio.

¿Qué tan distantes estamos del mundo que recrea Vivaldi en su obra? ¿Cómo podemos recrear ese mundo de equilibrio entre ser humano y naturaleza en el mundo moderno? En 2015 con estas preguntas en mente, el Fondo Acción y la Fundación Orquesta Sinfónica de Bogotá, con el apoyo de la Agencia Francesa de Desarrollo (AFD), desarrollamos una *performance* que combinó artes escénicas y visuales realizando modificaciones a la obra original para evidenciar los impactos del cambio climático y recrear la historia de la relación entre el ser humano y la naturaleza. En formato de orquesta de cámara, la obra Recreando a Vivaldi representa el cambio climático desde la perspectiva del arte.Se simbolizaron momentos cúspide de la historia como la revolución industrial, las guerras,el deterioro ambiental y la era del consumismo. Luego, se generó una situación de interacción con el público que es justamente la clave del desenlace positivo de la obra.

Esta adaptación se presentó en la apertura del evento anual sobre finanzas climáticas que se realiza en Colombia, un espacio de diálogo técnico entre el sector público, privado, financiero, la academia y la sociedad civil. Pensar en el financiamiento del cambio climático en el país requiere creatividad e innovación. No solo se trata de encontrar mecanismos eficientes para movilizar fuentes públicas y privadas para reducir las emisiones de gases de efecto invernadero y aumentar la capacidad de adaptación de la población, los sistemas productivos y el territorio. El reto es mayor, pues se requiere además impulsar acciones que tengan impactos en enfrentar el cambio climático, a la vez que contribuyan a lograr un desarrollo sostenible y la construcción de paz territorial.

Ese mismo año, iniciamos el concurso nacional de arte y cambio climático CambiARTE para motivar la participación de artistas a través de la creación de obras originales para comunicar el cambio climático y generar apuestas pedagógicas. De nuevo, con el apoyo de la AFD, se han financiado, desde entonces, nueve proyectos que incluyen piezas

musicales, comics, tatuajes, ilustraciones e intervenciones en espacio público. Como parte de los estímulos creativos, cada artista investigó sobre cambio climático y tuvo un acompañamiento técnico por parte del Fondo Acción.

En 2016, la búsqueda de un nuevo relato sobre el bosque fue el dinamizador del proceso creativo enmarcado en la construcción de una estrategia nacional para reducir la deforestación y mitigar el cambio climático. En esta oportunidad, nos aliamos con el Instituto Caro y Cuervo, para llevar su oferta académica del diplomado de escritura creativa a la selva y posibilitar un espacio de encuentro y diálogo entre un grupo de narradores afrocolombianos del Pacífico colombiano en el territorio rural del país. Entre ecosistemas de bosque húmedo tropical, litorales de arena, esteros, manglares y ríos se realizaron los ejercicios de lectura y escritura, acompañados por recorridos de campo y charlas con líderes de las comunidades locales. El resultado fue el Maletín de Relatos Pacíficos, una antología de relatos que hablan de la selva y su biodiversidad, la tala y la minería que amenazan su conservación, los conocimientos y saberes que cuidan el territorio, las prácticas culturales de uso y apropiación, y posibilidades de gestión y resolución de conflictos. Esta colección ha sido usada como material pedagógico para formación y sensibilización sobre los bosques del país. Cinco de los relatos se encuentran en formato de audio —los primeros *podcast* del canal Perifoneando— en voces de algunos de los narradores.

En 2018, pasamos de la palabra a la imagen. Diseñamos, en alianza con Puente Consultorías un concurso de fotografía para hacer visibles a las personas que viven en los bosques y se relacionan con ellos de manera sostenible, sin dejar de lado la problemática que amenaza su persistencia. En Colombia todos los años se deforestan áreas significativas del territorio nacional, la principal causa hoy es la praderización, seguida por los cultivos de uso ilícito y las prácticas inadecuadas de ganadería extensiva. De ahí que sea fundamental aumentar el nivel de consciencia ciudadana sobre las causas de la pérdida de bosques y los servicios ambientales que estos prestan, como agua y aire limpios, clima estable, polinización, control de erosión y prevención de desastres naturales, disfrute escénico y paisajístico, entre otros. El concurso El resto es selva contó con la participación de reconocidos fotógrafos nacionales e internacionales, quienes realizaron una revisión de portafolios a los veinte finalistas, en un espacio diseñado para conocer, evaluar y aprender sobre fotografía. El ganador del concurso, Sebastián Villegas, recibió un apoyo económico para realizar el viaje que le permitiera documentar, desde su mirada y motivaciones, la realidad de los bosques en una zona desconectada de la geografía nacional y poco visible, salvo en las noticias asociadas al conflicto armado. El resultado de su exploración fue publicado en un libro y expuesta en los jardines botánicos de Bogotá y Medellín.

En 2019, volvimos a la música, esta vez para apoyar la iniciativa del grupo Canalón de Timbiquí, en alianza con Llorona Records, para reunir a tres generaciones de músicos tradicionales del Pacífico que defienden el territorio desde los ritmos ancestrales y hacen un homenaje a los bosques y el agua. El disco De Mar y Río fue el primer álbum de folclor del Pacífico nominado a los Grammy Latino.

Nos hemos salido del formato, de la cartilla explicativa y de la charla informativa. Las obras creadas han permitido poner en diálogo al sector ambiental y el cultural, no solo desde la gestión de alianzas entre entidades, sino por la amplificación de las audiencias. Hemos incentivado la innovación para comunicar y acercar temas complejos a la vida de la gente, a través de convocatorias públicas, acompañando técnicamente a los ganadores y ofreciendo un apoyo económico para la creación de obras originales. Hemos invertido en el valor estético de las obras, cuidando tanto el contenido como la forma, para que perduren y sean un objeto de deseo, pero además sean una invitación a la reflexión. Algunas iniciativas se han gestado desde el ámbito de las políticas públicas, otras han surgido desde las voces del territorio; en ambos casos, buscamos la integración entre los dos espacios de acción para mostrar que es posible y necesario construir nuevas narrativas por la sostenibilidad. El 2020 nos ha reforzado la necesidad de seguir apuestas que valoren la diversidad de miradas y saberes, enmarcadas en el cuidado de la naturaleza, desde la racionalidad y emocionalidad. El arte sigue siendo una respuesta.

/ AUTORA
Sandra Fernández Ortega.

/ CORREO-E
sandra.fer.or@gmail.com

/ ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL
Directora de la ONG CISP en Niger.

/ TÍTULO
Acción Agadez: patrimonio y desarrollo (Níger).

/ RESUMEN
Este texto es un resumen de algunas de la acciones emprendidas por su autora en le seno de diferentes organizaciones de ayuda al desarrollo en Níger.

/ PALABRAS CLAVE
Patrimonio, cultura, desarrollo, cooperación, Níger, Sahel.

/ Artículo recibido: 15/10/2020 **/ Artículo aceptado:** 30/10/2020

/ AUTHOR
Sandra Fernández Ortega.

/ E-MAIL
sandra.fer.or@gmail.com

/ PROFESSIONAL AFFILIATION
Director of the NGO in Níger.

/ TITLE
Agadez Action: heritage and development (Níger).

/ ABSTRACT
This text is a summary of some of the actions undertaken by its author within different development aid organizations in Níger.

/ KEYWORDS
Heritage, culture, development, cooperation, Níger, Sahel.

Acción Agadez: patrimonio y desarrollo (Níger)

/ Sandra Fernández Ortega

Acción Agadez: patrimonio y desarrollo (Níger)

Sandra Fernández Ortega

Capital del Aïr, «puerta del desierto» para su gente y «punto de no retorno» para todos aquellos venidos desde muy lejos con el objetivo de llegar al otro lado del mar Mediterráneo en su periplo migratorio desde el Sur, la ciudad de Agadez, situada en el norte de Níger, ha sido desde su nacimiento un cruce de culturas, comercio y personas. Quizás por ello, el extenso territorio en el que se encuentra, la región del país homónima, cuenta con una enorme riqueza cultural material e inmaterial, sustrato y herencia de las diferentes etnias nómadas que habitan allí y en las vastas tierras fronterizas de los países vecinos: Mali, Argelia, Libia y el Chad. Para estos pueblos tuaregs, wodaabes, toubus o kanouris —entre otros— nunca hubo fronteras y sigue sin haberlas hoy, contribuyendo así a propagar esa inmensa riqueza cultural que se extiende por todo el Sahel, desde Senegal hasta el Tchad, entre pueblos distantes y cercanos a la vez.

En primer lugar, la región de Agadez cuenta con un extenso patrimonio histórico y cultural tangible cuyos ejemplos recurrentes son: la ciudadela fortificada de Djado, que formaba parte de la ruta de los traficantes de esclavos a Libia y era lugar de intercambio y tránsito del comercio transahariano de dátiles y de sal; la antigua ciudad de Assodé, fundada alrededor del siglo XI como primera capital tuareg del Aïr; los petroglifos neolíticos del Teneré cuyo mejor ejemplo son sus conocidas jirafas de Dabous de casi seis metros, grabadas en la piedra —entre el 9000 y el 5000 a.C—; los dinosaurios del Tiguidit, uno de cuyos esqueletos erguidos encontrado en 1993 se expone hoy en el Museo Nacional de Niamey; así como tantos otros restos fósiles y arqueológicos del paleolítico y del neolítico que son testimonios de la vida de poblaciones sedentarias que practicaban la caza, la pesca y la agricultura en lo que antes fueron verdes paisajes y ahora son arena.

En segundo lugar, entre su rico patrimonio intelectual, vivo e inmaterial, destacan las celebraciones como las conocidas Biano, la ceremonia Geerewol de los wodaabe, la fiesta de la Cure Salé —festival nómada tuareg y wodaabe—, o el celebérrimo festival de l'Aïr donde pueden escucharse instrumentos musicales únicos en el mundo como el tendé y el insad, cuyo uso está en peligro de desaparecer en manos de las ancianas mujeres que aún los tocan y ante la falta de nuevas interpretes que dominen su secreto.

Pero si algo ha sido reconocido internacionalmente entre su patrimonio inmaterial es la conocida como *parenté*

à plaisanterie, una práctica social entre personas de diferentes etnias que se realiza en lo cotidiano y en lo público para promover la fraternidad, la solidaridad y la convivencia, siendo esta una suerte de pacto ancestral que prohíbe los conflictos interétnicos y las guerras y que hasta la fecha, ha permitido que el conjunto de la población nigerina viva en una relativa paz y armonía favoreciendo la igualdad social y el dialogo intergeneracional.

La promoción de la cultura en países tan vulnerables como es el caso de Níger, uno de los que ocupan habitualmente los últimos puestos en la clasificación anual del Índice de Desarrollo Humano mundial, podría no siempre resultar de interés prioritario en el ámbito de la cooperación. Para nosotros no ha sido así, la promoción de las identidades culturales en Níger se ha revelado como un elemento de desarrollo económico y social para el conjunto de la población en general y de los más jóvenes en particular. Hemos creído que debíamos superar el conflicto teórico entre centrarnos en atender las necesidades básicas o la cultura, entendiendo a esta como un factor insoslayable para el desarrollo en el país. Contando con financiación de la Agencia Española de Cooperación Internacional desde principios del año 2012 y mayoritariamente con fondos de la Unión Europea a partir de 2014, hemos consolidado un programa de acceso a la cultura para niños y jóvenes de todo el país.

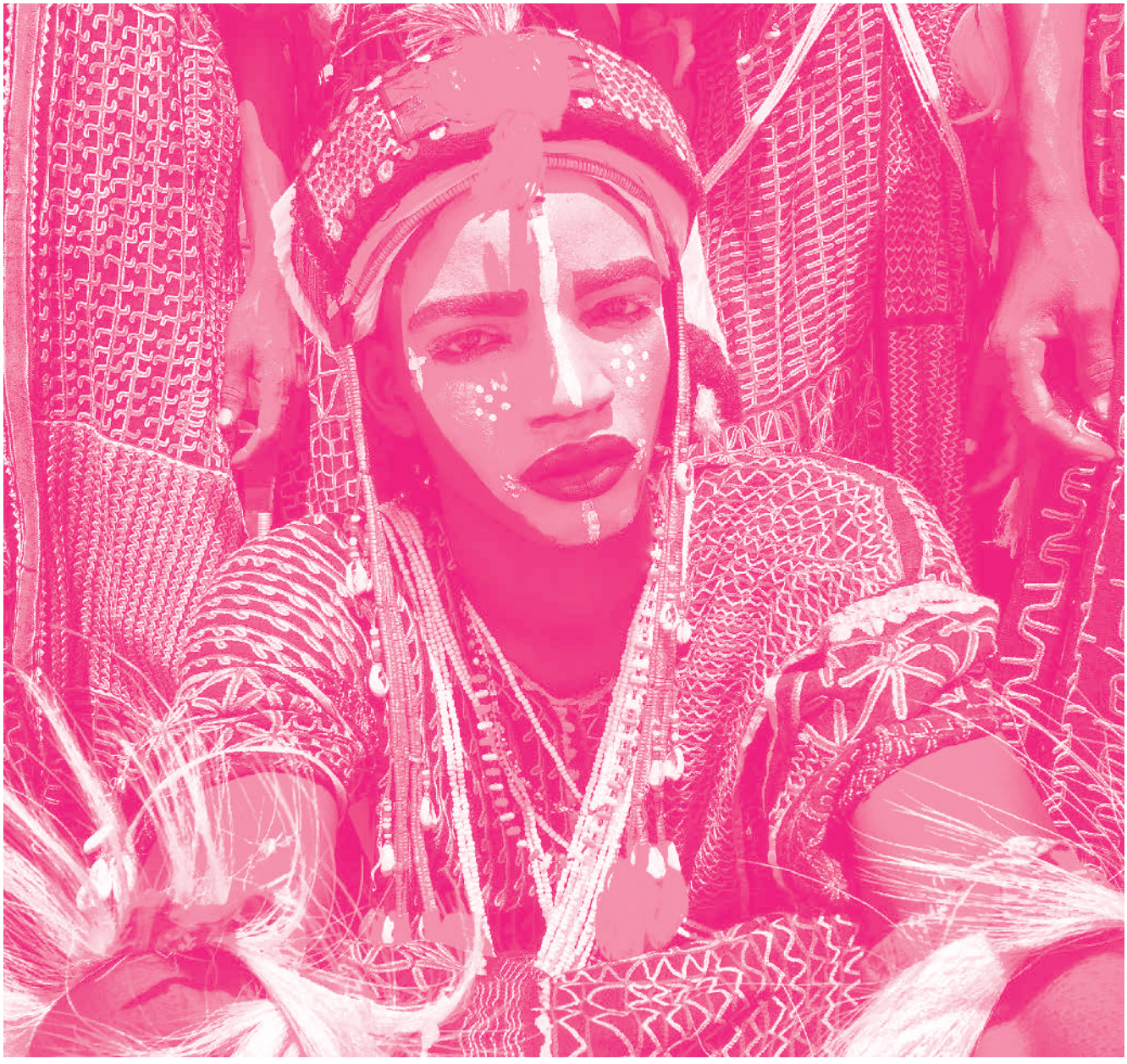
Gracias al despliegue de una amplia agenda cultural y aprovechando las ya existentes casas de cultura en el país, este programa ha permitido acercar a los artistas a su público natural y también ha mejorado la accesibilidad a las expresiones culturales de miles de niños y jóvenes, del interior del país y de zonas remotas del mismo, a través de la llegada de caravanas culturales que ofrecieron miles de espectáculos de danza, conciertos, teatro, cine y diversos talleres de formación artística.

Debemos considerar que los resultados que se derivan del acceso a las actividades culturales proceden de procesos muy amplios que los jóvenes mantienen en su vida, que les abren el acceso a los valores, las tradiciones, los símbolos, los sistemas de creencias y la identidad, que les empujan a la reflexión sobre sí mismos y su propia dirección vital. Les permite, en definitiva, el acercamiento a una identidad cultural propia que es siempre un camino hacía los sentimientos de pertenencia de los individuos en ciertas etapas del crecimiento intelectual, mitiga la exclusión y es panacea contra la radicalización donde esta no es en absoluto infrecuente. Tan importante es este sentimiento de pertenencia, que propicia que muchos de estos jóvenes se lo piensen antes de enrolarse en grupos extremistas que arrastran a miles de ellos en todo el Sahel a un infierno del que difícilmente podrán salir y que es, y esta es probablemente la menos dolorosa de sus consecuencias, óbice para el desarrollo económico.

Una increíble dinámica de trabajo, derivada de la apropiación y participación de los colectivos implicados, permitió que se crearan más de ocho mil artículos artesanales -joyería, cestería, bordados tradicionales, escultura en piedra de talco, etcétera-.

La artesanía de Agadez ha experimentado un declive sin precedentes de la actividad desde que la región se tiñese de rojo ante la inseguridad creciente ocasionada por la presencia activa de grupos terroristas armados en la zona.

Desde hace algunos años son muy pocos los turistas que llegan a Agadez y esto ha generado que una parte de la población asentada allí busque movilizarse hacia países vecinos como Libia, Argelia o Mali en busca de alternativas para la generación de recursos. No obstante, estos desplazamientos son cada vez más difíciles dado que las mafias generadas por el tráfico ilícito de migrantes han generado un clima de terror y desconfianza en la zona. Otros, sobre todo los artesanos y agricultores tuaregs se desplazan a la capital del país, a Niamey, donde algún miembro de la familia tiene un puesto, una *boutique*



de venta de joyas o de frutas y verduras llegadas del oasis de Timia, actividades que permiten en el mejor de los casos enviar remesas a las familias a la vez que les permite seguir con su ocupación.

Ante esta coyuntura, en 2018 pusimos en marcha un proyecto que ofreciera empleo a la población más joven de Agadez y que al mismo tiempo reforzase ciertos aspectos del patrimonio y la cultura de la región, nacía así el proyecto EPPA, un proyecto de inclusión económica y social de mujeres y jóvenes de la región a través de determinadas interacciones con patrimonio de la propia ciudad.

Más de seiscientos artesanos y artesanas locales fueron seleccionados en las diferentes comunas rurales de la región, especialistas que formaron parte de un programa

de formación y creación de empleo en el que los más jóvenes aprendieron técnicas ancestrales de la mano de los más veteranos, asegurando así la transmisión del *savoir faire* al tiempo que recibían formación en innovación y creación contemporánea, en control de calidad y en gestión aplicada al manejo de sus propios negocios. Una increíble dinámica de trabajo, derivada de la apropiación y participación de los colectivos implicados, permitió que se crearan más de ocho mil artículos artesanales —joyería, cestería, bordados tradicionales, escultura en piedra de talco etcétera—. Cada comunidad elaboró artículos de diferentes disciplinas prácticas para que así se crease un clima de sana y motivadora competición entre ellos. Estas creaciones fueron el embrión y origen de la marca EPPAgadez que comercializó sus productos en Niamey durante cuatro meses con un éxito en ventas sin precedentes y que a muchos recordó la época dorada del turismo en la región, permitiendo generar ingresos en el tan denostado sector.

EPPA creó además 2.600 empleos en el ramo de la construcción ocupados en la rehabilitación de 105 edificios del centro histórico de la ciudad, la conocida como Vieille Ville d'Agadez. Este casco histórico está habitado por unas veinte mil personas y se compone de once barrios divididos de forma irregular con construcciones en adobe. Al atardecer, un baño de luz cubre toda la ciudad y nos recuerda las leyendas y los secretos, el arte y la historia de esta mágica ciudad, no en vano es parte del Patrimonio Mundial de la Humanidad de UNESCO desde el año 2013.Pese a los esfuerzos del proyecto, que realizó rehabilitaciones integrales, construcción de fosas sépticas, accesos de agua, canales y un largo etcétera, pero también de las autoridades locales que trabajan en el urbanismo y para impedir —por ejemplo— las construcciones en cemento en el interior de la ciudad de barro, este centro histórico se enfrenta a amenazas que afectan seriamente los valores por los que fue inscrito en la lista de UNESCO, estas son: las inundaciones debidas al cambio climático, el uso de materiales de construcción modernos e industriales, las aguas residuales, los problemas de saneamiento que afectan gravemente la salud de sus vecinos, la degradación anticipada de ciertas edificaciones de alto valor arquitectónico y cierta falta de sensibilización y pobreza de la población.

La rehabilitación de la Vieille Ville, concebida como acción de desarrollo y lucha contra la pobreza, es ahora parte de la visión global de sus propietarios —el Municipio Urbano de Agadez— y está alineada con la convención de UNESCO de 1972, pero también con las políticas nacionales: la Política Nacional de Cultura, el Plan de Desarrollo Económico y Social (PDES) y el Plan de Desarrollo Regional de Agadez. Este hecho es indicativo de que preexisten a veces los marcos legales adecuados para que los agentes de desarrollo busquemos como integrar la cultura, su promoción y el respeto por el patrimonio en la lucha contra la pobreza. Dados los desafíos particulares que enfrentaba —y enfrenta— la ciudad de Agadez en términos de perspectivas socioeconómicas para los más jóvenes, y en particular para los jóvenes de la Vieille Ville, el proyecto ofreció una respuesta de impacto rápida a través de oportunidades de empleo e ingresos inmediatos para las poblaciones más vulnerables, sus propios ciudadanos, al tiempo que se protege y promociona el bien cultural. El compromiso de preservar el casco antiguo de Agadez es ahora una de las principales prioridades del Ayuntamiento de Agadez y del Sultanato de l'Air, pero también de sus vecinos que son, y así debe ser, los principales actores del desarrollo de sus comunidades.

/ AUTORES
Ramon Castells Ros.
Laura Pando Martínez.

/ CORREO-E
ramon.castells@gencat.cat
laura@juliesbicycle.com

/ ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL
Consell Nacional de la Cultura i de les Arts.
Responsable del Área de conocimiento y estudios.

/ TÍTULO
Liderazgo medioambiental en el sector cultural y creativo catalán.

/ RESUMEN
La comunidad cultural y artística se encuentra en una posición privilegiada para encarnar la acción ambiental e impulsar la transformación a la que la sociedad se enfrenta. Para ello necesita disponer de líneas de actuación claras que fomenten valores sostenibles, conocimiento, capacidades, talento y resiliencia dentro del tejido cultural y artístico.

El estudio Liderazgo medioambiental en el sector cultural y creativo catalán quiere dotar al sector cultural de una herramienta para la diagnosis y el diseño de políticas adaptadas a modelos de producción sostenibles que ayuden a la regeneración social y ecológica.

/ PALABRAS CLAVE
Sostenibilidad medioambiental, sector cultural, transición ecológica.

/ Artículo recibido: 15/10/2020 **/ Artículo aceptado:** 30/10/2020

/ AUTHORS
Ramon Castells Ros.
Laura Pando Martínez.

/ E-MAIL
ramon.castells@gencat.cat
laura@juliesbicycle.com

/ PROFESSIONAL AFFILIATION
Consell Nacional de la Cultura i de les Arts.
Head of the Knowledge and Studies Area.

/ TITLE
Environmental leadership in the Catalan cultural and creative sector.

/ ABSTRACT
The cultural and artistic community is in a privileged position to embody environmental action and promote the transformation that society is facing. For this, it needs to have clear lines of action that promote sustainable values, knowledge, skills, talent, and resilience within the cultural and artistic fabric. The study Environmental Leadership in the Catalan Cultural and Creative Sector aims to provide the cultural sector with a tool for the diagnosis and design of policies adapted to sustainable production models that help social and ecological regeneration.

/ KEYWORDS
Environmental sustainability, cultural sector, ecological transition.

Liderazgo medioambiental en el sector cultural y creativo catalán

/ Ramon Castells Ros y Laura Pando Martínez

Liderazgo medioambiental en el sector cultural y creativo catalán

Ramon Castells Ros y Laura Pando Martínez

El 12 de diciembre de 2015 se firmó el Acuerdo de París, en el que representantes de 195 países se comprometieron a dedicar los esfuerzos necesarios para luchar contra el calentamiento global y así evitar las consecuencias del cambio climático, que están impactando de forma severa en la vida de millones de personas y, por tanto, aumentan los niveles de pobreza, hambre y desigualdad.

Para acelerar la transición ecológica hacen falta políticas que coordinen y fomenten las estrategias y faciliten las herramientas que hagan posible un cambio de paradigma, pero también es preciso que los agentes sociales y económicos sean conscientes de la urgencia de asumir cambios para hacer frente a los retos medioambientales, sociales y económicos actuales. La comunidad cultural y artística no es ajena a este reto y, al igual que el resto de sectores económicos, debe impulsar las transformaciones necesarias a través de la búsqueda de modelos de producción sostenibles y la creación de mecanismos de regeneración social y ecológica.

En esta línea, el informe *Lideratge medioambiental en el sector cultural i creatiu català*[1], "Liderazgo ambiental en el sector cultural y creativo catalán", encargado por el Consell Nacional de la Cultura i de les Arts y el Institut Català de les Empreses Culturals a la consultoría medioambiental Julie's Bicycle[2], presenta un diagnóstico claro de cuál es el actual posicionamiento del sector cultural catalán en relación con los retos medioambientales a los que se enfrenta la sociedad.

El estudio representa una imagen bastante fiel del estado en el que se encuentra el sector cultural catalán en lo referente a actitudes, conocimientos e implementación de estrategias sostenibles y acción climática. Para conseguir esta medida se adaptó a la realidad catalana el cuestionario *Creative Climate Census*[3], creado y utilizado por Julie's Bicycle en el Reino Unido. La versión catalana del cuestionario fue contestada por 376 organizaciones culturales, que incluían una representación amplia de los diferentes sectores y ámbitos de actuación culturales.

Los resultados indican que aún queda mucho recorrido para consolidar la visión medioambiental de las empresas culturales catalanas. La percepción de la necesidad de realizar cambios es generalizada, pero son menos las que se han puesto a trabajar en ello. Lo demuestra el hecho de que el 87% de los encuestados creen que su organización puede incidir positivamente en la sostenibilidad ambiental y un 67% afirman que la sostenibilidad medioambiental es

relevante en referencia a los objetivos de sus organizaciones, pero solo el 36% declaran disponer de un plan de actuación medioambiental y el 14% admiten mantenerlo actualizado. Los motivos que aducen las empresas culturales para no adoptar medidas de este tipo son principalmente económicos (44%) y de falta de conocimientos y/o habilidades en este campo (25%).

Los encuestados que han introducido una visión medioambiental en su empresa ya empiezan a percibir los beneficios de su acción: casi todos han identificado ahorros financieros gracias a la gestión eficiente de recursos, un 80% han observado mejoras en el bienestar y la moral del equipo y más de la mitad reconocen mejoras en el perfil y la reputación de la organización. Son unos datos que, sin duda, invitan a reflexionar sobre los efectos positivos que la perspectiva medioambiental aporta a una organización.

El estudio también detecta señales de que la sostenibilidad medioambiental empieza a contemplarse en la toma de decisiones estratégicas, ya que un 33% indican que tienen en cuenta la sostenibilidad en la reforma de edificios o en las inversiones que se llevan a cabo, un 31% en la producción de las actividades que se realizan y un 28% en la selección de proveedores.

En cuanto a la actividad cotidiana, las principales acciones que las organizaciones han implementado más son la reducción, reutilización y reciclaje de materiales (64%), la eliminación de plásticos de un solo uso (47%), la gestión responsable del consumo de agua (42%), la promoción del comercio justo y sostenible (39%) y la gestión responsable del consumo de energía (36%). El nivel de efectividad percibido de estas actuaciones es muy alto, ya que el 90% de los encuestados reconocen el éxito de las medidas implementadas.

Algunos de los retos identificados para la implementación de medidas medioambientales en las organizaciones culturales han sido el compromiso con el público, visitantes y consumidores; la concienciación del personal; la relación con artistas o socios creativos, y la comunicación eficiente de las acciones medioambientales.

Basándose en este diagnóstico, el estudio incluye una serie de medidas que deberían implementarse desde la política cultural para contribuir a incrementar la acción medioambiental del sector cultural.

Así pues, por un lado, es importante incidir en la medición de los impactos; no se puede cambiar lo que se desconoce. En Cataluña solo el 13% de las organizaciones mide siempre los impactos ambientales relacionados con su actividad y utiliza los resultados de estas evaluaciones para planificar las intervenciones con vista al futuro. Hay un 57% de las organizaciones que no han hecho nunca este tipo de mediciones, que principalmente esgrimen falta de recursos económicos y de conocimientos para llevarlos a cabo. Un paso crucial para avanzar en este tema es identificar e implementar una metodología y/o herramienta accesible y común a todos los agentes del sector cultural para permitir la evaluación global de los impactos de la actividad cultural en el medio ambiente. En algunos casos, se ha incorporado la obligatoriedad de esta medición para acceder a las ayudas públicas, como es el caso de *The Arts Council Environmental Programme.*[4]

Por otro lado, es importante alinear las políticas culturales con las políticas medioambientales, a fin de asegurar que los objetivos sostenibles del sector van de acuerdo con las recomendaciones científicas, y así dotar a los esfuerzos realizados de un contexto específico, con un recorrido a seguir, dentro de un problema sistémico y global.

Para acelerar la transición ecológica hacen falta políticas que coordinen y fomenten las estrategias y faciliten herramientas que hagan posible un cambio de paradigma,...

El 25% de los encuestados afirman que la falta de conocimientos en la materia es el principal motivo de la inacción de sus organizaciones. Si sumamos esta cifra a la del 35% de encuestados que afirman que ni tan solo lo habían considerado, es fácil llegar a la conclusión que fomentar la creación de programas de formación ambiental específicos para el sector cultural permitirá incrementar exponencialmente la acción ambiental y generar nuevas capacidades en la fuerza laboral del sector.

Para asegurar una transición hacia un sector cultural sostenible, es crucial diseñar una estrategia de inversión de acuerdo con los retos que las organizaciones tienen que afrontar durante esta transición. Estas inversiones deben ir dirigidas a proyectos de adaptación de edificios y equipamientos; de adecuación de infraestructura pública que permita la realización de eventos sostenibles; y de formación, conocimiento y acceso a expertos que puedan apoyar el proceso de transición. También es importante impulsar la innovación dirigida a aportar nuevas formas de trabajar más respetuosas con el medioambiente y generar estrategias de comunicación que permitan dar visibilidad a todas las acciones y respuestas medioambientales desarrolladas y consolidar el sector cultural como líder en el campo de la acción creativa climática, así como inspirar a otros sectores a escala nacional e internacional.

Hay que dar un tratamiento especial al impulso de los programas culturales dedicados a la sensibilización del público y a la generación de una narrativa que acoja múltiples miradas y respuestas creativas respecto a la lucha por preservar el medio ambiente. Proyectos como el Season for Change son un claro ejemplo de cómo la cultura puede transmitir a sus públicos la necesidad de actuar en este campo.[5]

Las recomendaciones del estudio deberían implementarse en un nivel de política cultural lo antes posible. ¿Por dónde empezar? En el caso catalán existe el distintivo de garantía de calidad ambiental de los equipamientos escénicos, musicales y de artes visuales[6] —que recientemente se ha ampliado a bibliotecas y museos—, con el que se certifica de manera oficial que el equipamiento cumple criterios ambientales estrictos establecidos para su consecución. Este distintivo, no obstante, es voluntario y no está vinculado al apoyo público que reciben las instituciones que lo consiguen. Impulsar la consecución de este por parte de las organizaciones culturales y vincularlo a una política amplia de incentivos medioambientales puede ser un buen punto de partida de una política cultural que incluya un mayor respeto por el entorno en el que se produce.

Notas

1. *Lideratge mediambiental en el sector cultural i creatiucatalà.* Disponible en:https://conca.gencat.cat/ca/detall/publicacio/sostenibilitat-00001.

2. Julie's Bicycle. Disponible en: https://juliesbicycle.com/.

3. *Creative Climate Census 2018.* Disponible en: https://juliesbicycle.com/resource-creative-climate-census-2018/.

4. Arts Council England. Environmental Programme. Disponible en: https://www.artscouncil.org.uk/resilience-and-sustainability/environmental-programme

5. Season for Change. Disponible en:www.seasonforchange.org.uk

6. Distintivo de garantía de calidad ambiental. Disponible en:https://cultura.gencat.cat/ca/departament/estructura_i_adreces/organismes/dgpcc/subdireccio_general_de_promocio_cultural/projectes/distintiu-garantia-mediambiental/.

PERIFÉRICA

Revista para el análisis de la cultura y el territorio

/ AUTORAS
Patricia Gabeiras Vázquez.
Marta Barahona Arroyo.

/ CORREO-E
p.gabeiras@ gabeirasyasociados.com
m.barahona@ gabeirasyasociados.com

/ ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL
Socia Fundadora en Gabeiras y Asociados.
Responsable de sostenibilidad y cambio climático en Gabeiras y Asociados.

/ TÍTULO
Plan de Acción para la adaptación de los festivales de música a la Agenda 2030.

/ RESUMEN
Dentro del marco del Acuerdo de París y de la Agenda 2030 para el Desarrollo Sostenible, la integración de la sostenibilidad en la industria creativa y la implementación de estrategias de adaptación al cambio climático se han convertido en un reclamo necesario. La cultura, como foco estratégico de comunicación y concienciación social, debe estar alineada con las estrategias de desarrollo sostenible. En este contexto, los festivales de música son lugares de encuentro, ocio y trabajo que tienen un impacto social, ambiental y económico en la región donde se generan. Estos impactos pueden ser positivos y/o negativos y es importante indentificarlos, realizar un seguimiento y establecer planes para mejorar su gestión de cara a contribuir a la creación de una industria más sostenible. Con este fin, la Asociación de Festivales de Música (FMA) en colaboración con Gabeiras y Asociados, ha desarrollado un Plan de Acción para la adaptación de los Festivales de Música a la Agenda 2030. El objetivo final del informe es dar una aproximación holística a sus espectáculos, alineándose con los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS).

/ PALABRAS CLAVE
Sostenibilidad, cultura, festivales, ODS, Agenda 2030.

/ AUTHORS
Patricia Gabeiras Vázquez.
Marta Barahona Arroyo.

/ E-MAIL
p.gabeiras@ gabeirasyasociados.com
m.barahona@ gabeirasyasociados.com

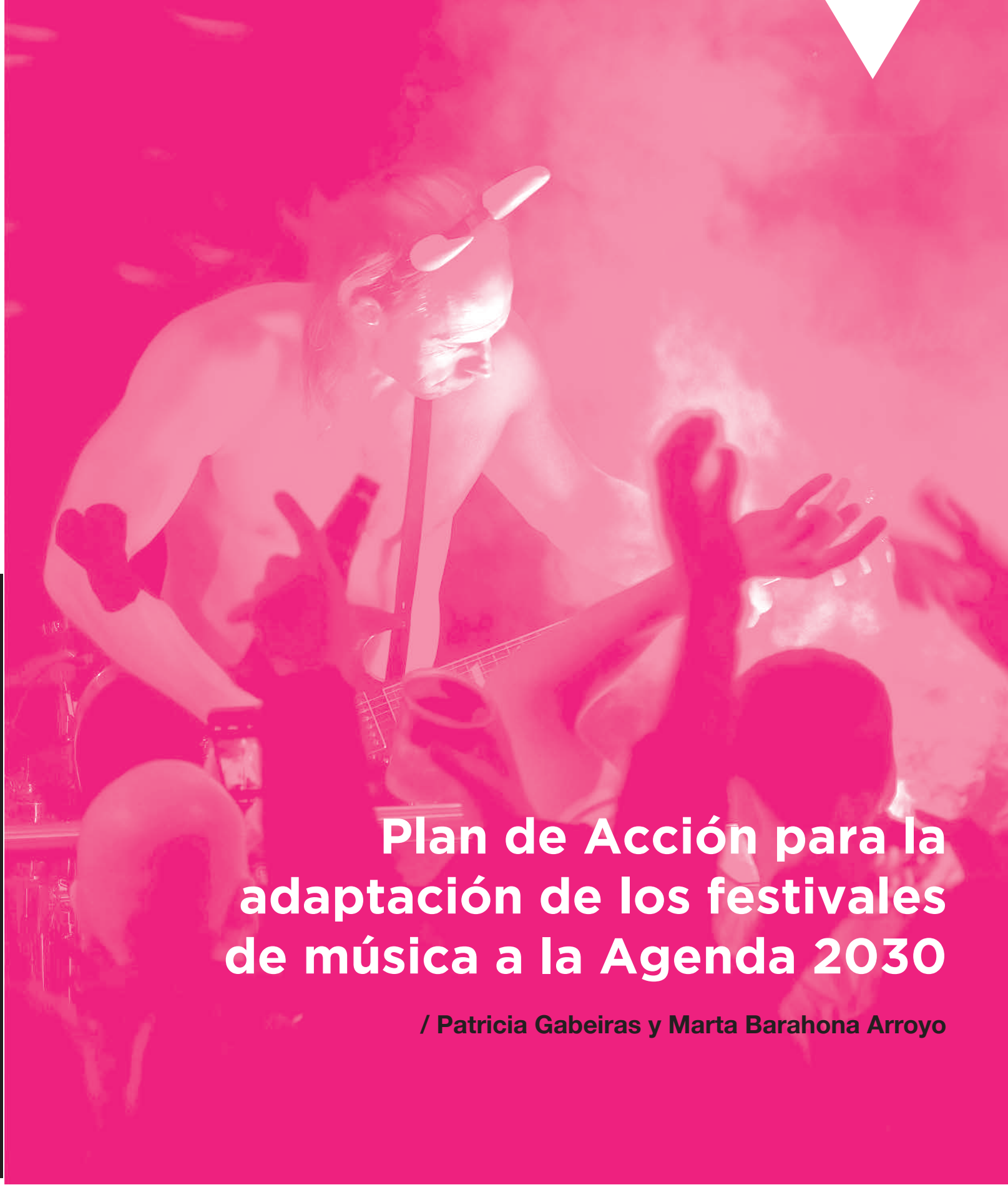
/ PROFESSIONAL AFFILIATION
Founding Partner at Gabeiras y Asociados.
Responsible for sustainability and climate change at Gabeiras y Asociados.

/ TITLE
Action Plan for the adaptation of music festivals to the 2030 Agenda.

/ ABSTRACT
Within the framework of the Paris Agreement and the 2030 Agenda for Sustainable Development, the integration of sustainability in the creative industry and the implementation of adaptation strategies to climate change have become a necessary claim. Culture, as a strategic focus of communication and social awareness, must be aligned with sustainable development strategies. In this context, music festivals are meeting, leisure and work places that have a social, environmental and economic impact on the region where they are generated. These impacts can be positive and / or negative and it is important to identify them, monitor them and establish plans to improve their management in order to contribute to the creation of a more sustainable industry. To this end, the Music Festivals Association (FMA) in collaboration with Gabeiras y Asociados, has developed an Action Plan for the adaptation of Music Festivals to the 2030 Agenda. The final objective of the report is to give a holistic approach to their shows, aligning with the Sustainable Development Goals (SDG)

/ KEYWORDS
Sustainability, culture, festivals, SDG, 2030 Agenda.

/ Artículo recibido: 15/10/2020 **/ Artículo aceptado:** 30/10/2020



Plan de Acción para la adaptación de los festivales de música a la Agenda 2030

/ Patricia Gabeiras y Marta Barahona Arroyo

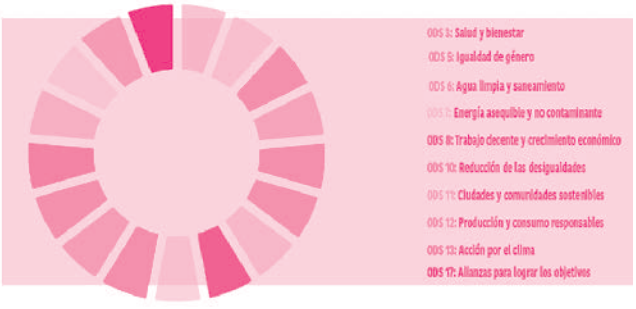
Plan de Acción para la adaptación de los festivales de música a la Agenda 2030

Patricia Gabeiras Vázquez y Marta Barahona Arroyo

Dentro del marco del Acuerdo de París y de la Agenda 2030 para el Desarrollo Sostenible, la integración de la sostenibilidad en la industria creativa y la implementación de estrategias de adaptación al cambio climático se han convertido en un reclamo necesario. La cultura, como foco estratégico de comunicación y concienciación social, debe estar alineada con las estrategias de desarrollo sostenible. En este contexto, los festivales de música son lugares de encuentro, ocio y trabajo que tienen un impacto social, ambiental y económico en la región donde se generan.

Estos impactos pueden ser positivos y/o negativos y es importante identificarlos, realizar un seguimiento y establecer planes para mejorar su gestión de cara a contribuir a la creación de una industria más sostenible y duradera en el tiempo. Con este fin, la Asociación de Festivales de Música (FMA) en colaboración con Gabeiras y Asociados, ha desarrollado el Plan de Acción para la adaptación de los Festivales de Música a la Agenda 2030,con el objetivo de dar una aproximación holística a sus espectáculos, alineándose con los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS).

Para la elaboración del Plan de Acción, se han seleccionado 10 de los 17 Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS). Para su elección, se han analizado las metas incluidas dentro de cada ODS y se han seleccionado aquellas a las que los festivales de música contribuyen directa o indirectamente.



Metodología de trabajo

Para el desarrollo de esta iniciativa, se llevó a cabo, en primera instancia, un análisis del estado de la cuestión, examinando y analizando la literatura e información relativa a festivales y sostenibilidad tanto a nivel nacional como internacional. El segundo paso consistió en un estudio pormenorizado cuantitativo y cualitativo de cada uno de los festivales

miembros de la FMA hasta 2019 a través de un cuestionario y reuniones ad hoc. Por último y con la colaboración de diferentes expertos se elaboraron una serie de recomendaciones para cada uno de los ODS seleccionados a través de una sencilla hoja de ruta a seguir por los festivales.

Este informe ha sido concebido como un ejercicio colaborativo, en el que se ha pretendido incluir y aunar a los actores más representativos y remarcables de la industria de la música y la sostenibilidad, con el objetivo de contribuir al conocimiento e intercambio de experiencias. En este sentido, para desarrollar cada uno de los capítulos se ha considerado imprescindible contar con:

La perspectiva de los festivales: Conocer la experiencia de los festivales relativa a la implementación de medidas para la consecución de la Agenda 2030 es fundamental para adaptar la gestión a sus singularidades. Es importante tener en cuenta que no todos los festivales de música son iguales y hay que considerar sus características individuales —localización, duración, número de asistentes, etc.— para que la estrategia de sostenibilidad a implementar sea eficaz y duradera en el tiempo.

La perspectiva de expertos: Existen diferentes entidades que tienen una larga trayectoria en el ámbito de los festivales de música y la sostenibilidad, por lo que conocer su experiencia a la hora de implementar medidas para contribuir a una gestión más sostenible era necesario de cara a elaborar un informe con una perspectiva holística. Dentro del informe se pueden encontrar recomendaciones para los distintos ODS seleccionados, abordando temas como la igualdad de género en la industria, la gestión de residuos, el tratamiento de las aguas residuales, el impacto socioeconómico del sector en el entorno donde se realizan o la elaboración de festivales inclusivos para colectivos vulnerables como las personas con discapacidad.

Reconstrucción sostenible del sector cultural

La crisis del COVID-19 ha afectado de forma masiva a los festivales de música en España, dejando un 2020 prácticamente vacío de este tipo de eventos artístico-culturales. Teniendo en cuenta que en 2018 se celebraron 890 festivales de música en nuestro país con una facturación asociada de 333 millones de euros y suponiendo un impacto en la economía de aproximadamente 7.000 millones de euros —El hit de los festivales de música en España - OBS Business School (2018)—, las pérdidas que está ocasionando esta crisis sanitaria son considerables.

Recientemente, la Comisión y el Parlamento europeos han ratificado que la digitalización y el Pacto Verde —la ruta que se había marcado Bruselas para erradicar los gases de efecto invernadero— deben estar en el centro del plan de recuperación frente a la COVID-19, donde las inversiones masivas que se van a movilizar tendrán que alinearse con los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS), los Acuerdos de París y el Pacto Verde Europeo. En este contexto, el desarrollo sostenible puede ser la palanca para la reconstrucción del sector cultural en España, a través de la implementación de medidas para su alineación con las estrategias nacionales y europeas de sostenibilidad, favoreciendo por tanto a la inversión y la resiliencia.

/ AUTOR
Jordi Panyella Carbonell.

/ CORREO-E
jordi@pol-len.cat

/ ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL
Editor en Pol·len edicions, sccl.

/ TÍTULO
Pol-lenedicions, procesos hacía la transición ecológica desde el mundo del libro.

/ RESUMEN
La experiencia de Pol·len edicions sirve de ejemplo para una propuesta de transición ecosocial en el mundo del libro.

/ PALABRAS CLAVE
Libro, sostenibilidad, ecoedición, cultura.

/ Artículo recibido: 15/10/2020 **/ Artículo aceptado:** 30/10/2020

/ AUTHOR
Jordi Panyella Carbonell.

/ E-MAIL
jordi@pol-len.cat

/ PROFESSIONAL AFFILIATION
Editor in Pol·len edicions, sccl.

/ TITLE
Pol-lenedicions, processe toward the ecological transition since the world of books.

/ ABSTRACT
The experience of Pol·len edicions serves as an example for a proposal for an ecosocial transition in the world of books.

/ KEYWORDS
Book, sustainability, eco-publishing, culture.

Pol·lenedicions, procesos hacia la transición ecológica desde el mundo del libro

/ Jordi Panyella Carbonell

Pol·lenedicions, procesos hacía la transición ecológica desde el mundo del libro

Jordi Panyella Carbonell

Origen

Pol·lenedicions es una editorial de La Floresta i Manlleu (Catalunya) que trabaja bajo criterios de ecoedición. Nuestra andanza la iniciamos en una imprenta cooperativa del barrio de Horta, en Barcelona. En el año 2001 una estudiante de Ciencias Ambientales realizó un estudio sobre el impacto ambiental de la actividad de la imprenta, lo que permitió que nos diéramos cuenta de los efectos contaminantes que nuestra actividad tenía con el entorno y su comunidad. A partir de ese momento, se decidió implantar un Sistema de Gestión Ambiental certificado (ISO 140001 y EMAS) para reducir y, si era posible, eliminar estos impactos.

Pasados cinco años de implementar estos sistemas y varias mejoras, decidimos incorporar los valores ambientales en la estrategia de la organización. Desde todos los puntos de vista —productivo, corporativo, económico, comunicativo...— el respecto al medio ambiente pasó a ser un eje transversal en toda la actividad. Para ello, necesitábamos un mayor diálogo con todas las partes interesadas en y de nuestra organización(*stakeholders*). En el año 2009 convocamos el Parlament de l'Ecoedició, dónde reunimos a agentes de toda la cadena de valor productivo del libro para pensar y comprometer a cada una de las partes en la introducción de mejoras ambientales. Se compartía conocimiento, y se pretendía influenciar a otras entidades, también gubernamentales, para la consecución de medidas legislativas acordes a los principios de la ecoedición.

Es precisamente en este contexto que nace el sello Pol·lenedicions, para devenir un laboratorio de la ecoedición, un espacio de investigación y aprendizaje permanente. Entre los años 2012-2014, junto con el Centro Tecnológico LEITAT, y la empresa de ecoinovación Simpple, desarrollamos el proyecto LIFE + *Greeningbooks* con financiación europea, en el que realizamos un Análisis de Ciclo de Vida del libro y así detectamos dónde se generan los mayores impactos en el proceso de producción. De esta investigación salió que el 9% de los impactos se generan en el proceso de diseño del libro, pero es justamente en esta fase dónde se pueden tomar las decisiones que incidirán en la minimización de los impactos en las otras fases de producción del libro —49,4% en la producción de las materias primas, o 16,4% en la distribución, por poner dos ejemplos—.

Todo este conocimiento se compartió a través del *Manual de la buena ecoedición*, y se introdujo en BookDAPer.cat, una calculadora de carbono para la edición de libros disponible para editoriales, imprentas y cualquier organización intere-

sada. Con BookDAPer.cat se genera una Mochila Ecológica que comunica en los créditos de las publicaciones el impacto ambiental del libro en papel. La clave de BookDAPer.cat es, precisamente, que se usa en la fase de diseño, lo cual permite calcular los impactos de la decisiones que se están tomando, y optar por las que tengan un impacto menor.

En la investigación *Greeningbooks* nos dimos cuenta de que existe una correlación entre ecoedición y eficiencia de los recursos, y que esto se traducía en un ahorro económico, así como en una mejora de la reputación y del posicionamiento en el mercado. ¿Llegará la ecoedición a ser algún día un criterio de compra de un libro?

¿Qué es la ecoedición?

La ecoedición es, por lo tanto, gestionar las publicaciones con criterios de sostenibilidad. Es calcular, minimizar y comunicar el impacto ambiental de un libro. Y es un consenso de todo el ecosistema del libro y sus distintas cadenas de valor.

Para ello disponemos de tres herramientas. La primera es el Análisis de Ciclo de Vida, una metodología científica que nos permite tomar las mejores decisiones. La segunda es el Ecodiseño, una práctica de innovación y ahorro. Y la tercera es la Mochila Ecológica, que nos permite medir, reducir y comunicar los impactos ambientales del libro.

En Pol·lenedicions hemos elaborado una propuesta que llamamos «Los 12 puntos de la ecoedición»: 1. Producción local, distribución local y uso de entidades de la economía social y solidaria; 2. Ecodiseño; 3. Escoger sistema *offset* o digital en función del libro; 4. Usar papel certificado FSC o reciclado 100% y totalmente libre de cloro; 5. Usar dispositivos electrónicos de lectura calculando su impacto ambiental; 6. Imprimir en tintas con aceites de origen vegetal y sin materiales pesados; 7. No retractilar los libros, y usar embalajes de cartón para su transporte, también usar cinta de embalaje de papel; 8. Comunicar la mochila ecológica en los créditos de los libros, así como otro tipo de sellos como el mismo FSC o el Llibre local; 10. Usar licencias Creative Commons que permitan alargar la vida útil de la obra, así como *software* y *hardware* libre que combate la obsolescencia programada; 11. Proveerse de energía 100% renovable; 12. Exigir Sistemas de Gestión Ambiental a todas las organizaciones con las que se trabaja.

Son 12 acciones que se pueden hacer y que sabemos que reducen el impacto ambiental del libro. Hacer una o las 12 dependerá de las posibilidades de cada organización, y todo será positivo. A día de hoy, tanto el Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya como el Ministerio de Cultura y Deporte del Estado español exigen el uso de papel proveniente de fuentes gestionadas con criterios ambientales para optar a las ayudas para la edición de libros. El sello Llibre local se está popularizando en Catalunya. En un estudio reciente (octubre, 2020) del Consell Nacional de la Cultura i les Arts (Conca) de Catalunya, *Lideratgemediambiental en el sector cultural i creatiucatalà* elaborado por Julie's Bicycle, se apunta que «Todas las decisiones de todos los agentes implicados en la cadena de valor de un sector tienen la capacidad de tener un impacto positivo en el medio ambiente y de encontrar soluciones sostenibles aplicables al resto de sectores». En el caso del libro, cabe recordar la campaña Libros amigos de los bosques impulsada por Greenpeace, a través de la que varias autoras y autores se comprometieron a exigir en sus contratos que las editoriales utilizaran papel certificado.

Subrayo estos ejemplos para reforzar la idea apuntada anteriormente del necesario consenso en el ecosistema del libro. No es un consenso en el sentido de ponernos de acuerdo en una sola forma de hacer las cosas, sino más bien

> La ecoedición es, por lo tanto, gestionar las publicaciones con criterios de sostenibilidad. Es calcular, minimizar y comunicar el impacto ambiental de un libro.

ECOEDICIÓ
LIBROS
COOPERATIVA
POL·LINIT
ZACIÓ

en ofrecer una carpa en la que todas las propuestas puedan ser compartidas y comunicadas.

Sentido común crítico

En la actualidad, juntamente con el Centro Tecnológico LEITAT estamos realizando el Análisis de Ciclo de Vida del libro impreso en digital. También seguimos organizando los eco-Booklab, últimamente destinados a calcular el impacto ambiental de la digitalización —dispositivos de lectura, 5G, etcétera—. Se están creando redes internacionales de editoriales independientes para intercambiar derechos o archivos, minimizando así el transporte de libros, sobretodo entre Catalunya y el Estado español con América y viceversa. Editoriales como Comanegra, BabulinkaBooks, Nanit, La Topera, Yekibud, Parcir, Arpa o Errata Naturae, han expresado sus propuestas y aportaciones para una gestión sostenible del libro.

En México, tanto el Fondo de Cultura Económica, como la Feria Internacional del Libro de Oaxaca, como la editorial Antílope debaten, promueven, y difunden los criterios de ecoedición. Precisamente en uno de los talleres organizados, una de las personas de su equipo resumió, para mí de manera brillante, lo que debe ser la ecoedición. Más o menos dijo: «creía que la ecoedición sería una nueva técnica, que habría que aprender tecnológicamente algo nuevo. Veo que al fin y al cabo, es aplicar un sentido común crítico».

/ AUTORA
Anna Alcubierre.

/ CORREO-E
anna@espaie.cat

/ ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL
Museógrafa y escenógrafa.

/ TÍTULO
Pensamiento ecológico y centros de arte. La exposición ¡Feminismos!

/ RESUMEN
Dentro del rico universo de las exposiciones temporales, convivimos en un hacer y deshacer. La mayoría de los museos y centros culturales del mundo, y en especial los museos de arte, destinan una o más salas a programar una serie de muestras cada temporada con fecha de inicio y final. Construir para deconstruir, en esto se basa la arquitectura efímera. Por este motivo de «caducidad» se hace todavía más necesario pensar en los impactos que puede generar la intervención en los espacios que acogen las obras viajeras. Hay que evitar las exposiciones temporales que crean residuos permanentes. En este resumen veremos un caso de estudio concreto, el de la exposición ¡Feminismos! del Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, a partir del cual examinamos el concepto de sostenibilidad en las exposiciones temporales de arte.

/ PALABRAS CLAVE
Exposiciones temporales, sostenibilidad ambiental, empatía ecológica, construcción efímera, Museografía.

/ Artículo recibido: 15/10/2020 **/ Artículo aceptado:** 30/10/2020

/ AUTHOR
Anna Alcubierre.

/ E-MAIL
anna@espaie.cat

/ PROFESSIONAL AFFILIATION
Exhibition and stage designer.

/ TITLE
Ecological thinking and art centers. The exhibition Feminisms!

/ ABSTRACT
Within the rich universe of temporary exhibitions, we live in a make-and-undo. Most of the world's museums and cultural centers, and especially art museums, allocate one or more rooms to schedule a series of exhibitions each season, with start and finishing dates. The architecture of these exhibitions is based on the concept of constructing to deconstruct. This ephemeral nature or "expiration" requires giving consideration to the impact of constructing the spaces that host the travelling works of art. Temporary exhibitions that create permanent waste must be avoided. In this summary, we will look at a specific case study, the Feminisms! display at the Centre de Cultura Contemporània de Barcelona and will examine the concept of sustainability in temporary art exhibitions.

/ KEYWORDS
Temporary exhibitions, environmental sustainability, ecological empathy, ephemeral construction, display.

Pensamiento ecológico y centros de arte. La exposición *¡FEMINISMOS!*

/ Anna Alcubierre

Pensamiento ecológico y centros de arte. La exposición ¡FEMINISMOS!

Anna Alcubierre

La mayoría de los museos y centros culturales del mundo, y en especial los museos de arte, destinan una o más salas a programar muestras con fecha de inicio y final. Construir para deconstruir, en esto se basa la arquitectura efímera. Por este motivo de «caducidad» se hace todavía más necesario pensar en los impactos que puede generar la intervención en los espacios expositivos de los museos de arte, que debentrabajar una construcción ecológica sin evidenciar esta característica, «sostenibilidad camuflada»[1]. En este artículo mostramos la valoración de un caso concreto, el de la exposición *¡FEMINISMOS!* que se enmarca dentro de la investigación[2] sobre sostenibilidad en las exposiciones temporales de museos y centros de arte. Una investigación que tiene como objetivo principal aportar recomendaciones de aplicabilidad a las instituciones museísticas y colaboradores, para reducir los impactos ambientales generados por exhibiciones, y a la vez nutrirnos, como sociedad, de una manera de relacionarnos con el entorno menos antropocéntrica.

¡FEMINISMOS![3] reúne las exposiciones «La Vanguardia Feminista de los años 70 [sic]. Obras de la VERBUND COLLECTION, Viena» y «Coreografías del género» junto a un extenso programa de actividades en torno a la mirada del feminismo radical de los años setenta y los feminismos actuales. Consideramos que el reto clave por parte del CCCB, fue vincular la extensa colección internacional feminista procedente de Viena con el aquí y el ahora. Por parte del equipo de diseño, el objetivo era hacer convivir todos estos contenidos dentro de un mismo recorrido expositivo de 1.470 m^2 de superficie, demanera que las dos exposiciones fueran autónomas, pero a la vez estuvieran enlazadas formando parte de un mismo proyecto. El diseño museográfico[4] apuesta por dialogar con la arquitectura existente, se construyen nuevos muros —totalmente necesarios para ganar superficie expositiva—, que juegan a cruzar los grandes arcos del espacio existente. La diversidad de formatos de las obras que conforman el contenido es muy amplia: fotografía, dibujo, pintura, video, instalaciones interactivas, documentos, etcétera. Por otro lado, la temática es muy concreta, y en este sentido la museografía propone neutralizar el entorno y ordenar el contenido. Los proyectos de espacio, y de grafismo[5] se han elaborado paralelamente, con un lenguaje sintético y un trasfondo activista. *¡FEMINISMOS!* es la primera exposición del centro que implanta las pautas incluidas en el "Manual de Diseño para Todos de Exposiciones del CCCB", por lo que cumple buenos criterios de accesibilidad.

El análisis de los criterios medioambientales de esta exposición considera todas las fases: diseño, producción, montaje, exhibición, desmontaje y reutilización, por lo que todos los agentes están vinculados, tanto la institución como los equipos de diseño y las empresas de producción[6]. También contempla los materiales según su uso: estructuras, mobiliario y soportes, pavimentos, producción gráfica, elementos de iluminación, equipamientos audiovisuales e instalaciones o escenografías.

Observando criterios ecológicos genéricos encontramos un resultado satisfactorio, hecho que, tratándose de una muestra de gran escala, es muy relevante:

1) La repetición formal del conjunto de la exposición basada en un modelo básico, es un *leitmotiv* que permite flexibilidad y adaptabilidad.

2) La muestra ha soportado perfectamente su temporalidad de casi seis meses, demostrando durabilidad a pesar de que toda la producción gráfica es sobre papel, evitando el uso de PVC, muy recurrente en las exposiciones temporales y que provoca un elevado impacto ecológico por su toxicidad.

3) Existe una conexión directa entre las fases de diseño producción y reutilización, por lo que se reaprovechan la mayor parte de las vitrinas, adaptándolas a la estética del proyecto y se construyen los nuevos muros de madera con un sistema de pilastras, previamente usadas, y paneles de recubrimiento 100% reutilizables. Los nuevos elementos de mobiliario se diseñan contemplando, a la vez, suposterior uso. También en términos de reciclabilidad, por lo que se refiere a materiales que se convierten en desechos al finalizar la exposición temporal, gracias a una buena gestión de residuos, son mayoritariamente recuperables: el papel es biodegradable o compostable y los tableros de madera de fibras con pintura plástica soluble al agua son reciclables. Contrariamente la moqueta, que se compone de materiales de distintas características e inseparables, difícilmente se puede reciclar.

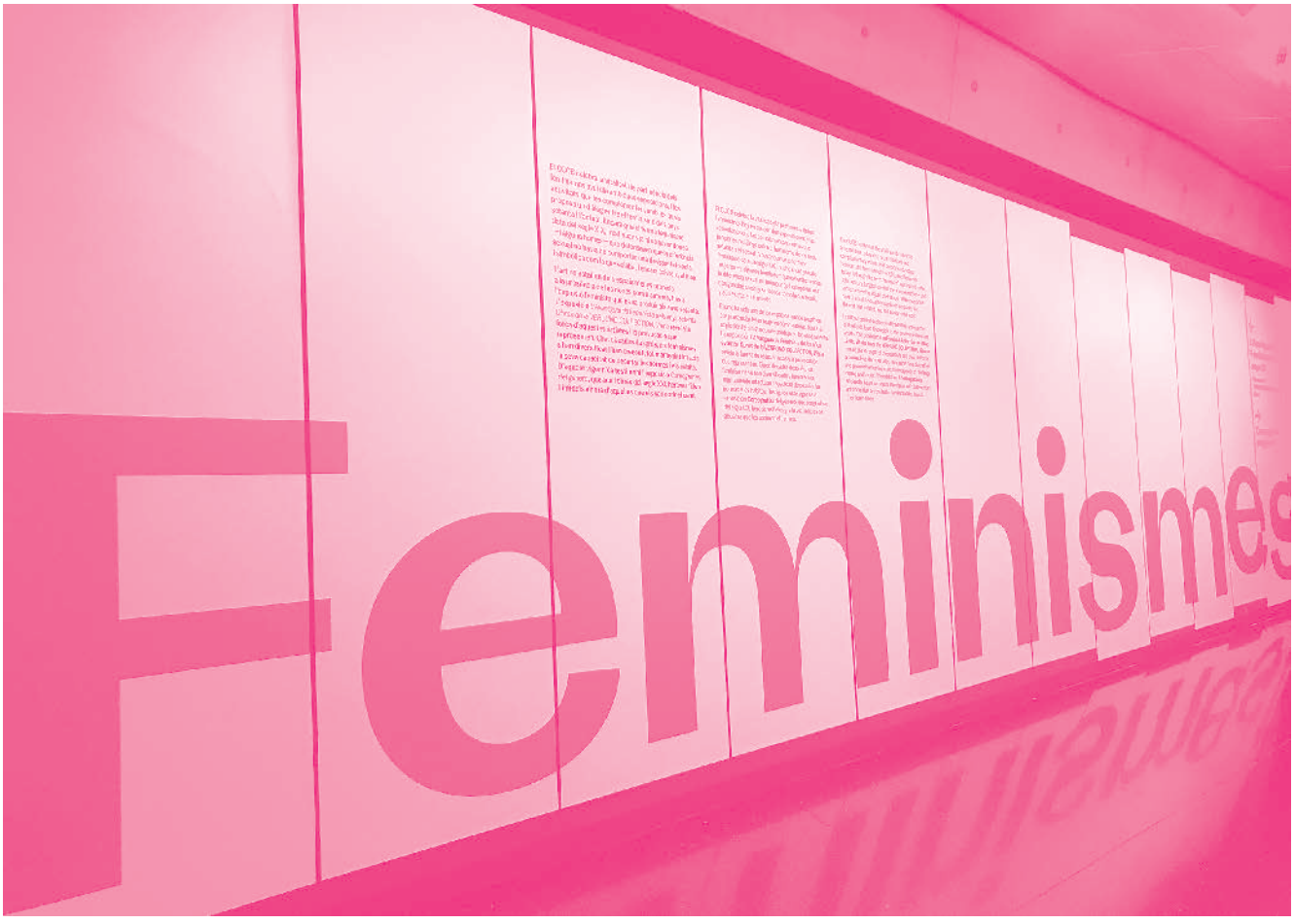
4) El hecho de que la empresa de producción no tenga la sede cercana al espacio expositivo, afecta en la procedencia de los materiales e inevitablemente incrementa el volumen de transporte y por lo tanto de emisiones de C02. Por otro lado, los materiales elegidos se fabrican localmente y no precisan de exigencias específicas con procedencias lejanas.

Deberíamos pensar y diseñar con empatía ecológica desde el inicio y evitar las exposiciones temporales que crean residuos permanentes.

5) Mayoritariamente las pinturas y tintas utilizadas son solubles al agua, por lo que tienen un alto porcentaje de inocuidad, pero tanto los aglutinantes de los tableros de fibra de madera como las resinas sintéticas de la pintura acrílica aplicada en algunos elementos expositivos concebidos para ser reutilizados, pueden ser contaminantes.

6) Los materiales seleccionados no son materias primarias que requieran de elevados niveles de energía en su fabricación y la iluminación es básicamente con fuente de LED, por lo que es de bajo consumo y buena eficiencia, aunque hay un alto contenido audiovisual que requiere de electricidad.

7) La filosofía subyacente en este proyecto, tanto en la concepción como en el diseño, es de reducción. A pesar del volumen de obras a exponer, no se han construido excesivos elementos más allá de los indispensables para presentar adecuadamente los contenidos, con una estética singular y unificadora. No se oculta lo que ya existe, la arquitectura del edificio resulta ser útil y el pavimento es mayoritariamente el original, a excepción de la zona de instalaciones contemporáneas, que se recubre con moqueta por requerimientos de



control de luz y sonido, y el espacio que enlaza las dos exposiciones que es un contrapunto monocromático.

Como reflexión final cabe subrayar que, en el rico universo de las exposiciones temporales, convivimos en un hacer y deshacer. Además de la conciencia ambiental que toda persona pueda tener, las instituciones museísticas deben demostrar que proceden a favor de una mejora en su gestión de forma responsable con el ecosistema y la sociedad. Precisamente esta particularidad de tener que evidenciar, visibiliza algunas prácticas donde se generaliza la idea de «compensar», o sea, actuar en beneficio propio sin consideraciones con el entorno y exhibir sostenibilidad a posteriori, como fórmula de equilibrio.¡FEMINISMOS! es una exposición temporal que, a pesar de ser de gran escala, apenas produce desechos, y este es el dato más relevante para valorar el grado de sostenibilidad ambiental del proyecto. Deberíamos pensar y diseñar con empatía ecológica desde el inicio y evitar las exposiciones temporales que crean residuos permanentes.

Notas

1. Consúltese el artículo *Exposicions sotenibles, perspectives de canvis* publicado en el *Journal of designprocesss* del Grupo de Investigación de procesos de diseño de EINA, en: https://diposit.eina.cat/handle/20.500.12082/845

2. Referente a la Tesis Doctoral, *Sostenibilidad ambiental en las exposiciones temporales de museos y centros de arte. Bases de autovaloración aplicadas a casos de estudio*actualmente en curso, en el programa de investigación de Cooperación cultural y desarrollo del Programa Oficial de Doctorado en Educación de la Universidad de Girona.

3. La exposición tuvo lugar en el CCCB (19 de julio 2019-5 enero 2020), para información detallada sobre la

exposición véase: https://www.cccb.org/es/exposiciones/ficha/feminismos/231713

4. Diseño del montaje expositivo realizado por Espai e. Disponible en: http://espaie.cat/es/projecte/feminismos

5. El diseño de la gráfica expositiva fue realizado por Avanti Studio. Disponible en: https://avanti-avanti.com/portfolio/feminismes-cccb/

6. La producción y el montaje de la exposición ha sido a cargo de la empresa Feltrero.

/ AUTORA
Irene Aláez Vasconcellos.

/ CORREO-E
irene@unamasuna.com

/ ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL
Gestora Cultural. Fundadora de Una Más Una.

/ TÍTULO
Incorporar la sostenibilidad a la práctica de la gestión cultural.

/ RESUMEN
El texto pretende incorporar la sostenibildad en la práctica de la gestión cultural, mediante instrumentos para empezar a dar los primeros pasos. Se trata de realizar un autodiagnóstico para reflexionar sobre la sostenibilidad de la propia entidad, como de las actividades que realiza. El texto aborda la sostenibilidad en un concepto amplio, más allá del medioambiental.

/ PALABRAS CLAVE
Sostenibilidad, gestión cultural, cultura.

/ Artículo recibido: 15/10/2020 **/ Artículo aceptado:** 30/10/2020

/ AUTHOR
Irene Aláez Vasconcellos.

/ E-MAIL
irene@unamasuna.com

/ PROFESSIONAL AFFILIATION
Cultual manager. Founder of Una Más Una.

/ TITLE
Incorporate suntainability into the practice of cultural management.

/ ABSTRACT
The text aims to incorporate sustainability in the practice of cultural management, through instruments to start taking the first steps. It is about carrying out a self-diagnosis to reflect on the sustainability of the entity itself, as well as the activities. The text addresses sustainability in a global concept, not only the environmental.

/ KEYWORDS
Sustainability, cultural management, culture.

Incorporar la sostenibilidad a la práctica de la gestión cultural

/ Irene Aláez Vasconcellos

Incorporar la sostenibilidad a la práctica de la gestión cultural

Irene Aláez Vasconcellos

Tal y como señala la filósofa Marina Garcés, nos encontramos en la era póstuma, en la que se nos ha robado el futuro y el tiempo para reaccionar ha finalizado, ya solo toca actuar. Si nos preguntan hasta cuándo, ya estamos fuera de tiempo.[1] Este texto no pretende ser una guía de las acciones a realizar, sino simplemente tiene como objetivo servir de inspiración[2] para empezar a dar pasos y actuar de forma paulatina.

Cada vez son más las pequeñas iniciativas que a la hora de trabajar eligen hacerlo desde otros lugares «bajo el lema del capitalismo consciente, las mejores empresas del mundo son las mejores empresas para el mundo», el hecho de disponer de una mayor libertad, otorga la posibilidad de tomar decisiones desde el compromiso de transformar la sociedad, entendiendo que el beneficio va más allá de lo económico y debe buscar el bienestar de todas aquellas personas que nos rodean. Basta con ver la cantidad de entidades adheridas al Compact Global de Naciones Unidas, o aquellas que forman parte del movimiento B Corporation. Estas iniciativas, además disponen de herramientas de análisis, acciones y objetivos para mejorar, véase la herramienta de análisis de estado de ODS o de Impacto social. Debemos recordar que la Agenda 2030, nace como documento que busca la transformación social en un sentido amplio.

Desde el ámbito cultural, empiezan a asomarse experiencias de ámbito internacional que pueden ser de gran utilidad para evaluar aspectos medioambientales, como la herramienta IGTool de Julie´sBycicle para la medición de la huella de carbono o las auditorias de A Greener Festival más especializada en Festivales de Música o la guía publicada de Festivales y Agenda 2030. Cabe señalar, el gran interés de las guías e informes específicos elaborados por estas entidades, en los que arrojan los excelentes resultados de impacto de instituciones, en este caso del Reino Unido, y la reducción de consumo.

La reducción de consumo y residuos es clave, así como la producción-construcción expositiva[3] en la que debe optarse por los materiales más sostenibles y, llegado el momento de la destrucción a la finalización de la actividad cultural, podría reducirse con un inventario, almacenamiento y préstamo de elementos expositivos y escenográficos, como ya se lleva a cabo en Francia o bien proceder a la donación de materiales a entidades que buscan nuevos usos. Resulta de gran interés, generar una cadena de proveedores que facilite

que el conjunto de la gestión sea lo más sostenible posible, desde la contratación de energías renovables ya sea de forma continúa o puntual, los alojamientos comprometidos con la reducción de residuos, evitando la producción excesiva en servicios de alimentación o la contratación de servicios de *catering* que compren a productores de proximidad, etcétera. Respecto a la movilidad, conviene realizar evaluación de impacto medioambiental optado por las opciones más saludables, de ubicar los espacios para hacer recorridos a pie, por el transporte eléctrico o por tren, si bien en el caso de resultar imposible o tratarse de desplazamientos internacionales se propone elegir aquellas compañías que permitan el pago de compensación por emisiones.[4]

La inclusión de aquellas personas con diversidad funcional como profesionales y/o público también debe estar entre las prioridades de los gestores culturales. Debe atenderse al artículo 30 de la Declaración de las Personas con Discapacidad relativo al derecho a participar en la vida cultural, para ello se propone analizar los diversos aspectos de accesibilidad de las actividades y establecer alianzas con entidades que trabajen en estos ámbitos (Fundación Once, CILSEM, Afanias, etc.) para incorporar el LSE, la subtitulación o sobretexto, mochilas vibratorias, entre otros. No debemos olvidar la incorporación de los diversos tipos de públicos: infantil, juvenil y personas mayores, y facilitar su acceso en la medida de lo posible.

Respecto a la igualdad de género, debe recordarse que en España ya existe una Ley orgánica de Igualdad efectiva entre hombres y mujeres en cuyo artículo 26 se recoge la igualdad en el ámbito de la creación y producción artística e intelectual y se conmina a las administraciones a equilibrar la presencia de mujeres en sus programaciones o en la configuración de órganos consultivos, entre otras. Asimismo, como medida de visibilidad, se propone la contratación de mujeres en aquellas funciones donde no son tan frecuentes, técnica, iluminación, transporte, etcétera.

Una de las cuestiones en las se está avanzando es en las finanzas sostenibles, incorporar en aquellas funciones de gestión económica, la gestión ética, desde la banca a la contratación de seguros o planes de pensiones cuyos fondos estén en inversiones socialmente responsables. La más relevante, recogida en el ODS8 es el del trabajo decente y crecimiento económico. Para ello deberán buscarse las mejores condiciones salariales, reconociendo la formación, especialización, etcétera. La inexistencia de convenio colectivo, o existencia de variedad de los mismo, hace compleja la asimilación de funciones, así encontramos algunas de gestión asimilables al convenio de oficinas y despachos o a las mismas categorías en la administración. Además, el pago por los servicios no debería dilatarse en el tiempo, por lo que la puntualidad en los pagos debería ser un reto en aras al bienestar.

Otra de las claves en la contratación sostenible, mediante la contratación de aquellas empresas de la Economía Social y Solidaria o avanzar con la Sociedad Limitada de Interés General y, para el caso de las Administraciones Públicas, atender a las fórmulas de la Contratación Pública Responsable.[5]

Por ello, estas deberían ir en esa dirección, si bien continúa siendo el criterio económico el que prima, por lo que desde aquí se lanza una invitación para trabajar creativamente, con las herramientas existentes, en nuevas fórmulas que contribuyan a garantizar la sostenibilidad del ecosistema cultural y conseguir un mayor impacto. Asimismo, se propone suscribir acuerdos marco con entidades representativas del sector para la licitación abierta a diversas entidades y con tarifas justas fijadas con anterioridad que garantice la estabilidad.[6]

Algunas soluciones posibles que se apuntan, sería la de crear una mesa de trabajo conjunta entre gestores públicos y trabajadores de la cultura para aproximarse en sus necesidades y procesos, también alinearse con entidades privadas que ya están avanzando en la gestión de impacto o en la mutualización de aprendizajes como la Fundación Daniel y Nina Carasso.

En palabras de Joaquín Sabina «que valiente no salga tan caro y ser cobarde no valga la pena», esto es, se trata de un compromiso ético que nos sitúa en un lugar que nos permite mejorar nuestra práctica diaria y con ella conseguir un impacto en mejora de una sociedad más justa.

Notas

1. Conf. Mextropoli 2017. Puede consultarse en: https://www.youtube.com/watch?v=nREWMy0a6fA

2. Puede consultarse en: https://www.goethe.de/ins/br/en/kul/sup/nsp.html

3. Exposiciones temporales y Sostenibilidad. Estudio sobre las prácticas y propuestas sostenibles en los museos de Barcelona.

4. Guía de eventos sostenibles.

5. Puede consultarse en: http://www.obcp.es/opiniones/hacia-la-compra-publica-socialmente-responsable

6. Puede consultarse en: https://diario.madrid.es/blog/2018/03/19/nuevo-concurso-abierto-para-proveedores-de-creatividad-y-diseno-grafico-del-ayuntamiento-de-madrid/

Revisión bibliográfica de *Cultura y desarrollo*

Alfons Martinell

Esta selección presenta bibliografía y documentación comentada y ordenada relativa a la dimensión cultural al desarrollo para entender su evolución y tratamiento a nivel de la comunidad internacional. No pretende agotar toda la documentación sobre cultura y desarrollo existente por su envergadura. He seleccionado los que a mi parecer son los más significativos o me han servido en mi trabajo, espero me excusen de algunas omisiones.

Documentos de referencia siglo XX

En la segunda mitad del s. XX, después de la Segunda Guerra Mundial y la constitución del multilateralismo, se inicia un periodo de implementación de las políticas de desarrollo donde la cultura busca su difícil anclaje.

- UNESCO. *Declaración de los Principios de la Cooperación Cultural Internacional*. 4 de noviembre de 1966.

Recuperado de:

http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13147&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

«Artículo II. Las naciones se esforzarán por lograr el desarrollo paralelo y, en cuanto sea posible, simultáneo de la cultura en sus diversas esferas, con el fin de conseguir un equilibrio armónico entre el progreso técnico y la elevación intelectual y moral de la humanidad».

«Artículo III. La cooperación cultural internacional abarcará todas las esferas de las actividades intelectuales y creadoras en los campos de la educación, la ciencia y la cultura».

-*Conferencia Intergubernamental sobre los Aspectos Institucionales, Administrativos y Financieros de las Políticas Culturales*, 1970, Venecia.

Recuperado de:

https://culturalrights.net/es/documentos.php?-c=18&p=197

Fue la primera conferencia dedicada a las políticas culturales: «Durante el encuentro se ha abarcado varias cuestiones importantes como el lugar que la cultura ocupa en el mundo contemporáneo; las responsabilidades de los estados respecto a la vida cultural; la parte de la cultura en el desarrollo económico y social; la necesidad de salvaguardia de los valores culturales, entre otras».

- *Conferencia Intergubernamental sobre las Políticas Culturales en Europa*, Helsinki, 1972.
Recuperado de:
http://www.lacult.unesco.org/docc/1972_reun_reg_pol_cult_Europa.pdf

Esta conferencia realiza un amplio análisis de la situación de las políticas culturales en la región. Un importante documento para observar los planteamiento y preocupaciones de este momento.

- UNESCO (1975). *Conferencia intergubernamental sobre políticas culturales en África*, AFRICACULT, Accra.
Recuperado de:
http://www.lacult.unesco.org/docc/1975_reun_reg_pol_cult_Africa.pdf

Esta conferencia representó un avance importante en el tratamiento de conceptos como desarrollo, cultura, diversidad para un continente que salía de una etapa colonial. Tuvo mucha influencia en los trabajos posteriores. Algunos autores la consideran una base del discurso sobre cultura y desarrollo posterior.

- UNESCO (1982). Conferencia mundial sobre políticas culturales, Mundiacult, México.
Recuperado de:
https://culturalrights.net/descargas/drets_culturals400.pdf

Un texto clave para la historia de las políticas culturales y las relaciones entre desarrollo y cultura. La conferencia rechazó unánimemente toda jerarquía de las culturas, ya que nada puede justificar la discriminación entre culturas «superiores» e «inferiores», y reafirmó el deber de cada uno de respetar todas las culturas. Se recalcó que la identidad cultural es la defensa de las tradiciones, la historia y los valores morales, espirituales y éticos heredados de las generaciones pasadas.

- Comisión mundial sobre Cultura y del Desarrollo.
En el período 1988-1997 esta comisión lideró un excelente trabajo de reflexión y análisis de la práctica. Coordinando más de 1200 proyectos iniciados por 166 estados miembros, catorce organizaciones intergubernamentales y sesenta y seis organizaciones no gubernamentales fueron reconocidos como actividades oficiales del Decenio. Un gran aporte a la conceptualización sobre la dimensión cultural al desarrollo.

- *Nuestra Diversidad Creativa*. Informe de la Comisión Mundial sobre Cultura y Desarrollo de la Unesco, París, 1998.
Recuperado de:
http://www.lacult.unesco.org/docc/1996_Nuestra_Divers_Creativa_ONU_vers_resum.pdf

También conocido como *Informe Pérez de Cuellar*, nombre del diplomático peruano que coordinó este trabajo. Documento importante con aportaciones muy actuales que demuestran la profundidad de las elaboraciones de la Comisión Mundial.

-UNESCO (1995). *Dimensión cultural del desarrollo, hacia un enfoque práctico*. París, Ediciones Unesco.
«La problemática de base de la Estrategia Internacional al Desarrollo, los objetivos y metas señalados al sistema de las Naciones Unidas, y las políticas y medidas propuestas para los años noventa siguen estando muy alejados de un enfoque cultural, y por consiguiente de un desarrollo verdaderamente integrado». Esta publicación no disponible en internet presenta una crítica a las políticas de desarrollo por no incluir la dimensión cultural. Resalta que algunos de los grandes fracasos de las últimas décadas en las políticas de desarrollo son debido a la poca consideración del factor cultural del desarrollo.

- COUNCIL OF EUROPE (1997). *Sueños e identidades. Una aportación al debate sobre cultura y desarrollo en Europa*. Barcelona, Interarts.
Recuperado de:
https://rm.coe.int/0900001680085bfc

Constituye la aportación al debate sobre cultura y desarrollo en Europa elaborado por el Consejo de Europa después de un gran número de reuniones de trabajo con la participación y consulta a centenares de expertos de todos los países. Una contribución importante por su estructura, metodología, extensión y profundidad de temas tratados.

- UNESCO (1998). *Plan de acción sobre políticas culturales para el desarrollo*. Aprobado por la Conferencia Intergubernamental sobre Políticas Culturales para el Desarrollo en Estocolmo.
Recuperado de:
http://www.lacult.unesco.org/docc/1998_Conf_Intergub_sobre_pol_cult_para_des.pdf

La conferencia de Estocolmo representó la culminación de un proceso de reflexión y elaboración de las bases

de las políticas culturales para el desarrollo sostenible. Un excelente trabajo que se concretó en un Plan de Acción y recomendaciones para la implementación de la dimensión cultural al desarrollo. A nivel histórico no se entiende que su contenido fuera obviado en la Declaración del Milenio (2000), solo atribuible a la descoordinación entre UNESCO y PNUD.

- Informe Mundial de la cultura.

Recomendación de la Comisión Mundial de Cultura y Desarrollo instituida en 1992 por la UNESCO que tuvo el mayor impacto sobre la evolución de los planteamientos de cultura y de desarrollo. La Comisiónfue la editora de los Informes mundial de Cultura UNESCO que se editaron solo en 1998 sobre Cultura, creatividad y mercados y en 2000 sobre Cultura, conflicto y pluralismo con un amplio número de artículos coordinados por Lourdes Arizpe.

Documentos de referencia siglo XXI

- *Declaración del Milenio de las Naciones Unidas. De la Cumbre del Milenio el 8 de septiembre de 2000*.

Recuperado de:
https://undocs.org/es/A/RES/55/2

Una nueva alianza mundial para reducir la pobreza extrema con plazos hasta el 2015 con los Objetivos de Desarrollo del Milenio (ODM). Disponible en: https://www.undp.org/content/undp/es/home/sdgoverview/mdg_goals.html. La primera gran conferencia de la comunidad internacional para plantear un plan de acción 2000-2015 para la erradicación de la pobreza y el desarrollo sostenible. Se definieron los 8 ODM a nivel mundial sin la incorporación de la Cultura a pesar de las aportaciones anteriores. Para la dinámica de incorporar la cultura en las políticas de desarrollo fue una primera derrota inmerecida teniendo en cuenta los aportes ya citados.

- *Declaración de Universal de la UNESCO sobre la diversidad culturalaprobado por unanimidad en la31.ª reunión de la Conferencia General*, París, 11-12 de diciembre de 2001.

Recuperado de:
http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13179&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

Declaración no vinculante en derecho internacional, pero de gran profundidad conceptual sobre la diversidad cultural en el marco de la diversidad humana y natural. Un aspecto importante para incluir la cultura en el desarrollo sostenible. Paralelamente al documento se realizaron muchos trabajos teóricos sobre la diversidad cultural de gran impacto y repercusión posterior.

- *Convención para la salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial*, 2003.

Recuperado de:
http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=17716&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

Convención que define una dimensión del patrimonio cultural poco tratado en los acuerdos internacionales y presenta una nueva dimensión: «Se entiende por "patrimonio cultural inmaterial" los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas —junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes— que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana».

- PNUD (2004). *Informe sobre el Desarrollo Humano 2004. La libertad cultural en el mundo diverso de hoy*. New York.

Recuperado de:
http://hdr.undp.org/sites/default/files/hdr_2004_es.pdf

Este es uno de los primeros Informes del PNUD dedicado a un tema exclusivamente cultural. Tiene su importancia porque el Índice de Desarrollo Humano (IDH) no contempla indicadores culturales. Es un excelente texto para profundizar en la libertad cultural como concepto básico de las políticas culturales y su relación con el desarrollo sostenible.

- UNESCO (2005). *Convención sobre la protección y la promoción de la diversidad de las expresiones culturales*.

Recuperado de:
http://www.unesco.org/new/es/culture/themes/cultural-diversity/cultural-expressions/the-convention/convention-text

Como convención de derecho internacional representa un gran florecimiento de la defensa de la diversidad cultural frente a intereses de mercado y proceso de homogenización. Permitió situar la cultura como un campo de protección a nivel internacional como a nivel de los Estados a la vez que considerar la diversidad de expresiones culturales como un patrimonio de la humanidad. Para profundizar en la convención se recomienda:

- Velasco, H. M. y Prieto, J. (eds.) (2016). *La diversidad cultural. Análisis sistemático e interdisciplinar de la Convención de la UNESCO*. Madrid: Trotta Editorial.

- Martinell, A. y Prieto de Pedro, J.(2018). "La cooperación internacional y el desarrollo en el marco de la Convención sobre la protección y la promoción de la diversidad de las expresiones culturales" en Carbo, G. *La cultura, estrategia de cooperación al desarrollo*. Girona: Ed. Documenta Universitaria. Recuperado de: is.gd/cavIuE

Presenta un análisis de la cooperación al desarrollo y la relación entre cultura y desarrollo en el articulado de la Convención de 2005. Propone orientaciones para situar la dimensión cultural en la agenda de las políticas culturales internacionales.

- Barreiro Carril, B. (2011). *La Diversidad Cultural en el derecho internacional: La convención de la UNESCO,* Iustel.

- Manservisi. S. (2009). "Is there a New Approach to Culture and Development in the Strategy of the EU Development Policy?" en *Africa e Mediterraneo. Cultura e Società*, n.º 68, Bologna.

- *Informe sobre la economía creativa 2008*, UNCTAD, Conferencia de las Naciones Unidas sobre Comercio y Desarrollo.

Recuperado de:
https://derechodelacultura.org/wp-content/uploads/2015/02/d_inf_econo_creat_2008.pdf?view=-download
Es uno de los primeros trabajos en poner en valor las industrias culturales y creativas como factor de desarrollo. También se plantea como el problema de la circulación de bienes y servicios culturales en el mercado.

- *Informe mundial de la UNESCO. Invertir en la diversidad cultural y el diálogo intercultural*, 2009.
Recuperado de:
http://www.unesco.org/new/es/culture/resources/report/the-unesco-world-report-on-cultural-diversity/

Plantea la diversidad cultural como un elemento clave en el desarrollo sostenible con propuesta para una programación cultural en este campo.

- *Cultura y Desarrollo. Evolución y Perspectivas*, Maider Maraña, Unescoetxea, 2010.
Recuperado de:
http://www.unescoetxea.org/dokumentuak/Cultura_desarrollo.pdf

Interesante recopilación de información y análisis que presentan una visión del tema en la fecha de edición.

- *Informe sobre la economía Creativa 2013*, UNESCO y PNUD.
Recuperado de:
https://es.unesco.org/creativity/publication/informe-sobre-economia-creativa-2013

En este informe se profundiza sobre la economía creativa como motor de desarrollo y platea la necesidad de una mayor incorporación de la dimensión cultural en las políticas de desarrollo.

- *Ciudades y Gobiernos Locales Unidos*. (2011) Agenda 21 de la Cultura. GLCU.
Recuperado de:
http://www.agenda21culture.net/index.php/es/

- *Ciudades y Gobiernos Locales Unidos*. (2015) "El futuro que queremos incluye la cultura".
Recuperado de:
http://www.agenda21culture.net/index.php/es/documentacion-oficial/la-cultura-en-el-post-2015

- Asamblea General de NN. UU. (2015). *Transformar nuestro mundo. La Agenda 2030 para el Desarrollo Sostenible*.
Recuperado de:
https://www.un.org/sustainabledevelopment/es/development-agenda/

Incluye los diecisiete Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS) que constituyen un llamamiento universal a la acción para poner fin a la pobreza, proteger el planeta y mejorar las vidas y las perspectivas de las personas en todo el mundo. Un plan para alcanzar los objetivos en quince años. A pesar de los avances del período anterior (2000-2015) no se incorpora un objetivo para la cultura y provoca una reacción importante del sector. Véase Martinell, A. (coord.) (2020). "¿Por qué los Objetivos de Desarrollo Sostenible no incorporan la cultura?" *Cultura y desarrollo sostenible. Aportaciones al debate sobre la dimensión cultural de la Agenda 2030, Red Española de Desarrollo Sostenible (REDS)*, Madrid, págs. 8-15. Recuperado de: https://reds-sdsn.es/nueva-publicacion-cultura-desarrollo-sostenible

Pos 2015

- COUNCIL OF EUROPE (2016). *The Indicator Framework of Culture and Democracy, Strasbourg*.
Recuperado de:
https://www.coe.int/en/web/culture-and-heritage/indicators-culture-and-democracy

El Consejo de Europa desarrolla una herramienta para relacionar cultura con democracia en marcos comparativos para fomentar una mejor definición de las políticas culturales europeas.

- UNIÓN EUROPEA (2017). *New European Consensus for Development*.
Recuperado de:
https://www.consilium.europa.eu/media/24004/european-consensus-on-development-2-june-2017-clean_final.pdf

Consenso de las diferentes instituciones europeas con la Agenda 2030 y el compromiso para una mayor eficacia de la cooperación al desarrollo.

- UNIÓN EUROPEA (2016). *Hacia una estrategia de la UE para las relaciones culturales internacionales*.

Recuperado de:
https://ec.europa.eu/commission/presscorner/detail/es/IP_16_2074
Estrategia de los países de la Unión Europea en el campo de las relaciones culturales internacionales y coordinar su acción en el exterior.

- CONSEJO DE EUROPA (2015). *Convenio Marco del Consejo de Europa sobre el valor del Patrimonio Cultural para la sociedad*.
Recuperado de:
https://rm.coe.int/16806a18d3

«la aportación del patrimonio cultural en la construcción de una sociedad pacífica y democrática, y en el proceso de desarrollo sostenible y de promoción de la diversidad cultural».

- *La Cultura en los Objetivos del Desarrollo Sostenible (ODS): una guía práctica para la acción local*, 2018, CGLU, Agenda 21 de la cultura.
Recuperado de:
https://www.uclg.org/sites/default/files/cultura_ods.pdf

La Asamblea General de las Naciones Unidas ha adoptado diferentes resoluciones sobre cultura y desarrollo de las que podemos destacar:

- Resolución Res A65/166 sobre "Cultura y desarrollo" de 20 de diciembre de 2010. Pone de relieve la contribución de la cultura al desarrollo sostenible y su contribución a los ODM.
- Resolución Res A66/208 sobre "Cultura y desarrollo" de 22 de diciembre de 2011.
- Resolución Res A69/230 sobre "Cultura y desarrollo sostenible", de 19 de diciembre de 2014. Toma nota del informe elaborado por UNESCO.
- Resolución Res A70/214 sobre "Cultura y desarrollo sostenible", de 22 de diciembre de 2015.
- Asamblea General De Las Naciones Unidas.«Resolución 65/1». A/RES/65/1, 19 de octubre de 2010. Recuperado de: http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CLT/pdf/Cumbre%20de%202010%20sobre%20los%20ODM_Documento%20final.pdf

Documentos relacionados con la formulación y evaluación de políticas culturales y de la dimensión cultural del desarrollo:

ORGANIZACIÓN MUNDIAL DE CIUDADES Y GOBIERNOS LOCALES UNIDOS (2004). *Agenda 21 de la Cultura. Barcelona: CGLU.*
Recuperado de:
http://www.agenda21culture.net

AECID (2009). *Cómo evaluar proyectos de cultura para el desarrollo: Una aproximación metodológica a la construcción de indicadores*, Madrid.
Recuperado de:
https://www.aecid.es/galerias/cooperacion/Cultural/descargas/COMO_EVALUAR_INTERVENCIONES_WEB.pdf

GUÍA DE INDICADORES DE EVALUACIÓN DE POLÍTICAS LOCALES (2009). *Federación Española de Municipios y Provincias.*
Recuperado de:
http://femp.femp.es/files/566-61-archivo/Gu%C3%ADa_Evaluacion_FEMP_FINAL.pdf

Marco de estadísticas culturales (MEC) de la UNESCO, 2009.
Recuperado de:
https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000191063

UNESCO (2010). *Políticas para la creatividad. Guía para el desarrollo de las industrias culturales.* París.
Recuperado de:
http://es.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/220384s.pdf

_____(2013). *Manejar el conocimiento de los proyectos de Cultura y Desarrollo del F-ODM.*
Recuperado de:
http://www.unesco.org/new/en/culture/achieving-the-millennium-development-goals/knowledge-management/

_____(2014). *Indicadores de cultura para el desarrollo. Manual Metodológico*. París. http://es.unesco.org/creativity/si-

tes/creativity/files/iucd_manual_metodologico_1.pdf

_____ (2016). *Repensar las políticas Culturales. 10 años de promoción de la diversidad de las expresiones culturales para el desarrollo.* París: Ediciones UNESCO http://en.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/gmr_es.pdf

_____ (2018). *Repensar las políticas Culturales. Creatividad para el desarrollo.* París, Ediciones UNESCO.
Recuperado de:
https://es.unesco.org/creativity/global-report-2018

_____(2020). *Indicadores Cultura Agenda 2030*. París.
Recuperado de:
https://whc.unesco.org/en/culture2030indicators

Indicadores UNESCO de Cultura para el Desarrollo. Manual metodológico, 2014.
Recuperado de:
https://es.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/iucd_manual_metodologico_1.pdf

The Future we want includes Cultura (#culture2015goal): Por el reconocimiento del rol de la cultura en el fortalecimiento de la Agenda de Desarrollo post 2015 de Naciones Unidas. Propuestas de indicadores, 2015,
Recuperado de:
http://culture2030goal.net/wp-content/uploads/2020/05/ES_3-Indicators.pdf

Re/pensar las políticas culturales Convención– Informe Mundial de la Convención UNESCO, 2016.
Recuperado de:
https://en.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/gmr_es.pdf

Cultura, desarrollo y derechos culturales

NACIONES UNIDAS. (1966). *Pacto Internacional relativo a los derechos económicos, sociales y culturales (PIDESC)*, Artículo 15, 1.a.
Recuperado de:
http://www2.ohchr.org/french/law/cescr.htm

_____(1986). *Declaración sobre el derecho al desarrollo*.
Recuperado de:
https://www.un.org/es/events/righttodevelopment/declaration.shtml

_____(2009). *Consejo Económico y Social. Comité de Derechos Económicos, Sociales y Culturales. Observación general N.º 21 Derecho de toda persona a participar en la vida cultural* (artículo 15, párrafo 1 a), del Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturas).
Recuperado de:
https://www2.ohchr.org/english/bodies/cescr/docs/E.C.12.GC.21.Rev.1-SPA.doc

Relatora Especial en la esfera de los Derechos Culturales.
Recuperado de:
https://www.ohchr.org/SP/Issues/CulturalRights/Pages/SRCulturalRightsIndex.aspx

Los trabajos de esta relatoría de Naciones Unidas aportan reflexiones sobre diferentes aspectos de los derechos culturales. Muchos de ellos están íntimamente relacionados con las políticas culturales y el desarrollo.

Sostenibilidad

Informe de la Comisión Mundial sobre el Medio Ambiente y el Desarrollo. Comisión Bruntland, 1987.

Conferencia sobre el Medio Ambiente y el Desarrollo, Río de Janeiro, 1992.

Cumbre Mundial sobre el Desarrollo Sostenible, Johannesburgo, 2002.

Conferencia de Naciones Unidas sobre Desarrollo Sostenible (UNCSD), también conocida como *Rio+20*, 2012, en Río de Janeiro.
Disponible en:
https://www.un.org/spanish/esa/sustdev/

Conferencia Internacional sobre la Población y el Desarrollo, El Cairo, 1994.

Cuarta Conferencia Mundial sobre la Mujer, Beijing, 1995.

Segunda Conferencia de las Naciones Unidas sobre los Asentamientos Humanos, Hábitat II, Estambul, 1996.

Revistas

Wale'keru. Revista de Investigación en Cultura y Desarrollo. Laboratorio de Investigación e Innovación en Cultura y Desarrollo, Cartagena de Indias- Girona.
Recuperado de:
https://desarrolloycultura.net/

Revista especializada que solo publicó dos números. Disponible en: is.gd/tzyLno

Revista Cultura y Desarrollo de Unesco. Oficina Regional de Cultural para América Latina y el Caribe. La Habana. Disponible en: http://www.lacult.unesco.org/publicaciones/showitem.php?lg=1&id=79

Portal OEI Cultura y Desarrollo. Disponible en: https://www.oei.es/historico/cultura/cultura_desarrollo.htm

Dirección de Arte y Diseño
Carola Ureta Marín
www.carolaumarin.com

Adaptación a la maqueta de Periférica
Paco Mármol

Agradecimientos
La Ciudad como Texto por el registro de memoria
www.laciudadcomotexto.cl

Aportes fotográficos
Jorge Aguayo
Caiozzama
Florencia Insunza
La Ciudad como Texto

MONOGRÁFICO II

POLÍTICAS CULTURALES CONTEMPORÁNEAS DE CHILE

Soberanía arrebatada y ciudadanía cultural. Políticas culturales contemporáneas en Chile
María Paulina Soto Labbé / 193

Políticas de memoria para una nueva hegemonía cultural basada en el respeto por los derechos humanos
Loreto López González / 199

Ciudadanía y participación cultural: dos horizontes dialogantes para la democracia en la cultura
Constanza Symmes Coll / 207

Políticas culturales para la igualdad de género
Paula Poblete Maureira / 215

A 50 años de las políticas culturales de la Unidad Popular: enseñanzas y derivas críticas para pensar el proceso constituyente en Chile
Tomás Peters / 221

FONDART: Balance político de un instrumento de financiamiento cultural del Chile 1990-2010
María Paulina Soto Labbé / 215

/ AUTORA
María Paulina Soto Labbé.

/ CORREO-E
paulina.sotolabbe@gmail.com

/ ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL
Doctora en la Universidad de las Artes de Ecuador.

/ TÍTULO
Soberanía arrebatada y ciudadanía cultural. Políticas culturales contemporáneas en Chile.

/ RESUMEN
Se analizan algunas aristas de las políticas culturales de las últimas décadas —Memoria, Participación, Igualdad de Género, Historia y Financiamiento— las que a fines de la década de los años noventa experimentaron un giro ciudadano y contra hegemónico respecto de una agenda global que en lo económico le ha impuesto al Estado chileno un restringido rol subsidiario y en lo social, desatender el equilibrio territorial, sus necesidades y particularidades comunitarias.
Las aristas abordadas por las y los autores son: las políticas de memoria sobre el pasado dictatorial y su rol en la construcción de una hegemonía cultural capaz de promover y consolidar un compromiso con los derechos humanos; el enfoque de ciudadanía cultural en la Encuesta Nacional de Participación Cultural 2017 ampliando sus capacidades para representar la diversidad cultural y territorial del país; las iniciativas de investigación, promoción y educación de Comunidad Mujer, ONG chilena abocada a la igualdad de género en la política y en el trabajo remunerado y no remunerado; el establecimiento de enseñanzas y derivas críticas de las políticas culturales del gobierno de la Unidad Popular para pensar el presente constituyente que experimenta el país y; el desempeño de los fondos concursables en la financiación sectorial y el fomento de la economía.

/ PALABRAS CLAVE
Soberanía ciudadanía cultural, políticas culturales contemporáneas Chile.

/ AUTHOR
María Paulina Soto Labbé.

/ E-MAIL
paulina.sotolabbe@gmail.com

/ PROFESSIONAL AFFILIATION
Doctor at the University of the Arts of Ecuador.

/ TITLE
Seized sovereignty and cultural citizenship. Contemporary cultural policies in Chile.

/ ABSTRACT
Some aspects of the cultural policies of the last decades are analyzed -Memory, Participation, Gender Equality, History and Financing- which at the end of the 90s experienced a citizen and counter-hegemonic turn with respect to a global agenda that in the economic aspect has imposed on the Chilean State a restricted subsidiary role and in the social sphere, neglecting the territorial balance, its needs and community particularities.

/ KEYWORDS
Cultural citizenship sovereignty, contemporary cultural policies Chile.

/ Artículo recibido: 20/10/2020 **/ Artículo aceptado:** 03/11/2020

Soberanía arrebatada y ciudadanía cultural. Políticas culturales contemporáneas en Chile

/ María Paulina Soto Labbé

Soberanía arrebatada y ciudadanía cultural. Políticas culturales contemporáneas en Chile

María Paulina Soto Labbé[1]

1. La temporalidad de un balance

El balance de las políticas culturales chilenas contemporáneas que la revista Periférica nos ha solicitado comenzará en la década de los años setenta y quedará abierto a un presente intenso, explosivo y a todas sus hipótesis en movimiento.

En este presente, se conmemoran cuarenta y siete años del simbólico bombardeo al palacio de gobierno, dando inicio a la barbarie y a los abusos de poder por medio de los cuales se instaló un modelo de desarrollo que ha dejado daño irreparable y frustración. Los sentidos comunes que conviven en el territorio que habitamos no tienen puentes de comunicación. Unos niegan lo vivido y, los otros, no cesamos de significarlos en el lugar de los límites que deben reponerse para seguir caminando juntos. Es un presente con memoria pendiente.

Este balance está abierto también, porque desde el año 2019, experimentamos un estallido social (Lotman, 2013) que constituye una de las formas en que la sociedad civil se expresa cuando no hay otra manera de canalizar la acumulación de incomodidades y de micro sufrimientos cotidianos, cuando el cansancio no encuentra canales institucionales ni individuales de solución. Así, la impunidad y la desesperanza han hecho estallar un país, sin anuncio ni permiso.

En la post dictadura, el silencio social impuesto a fines de los años noventa se ha transformado en un grito masivo que ha reactivado la esperanza de recuperación de la soberana popular arrebatada, a través del uso ciudadano del espacio público y de un incipiente diálogo constituyente destinado a redefinir los acuerdos mínimos y máximos de convivencia para el país de los próximos treinta años.

Este presente convulso y abierto ofrece la oportunidad de registrar algunos de los importantes cambios socio culturales experimentados en las últimas décadas como la incipiente conciencia que los derechos culturales son derechos humanos e incluyen las diversidades o que la conducta pública ciudadana puede ser controlada socialmente y que eso es cultura y no solo las artes; que la participación y la financiación de las expresiones culturales son obligaciones públicas porque constituyen un bien común. Estas tendencias transformadoras superan la coyuntura y, muchas veces, la incidencia y voluntad de las instituciones y sus políticas de estrado.

2. La elección de las narrativas

Para el registro de algunas de las tendencias socio culturales experimentadas en las últimas décadas, me pare-

ció relevante que las y los invitados portaran en sus saberes, miradas intergeneracionales que nos permitan describir el proceso desde distintas ubicaciones y roles, pero, sobre todo, que lo hicieran con la observación activa de quienes poseemos experiencia empírica que nos permite comprometer un punto de vista. Esa génesis de las ideas y sus intentos de interpretación de la realidad, resultan valiosos para un periodo histórico como el que vivimos.

De esta manera, el dossier contiene artículos de Loreto López, Paula Poblete, Tomás Peters, Constanza Symmes y Paulina Soto. Los cuatro primeros son profesionales jóvenes que están produciendo conocimiento y desarrollando una reflexión intelectual militante y activista, propia de la ética de estos tiempos y que se conecta con el giro reflexivo que a fines de la década de los años noventa produjo la idea de que las políticas culturales se debían a la ciudadanía y no solo a los artistas. Ese enfoque me parece el más interesante y crítico de las últimas décadas, aun no siendo el hegemónico, pero es el que mejor inspira una reflexión constituyente para el Chile de estos días. El contrapunto lo aporto analizando los fondos concursables que ha sido el instrumento de política cultural más característico del período neoliberal y, finalmente, hemos invitado a un diálogo en formato de entrevista, al gestor cultural fundacional de este giro ciudadano en las políticas culturales contemporáneas de Chile, Claudio di Girólamo Carlini**.**

3. La década de la decepción

"¿Quién mató a Gaete?/ Lo mató la Corte Suprema o murió de pura pena/ lo mataron los nuevos tiempos porque el Gaete no cachó los nuevos vientos" (Mauricio Redolés[2])

La década de los años noventa en Chile es una época de post dictadura cargada de expectativas y situada en los albores del siglo XXI repleto de misticismos y en la que se consagró un silencio público porque la política de estrado dio espacio únicamente a los rostros y discursos antiguos. Estos se encontraban completamente alejados de las generaciones de jóvenes que habíamos protagonizado los convulsionados años ochenta y que, con alegría y vehemencia, agitamos y motorizamos un "NO+" a la dictadura cívico-militar que controlaba el país desde el año 1973 (Soto, 2005, 2006). Esa generación esperanzada en superar la estratificación de oportunidades experimentó una lenta decepción.

Los gobiernos que tuvieron a cargo la transición de la dictadura a la democracia postergaron a la sociedad civil activa, dejándola arrinconada en la cesantía o en los trabajos precarios, excluidos de la promesa neoliberal del consumo y marginalizados de la educación de calidad. Los prolongados efectos de la crisis económica de comienzos de los años ochenta y el modelo socio-económico neoliberal de alcance mundial y que en nuestro país se había impuesto con estrategias de terrorismo de estado frustraron el misticismo y las expectativas ciudadanas, recordándonos una vez más el carácter de país dependiente en lo económico y, sobre manera, en lo cultural. Tanto dolor había sido en vano. Nos habían cambiado los sentidos comunes e íbamos resignándonos a los nuevos tiempos.

El Informe Mundial de Desarrollo Humano de 1999 señalaba: «la nueva cultura transportada por la expansión de los mercados mundiales es inquietante (...) Las corrientes de cultura de hoy son desequilibradas, cargadas en un solo [sic] sentido, de los países ricos a los países pobres». El PNUD, alarmado por una integración mundial facilitada por las nuevas tecnologías de la comunicación, rápida pero desequilibrada, hacía un llamado a proteger la diversidad cultural:

> La cultura, la comunidad y la seguridad humana están entrelazadas, pero con demasiada frecuencia la mundialización las invade y las socava. La Comisión Mundial de Cultura y Desarrollo reconoció el principio general de proteger la diversidad cultural y estimular a la vez el intercambio cultural. El equilibrio de ambas cosas es difícil y discutible, pero es necesario permitir que los países que desean proteger su patrimonio cultural lo hagan (Pnud, 1999:103-104)[3].

De esta manera y desde el punto de vista cultural, había ciertos vientos que iban contracorriente respecto de la tendencia hegemónica donde las políticas culturales estaban capturadas por un modelo de desarrollo dominante que parecía irrefrenable.

4. Políticas culturales públicas

Las políticas culturales públicas las concebimos como definiciones y acciones sistemáticas provenientes de un diagnóstico y de una negociación entre una multiplicidad de actantes que dialogan con el poder político y el espacio público para incidir en las percepciones y conductas éticas y estéticas ciudadanas, que dotan de sentido y pertenencia, que interactúan con el territorio de inserción y que deben evaluarse de manera sistemática, seriada y comparable.

La institucionalidad pública que ha consagrado la existencia de un campo del saber y la necesidad de unas po-

líticas públicas pertinentes y que deben evaluarse cada tanto hacen relevante realizar un seguimiento histórico y de evolución de estos preconceptos aplicados a la realidad. Es decir, cuando hablamos de políticas culturales, hablamos de definiciones que trascienden el exclusivo campo de las ideas puesto que devienen de valores que se creen compartidos y, por lo tanto, regulatorios de la convivencia.

Un dato de arranque es que, en el período analizado, no hemos logrado llegar ni a la mitad del 1% del presupuesto público destinado a este sector y que es la meta internacionalmente definida como mínima para las sostenibilidad y respuesta a las necesidades ciudadanas que, en la modernidad racional e instrumental, se han considerado como secundarias o no prioritarias para la población. En los clasificadores económicos internacionales no somos un sector y nuestros bienes y servicios son concebidos como de lujo, es decir, se trataría de un grupo de actividades marginales de élite. Es así como en el plano jurídico los derechos culturales son considerados como derechos humanos subdesarrollados.

También hay debilidad en la información estadística que en cultura debe ser estable y confiable puesto que se trata de implementar procesos cuyos efectos se generan en el largo plazo. Si el enfoque dominante es economicista, de subsidiariedad estatal y de rentabilidad en el corto plazo, incluso así, sería inconcebible carecer de información sobre el funcionamiento de sus cadenas productiva y de valor, porque la existencia de institucionalidad y de políticas supone gasto público que debe ser controlado. Como se sabe, las políticas derivan de una concepción de lo que se cree que hay que hacer, y se cree lo que hay que hacer, conforme a lo que se sabe. Por lo mismo, la producción de información y las categorías conceptuales adecuadas al campo del saber que se desea intervenir, cobran relevancia central en un sector que a nivel mundial es de reciente profesionalización y vinculación académica.

Si bien el estado nuestroamericano ha sido protagónico en la génesis de políticas culturales públicas, estas han dependido de las condiciones favorables de la economía y de la voluntad del poder ejecutivo de turno que, en nuestro país, es fuertemente presidencialista. Es decir, han sido políticas restrictivas, cortoplacistas y paliativas y, por lo tanto, han carecido de la estabilidad que las designaría como políticas de estado, por diferenciación con las de gobierno. El único mecanismo que en estos años ha sido estable es la concursabilidad de proyectos que responde a un principio de subsidio a la demanda. Se financian las ideas que un jurado considera las mejor proyectadas.

5. Hegemonías y contra hegemonías en las políticas culturales

Más allá de una definición académica e ideal de política cultural pública tenemos la certeza de que lo que ha caracterizado a este período es una serie de iniciativas con escaso diagnóstico y articulación orgánica y que, por lo tanto, han tenido limitadas capacidades para provocar un efecto deseable o intencionado en la ciudadanía. Es por ello por lo que las evaluaciones tampoco son periódicas, seriadas y comparables en el largo plazo. Si hay cambios en las percepciones y comportamientos culturales ciudadanos suelen ser constatados e integrados al aparato público, pero normalmente se tratan de emergencias que provienen de la presión de sus actantes y no de la decisión de los gobiernos. Son incidencias reactivas.

Las iniciativas de este tipo suelen surgir de agentes externos al Estado o bien son actividades más prósperas realizadas por agentes profesionales y vocacionales que subvencionan otras más experimentales e innovadoras y de menor rentabilidad. Observamos que, en esas iniciativas de la sociedad civil activa, suele haber mucha desarticulación como efecto de la competencia, salvo excepciones en que se han consensuado generar normas y mecanismos especializados para regular un subsector de las artes o de la cultura, y los actantes del sistema de producción y circulación de símbolos respectivo, se agremian, de manera coyuntural, para ejercer presión sobre el Estado.

Así, la concepción de cultura se ha ido expandiendo más allá de las artes y los patrimonios como efecto de estas concepciones y expresiones más experimentales que han tenido necesidad de ser visibilizadas en el aparato público para lograr obtener recursos normativos y/o financieros. Estos logros han marcado tendencia en la sociedad civil cultural y en la actualidad existen actuaciones grupales al menos en las instancias más estables de la oferta artística cultural como en las salas de teatro o artes escénicas.

Como lo hemos mencionado, algunas iniciativas culturales con fines de lucro han evolucionado y sus beneficiados pueden subvencionar las de naturaleza no masiva, como es el caso de las producciones nacionales de televisión cuyos agentes han colaborado con el cine o el teatro experimental o de nicho. En esa relación entre expresiones de distintas escalas se ha producido un resultado que supera a las políticas culturales estatales o que ha sido complementario a las mismas, porque la masificación en el acceso de la población a los lenguajes de lo sensible ha jugado un rol sustantivo en el aumento de la demanda, creando condiciones favorables para la subsistencia

de creadores; para la producción de obra y servicios culturales que no rentan; y para el acceso, consumo y disfrute de una diversidad de expresiones que superan el campo de acción del Estado o que al menos, logra ejercer presión sobre él.

Desde esta perspectiva, la autoridad pública en la dimensión cultural ha tenido un rol subsidiario y no garantista. Ha actuado por reacción o según las brechas de acceso que, por razones socio económicas; por falta de ocio o tiempo libre; o por razones puramente culturales como la carencia de alfabetización en los lenguajes de lo sensible, han impedido la sostenibilidad y autonomía económica del sector. Es decir, se constata que nuestros ciudadanos podrían disponer de los recursos económicos y del tiempo libre necesarios para sostener ciertas prácticas culturales, y sin embargo podrían carecen del vínculo con esas expresiones simbólicas de naturaleza inmaterial y la consiguiente disponibilidad de pago. Eso es lo que impide la prescindencia de las políticas y financiamiento estatal porque no existe en una ciudadanía cultural robusta que sostenga de manera privada la oferta sectorial.

La perspectiva economicista dominante en las políticas públicas ha actuado por fallas de mercado y no por la convicción que, producir y disfrutar de símbolos y signos identitarios, y que genera vínculo con el entorno, el territorio o el medioambiente, deriva de derechos ciudadanos, justificado así la asignación de los escasos recursos públicos destinados a cultura como paliativos a unas brechas de mercado o como intentos esporádicos de mejorar la cadena de valor de un subsector de la cultura. Pocas veces la política pública de cultura, en estas tres décadas, ha estado precedida por la convicción que se trata de unos lineamientos intencionados y financiados en el largo plazo, para generar beneficios para el conjunto de la sociedad y que, por lo tanto, su crecimiento constituye un bien público.

En países como el nuestro, el principio de subsidio a la demanda que ha dominado las políticas públicas de financiación de la cultura en el período analizado constituye una excepción del modelo neoliberal, disponiendo mecanismos e instrumentos que son concebidos como subvenciones estatales y que intervienen el libre mercado por excepción temporal hasta que se reduzcan o se cierren las mencionadas brechas económicas.

Es decir, se constata que nuestros ciudadanos podrían disponer de los recursos económicos y del tiempo libre necesarios para sostener ciertas prácticas culturales, y sin embargo podrían carecer del vínculo con esas expresiones simbólicas de naturaleza inmaterial...

6. Un giro ciudadano para la gestión cultural estatal en Chile

En el contexto histórico descrito y con las tendencias dominantes en las políticas culturales de post dictadura, entre los años 1997 y 2003 —en que nació el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes[4]—, Claudio di Girólamo Carlini fue el jefe de la División de (Extensión) Cultural del Ministerio de Educación de Chile. Esta era una pequeña y arrinconada estructura del aparato público, inserta en aquel gran Ministerio y que había sido creada a finales del año 1988 justo antes de terminar la dictadura cívico militar que controló el país desde el año 1973.

Durante aquellos seis años, di Girólamo se resistió al uso del adjetivo «extensión» (cultural) para definir el rol de las políticas que los presidentes de la república de ese entonces le habían encargado diseñar e implementar[5]. El distanciamiento con la idea de la extensión cultural existió hasta el punto de hacerla desaparecer en los textos y discursos de todo ese período. Esto ocurrió a pesar de que conocíamos y apreciábamos muy bien el rol de extensión artística que habían desempeñado las universidades chilenas especialmente desde la década de los años cincuenta en adelante, gracias al inigualado auge macro económico de América Latina, que posibilitó el florecimien-

to del carácter experimental y arriesgado de las artes en la Academia, así como su creciente compromiso social que culminaría con la denominada Reforma Universitaria de finales de los años sesenta. Conocíamos y vibrábamos con aquel espíritu de época que contagió al mundo de ese entonces (Soto, 2017). Sin embargo, considerábamos que para finales de los años noventa el paradigma de la extensión artística estaba superado y no podía ser promovido desde aquel rincón burocrático del aparato público.

De esta manera, la década denominada de transición política, inició un mandato globalizador que entendía la modernización del Estado y de la gestión de las políticas públicas como descentralizadoras y de rentabilización o de reducción del gasto público. Ante ese marco —que imponían los organismos financieros internacionales que prometían el rescate de los estados endeudados con posterioridad a la crisis económica de los años ochenta—, Claudio di Girólamo señaló que en su administración no habría extensión artística estatal paternalista y que la descentralización en cultura era innecesaria porque la cultura portaba una riqueza y diversidad propias de la huella de sus territorios y comunidades y que correspondía desconcentrar la gestión y escuchar a los ciudadanos para la generación de las políticas culturales pertinentes. Así lo hicimos.

Otro cambio sustantivo fue restituir la dimensión abarcadora de la Cultura con relación a la educación, puesto que la primera había quedado burocráticamente subsumida en la segunda. Tal como estaba concebido institucionalmente, la División de Extensión Cultural era un pequeño reducto del Ministerio de Educación que administraba un conjunto de iniciativas menores que carecían de lineamientos políticos claros y que tenía a cargo además, dos elencos artísticos que exhibían una mirada unívoca de las expresiones culturales del país promoviendo entre profesores y estudiantes del sistema escolar, un restringido repertorio estético que arriesgaba empobrecer la riqueza cultural de los territorios. Asimismo, albergaba un sistema de financiamiento para el fomento de las artes y la cultura —la Ley Valdés de exención tributaria, el Fondo del libro y la lectura y el Fondart para las otras artes—. Este sistema de financiamiento respondía al principio económico neoliberal del subsidio a la demanda que se había implementado luego de la crisis económica de los años ochenta en varias partes del continente, como consecuencia de la reducción pública presupuestaria al sector. En este dossier hemos dedicado un artículo a su comportamiento durante finales la primera década de los años 2000.

Di Girólamo nunca dejó de expresar su inconformidad con estos equívocos institucionales e instrumentales y avanzó decididamente con una agenda ciudadana. La política cultural durante los seis años de su administración tuvo un liderazgo crítico motivado en lo inapropiado de la institucionalidad y sus lineamientos políticos y financieros, convirtiéndose en una tendencia contracorriente para la época.

7. Derechos culturales y territorios

«Estamos convencidos de que uno de los conceptos sociales y políticos más emblemáticos de la cultura a inicios del tercer milenio, será el de ciudadanía cultural; con sus derechos y deberes, con sus pasiones y significaciones»[6]. Los componentes de este giro ciudadano en las políticas culturales de la naciente institucionalidad cultural se sostuvieron en tres ejes o vectores: *Descentralización; Cultura y Educación; y Marginalidad social*. Ellos organizaban nuestros proyectos y sus jerarquías, pero el Programa Cabildos Culturales expresó la mayor potencia de este nuevo enfoque. En su primera versión tuvo como consigna «Del Chile vivido al Chile soñado» y se desplegó en todas las comunas del país durante el año 1999, proceso que culminó en enero del 2000, con un gran encuentro nacional de las artes y la cultura. Le continuaron otras tres versiones que siempre concluyeron en un documento de prioridades culturales ciudadanas que se le entregaban al presidente de la República en el evento final[7].

El contacto con los territorios lo habíamos iniciado en 1997 con la Cartografía Cultural de Chile, primer catastro de cultores que registró a individuos, agrupamientos, instituciones y expresiones culturales de los 342 municipios que existían a finales de la década de los años noventa en Chile y que eran reconocidos en sus comunidades como los agentes de la cultura local que aportaban a nutrir y habitar cotidianamente el mundo de lo simbólico en cada territorio.

Es decir, no era el catastro de los artistas consagrados, aun cuando los integraba. En él estuvieron inscritos los chilenos culturalmente activos, privados de libertad o que residían fuera del país como resultado de los exilios económicos y políticos. El principio fue la irrenunciabilidad de los derechos culturales ciudadanos.

Los primeros registros dieron lugar a unas cartas de navegación insertas en el Atlas Cultural de Chile (1999) que en su solapa plasmaba el siguiente fragmento de oralitura[8]:

> El mundo es un círculo, un cuerpo vivo con una columna vertebral que la mueve: los seres humanos reconociéndose en la profundidad de la naturaleza. Cada

> lugar único, pero con un resollar, un rumor repetible que podemos sin dudas reconocer en cualquier lugar de la tierra en el que nos encontremos… si es que hemos aprendido a escuchar la inmensidad del silencio. Cada territorio, cada tierra es una vértebra con una función específica que cumplir en dicha totalidad. Libre pero relacionada indisolublemente con las demás. Es la ley que se debe cumplir para que continúe el equilibrio, para que exista un desarrollo armonioso de la vida en el Az Mapu, las Costumbres de nuestra tierra (Elikura Chihuailaf. Poeta mapuche).

Con esta cita —de quien el año 2020 ha pasado a ser el primer poeta mapuche galardonado con el Premio Nacional de Literatura en el país—, el Atlas Cultural de Chile (1997) fijaba el espíritu de esa obra que consagró el giro de la política cultural hacia la ciudadanía y que estableció una alianza indisoluble entre los territorios y su gente.

A fines de los años noventa, este giro no era el hegemónico. El denominado «fin de la historia» auguraba la homogeneización cultural del planeta entendida como la producción y circulación de obras con valor artístico, estandarizadas y masificadas sin importan las identidades de los grupos humanos que las consumiesen. Mientras otros creíamos que era importante disputar esa hegemonía y nos abocamos a producir un polo de reflexión y acción críticas, con escaso soporte teórico: «balbuceábamos conceptos como ciudadanía cultural, territorio y actor cultural y nos estimulaba el recientemente publicado documento de UNESCO, 'Nuestra diversidad creativa'» (Soto, 2011). Este enfoque privilegiaba el análisis de variables derivadas del territorio tales como; las geoclimáticas, socio demográficas, históricas y los imaginarios sociales compartidos. Entonces, territorio cultural fue definido como «una configuración compleja de 'espacios', naturales, históricos, sociales y representacionales, que determina y en la cual se desarrolla cierta actividad, llamada 'cultural'». El actor cultural, por su parte, serían «las personas o agrupaciones de personas o instituciones, cuyo desempeño contribuye a la creación o reproducción, distribución, exhibición, comercialización, difusión y conservación de prácticas, objetos culturales y obras artísticas y que son reconocidos por su comunidad como tales» (Lecturas cruzadas, 2003).

Pero nos interesaba el territorio más allá de lo geográfico, así como sus habitantes humanos y no humanos. La cultura era mucho más que las bellas artes y la creatividad para el enfoque cultural ciudadano y no se limitaba a un recurso productor de valor agregado o de naturaleza económica. Emergía el territorio relacional y en él, la capacidad de modelamiento de unas particularidades culturales que nos parecían centrales y que era evidente que había que defender, por lo tanto, estábamos dispuestos a otorgarles un valor de agencia o político. El surgimiento de la ciudadanía cultural fue el resultado de esas convicciones.

9. Diálogo de saberes

Una de las metas del Programa Cabildos Culturales y de la Cartografía Cultural de Chile fue iniciar un diálogo ciudadano al interior de las comunidades locales, una reflexión en torno a las identidades culturales regionales desde sus distintos saberes. Entonces, se introdujeron una serie de interrogantes y cuestionamientos respecto de las actividades denominadas como artísticas y culturales, respecto de la idiosincrasia o de las formas de nombrar, de ser y de estar o de actuar. Se hacía evidente en aquella diversidad, el espejo de la tierra en la cual conocer y reconocerse: ¿cómo somos? ¿Cómo nos vemos? ¿Cómo nos ven los otros? Eran todos ejercicios de construcción colectiva nada teórica ni académica y donde la política se dejaba permear por lenguajes cercanos (Lecturas Cruzadas, 2003).

La demanda de generar un diálogo de saberes y de cartografiar diversidad de actores, actividades y bienes se enfrentaba a las reflexiones que anunciaban procesos crecientes de desterritorialización a causa de la globalización y el impacto de las nuevas tecnologías. Los principales aprendizajes de estos viajes de conocimiento —precursores en Chile y en el continente—, nos permitieron experimentar enfoques de investigación novedosos; identificar las actividades que efectivamente se desarrollaban en los territorios; ajustar definiciones conceptuales, clasificaciones y agrupamientos; construir cadenas de valor por cada disciplina artística y diferenciar las expresiones ancestrales como delicadas e inviolables herencias; conocer las potencialidades de los sistemas de información geográfica para el diagnóstico y diseño de políticas; alimentar instrumentos de planificación territorialmente sustentables; informar indicadores de desarrollo cultural adecuados a nuestra realidad; proveer el uso de la información para la gestión, actualizar y promover la producción de directorios e información estadística y económica en el país y en alianza con las instituciones naciones y especializadas como el Instituto Nacional de Estadísticas y el Banco Central, pero además y sobre todo, se produjo un diálogo entre el naciente lenguaje más técnico y pobre de las políticas públicas y el rico e inagotable de

las comunidades. Aprendimos a distinguir, a diferenciar y a rendirnos ante el insuperable lenguaje de la tierra:

> Una fuente inagotable e invaluable de completitud sensible y profunda fueron los relatos literarios y la poesía local. Sus descripciones y significados dejan traslucir tiempos y espacios vividos, conversaciones remotas y vigentes, que frecuentemente no son aprehendidas desde la parcialidad de los diagnósticos especializados y académicos. En el Atlas Cultural, la creación literaria completó lo que las ciencias no permitieron capturar (Soto, 2011).

El territorio parlante comenzaba a resituar el concepto de cultura de manera significativa, dejaba atrás la idea de los índices de alfabetización y de escolaridad, las bellas artes y complejizaba los patrimonios. El devenir de aprendizaje había permitido transitar desde la burocracia hacia el resultado de la interacción, adaptación y vinculación con el entorno. El relieve, clima, insectos, pájaros, animales, plantas, eran inspiraciones para los imaginarios del mismo territorio y responsables de esa cultura específica. De sus casas, cuevas de roca, ruca de paja o barro, iglúes de hielo, aviones o máquinas. Así, la cultura se hizo tema de todo ciudadano.

10. Convivencia Inter especies para una nueva Constitución

Durante la década de los años 2000, las orientaciones internacionales para las políticas culturales han avanzado sobre una agenda de Diversidad y Creatividad. Al balance de estas hemos debido lamentar un exceso de economicismo de estos enfoques y propuestas. Por su parte, la envergadura de la crisis medioambiental y de violencia ha puesto al sector en crisis porque vivimos en culturas machistas, xenófobas y homofóbicas, y sus causas se originan en creencias compartidas, no en comportamientos psicológicos individuales o en causas socioeconómicas. Las variables desigualdad y violencia aumentan los conflictos por consideraciones culturales y sus escasos canales institucionales o comunitarios de resolución, imponen un desafío a las Políticas Culturales Contemporáneas, abriendo oportunidades de reducción de estos en la medida que la sociedad pueda identificarlos y visibilizarlos.

La Convivencia Intercultural es un nuevo enfoque que nos permite observar o visibilizar las relaciones desiguales de poder, generadas por causas culturales o por creencias asociadas al color de piel, la condición de género, la edad, la opción sexual, la religiosa u otra característica corporal o de apariencia que componga la identidad de las personas o los grupos (Soto, 2020). Experimentamos cambios demográficos estructurales que han contribuido al aumento de conflictos con motivaciones culturales que debemos identificar y visibilizar. Un primer cambio estructural es el ingreso desigual de las mujeres al espacio público y remunerado, sin cambios culturales sustantivos en los roles privados, reproductivos y de cuidados. Un segundo cambio es el envejecimiento de la pirámide de edad, en un modelo carente de solidaridad intergeneracional que presiona a la población económicamente activa, reforzando la idea de que los viejos son una carga social negativa con escasa importancia sociocultural. El tercero, son las migraciones masivas, temporales o definitivas, que obligan a una interacción cultural sin precedentes para las poblaciones no acostumbradas al cosmopolitismo, exacerbándose prejuicios y nuevas formas de discriminación. A estas tres dimensiones se suman los conflictos culturales derivados de causas étnicas, tribales y raciales; religiosas; de orientaciones sexuales; y de población en situación de discapacidad.

A mediados de la década pasada, propusimos la creación de un índice internacional de Convivencia intercultural (Soto, 2014b) que es una síntesis discursiva que pretende que las instituciones y los agentes mediadores promuevan el desarrollo de una opinión pública capaz de observar y cuidar las consideraciones culturales de su convivencia y comunicación cotidianas. Medirlas es insuficiente pero imprescindible. No reducirá los conflictos propios de la interculturalidad, pero permitirá reconocer los más graves. Es una herramienta que identifica y visibiliza las conductas discriminatorias o que favorecen el intercambio simbólico (Mondoki) y que están fuertemente arraigadas en las comunidades impactando en la sostenibilidad del desarrollo humano basado en capacidades grupales ciudadanas.

La condición política de este enfoque nace de su vocación transformadora proclive a creencias y conductas favorables a la coexistencia pacífica y armoniosa entre grupos humanos diferentes. Promueve agendas sectoriales donde las políticas del arte y los patrimonios estimulan el intercambio simbólico entre diferentes y lo transforma en sentidos comunes que resultan transversales a los quehaceres de la vida social cotidiana y que enriquecen los territorios mundializados complementando las Políticas de Diversidad y Creatividad desplegadas desde mediados de la década de los años noventa.

El debate constituyente permite elevar los derechos culturales ciudadanos a la categoría superior que merecen. Ellos particularizan, protegen y garantizan la condición

creativa y gregaria de la especie humana y son irrenunciables porque son el resultado de un imperceptible proceso cotidiano de intercambios y convivencias prolongadas entre las personas, y entre estas y sus entornos naturales. No importa dónde nos desplacemos en el planeta, todos los seres humanos portamos esas huellas más allá de nuestra voluntad (Soto, 2018).

Por la envergadura de la crisis actual, poner el foco en la Convivencia entre diferentes es sustantivo pero insuficiente. Lo urgente es garantizar constitucionalmente la convivencia interespecies o de diálogo del ser humano con los otros seres sintientes que conviven en un mismo territorio. Para ello, debemos exigir el reconocimiento de los derechos de la naturaleza y de todos los seres que convivimos en ella. Tenemos antecedentes de esta orientación ciudadana y de un diálogo de saberes en los territorios como base de políticas culturales. Ese fue el enfoque que inspiró los Cabildos y las Cartografía culturales de fines de los años noventa en Chile. Han pasado treinta años desde aquello.

Notas

1. Rectora de la Universidad de las Artes de Ecuador e integrante de su Comisión Gestora desde el 2016. Doctora en estudios sociales y políticos latinoamericanos por el Instituto de Estudios Avanzados de la Universidad de Santiago de Chile.

2. Poeta y cantautor chileno.

3. Cuatro ejemplos de medidas: • Esfuerzo regionales y privados podrían estimular mucha más comunicación cultural en los dos sentidos de manera que hubiera una corriente de filmes, música, literatura y programas de televisión entre las regiones en desarrollo y dentro de ellas, no solo hacia ellas desde los países industrializados. • Los encargados de la formulación de políticas tienen que reconsiderar las instituciones y políticas estatales, comunitarias e internacionales de manera de permitir que la población local escoja su idioma y su modo de vida. Al mismo tiempo deben crearse instituciones que estimulen un diálogo entre dirigentes de diferentes grupos culturales para negociar intercambios y promover una mejor comprensión recíproca. • Podría realizarse un foro internacional sobre la violencia internacional y la pornografía —ya sea en videos, programas de televisión o juegos interactivos y servicios— y sobre esfuerzos nacionales para moderar y controlar esas actividades y salvaguardar a los niños de su influencia. • Deben desarrollarse nuevas asociaciones entre gobiernos, empresas, asociaciones privadas voluntarias y otros interesados. Deben reconocerse más claramente los efectos de los mercados mundiales sobre las industrias culturales locales, tanto buenos como malos, de manera que la política pueda proteger y realzar su florecimiento cultural y económico.

4. Antecedente del actual Ministerio de la Cultura, las Artes y el Patrimonio creado en el año 2018.

5. Claudio di Girólamo ocupó el cargo de jefe de la División de Cultura del Ministerio de Educación por encargo de dos presidentes de la república consecutivos, Eduardo Frei Ruiz Tagle y Ricardo Lagos Escobar.

6. Claudio di Girólamo en el discurso "Ciudadanía Cultural: Una carta de navegación hacia el futuro", presentado en la cumbre UNESCO *The Power of culture*, en 1998, en Estocolmo, Suecia.

7. María Paulina Soto Labbé. (2001). "Pensarse y desearse colectivamente: procesos participativos de definición de políticas culturales". OEI. Disponible en: https://www.oei.es/historico/cultura2/soto.htm

8. Neologismo creado por el poeta E. Chihuailaf para referirse a la tradición de la oralidad mapuche, llevada al libro.

Bibliografía

Lotman, Y. (2013). *Cultura y Explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social. Segunda edición.* Barcelona: Gedisa editorial.

Miralles, E. (2010). "Casi cincuenta años de relaciones entre la cultura y el desarrollo: de la cultura como factor de desarrollo al desarrollo cultural" en *El Sector Cultural hoy: Oportunidades, desafíos y respuestas.* Memorias del seminario internacional. Cartagena de Indias, septiembre 10 y 11 de 2009. Universidad Tecnológica de Bolívar y Ministerio de Cultura de Colombia.

Ministerio de Educación. *División de Cultura*. Santiago, Chile.

_____ (1999). "Cartografía Cultural de Chile" en *Atlas Cultural de Chile*. Santiago, Chile.

_____ (2003). "Cartografía Cultural de Chile" en *Lecturas Cruzadas*. Santiago, Chile.

Pnud. (1999). *Informe Mundial de Desarrollo Humano. La globalización con rostro humano.*

Soto, M. (2001). *Pensarse y desearse colectivamente: procesos participativos de definición de políticas culturales*. OEI. Disponible en: https://www.oei.es/historico/cultura2/soto.htm

_____ (2005). "Imagina el mundo sin fronteras…o aprende a vivir en ellas" en *Papeles Iberoamericanos. IV Campus Euroamericano de Cultura*. Salvador de Bahía-Brasil.

_____ (2006). "Jóvenes y cultura" en *Revista Pensar Iberoamérica. Sitio Web de la Organización de Estados Iberoamericanos* – OEI.

_____ (2011). "Crónica de la Cartografía Cultural: 14 años después" en *Revista Periférica*. Universidad de Alcalá de Henares. España.

_____ (2014). "La revolución de lo bello. Capacidades culturales para el desarrollo" en *Revista del Observatorio Cultural del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.* Edición especial. 6º Cumbre Mundial de Arte y Cultura-IFFACA. Santiago, Chile.

_____ (2014b). "El poder de los símbolos. Un índice de convivencia para la valoración de lo sensible" en *Ponencias centrales del seminario internacional de políticas culturales.* Río de Janeiro, 2015. Casa Rui Barbosa y el Observatorio Itaú Cultural.

_____ (2017). *La escuela en entredicho. Conversaciones con Claudio di Girólamo.* Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Santiago, Chile.

_____ (2018). "La ciudadanía cultural en Europa y América Latina" en *Zapopan/ Políticas culturales para el desarrollo de la comunidad en áreas metropolitanas.* UNESCO México-Gobierno de Zapopan. México.

_____ (2020). "Agenda de políticas culturales para la convivencia intercultural" en *Revista Observatório Itaú Cultural - Edição Especial. Convivência intercultural perspectiva latinoamericana*. Sao Paulo, Brasil.

/ AUTORA
Loreto López González.

/ CORREO-E
loreto.lg@gmail.com

/ ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL
Universidad de Chile. Investigadora Postdoctoral.

/ TÍTULO
Políticas de memoria para una nueva hegemonía cultural basada en el respeto por los derechos humanos.

/ RESUMEN
Luego de 30 años de finalizada la dictadura militar-civil chilena, desde el 18 de octubre de 2019 Chile enfrenta una de las crisis de derechos humanos más grave de los últimos años. Las masivas movilizaciones sociales iniciadas ese mes han sido respondidas por el Estado con sistemáticas violaciones a los derechos humanos contra manifestantes. En este contexto me pregunto por el rol de las políticas de memoria sobre el pasado dictatorial, en la construcción de una hegemonía cultural capaz de promover y consolidar un compromiso con los derechos humanos, teniendo como primera tarea la de evitar la reproducción y proyección pública de memorias que atentan contra esas garantías fundamentales.

/ PALABRAS CLAVE
Memoria, políticas de memoria, Chile, dictadura militar.

/ Artículo recibido: 20/10/2020 **/ Artículo aceptado:** 03/11/2020

/ AUTHOR
Loreto López González.

/ E-MAIL
loreto.lg@gmail.com

/ PROFESSIONAL AFFILIATION
University of Chile Postdoctoral Researcher.

/ TITLE
Memory policies for a new cultural hegemony based on respect for Human Rights.

/ ABSTRACT
After 30 years of the end of the Chilean military dictatorship, since October 18, 2019, Chile has faced one of the most serious Human Rights crises in recent years. The massive social mobilizations that began that month have been responded to the Government with systematic Human Rights violations against protesters. In this context, I introduce the role of memory policies on the dictatorial past, in the construction of a cultural hegemony capable of promoting and consolidating a commitment to Human Rights, having as its first task to avoid the reproduction and public projection of memories that vulnerate these fundamental rights.

/ KEYWORDS
Memory, memory policies, Chile, military dictatorship.

Políticas de memoria para una nueva hegemonía cultural basada en el respeto por los derechos humanos

/ Loreto López González

Políticas de memoria para una nueva hegemonía cultural basada en el respeto por los derechos humanos*

Loreto López González

Introducción

En agosto del año 2014, tras regresar de Venezuela donde había sido detenido por participar en una protesta contra el gobierno de Nicolás Maduro, el presidente de la juventud del partido de extrema derecha chilena Unión Demócrata Independiente (UDI), ofreció una conferencia de prensa y declaró que no era el primer integrante de su familia que sufría «violaciones a los derechos humanos» —en alusión a su detención—, pues aseguró que su abuelo había sufrido la persecución política durante el gobierno de Salvador Allende, ya que su nombre estaba en las listas del Plan Z.[1]

El llamado Plan Z fue una estrategia de propaganda ideada por sectores golpistas y que luego del Golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973 que derrocó el gobierno de la Unidad Popular, fue formalizado por la dictadura a través de una publicación titulada "El libro blanco del cambio de gobierno", en el cual se describía cómo partidos marxistas planeaban un autogolpe con ayuda extranjera, lo que incluía el asesinato de parte de la dirigencia de la derecha opositora. Aunque distintos sectores de la izquierda se dedicaron a desmentir la existencia de un plan semejante, no fue hasta que el primer gobierno de la transición constituyó una comisión de verdad, que se estableció oficialmente que el Plan Z había sido una mentira divulgada por la dictadura, y que nunca hubo un programa de derrocamiento ni asesinato político planificado por sectores adherentes a la Unidad Popular. Ello quedó consignado en el Informe de la Comisión Nacional Verdad y Reconciliación (1991), y quienes participaron de la redacción del libro blanco han reconocido que se trató de una estrategia de guerra psicológica.[2]

Cuando se produjo la rueda de prensa el año 2014, ya habían transcurrido 24 años desde el final de la dictadura, sin embargo una persona de no más de 30 años reiteraba en público una mentira sostenida por décadas por los adherentes al régimen militar, sin que ninguno de los periodistas presentes se atreviera a contra preguntar acerca de la veracidad de ese relato, que constituye un recuerdo emblemático de los sectores golpistas en Chile, y que se traduce en «eran ellos o nosotros», como argumento justificatorio del Golpe mismo y del terrorismo de Estado que le siguió, y que violó los derechos humanos de miles de personas.

Este episodio sirve para ilustrar el problema al cual prestaré atención en este artículo, que se refiere a la importancia de las políticas de memoria para la construcción y ejercicio de una hegemonía cultural que, en el caso chileno, y el de varios países del Cono sur que vivieron dictaduras,

exprese el compromiso con los derechos humanos como fundamento de la convivencia democrática.

Al igual que en otras regiones del mundo, América Latina ha vivido, y en varios casos continúa enfrentado, períodos y episodios de violencia interna que han significado una fractura en las sociedades de los países donde se han experimentado estas situaciones. Ya sea que se trate de dictaduras, conflictos armados internos o guerras civiles, una vez que se inician procesos de transición con el fin de dejar atrás esos episodios, las comunidades políticas deben buscar formas de enfrentar los pasados de violencia.

En el caso chileno, luego de la larga dictadura militar-civil que ejerció el terrorismo de Estado violando sistemáticamente los derechos humanos de la población entre los años 1973 y 1990, se siguió el camino de la justicia transicional,[3] intentando transitar hacia un contexto que asegure que la violencia será reparada y no se repetirá, y donde se ejercite un nuevo pacto de convivencia. Ello se tradujo en la búsqueda de verdad, justicia y reparación por los crímenes de lesa humanidad perpetrados por la dictadura, entendiendo que en su conjunto contribuirían además a configurar las garantías de no repetición de esos graves delitos.

Luego de 30 años de finalizada la dictadura y cuando desde octubre de 2019 en Chile nos encontramos viviendo una de las crisis más graves de derechos humanos,[4] resulta imperioso e ineludible abordar el problema de las políticas de memoria referidas al pasado dictatorial. Como chilena que investiga en torno a los procesos de construcción de memorias sobre el pasado reciente y que participa de iniciativas de desarrollo de sitios de memoria junto a diversos colectivos y agrupaciones ciudadanas, no puedo dejar de preguntarme cuál es el rol que juega una política de memoria en su vínculo con la promoción de los derechos humanos en nuestro país. Es en función de esa interrogante ofreceré una sintética conceptualización de políticas de memoria, ciertas tensiones en torno a cómo esta se ha desplegado en Chile, y los desafíos que enfrentamos para hacer de esas políticas vehículos para una hegemonía cultural fundada en la ética de los derechos humanos.

Mi aproximación al problema de las políticas de memoria en el contexto chileno se funda en mi experiencia en el campo de estudios de las memorias colectivas, donde he analizado los procesos de memorialización de los pasados de violencia dictatorial y los usos políticos de la memoria. De esta forma, acudiré a ejemplos, situaciones y episodios que me permiten ilustrar la relación que sostengo se establece entre las políticas de memoria sobre el pasado reciente y la afirmación de los derechos humanos como horizonte cultural compartido.

Las políticas de la memoria o la memoria como campo de acción política

Para comprender a qué nos referimos cuando hablamos de políticas de memoria, primero es necesario precisar la concepción de memoria que resulta útil a este propósito. Entiendo la memoria como un fenómeno de carácter colectivo que involucra tanto la representación del pasado como las prácticas sociales por la cuales se construye. En este sentido es un proceso y producto social, político y cultural, realizado en el presente y vinculado estrechamente con el contexto social y político en que se desarrolla, y por medio del cual las personas y los grupos le imprimen significado a sus experiencias (Bartlett, 1995; Halbwachs, 2004, 2004b; Middleton y Brown, 2005; Middleton y Edwards, 1992; Piper, 2005; Vázquez, 2001). Como bien señala Jelin (2017: 15) «la memoria no es el pasado, sino la manera en que los sujetos construyen un sentido del pasado, un pasado que se actualiza en su enlace con el presente y también con un futuro deseado en el acto de rememorar, olvidar y silenciar».

Ya que la memoria se construye de acuerdo con los intereses del presente y de las necesidades de las relaciones sociales actuales, entonces es posible pensarla como objeto de la política, es decir, como un campo que ha de ser intervenido, organizado y gobernado (Mouffe, 1999). En este sentido, la memoria puede llegar a ser objeto de políticas destinadas a «conservar, transmitir y valorizar el recuerdo de determinados aspectos del pasado considerados significativos o importantes» (Groppo, 2002: 192), para lo cual se destinan recursos materiales y humanos, se consagran y convocan saberes expertos y a ciertos actores como las voces autorizadas para elaborar e implementar las políticas.

De esta forma las políticas de memoria requieren una diversidad de acciones y dispositivos, entre las que se encuentran conmemoraciones y rituales públicos, erección de monumentos y memoriales, preservación de lugares de memoria, a lo que se ha llamado proceso de memorialización (Flacso, 2007; Schindel, 2009); también la creación de instituciones encargadas de la conservación y transmisión, como archivos, museos, centros de investigación, etcétera.

Para Vinyes (2009) una política pública en el ámbito de la memoria se caracteriza por ser:

> la combinación de tres elementos: un objetivo, un programa y un instrumento. El objetivo consiste en

> asumir como patrimonio de la nación los esfuerzos, valores y conflictos que han hecho posible la democratización de la sociedad y sobre los cuales se sostienen sus expresiones institucionales. El programa son las actuaciones diversas destinadas a preservar, estimular y garantizar la transmisión de ese patrimonio. El instrumento es la institución pública que tiene el mandato de garantizar los objetivos, crear el programa y desarrollarlo

Como se observa en esta cita, una política de memoria no es inocua, es decir supone preguntase qué pasado para qué presente, en este caso «los esfuerzos, valores y conflictos que han hecho posible la democratización de la sociedad», pues como señala Silveira (2018: 391) «toda política de la memoria lleva a cabo siempre una selección en lo referente al pasado, de forma que atribuye más importancia y preserva determinados aspectos en detrimento de otros por considerarlos menos significativos».

Al responder a necesidades del presente, por ejemplo, la redemocratización tras una larga dictadura, como ha ocurrido en el caso chileno y de otros países del Cono sur, la política de memoria se expresa como una batalla por el sentido del pasado, donde se evidencian las relaciones de poder que determinadas memorias contribuyen a sostener o subvertir. En ella se ponen en juego «las interpretaciones del pasado y de las expectativas en el futuro', en donde no se trata sobre la verdad objetiva y científica, sino sobre interpretaciones y análisis políticamente marcados, que se reflejan en la memoria pública» (Ruderer, 2010: 165).

Si bien comúnmente tiende a pensarse que una política de memoria, siempre es conducida y promovida por el Estado, es preciso reconocer que es solo uno de los agentes que intervienen, sin duda uno de los más importantes, y sus actuaciones se inscriben en el marco señalado por Vinyes, pues como señala Aguilar (2008: 53) incluye diversas «iniciativas de carácter público (no necesariamente político) destinadas a difundir o consolidar una determinada interpretación de algún acontecimiento del pasado de gran relevancia para determinados grupos sociales o políticos, o para el conjunto de un país». Así, en la disputa pública por los sentidos del pasado participan varios otros actores, con diverso capital simbólico y capacidad de hegemonizar sus visiones, ya sea a través de acciones desplegadas en espacios públicos, medios de comunicación, entre otros.

Como veremos a continuación, el caso chileno es un interesante ejemplo de cómo la debilidad de la iniciativa estatal en este ámbito deja espacio para expresiones que hoy fortalecen los discursos y comportamientos antidemocráticos, y que atentan contra los derechos humanos, en algunas ocasiones acudiendo a expresiones de negacionismo.

Disputas y asedios por el sentido del pasado

Cuando finalizó la dictadura, se abrió en Chile el debate público por el sentido del pasado reciente. Fue luego de 1990 que las visiones sobre los 17 años del régimen militar pudieron confrontarse abiertamente como parte de las luchas por la memoria que se han librado en los últimos 30 años. Para entonces, la memoria oficial construida y promovida a través de los distintos recursos políticos que estuvieron bajo el control de la dictadura, había producido un recuerdo que justifica su propia acción política. En ella el gobierno de la Unidad Popular es retratado como ilegítimo y antidemocrático, dominado por el caos y la escasez de insumos básicos y alimentos, conducido por una violencia revolucionaria que colectiviza la propiedad privada de terratenientes y dueños de industrias, y que amenaza con transformarse en la dictadura del proletariado, bajo la cual el marxismo internacional terminará por transformar al país en un satélite de la Unión Soviética. Frente a esa situación de emergencia, la civilidad nacionalista ha recurrido a las Fuerzas Armadas y de Orden, para salvar al país de ese trágico destino. Siguiendo con ese sentido heroico, el golpe de Estado que derrocó a Salvador Allende dio paso a un período de estabilidad, orden y seguridad, gracias al cual el país ha experimentado el desarrollo económico y el progreso.

Esa narrativa se comenzó a construir al día siguiente del Golpe de Estado, y se transformó en una política pública de memoria, que se ejecutó a través de diversos medios como la conmemoración del día 11 de septiembre donde se difundían discursos épicos, el control de los medios de comunicación, la censura de versiones disidentes, sobre todo aquellas que denunciaban las violaciones a los derechos humanos, el cambio de nombre de calles, plazas, edificios públicos y poblaciones, entre otras acciones. La escenificación más acabada de esa visión del pasado se expresó en la campaña para el plebiscito del año 1988, que pondría fin a la dictadura. Allí era posible observarla en toda su potencia, porque el régimen se jugaba la continuidad del dictador en la presidencia por ocho años más, y se ponía a prueba el grado de adhesión alcanzado.

Si bien el dictador fue derrotado electoralmente, la memoria del Golpe y la dictadura como salvación a decir de Steve Stern (2009), no desapareció del escenario público, por

el contrario. La transición chilena se desarrolló tutelada por una serie de «enclaves autoritarios»[5] (Garretón, 1993) que dificultaron el desafío público y directo de la versión salvadora. En ese contexto, el primer gobierno democrático emprendió el camino de la justicia transicional, que entre sus distintas medidas incluyó establecer una verdad oficial sobre las violaciones a los derechos humanos perpetradas por la dictadura.

Aunque la justicia transicional no indica que los estados deban diseñar políticas públicas de memoria, es posible aseverar que de hecho varias de las medidas recomendadas tienen un impacto público en las visiones del pasado. Sin embargo, por sí mismas no constituyen políticas públicas de memoria, pues su objetivo fundamental no es ejercer un control sobre el recuerdo colectivo, sino que hacerse cargo de las consecuencias del pasado de violencia.

Por ejemplo, el Estado chileno constituyó dos comisiones de verdad, la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación (1990) y la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura (2003), las que produjeron dos informes que dimensionan y describen las violaciones a los derechos humanos, y reconocen a las víctimas. Estos informes contribuyeron a otorgar un estatus de verdad oficial a las experiencias de miles de personas, que desde antes de finalizada la dictadura, habían construido una memoria alternativa a la oficial, en la que prevalecía un sentido trágico y doloroso del pasado reciente, y que se oponía al relato heroico y feliz. Se trata de recuerdos construidos al calor de prácticas de denuncia y resistencia, por comunidades de víctimas, familiares, defensores de derechos humanos y agentes de la solidaridad internacional, entre otros. Y que, si bien había sido una memoria proscrita, incluso de difícil comunicación al interior de las familias, había logrado ver la luz a pesar de las dificultades de la transición.

Junto a las comisiones y sus informes, el Estado emprendió otras iniciativas como la erección de monumentos y memoriales en homenaje a las víctimas, cuando estas así los solicitaron, o la ejecución de una serie de gestos públicos, que aunque dispares e inconstantes tuvieron algún efecto simbólico, como la reapertura de la puerta de Morandé 80 del Palacio de la Moneda, por donde a diario ingresaban los presidente antes del Golpe, y que había sido clausurada tras la reconstrucción del edificio una vez que se extinguieron las llamas del incendio provocado por el bombardeo con el cual las Fuerzas Armadas derrocaron a Salvador Allende. Sin duda la iniciativa pública más relevante fue la construcción del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos inaugurado en 2010 que, siguiendo el guion de los informes de verdad, exhibe la realidad de las violaciones a los derechos humanos perpetradas entre 1973 y 1990 en Chile.

En sus diez años de vida el Museo nunca he dejado de ser objeto de ataques por parte de los sectores que continúan reproduciendo la memoria en su versión salvadora. El cuestionamiento se enfoca en la necesidad de incluir el período de la Unidad Popular, como contexto previo a las violaciones a los derechos humanos que el Museo relata, para que se entienda por qué se llegó al Golpe de Estado. En 2018 durante el primer año del actual gobierno de derecha encabezado por Sebastián Piñera, el Ministro de Cultura que recientemente había sido nombrado, debió renunciar a su cargo porque dos años antes había declarado que el Museo «es algo para que la gente no piense, para atontarte. No hay ninguna explicación de cómo se llegó a donde llegamos (…) Ese es un museo de la izquierda, para contar una versión falsa de la historia de Chile, porque oculta esa parte importante: cómo llegamos a odiarnos de tal manera».[6]

La renuncia fue forzada por el repudio ciudadano articulado principalmente desde actores del mundo de las agrupaciones de víctimas, organismos de derechos humanos, dirigencias políticas de la izquierda, creadores y creadoras del mundo de la cultura, y personas que espontáneamente acudieron a solidarizar con el Museo en un masivo acto público.

Este hecho demostró que el trabajo de memoria de la ciudadanía, sostenido por décadas en redes voluntarias sin apoyo del Estado, que cada 11 de septiembre ha sido capaz de mantener una marcha que conmemora esa fecha en distintas ciudades, que ha concitado la alianza de diversos actores, sobre todo del sector cultural, y que incluso ha llegado a recuperar ex recintos de detención de la dictadura para transformarlos en sitios de memoria, tenía la capacidad de reaccionar ante una situación de emergencia, logrando la adhesión de sectores que iban más allá de las víctimas.

Sin embargo, ello también demostró que, en ausencia de una política pública de memoria, que de manera decidida enfrente expresiones que denotan a las víctimas, niegan las violaciones a los derechos humanos o que le atribuyen el estatus de verdad a hechos demostradamente falsos, como el Plan Z, las memorias de la salvación permanecen incólumes, reproduciéndose y expresándose públicamente.

Situaciones como la descrita se han vivido con distinta intensidad en los últimos años, y van desde la convocatoria a homenajes públicos a represores que se encuentran en la cárcel, campañas antiaborto que incurren en abusos de memoria al establecer analogías entre la prisión política, la tortura y el aborto, exigencias públicas de perdón que hijas

de victimarios hacen a las víctimas acusando que la justicia es venganza, cartas de ex comandantes en jefe del Ejército en apoyo a perpetradores encarcelados, candidata del partido UDI que en 2017 reitera una mentira de la dictadura al señalar que dos jóvenes que fueron quemados vivos por militares «se quemaron a sí mismos»,[7] y al año siguiente un diputado del mismo partido señala en sesión del congreso, que las víctimas de prisión política y tortura reconocidas por los informes de verdad eran «terroristas».[8] Mientras el ex candidato presidencial de la derecha más extrema y reaccionaria, posa en una fotografía con un adherente que comercializa camisetas que exhiben un helicóptero lanzando cuerpos al mar, con la leyenda «Pinochet's helicopter tours» en alusión a una de las prácticas de desaparición por la dictadura.

Siguiendo las orientaciones conceptuales que he ofrecido en la sección anterior, lo que podemos apreciar en este breve e incompleto relato de la situación chilena, es que más allá de un análisis formal de los mecanismos que se pongan en práctica para construir y expresar una determinada visión del pasado, lo que resulta relevante es prestar atención a la capacidad de acumular poder y autoridad que permita intervenir y conducir el recuerdo colectivo de manera interesada. Porque como indican los autores citados, consiste en establecer lo que se considera significativo e importante (Groppo, 2002; Silveira, 2018) o relevante (Aguilar, 2008) y que para Vinyes (2009) se remite directamente a aquellos aspectos del pasado que contribuyen a la democratización, pues como señala Ruderer (2010) se trata de una selección política. Entonces en esta situación no se aplica el «que cada uno recuerde como quiera». Y cuando se trata de derechos humanos hay memorias que son nocivas, pues construyen relatos que niegan, ignoran, minimizan, eufemizan, ridiculizan o justifican los crímenes.

¿Qué memoria para qué presente?

Este es el escenario en el cual Chile ha llegado al 18 de octubre de 2019, fecha desde la cual el Estado ha vuelto a perpetrar sistemáticas violaciones a los derechos humanos, esta vez en contra de personas que han participado de las manifestaciones sociales más masivas desde el retorno a la democracia. A pesar de las diversas medidas de justicia transicional que con disímil resultado, atendieron las necesidades de verdad, justicia y reparación, en su conjunto no parecen haber hecho efectivas las garantías de no repetición.[9] En este contexto, tanto las actuales autoridades de gobierno como los sectores que les apoyan, han demostrado no solo ignorancia sobre los alcances de la doctrina de los derechos humanos que el país ha suscrito por medio de diversas normas internacionales,[10] sino desprecio por ella y la exacerbación de memorias que justifican, y en varios casos alientan, las vulneraciones con el fin superior de mantener el orden público.

Esta situación hace ineludible interrogarse sobre el efecto de los diversos esfuerzos que distintos actores han emprendido en los últimos 30 años por hegemonizar memorias que tensionen y desautoricen a aquellas que continúan promoviendo un recuerdo heroico y salvador de la dictadura, y que justifican las violaciones a los derechos humanos como necesarias o en el mejor de los casos desafortunadas, pero que no empañan la gran obra institucional y económica del régimen.

Si bien al interior de la sociedad chilena se logró construir una memoria pública de las violaciones a los derechos humanos, con lo cual han colaborado principalmente las propias víctimas, organizaciones de derechos humanos, colectivos que gestionan espacios de memoria, una profusa producción cultural compuesta por literatura, narrativa testimonial, películas, documentales, series de televisión, obras de teatro, crónica periodística, entre otras. Estos enormes esfuerzos colectivos, no han contado con el respaldo de una política pública de memoria, como decisión estatal de articular y potenciar aquello que la sociedad ha desarrollado de manera autónoma.

¿Qué ocurrió entonces? Pienso que tras el fin de la dictadura los gobiernos que condujeron la transición renunciaron a construir y ejercer una nueva hegemonía cultural basada en la ética de los derechos humanos, y para la cual la memoria articulada en torno a los crímenes de lesa humanidad jugara un rol central.[11] Se trataba de ofrecer a la sociedad en su conjunto un nuevo horizonte compartido, donde la convivencia democrática se fundara en el respeto por las garantías fundamentales. Para ello, era necesario pasar del reconocimiento del sufrimiento de las víctimas y de la privatización corporativa de sus memorias, y con las que otros solidarizan, a la construcción de un poder simbólico capaz de concitar la adhesión de amplios sectores y sobre todo de las nuevas generaciones, haciendo cada vez más difícil la reproducción de memorias que enaltecen a la dictadura, y con ello denigran el compromiso con los derechos humanos. Pues si bien puede resultar difícil cambiar las memorias de una parte de la sociedad, no podemos negarnos a interrumpir su reproducción, por ejemplo, circunscribiendo su expresión a espacios públicos más limitados, si no directamente privados.

En este sentido es que los distintos aspectos de una política de memoria tal como lo sugieren los autores, adquie-

re relevancia, pues identifica los ámbitos por medio de los cuales, el Estado por ejemplo puede conducir y promover el recuerdo, a través de acciones específicas e intencionadas, facilitando, potenciando y proyectando públicamente las prácticas que ya estaban instaladas en la sociedad y que aportan diversidad, y liderando allí donde es más difícil intervenir, como ha sido el sistema educativo, los medios de comunicación y la investigación científica que incluye el acceso a archivos y documentación, por ejemplo.

Como hemos visto, el problema de las políticas de memoria concierne tanto a la visión del pasado que se construye, pero principalmente al uso político de ella, qué se espera lograr con esa memoria y a qué propósitos debe servir. Por lo pronto, como mínimo, erradicar de los espacios públicos versiones que reproducen mentiras como el Plan Z, que lo hacen sin concitar repudio, y que al hacerlo sirven a la hegemonía instalada en dictadura, donde los derechos humanos pueden ser avasallados, cuando toda confrontación política es entendida en clave de exterminio.

De esta forma, es preciso comprender que toda política de memoria que recuerda los crímenes de lesa humanidad con un sentido de repudio es también una política de derechos humanos, y que en tanto tal colabora con las garantías de no repetición en el presente, y que es nuestra tarea pendiente.

Notas

* Este texto se elaboró en el marco del Proyecto Fondecyt de Postdoctorado No 3190501 "Irrupciones de memoria en el Chile actual: los usos políticos de la memoria del pasado reciente en las luchas contrahegemónicas del presente". Financiado por CONICYT (Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica), Chile.

1. El Mostrador. Felipe Cuevas dice que su abuelo huyó de Chile porque lo perseguía el GAP y estaba en la lista del Plan Z, 11 de agosto de 2014. Disponible en: https://www.elmostrador.cl/noticias/pais/2014/08/11/felipe-cuevas-dice-que-su-abuelo-huyo-de-chile-porque-lo-perseguia-el-gap-y-estaba-en-la-lista-del-plan-z/

2. The Clinic. Secretario de Prensa de la Junta Militar sobre el Plan Z: «Fue una gran maniobra de guerra psicológica», 2 de septiembre de 2103. Disponible en: https://www.theclinic.cl/2013/09/02/el-plan-z-la-mentira-que-ensangrento-a-chile/

3. «el conjunto de medidas judiciales y políticas que diversos países han utilizado como reparación por las violaciones masivas de derechos humanos. Entre ellas figuran las acciones penales, las comisiones de la verdad, los programas de reparación y diversas reformas institucionales». International Center for Transitional Justice.

4. El 18 de octubre de 2019 se inició en Chile un ciclo de movilizaciones sociales en contra del modelo neoliberal que, amparado en la Constitución política heredada por la dictadura, ha mercantilizado todos los derechos sociales. La última alza del pasaje del metro concitó evasiones masivas por parte de escolares, las que fueron duramente reprimidas por el gobierno a través de la fuerza policial, a lo cual la ciudadanía respondió con masivas protestas a lo largo de todo el país, que se sostuvieron hasta el confinamiento producto de la pandemia global del COVID-19, pero que se han reanudado tras el términos de las cuarentenas. Informes de derechos humanos del Instituto Nacional de Derechos Humanos de Chile junto a informes de la ONU, la CIDH, Human Rights Watch, y otros organismos, concluyen que la represión policial ha provocado más de 400 daños oculares, junto a miles de personas detenidas en el contexto de las protestas y violentadas en recintos policiales, entre otras vulneraciones.

5. «Estos enclaves pueden ser institucionales (Constitución, leyes, etc.), 'actorales' (Fuerzas Armadas con poder de veto, derecha no democrática, etc.), socioculturales (valores autoritarios, conformismo, etc.) o ético-simbólicos (problemas de derechos humanos no resueltos), y las estrategias frente a ellos pueden ser de diversos tipos (legales, presión, etcétera)» (Garretón, 1993: 4).

6. La entrevista en CNN donde Mauricio Rojas afirmó que el Museo de la Memoria cuenta una «versión falsa de la historia de Chile», CNN, 11 de agosto de 2018. Disponible en: https://www.cnnchile.com/pais/la-entrevista-en-cnn-donde-mauricio-rojas-afirmo-que-el-museo-de-la-memoria-cuenta-una-version-falsa-de-la-historia-de-chile_20180811/

7. Se refiere al caso de Carmen Gloria Quintana y Rodrigo Rojas, quienes fueron detenidos por una patrulla militar mientras participaban de una jornada de protesta callejera contra la dictadura el año 1986, y fueron quemados vivos, lo cual, según el régimen y los medios de comunicación cómplices, había sido causado por bombas molotov que los jóvenes portaban en sus mochilas.

8. Diputado Ignacio Urrutia tildó de terroristas a víctimas de violación de los Derechos Humanos, CNN, 19 de abril de 2018. Disponible en: https://www.cnnchile.com/pais/diputado-ignacio-urrutia-tildo-de-terroristas-victimas-de-violacion-de-los_20180419/

9. Un clima de confrontación en el ámbito de la memoria ya se había expresado previamente, pues desde que se

inició este último gobierno se han reportado casi cuarenta ataques a espacios de memoria que recuerdan las violaciones a los derechos humanos durante la dictadura en todo el país. RESLAC, En el marco de su visita «in loco», CIDH manifestó su preocupación ante los ataques a sitios de memoria en Chile. 7 de febrero de 2020. Disponible en: http://sitiosdememoria.org/es/la-cidh-visito-a-chile-y-se-reunio-con-sitios-de-memoria/

10. Tómese como ejemplo la presentación efectuada por la delegación gubernamental en audiencia ante la CIDH, donde uno de los relatores expresó: «La respuesta del gobierno por las violaciones a los derechos humanos de los ciudadanos es enumerar daños materiales». La Tercera. Chile niega represión ante duras críticas de la Comisión Interamericana de DD.HH. 11 de noviembre de 2019. https://www.latercera.com/nacional/noticia/chile-niega-represion-ante-duras-criticas-la-comision-interamericana-dd-hh/897050/

11. Aquí sigo el concepto gramsciano de hegemonía, entendida como una forma de ejercer el poder y conducir ideológicamente a la sociedad a través de consensos y alianzas, se trataría de una nueva forma de dominación simbólica, a decir de Bourdieu, donde ciertas visiones, creencias, normas y valores logren ser aceptadas como válidas y universales.

Bibliografía

Aguilar, P. (2008). *Políticas de la memoria y memorias de la política. El caso español en perspectiva comparada*. Madrid: Alianza.

Bartlett, F.C. (1995). *Recordar. Estudio de psicología experimental y social*. Alianza Ed.

Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación. (1991). *Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación.*

Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura. (2004). *Informe de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura*.

Flacso. (2007). *Memoriales de Derechos Humanos en Chile. Homenajes a las víctimas de violaciones a los derechos humanos entre 1973 y 1990*. Santiago: FLACSO.

Garretón, M. (1993). *La redemocratización política en Chile*. Ed. Flacso.

Groppo, B. (2002) "Las políticas de la memoria" en *Sociohistórica*, (11-12), 187–198. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/library?a=d&c=arti&d=-Jpr3067

Halbwachs, M. (2004a) [1950]. *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

_____ (2004b) [1925]. *Los marcos sociales de la memoria*, Barcelona: Anthropos Editorial.

Jelin, E. (2017). *La lucha por el pasado: cómo construimos la memoria social*. Madrid: Siglo XXI Editores.

Middleton, D. y Edwards, D. (1992). *Memoria compartida. La naturaleza del recuerdo y del olvido*. Ed. Paidós

Mouffe, C. (1999) *El retorno de lo político. Comunidad, ciudadanía, pluralismo, democracia radical*. Barcelona: Paidós.

Piper, I. (2005) *Obstinaciones de la memoria: la Dictadura militar chilena en las tramas del recuerdo.*

Tesis Doctoral Departamento de Psicología Social Universidad Autónoma de Barcelona, España.

Ruderer, S. (2010). "La política del pasado en Chile 1990-2006: ¿un modelo chileno?" en *Universum (Talca)*, *25*(2), 161–177.

Silveira, C. (2018). "Política pública de la memoria" en Vinyes, R. (dir.). *Diccionario de la memoria colectiva*. Ed. Paidós. 390-394

Schindel, E. (2009) "Inscribir el pasado en el presente: memoria y espacio urbano" en *Política y Cultura*, núm. 31, pp. 65-87.

Stern, S. (2009). *Recordando el Chile de Pinochet. En vísperas de Londres 1998. Libro Uno de la Trilogía La caja de la memoria del Chile de Pinochet*. Santiago de Chile: Ed. Universidad Diego Portales.

Vázquez, F. (2001). *La memoria como acción social: relaciones, significados e imaginario*. Barcelona: Paidós.

Vinyes, R. (2009). "La memoria como política pública" en *Diario El País*, Disponible en: https://elpais.com/diario/2009/01/07/opinion/1231282813850215.html

/ AUTORA
Constanza Symmes Coll.

/ CORREO-E
conysymmes@gmail.com

/ ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL
Académica e Investigadora en la Universidad de Santiago y Universidad de Chile.

/ TÍTULO
Ciudadanía y participación cultural: dos horizontes dialogantes para la democracia en la cultura.

/ RESUMEN
Entre las distintas conceptualizaciones sobre la cultura que han alimentado en Chile el devenir institucional del recientemente creado Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, sin duda la de «ciudadanía cultural» constituye la más fecunda. En el presente texto ofrecemos una lectura respecto a la manera en que esta concepción —puesta en circulación en los años noventa desde la División de Cultura— anidó en el proyecto de desarrollo de la Encuesta Nacional de Participación Cultural 2017. Esto, desde lo que hemos considerado un salto cualitativo y epistemológico de este instrumento de medición, buscando ampliar sus capacidades para representar la diversidad cultural y territorial del país.

/ PALABRAS CLAVE
Ciudadanía cultural, participación cultural, Encuesta Nacional de Participación Cultural 2017, acción pública en cultura, Chile.

/ Artículo recibido: 20/10/2020 **/ Artículo aceptado:** 03/11/2020

/ AUTHOR
Constanza Symmes Coll.

/ E-MAIL
conysymmes@gmail.com

/ PROFESSIONAL AFFILIATION
Academic and Researcher at the University of Santiago and University of Chile.

/ TITLE
Citizenship and cultural participation: two possibilities for a democratic dialogue about culture.

/ ABSTRACT
The term 'cultural citizenship' is one of the richest cultural concepts that emerged during the recent creation of the Ministry of the Cultures, Arts and Patrimony of Chile. The concept was coined in the 1990s by the Culture Division of the Ministry. This article delivers an account of how cultural citizenship resonated as an idea with the process of development of the National Survey of Cultural Participation 2017. The article thus discusses the ongoing epistemological changes of the survey towards qualitative science as a way to widen its capacity to represent the cultural and territorial diversity of Chile.

/ KEYWORDS
Cultural citizenship, cultural participation, National Survey of Cultural Participation 2017, public actions in culture, Chile.

Ciudadanía y participación cultural: dos horizontes dialogantes para la democracia en la cultura

/ Constanza Symmes Coll

Ciudadanía y participación cultural: dos horizontes dialogantes para la democracia en la cultura

Constanza Symmes Coll[1]

Introducción

Existe una cita secreta entre las generaciones que fueron y la nuestra. A nosotros, como a cada generación precedente, ha sido dada una débil fuerza mesiánica sobre la que el pasado tiene derechos. No se puede despachar esta exigencia a la ligera. Quien profesa el materialismo histórico lo sabe.

Walter Benjamin. Sobre el concepto de historia (1940)

Conservar las dinámicas participativas y reinscribirlas al interior de su nuevo *modus operandi* es uno de los principales desafíos[2] del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio[3] en su proceso de implementación.

Aún en desarrollo, este proceso que no ha estado exento de dificultades viene a ensamblar dos tradiciones y culturas organizacionales bastante distintas: por una parte, la de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Muesos, Dibam, creada en 1929 y que cuenta con una historia larga, de grandes hitos culturales, como la propia fundación de la Biblioteca Nacional, en 1813. Y, por otra, una institución joven, gestada durante la post dictadura, como es el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, CNCA, creado el año 2003. Esta cocreación de una nueva institución para la cultura nacional, junto con modificar funciones y competencias, produjo transformaciones en su ámbito de acción, incorporando nuevas áreas, aumentando la complejidad de su quehacer y redefiniendo los contornos de la acción pública en cultura en el país. Su propio nombre, en plural, como legado del proceso de Consulta indígena[4] da cuenta de un reconocimiento estatal a la diversidad de culturas y expresiones artísticas que posee el país.

Junto con ámbitos de su accionar que se diversifican y complejizan, como son patrimonio, pueblos indígenas, culturas comunitarias, migrantes, memoria y derechos humanos; esta nueva arquitectura institucional es interpelada por la necesidad de una descentralización efectiva, respetuosa de las culturas locales y su apropiación territorial. En este contexto, la participación cultural constituye una categoría que atraviesa este conjunto de dimensiones de manera transversal, interrogando los principios rectores[5] en que se fundamenta el Ministerio. Estos principios, a su vez, tienen correspondencia con instrumentos internacionales suscritos por el Estado de Chile que se requiere declinar localmente y aplicar de manera concreta en las distintas escalas —políticas, planes y programas— que dibujan la acción pública en cultura.

Sin duda, ninguna política pública parte de cero. En ella se aloja un horizonte largo de procesos anteriores que van macerando y cimentando aprendizajes, tanto institucionales como del mundo social y asociativo. En ese sentido, el examinar un dispositivo de política cultural, implica ingresar en un proceso largo que abarca un entramado de actores, intercambios complejos, disensos, producción de acuerdos, de discursos y propuestas que cuajan en esta suerte de resultado final.

Coincidimos con el académico chileno Tomás Peters cuando señala que en las políticas culturales

> se combinan, transforman, acumulan materialidades artísticas, formas patrimoniales, residuos culturales, fuerzas políticas y sedimentos identitarios, entre muchos otros elementos. Por ello no es posible comprender las políticas culturales modernas sin reconocer que su origen se debe a una serie de procesos históricos ligados tanto al mundo de las artes como al conflicto social (…) y en ese sentido promueven «modelos de sociedad»[6].

En este artículo, revisaremos la Encuesta Nacional de Participación cultural 2017 —el principal instrumento de política pública para la medición en cultura disponible en Chile— desde sus modos de construcción y su propuesta conceptual y metodológica, retrasándola al seno de la historia larga de la institucionalidad cultural chilena. Esto es, considerando esta encuesta en términos epistemológicos como depositaria de una reflexión colectiva que, de manera primigenia, se emplazó en la noción de una «ciudadanía cultural» levantada desde la División de cultura[7], a finales de los años noventa. Dirigida por Claudio Di Girólamo[8], esta División se convirtió rápidamente en una estructura cuyos resultados llaman la atención dado el desbalance entre el tamaño de su equipo y el alcance de las acciones desarrolladas bajo su gestión: entre otras: la cartografía cultural[9] —un completo directorio de todos los artistas y creadores nacionales, que constituirá un banco de datos de primera fuente para generar políticas futuras— y los cabildos culturales, inaugurados en 1999, como espacios participativos y de reflexividad colectiva y territorial.

En este sentido, la categoría de «ciudadanía cultural» representa uno de los materiales, tanto conceptuales como políticos, más fecundos del período de transición política a la democracia.

En esos años, concretamente en 1995, Néstor García Canclini publicaba el texto *Consumidores y Ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*, cuyas temáticas sin duda discutían la mirada de la «ciudadanía cultural» que habitaba las dependencias discursivas y físicas de la división de cultura. Canclini se planteaba una reflexión respecto de los cruces entre consumo y ciudadanía, asociándolos a un sentido de pertenencia que contestaba su simple banalización. Señalaba:

> Al repensar la ciudadanía en conexión con el consumo y como estrategia política, buscamos un marco conceptual en el que puedan considerarse conjuntamente las actividades del consumo cultural que configuran una dimensión de la ciudadanía, y trascender el tratamiento atomizado con que ahora se renueva su análisis[10].

Agregando, en otro pasaje, que:

> Cuando se reconoce que al consumir también se piensa, se elige y reelabora el sentido social hay que analizar cómo interviene esta área de apropiación de bienes y signos en formas más activas de participación que las que habitualmente se ubican bajo el rótulo de consumo. En otros términos, debemos preguntarnos si al consumir no estamos haciendo algo que sustenta, nutre y hasta cierto punto constituye un nuevo modo de ser ciudadanos.

Si bien, las reflexiones y apuestas que guiaban sus planteamientos iban en otra dirección, nos parece importante mencionarlo por inscribirse al interior del repertorio conceptual de la misma época, siendo recogidos, criticados y/o problematizados desde la academia como también por algunos responsables de política pública.

1. Los cabildos culturales como dispositivo participativo primigenio

> *La cultura solo adquiere su verdadera dimensión y sentido, en el proceso de pleno desarrollo de una determinada sociedad, cuando es asumida como el espacio natural de la libertad, en el que se acoge la imaginación y la creatividad de cada una y cada uno de los ciudadanos y, sobre todo, se valora y se fomenta su aporte participativo en la producción de los bienes culturales materiales e inmateriales que la identifican*[11]
>
> Claudio Di Girólamo

Uno de los espacios más evocados por los actores del sector cultural, con gran nostalgia, son los cabildos cultura-

les. Promovidos desde la división de cultura en los años noventa, en una época institucional sin parangón, se constituyeron en la máxima expresión de participación ciudadana que haya experimentado el sector cultural desde la vuelta a la democracia. Estos nacieron de la necesidad de revitalizar la participación en un momento de reconstrucción de la vida social, después de 17 años de «apagón cultural»[12] o fuerte contracción de las políticas públicas culturales, donde las expresiones culturales y artísticas se desarrollaron en condiciones extremadamente complejas, como una «producción bajo vigilancia» en palabras de Nelly Richard[13].

El primer cabildo cultural se realizó en 1999 y tuvo como lema *Del Chile vivido al Chile soñado*, buscando que «en cada comuna del país, soñemos juntos con una comuna y un país diferente en materia cultural», donde las propuestas provinieseen de las bases ciudadanas. En su versión del año 2000[14], se elaboró la Carta del Ciudadano Cultural y las "10 Propuestas Programáticas para el Desarrollo de la Cultura".

En este sentido, la categoría de «ciudadanía cultural» representa uno de los materiales, tanto conceptuales como políticos, más fecundos del período de transición política a la democracia.

1.1 Una ciudadanía cultural centrada en el sujeto social

Los cabildos se sustentaron en la noción de «ciudadanía cultural» —producida y puesta en circulación en esos años— y sobre la que Claudio Di Girólamo reflexiona así:

> el verdadero desarrollo que ha marcado el devenir de los pueblos es aquel que ha puesto al ser humano como centro del proceso. El entorno, la historicidad, las obras, son variables que nada importan sin el ser social, lo verdaderamente vivo de una cultura, no está presente: si, en definitiva, no consideramos a cada individuo como persona, es decir como un sujeto que, en su relación dialogante con otros, aporta su diferencia y su especificidad a la construcción armónica de nuevos lazos de convivencia. Para que ello sea posible es necesario transformar el espacio social de tal manera que todos podamos tener cabida en él y hacerlo cada vez más permeable y abierto a las oportunidades de realización humana y de mejor calidad de vida[15]

Por su parte, Paulina Soto, encargada de Estudios de la época, explica la lógica de los cabildos, de la manera siguiente:

> Se concibió como una oportunidad de inaugurar un dialogo comunal acerca de la cultura y su importancia en la vida y desarrollo de las personas. De igual manera fue destinado a apoyar los procesos de desarrollo de ciudadanía cultural comunal, dando continuidad a las políticas públicas que de manera directa o indirecta, la comunidad contribuye a generar[16]

Estas instancias, se fundamentaron en el reconocimiento de la calidad de ciudadanos culturales de las personas, que ejercen esta categoría social y política en sus territorios, desde una aproximación discursiva pero también representativa, ya que existía un carácter soberano: un delegado territorial por comuna, con derecho a voz y voto.

Precisamente, a nuestro juicio, por las propias lógicas subyacentes en el proyecto cultural encarnado por Di Girólamo, que es posible analizar desde la figura artista e intelectual comprometido, así como por la precariedad orgánica y de recursos en la conformación de una figura institucionalidad propia para la cultura, fue posible y efectiva la genera-

ción de espacios participativos más robustos. De la revisión de esa experiencia, encontramos que existían prácticas de gestión institucional menos rígidas, cruzadas por el voluntarismo y, también en cierta medida por la auto explotación de los funcionarios, que se implicaban en su trabajo más allá de lo contemplado en sus cargos. El perfil de quienes conducían la División de cultura, era más la del artista, con gran capital intelectual y cultural, y menos la del gerente público, donde el proyecto se limita a hacer una buena gestión que es lo que se fue instalando en las gestiones posteriores. Es decir, una composición menos tecnocrática y más reflexiva y propiamente cultural, lo que también presenta sus propias complejidades.

Enseguida, el año 2003, la creación del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, consideró desde su origen la existencia de instancias de representación de la comunidad artística, lo que hizo que la participación derivase en una mayor institucionalización, donde los delegados territoriales pasan a transformarse en los denominados órganos colegiados[17].

De alguna manera, podemos explicarnos desde estos elementos el que los agentes del sector cultural poseen una cierta musculatura participativa, un adiestramiento en la generación de intercambios y la producción de acuerdos, donde probablemente también lo precario e inestable que caracteriza al sector —desde el punto de vista laboral, profesional y de la seguridad social— juegue un rol, haciéndolo especialmente dinámico. Sin embargo, este sector no se organiza a la manera de un movimiento social, sino como grupo donde cada subsector artístico posee intereses propios, los cuales presentan a su vez variados niveles de organización, asociatividad, cohesión y madurez. No existiendo un sector cultural constituido como un todo uniforme[18].

2. La ciudadanía cultural como sustrato en la elaboración de instrumentos de política pública

2.1. La Encuesta Nacional de Participación Cultural 2017: Un dispositivo de medición para la diversidad cultural

Personalmente, entiendo a la cultura como el proceso que desencadenamos al transformar nuestro entorno. En su transcurso, al mismo tiempo, nos modificamos irremediablemente a nosotros mismos, en nuestras conductas y en nuestra forma de pensar. Por consiguiente, la calidad de esa determinada cultura dependerá exclusivamente de nuestra capacidad de practicar nuestra relación con los demás y con el mundo cercano y lejano, como una unidad armónica que necesita constantes revisiones y cuidados

Claudio Di Girólamo. Conferencia Seminario CNCA "Experiencias comparadas en acción pública en cultura" marzo 2017.

Con esta cita, que recoge la concepción particular que Claudio Di Girólamo tiene sobre la cultura, se inaugura la Encuesta Nacional de Participación cultural 2017. No es casualidad que, al situar como propósito la pregunta por los distintos modos de tomar parte en la vida cultural, sea precisamente su voz, inscrita como epígrafe, la que inicie una versión reinaugurada de este dispositivo. En él, junto con plantearse la optimización de la validez del instrumento, actualizando y perfeccionando su cuestionario, se proyectó la exploración de un conjunto de dimensiones emergentes surgidas desde los territorios y su diversidad. Ello, manteniendo a su vez la comparabilidad con los indicadores levantados para un conjunto de dominios trazados en las versiones anteriores del instrumento[19], lo que el académico Modesto Gayo describe como una «secuencia de encuestas»[20]

En el proceso de elaboración de este instrumento, dirigido por el Departamento de Estudios del ex Consejo Nacional de la Cultura y las Artes se consideraron algunas de las recomendaciones ofrecidas por el Instituto de Estadísticas de Unesco (2014) para medir la dimensión de la participación cultural. Entre otras, el incorporar un conjunto de múltiples actores provenientes de distintos campos —investigadores, agentes culturales, académicos, expertos de CEPAL y de los equipos de profesionales del Instituto Nacional de Estadísticas INE, como también del mundo de la sociedad civil organizada— a fin de propender a una representación amplia y diversa. El diseño de la muestra estuvo a cargo del INE y consideró un aumento significativo de 8000 a 12.000 casos en su muestra objetivo[21], entregando resultados representativos a nivel nacional y regional, para una población residente en Chile de personas desde 15 años

Al igual que la *Política Nacional de Cultura 2017-20122. Cultura y Desarrollo Humano. Derechos y Territorio*[22], la encuesta fue elaborada en un escenario institucional de tránsito de CNCA hacia Ministerio, con las dificultades y potencialidades que ello implica. Estuvieron, además atravesados por la coyuntura política de un cambio de gobierno[23].

La Política Nacional de cultura, por su parte, posee como pilares el enfoque de derechos, el desarrollo humano y el enfoque de territorios[24] y se declara como una «una po-

lítica para el reconocimiento de la ciudadanía cultural»[25]. Desde ahí su justificación en el paso desde una relación preponderante con la comunidad artística, como eje central del trabajo cultural desarrollado hasta ese momento, hacia otra que comprende la ciudadanía cultural precisamente en sentido extenso. Esto es, la consideración de un concepto amplio de cultura que vaya más allá de las bellas artes, incorporando las otras formas y prácticas de participación cultural.

2.2. Cultura en sentido amplio

En este sentido, la noción de cultura emanada de la Conferencia Mundial sobre Políticas Culturales, celebrada en México, el año 1982, marca un punto de inflexión, en la comprensión y definición de la propia noción de cultura, señalando que esta

> puede considerarse actualmente como el conjunto de rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad o un grupo social. Ella engloba, además de las artes y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales al ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias y que la cultura da al hombre la capacidad de reflexionar sobre sí mismo. (…) A través de ella el hombre[26] se expresa, toma conciencia de sí mismo, se reconoce como un proyecto inacabado, pone en cuestión sus propias realizaciones, busca incansablemente nuevas significaciones, y crea obras que lo trascienden.

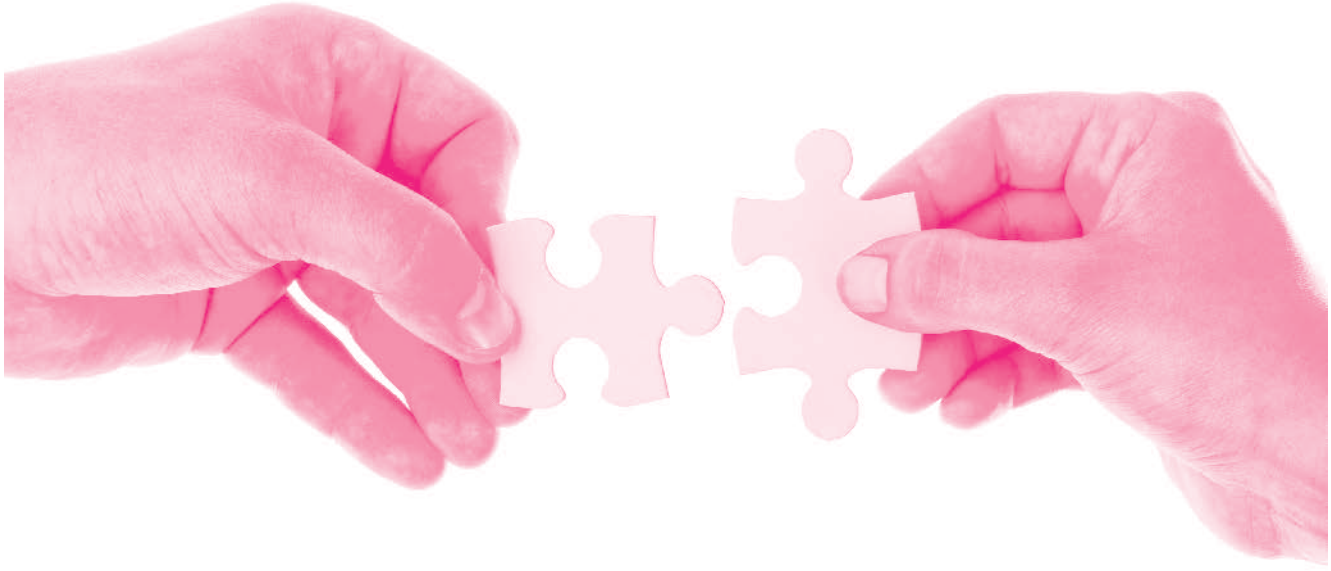
Esta definición condensa un nuevo momento en los debates internacionales del sector, signando un concepto de cultura en sentido amplio. En coherencia con esta mirada de «las distintas maneras que experimenta la ciudadanía para vivir la cultura»[27] se erigió el salto cualitativo y epistemológico que define a la Encuesta Nacional de Participación Cultural 2017. Este nuevo enfoque se tradujo en una estrategia metodológica mixta —cuantitativa y cualitativa— capaz de abordar el fenómeno de la participación cultural en Chile, en toda su complejidad. Para esto, a la aplicación del cuestionario, se sumó un repertorio de prácticas culturales representativas de expresiones asociativas y comunitarias, a través de las denominadas "23 experiencias colectivas de participación cultural".

El fundamento de estas transformaciones dice relación —junto con esta reactualización técnica— con una necesidad de ir más allá de los dominios disciplinarios clásicos y de la perspectiva de consumo cultural con la que hasta ahora ha sido medida la cultura. Este propósito se sustenta en la convicción de que los bordes de lo que constituye la «cultura» exceden —y con creces— el terreno de las prácticas culturales que Pierre Bourdieu (2002) definiera como «legítimas».[28]

Se trató de visibilizar, desde un dispositivo de política pública, la existencia de un conjunto de formas y prácticas culturales de las que, hasta ese momento, el cuestionario no estaba dando cuenta. El esfuerzo de auscultarlas y exhibirlas al interior de un proceso de medición en cultura —buscando los mecanismos técnicos más aptos, como también el respaldo político para su realización[29]— se sostuvo en la convicción de que la riqueza cultural de la realidad superaba las capacidades que hasta ese momento empleaba el instrumento. Estaban ocurriendo muchísimas cosas en el territorio, en los entramados comunitarios, de creciente interés también aún por parte del campo académico, como las expresiones locales, el muralismo, la oralitura, el arte comunitario, las festividades albergadas al interior de las culturas comunitarias, entre otras. Era necesario entonces, junto con promover desde las políticas culturales la democratización del acceso a toda la población a un repertorio de obras consideradas como relevantes, el ofrecer un otro acervo conformado por estas prácticas culturales —igualmente valiosas— pero invisibilizadas y menos dotadas de notoriedad y reconocimiento.

En esa misma dirección, el académico francés Bertrand Legendre subraya, en la perspectiva de una redefinición de los propios bordes entre el creador y el espectador, los aportes de esta encuesta, señalando:

> este estudio conduce a reconsiderar los límites entre expresión-creación, por un lado, y audiencia-consumo por otro lado. La figura singular del consumidor pasivo tiende a substituirse por aquella, plural, del *prosumidor*, en particular en el entorno digital y en el desarrollo de prácticas frecuentemente colectivas. Estas últimas confunden y mezclan los roles del creador y de sus públicos en prácticas colaborativas de creación, crítica y consumo, existentes en la mayoría de los dominios estudiados. La música, la creación en vídeo, el juego y la escritura son los principales dominios en los que impera este fenómeno, que también se manifiesta en la artesanía y la gastronomía. Aquí se revela otra tensión, ya no entre expresión individual y representaciones colectivas, sino entre procesos de creación



individual y procesos de creación compartidos con un público que es, también, creador, como lo ilustra el caso del Museo a Cielo Abierto La Pincoya[30]

En su lectura, se dialoga a su vez, con la perspectiva del ciudadano cultural, en posición dinámica y tomando parte activa en la vida cultural de su territorio, problematizando así la propia noción clásica de público. Se trata aquí de un reconocimiento de la capacidad creativa que posee cada ser humano para inscribirse en los asuntos en común, en la perspectiva del «proceso que desencadenamos al transformar nuestro entorno» que evocaba Di Girólamo en la cita inicial.

Reflexiones finales

La cultura: entre institucionalización y participación

Efectivamente, la noción de política cultural delimita un nuevo ámbito de la acción pública[31] y un campo diferente al de la educación, con todo un aparato administrativo de funcionarios, recursos e instituciones responsables de hacer accesible la cultura y sus beneficios a amplios sectores de la población, con un objetivo que busca ser democratizador. Francia fue uno de los primeros países en instalar una institución dedicada exclusivamente al sector cultural, con la creación de un Ministerio de Cultura, en 1959, convirtiéndose así en un referente institucional por excelencia.

Philip Urfalino, reserva el término «política cultural», en singular, para definir: «la puesta en coherencia exitosa, es decir, aceptada, de una representación del papel que el Estado quiere hacer jugar al arte para cambiar o consolidar la sociedad con un conjunto de medidas públicas»[32], lo concibe además como uno de los polos de fijación de la reflexión de la sociedad sobre sí misma.

Aunque la agenda política chilena postdictadura incluía un programa para la cultura, esta permaneció en un lugar periférico, a pesar del aumento significativo y continuo de los recursos destinados a los programas culturales desde el advenimiento de los gobiernos democráticos —que aún no logran alcanzar la demanda histórica del sector, de un 1% del PIB nacional para cultura— y de los esfuerzos desplegados en post del proceso de construcción de la nueva institucionalidad ministerial.

La transición política chilena no ha tenido un espacio de puesta en cuestionamiento, ese lugar de «reflexión de la sociedad sobre sí misma», que señala Urfalino. Esto ha ocurrido, porque lo que normalmente la dimensión cultural produce en términos de resignificación de una memoria y un horizonte en común —en el caso de la sociedad chilena, implicaba remover los cimientos fundacio-

nales de la matriz política, social y económica fundacional instalada por la dictadura y perpetuados, en gran medida, por la democracia—[33]. Esta situación existe, en cierto modo, porque la transición ha sido ante todo una política de estabilidad[34], interrumpida por el llamado estallido social del pasado octubre de 2019, bajo la demanda de poner fin a la desigualdad estructural del modelo político y económico chileno.

La particular fuerza con la que la creatividad social se ha manifestado en los muros y plazas públicas, desde hace un año, muestran un deseo de decir, de tomar la palabra pública, de resignificar el patrimonio, sin precedentes desde el retorno democrático. Nos hemos encontrado con una ciudad llena de escenificaciones murales, y de *performance* ciudadana, cuya narrativa —junto con una interpelación al poder— traza los contornos de un nuevo acervo de visualidad y de memorias.

En la actualidad, desde el campo cultural, junto con un proceso de reinstitucionalización, asistimos a una reactivación de la musculatura social que se ha expresado fundamentalmente desde los entramados comunitarios y los territorios, desde las distintas maneras de hacerse parte de la vida en común, ese sustrato cultural de la sociedad que describe Garretón.[35] De este modo, ambos procesos, a saber: institucionalización y búsqueda de mayor autonomía, se tensionan mutuamente en busca de equilibrio, cuyo resultado está en pleno desarrollo.

La categoría de ciudadanía cultural, recogida como inspiradora desde la acción pública en cultura revela un vínculo con ciertos elementos constitutivos que —desde un pasado reciente— inspiraron el curso que tomó uno de sus principales instrumentos de política pública, en un presente en construcción. Una encuesta que quiere medir para recoger información de calidad y desde ahí poder intervenir.

Efectivamente, en los últimos años del CNCA, se retoma esta categoría con especial fuerza, alimentando los lineamientos conceptuales de su accionar, y reflejando al mismo tiempo las brechas pendientes en términos de participación cultural y de reconocimiento a la diversidad, en vista de un desarrollo democrático más pleno en el país. Su inscripción al interior de un instrumento de política pública como es la Encuesta Nacional de Participación Cultural 2017, marca una señal robusta e inédita de un camino que se abre, y que hoy el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio tiene el desafío de continuar y profundizar, hacia la democracia cultural.

Notas

1. Doctora en sociología por la École des Hautes en Sciences Sociales, EHESS, París, Francia. Magister en Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Chile y Licenciada en Gobierno y gestión pública por la misma casa de estudios. Actualmente se desempeña como investigadora en asuntos culturales y académica de la Escuela de Periodismo de la Universidad de Santiago de Chile, USACH y del Magíster en Gestión Cultural de la Universidad de Chile. Sus líneas de investigación comprenden la sociología de la cultura y los bienes simbólicos —particularmente del libro y la edición—, las políticas culturales, el patrimonio y la gestión cultural. La autora se desempeñó en el período 2016-2018 como jefa del Departamento de Estudios del ex Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, CNCA —actual Ministerio— cuyo equipo tuvo a su cargo, entre otras tareas, el desarrollo de la Encuesta Nacional de Participación Cultural 2017 y la elaboración de la estrategia metodológica del conjunto de Políticas culturales —nacional, sectoriales y regionales— del período. Por razones de ética profesional, la autora debe señalar que contó con un terreno de observación privilegiado. Ello, al desempeñarse en la época como jefa del Departamento de Estudios del actual Ministerio, y estando, al mismo tiempo, en pleno proceso de cierre de su trabajo de tesis doctoral. En ese sentido, la observación transitó permanentemente entre los dos campos: el de la gestión de política pública —desde una misión técnica— y el académico, como investigadora en sociología de la cultura.

2. Junto con otros como, por ejemplo: aumentar el peso político específico frente a otras carteras ministeriales, alcanzar un presupuesto que llegue al 1 % del PIB —acordado en la Reunión de ministros de cultura de 2007—, avanzar en la articulación entre los distintos instrumentos institucionales estratégicos disponibles, y revisar los mecanismos de asignación de fondos que hasta hoy han consagrado al Fondart como continuidad. Los fondos concursables, creados en 1992 como instrumentos de asignación de recursos para la creación y difusión cultural, se basan en la subsidiariedad como principio subyacente, justificándose además en la corrección de las «deficiencias del mercado», reflejan de este modo la lógica del financiamiento estatal.

3. Creado por la Ley 21.045 del 13 de octubre de 2017. En adelante MINCAP.

4. Este proceso de consulta se llevó a cabo entre los años 2014 y 2015, bajo la gestión de la ministra Claudia Baratini, en atención al Convenio 169 de la OIT.

5. A saber: los principios de diversidad Cultural, democracia y participación, reconocimiento cultural de los pueblos indígenas, respeto a la libertad de creación y valoración social de creadores y cultores, además del reconocimiento a las culturas territoriales, el respeto a los derechos de cultores y creadores, y la memoria histórica. Estos principios se sustentan en un conjunto de Convenciones internacionales, suscritas por Chile, que las leyes nacionales deben adecuar y aterrizar al contexto local.

6. Peters, T. (2016). "Apuntes para discutir la investigación en cultura hoy". Presentación en la ceremonia de premiación del concurso Haz tu tesis en cultura del ex Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, CNCA.

7. Dependiente del Ministerio de Educación, fue el órgano encargado de la actividad cultural del país, desde el inicio del retorno a la democracia. A ella le siguió la creación, el año 2003 (bajo la Ley 19891), del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, CNCA que existió durante catorce años hasta la reciente formación del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. Como hitos importantes para el sector cultural, desde el período post dictadura cabe mencionar la organización de dos comisiones consultivas presidenciales. La primera, nacida en 1990, bajo la presidencia de Patricio Aylwin (1990-1994), y con Ricardo Lagos como ministro de Educación, es conocida como *Comisión Garretón* —en razón del sociólogo y Premio Nacional de Ciencias Sociales y Humanidades, que la dirigió, Manuel Antonio Garretón—. Estuvo compuesta por 22 personalidades del mundo cultural y su misión fue: «examinar el marco organizativo de la vida cultural existente, hacer un inventario de las instituciones participantes y reorganizar sus aspectos normativos». Su trabajo arroja un documento que concluye la «ausencia de un organismo público para la cultura» y proponía la creación de un Consejo Nacional. Enseguida, en 1997, se constituye una segunda Comisión Asesora, durante el gobierno del presidente Eduardo Frei (1994-2000). Dirigida por Milan Ivelic, ex director del Museo de Bellas Artes, tuvo por misión: «actualizar los diagnósticos y estudios de los sectores artísticos y culturales, estudiar las políticas de fomento de las actividades artísticas y culturales, revisar las actuales instituciones culturales y proponer una estructura organizativa acorde con el desarrollo actual del país». Esta convocó a un total de 17 personalidades del mundo de la cultura, las artes, la empresa privada y el parlamento. Su trabajo culminó con la presentación del informe "Chile está en deuda con la cultura", en el que se da cuenta de la situación en la que se encontraba la cultura en ese momento, señalando lo imperativo de «saber equilibrar y armonizar el desarrollo material y espiritual» —recordando la ausencia de legislación social para los artistas— y proponiendo como recomendación principal, nuevamente, la creación de una institución orgánica para la cultura.

8. Claudio Di Girólamo (Roma, 1929) es un artista visual, director y dramaturgo. Fundador del Teatro Ictus. Se le concedió la nacionalidad chilena en 1997. Llegó a Chile a los 19 años con su familia, escapando de la guerra. Su larga trayectoria se caracteriza por un prolífico trabajo pictórico, incluyendo varios proyectos de pintura religiosa para iglesias y edificios públicos. Dirigió la División de Cultura entre 1997 y 2003. Su vasta y variada obra está compuesta por decenas de pinturas murales, entre ellas el Memorial al Detenido Desaparecido y las Víctimas de Ejecución Política, realizado junto a Nemesio Antúnez y Francisco Gacitúa (1994). Ha recibido múltiples reconocimientos, entre otros, en 1983, el premio del Gobierno italiano por su contribución al acercamiento cultural entre Italia y Chile y por su compromiso con los derechos humanos. El 2001, el presidente Lagos le otorgó la condecoración de la Orden Gabriela Mistral por su contribución al arte y la cultura nacional durante más de 50 años de actividad. El año 2002, recibió el "Lifetime Achievement Award" en Coral Gables, Florida, por dedicar su vida al teatro.

9. Véase Soto, P. Crónica de la Cartografía cultural de Chile 14 años después. https://revistas.uca.es/index.php/periferica/article/view/1709/1603

10. García Canclini, N. *Consumidores y Ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México, Grijalbo, p. 21

11. Di Girólamo, C. (2008). Los cabildos culturales. Una experiencia chilena de ejercicio de ciudadanía cultural a través de la participación social, Universidad de Gerona, págs. 1-11.

12. Esta expresión, o diagnóstico, ampliamente utilizada por actores de la academia y del campo cultural en Chile, alude a lo que ocurrió durante la dictadura militar con la cultura, un corte de luz. No obstante, que se trata de una fórmula eficiente, es necesario matizarla, ya que si bien bajo condiciones de gravísimas violaciones a los derechos humanos, persecución de académicos, intelectuales, cultores y artistas, y suspensión de las libertades fundamentales, la producción cultural —en sus variadas expresiones— durante la época autoritaria fue enorme. Esto, tanto al interior del país, con importante componente local y comunitaria —si bien inscrita en una cultura de la resistencia y la lucha por la democracia y los derechos humanos— como en la llamada «cultura del exilio».

13. Richard, N. (2007). *Márgenes e instituciones.* Santiago de Chile, Metales Pesados.

14. Ese año se realizan los primeros cabildos regionales, dividiendo las trece regiones en cuatro zonas: el norte, el centro, el sur y la región metropolitana.

15. "Ciudadanía cultural", texto de presentación de Claudio Di Girólamo en el marco de la realización de un cabildo cultural. Documento del archivo personal, aportado por el propio autor, sin fecha.

16. Soto Labbé, P. "Pensarse y desearse colectivamente: procesos participativos de definición de políticas culturales". Disponible en: http://www.oei.es/cultura2/soto.htm

17. Los órganos colegiados eran instancias de representación de la sociedad civil al interior de la institucionalidad cultural.

18. Por ejemplo, en el marco de nuestras investigaciones hemos podido constatar que el nivel de madurez de los agentes que componen el ecosistema del libro. No guarda relación alguna, por ejemplo, con las dinámicas colectivas del sector de las artes de la visualidad, sector mucho más disgregado, con niveles más bajos de asociatividad y de trabajo mancomunado.

19. La actual encuesta, con su particular enfoque que incorpora un componente cualitativo como se expone aquí, corresponde a una tercera versión de este tipo de mediciones: siendo la primera la Encuesta Nacional de Participación y Consumo Cultural, realizada en 2009 y luego en 2012, respectivamente. Han transcurrido doce años desde la publicación de *Consumo Cultural en Chile. Miradas y perspectivas*, donde se presentaban los resultados de la Primera Encuesta sobre Consumo Cultural y Uso del Tiempo Libre, realizado por el Instituto Nacional de Estadísticas, INE, el año 2005, marcando un hito inicial en el terreno de la medición en cultura.

20. Gayo, M. (2017). Académico de la Universidad Diego Portales. Texto de presentación de la Encuesta Nacional de Participación Cultural, CNCA.

21. En lo que respecta su cobertura geográfica se consideró a toda la población residente en localidades urbanas de 10.000 habitantes o más, excluyendo zonas rurales y de difícil acceso, en base al CENSO 2002 más Chaitén. Véase Ficha técnica de la ENPC 2017.

22. Correspondiendo a un tercer ejercicio de política pública, esta posee como antecedentes dos ciclos de formulación e implementación anteriores. Se trata de los documentos: *Chile quiere más cultura. Definiciones de política cultural 2005-2010,* construido durante el gobierno del presidente Lagos, y bajo la gestión, como Ministro Presidente del CNCA, de José Weinstein, que estuvo basada en el concepto de desarrollo y tuvo una especial significación por ser la primera del período democrático. Fue aprobada por el primer Directorio Nacional. De un segundo ciclo emanó la *Política Cultural 2011-2016*, elaborada bajo la administración del ministro Luciano Cruz- Coke, durante el primer período gubernamental del presidente Sebastián Piñera. Se sustentó en su apuesta consultiva, en base de las Convenciones macro zonales y al balance de la política anterior. Se organizó en torno a tres ejes de intervención: Promoción de las artes, Participación y patrimonio cultural

23. Esto, que en sociedades con democracias más consolidadas sería solo un dato de contexto, para el caso chileno implica una complejidad mayor. Ello, ya que la institucionalidad formal funciona, existiendo una cierta "continuidad de la función pública" en los temas macro —como por ejemplo política exterior—. Sin embargo, la fragilidad en la estabilidad laboral de los funcionarios —no solo de aquellos que han tenido altas responsabilidades sino incluso de aquellos que cumplen funciones técnicas y de reproducción orgánica de la institución— como en los programas institucionales y sus lineamientos, dibujan un cuadro donde de un gobierno a otro no está garantizada la implementación real y efectiva de una política pública.

24. En el marco de este trabajo, la colaboración de los expertos CEPAL Alicia Williner, Guillermo Sunkel y Ernesto Espíndola fue clave.

25. Política Nacional de Cultura 2017-2022, CNCA, p.36.

26. Esta manera de nombrar al ser humano es reflejo del lenguaje de los años ochenta, sin declinación de género.

27. ENPP 2017, Symmes, p. 23.

28. SYMMES, C. "La participación cultural como fundamento del tejido social: El horizonte de la nueva institucionalidad para las culturas, las artes y el patrimonio" en *Encuesta Nacional de participación cultural 2017*, CNCA, p.20. Disponible en file:///C:/Users/56967/Documents/Textos%20acad%C3%A9micos%20SYMMES/enpc_2017.pdf

29. Nos referimos aquí a que este proyecto lograra ganar la convicción institucional del gabinete ministerial, para conseguir los recursos y dejar de ser una propuesta técnica del Departamento de Estudios para ser un proyecto de toda la institución.

30. Texto de presentación de Berrtrand Legendre, Encuesta Nacional de Participación cultural 2017, CNCA, p. 16.

31. Para un estudio en profundidad sobre la gestación de las políticas culturales, véase: Vincent, D. *La politique culturelle : genèse d´une intervention publique,* París : Éd. Belin, 1999 y Philippe Urfalino, *L'invention de la politique culturelle*. París. Hachette, 2004.

32. Urfalino, P. (2004). *Après de Lang et Malraux, ¿une autre politique culturelle est-t-elle possible ?* Esprit, pp. 55-72. La traducción es nuestra. Si bien somos conscientes de que la idea de política cultural desarrollada por Urfalino corresponde a una época vivida en Francia y al papel desempeñado por personajes como André Malraux, consideramos relevante tomar prestada su definición como marco de análisis.

33. El inicio de la transición a la democracia en Chile, en 1990, marca el comienzo de un período caracterizado, a lo menos, por dos fenómenos importantes. Por un lado, toda una serie de expectativas de los distintos sectores —social, económico, político y cultural— muy debilitados tras 17 años de dictadura militar y, por otro, la persistencia de la «camisa de fuerza» que los enclaves autoritarios (Garretón, 2003) garantizan. De igual forma, en el plano económico, hay continuidad con el modelo neoliberal heredado. Esto, a pesar de los esfuerzos realizados por los gobiernos democráticos, dirigidos a reducir los daños causados por la grave reducción del gasto público durante el régimen militar. Ahora bien, si la mejora del gasto público es considerable, aumentando en un 112,4% entre 1989 y 2000, de la significativa reducción de la pobreza y la indigencia (del 38,6% en 1990 al 13,7% en 2006. Fuente CASEN 2006), a través de una serie de políticas sociales focalizadas, y de contar con buenas cifras de crecimiento económico en los últimos treinta años, la paradoja de la economía chilena es evidente. Esta creció a una tasa del 7,8% entre 1990 y 1998, retrocediendo al 2,3% entre 1999 y 2003, antes de aumentar al 9% en 2004. Para el año 2014, fue de 1,8%. (Fuente: Ministerio de Hacienda). La distribución de la riqueza sigue siendo una de las peores del mundo, y si bien, Chile exhibe buenos indicadores macroeconómicos, lo cual ha fomentado la imagen de un país próspero y modelo dentro de la región, el problema de la desigualdad, lejos de haberse resuelto, sigue siendo uno de las principales deudas nacionales, como lo muestra el actual estallido social al que asistimos desde octubre 2019.

34. Moulian, T. (1997). *Chile actual. Anatomía de un mito.* Santiago, Lom.

35. Garretón, M. (2008). Las políticas culturales en los gobiernos democráticos en Chile. En *Políticas culturales en Iberoamérica*, pp.75-118.

Bibliografía

CNCA (2017). *Política Nacional de Cultura 2017-20122. Cultura y Desarrollo Humano. Derechos y Territorio*.

_____ (2018). *Encuesta Nacional de Participación Cultural 2017*, Santiago. Disponible en https://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2018/03/enpc_2017.pdf

Di Girólamo, C. (2000). *Chile, país soñado. Cabildo Nacional de Cultura*. Santiago, texto de presentación, documentos CNCA.

Dubois, V. (1999). *La politique culturelle: genèse d´une intervention publique*, París, Éd. Belin.

García Canclini, N. *Consumidores y Ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización.* México, Grijalbo, p. 21

Garretón, M. (2008). "Las políticas culturales en los gobiernos democráticos en Chile" en *Políticas culturales en Iberoamérica*, pp.75-118.

Richard, N. (1999). Márgenes e instituciones. Arte en Chile desde 1973.Santiago, Metales Pesados.

Soto Labbé, P. (2012). "Crónica de la cartografía cultural de Chile: 14 años después" en *Periférica Internacional. Revista Para El análisis De La Cultura Y El Territorio*, 1 (12). Disponible en https://revistas.uca.es/index.php/periferica/article/view/1709

Symmes, C. (2017). "La participación cultural como fundamento del tejido social: el horizonte de la nueva institucionalidad para las culturas, las artes y el patrimonio" en *CNCA, en Encuesta Nacional de Participación Cultural 2017*. Disponible en: http://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2018/03/enpc_2017.pdf

_____ (2020). "Fabricar política cultural en Chile: entre participación sectorial, saberes de Estado y ciudanía cultural", *Observatorio Itaú Cultural Brasil*.

Urfalino, P. (2004). *Après de Lang et Malraux, ¿une autre politique culturelle est-t-elle possible ?* Esprit, pp. 55-72

_____ (2004). *L'invention de la politique culturelle*. París. Hachette.

/ AUTORA
Paula Poblete Maureira.

/ CORREO-E
paulap@comunidadmujer.cl

/ ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL
ComunidadMujer. Directora de Estudios.

/ TÍTULO
Políticas culturales para la igualdad de género.

/ RESUMEN
El artículo sintetiza en las llamadas «12 piedras en el zapato» las principales brechas de género en educación y trabajo a lo largo de todo el ciclo de vida, desde la niñez hasta la vejez, indicando las políticas públicas necesarias para alcanzar la igualdad entre hombres y mujeres. Al mismo tiempo, reseña la oportunidad que en esta materia significa el actual proceso constituyente que está viviendo en Chile.

/ PALABRAS CLAVE
Mujeres, igualdad de género, brechas de género, ciclo de vida, género, educación y trabajo, informe GET, políticas públicas, proceso constituyente, Chile.

/ Artículo recibido: 20/10/2020 **/ Artículo aceptado:** 03/11/2020

/ AUTHOR
Paula Poblete Maureira.

/ E-MAIL
paulap@comunidadmujer.cl

/ PROFESSIONAL AFFILIATION
ComunidadMujer. Research Director.

/ TITLE
Cultural Policies to Gender Equality.

/ ABSTRACT
The article synthesizes in the so-called "12 stones in the shoe", the maingender gaps in Education and Labor throughout the entire life cycle, from childhood to oldage, indicating the public policies necessary to achieve equality between men and women. At the same time, the articlere views the opportunity that the current constitutional process in Chile represents in this matter.

/ KEYWORDS
Women, gender equality, gender gaps, Lifecycle, gender, education and labor, GET report, public policies,constitutional process, Chile.

Políticas culturales para la igualdad de género

/ Paula Poblete Maureira

Políticas culturales para la igualdad de género

Paula Poblete Maureira

¿Son iguales hombres y mujeres? Desde un punto de vista biológico, ambos sexos tienen varias diferencias que podrían hacernos responder que no. Eso no sería problemático si dicha diversidad de cuerpos no se tradujera, además, en otro tipo de desigualdades. Y ahí es donde entra en consideración el «sistema u orden sexo-género» que hemos construido como sociedad.

El género, entonces, son una serie de atributos que hemos asociado, como si fueran parte de la biología, a uno y otro sexo. Se trata de aquello que puede esperarse de hombres y mujeres, de lo que se les permite y lo que es valorado en unos y otras. Así, hemos definido lo que consideramos femenino, asociado a las mujeres, y lo que consideramos masculino, a los hombres. Estas construcciones sociales y culturales, por lo mismo, despenden del contexto, es decir del tiempo y del lugar (PNUD, 2010). Lo femenino y lo masculino establecido en Cádiz en 1600, seguramente fue distinto a lo que se estableció en Buenos Aires en 1900 y muy diferente a lo que se establece hoy en Shanghái. Cada uno, cada una, puede hacer el ejercicio y pensar en sí mismo, en lo que se le permite y valora en términos de género y en cómo ocurría para el caso de sus abuelos y abuelas o de sus padres y madres. Seguro hay cambios. Y esto es porque, aunque son atributos que se van aprendiendo y reproduciendo, generación tras generación se van adicionando o quitando elementos, según estime el grupo social.

Ahora bien, lo importante es comprender que no hay neutralidad en estos atributos. El sistema sexo-género imperante en el mundo establece una diferencia de prestigios y jerarquías. Todo lo femenino suele ser subestimado y estar subordinado a lo masculino. De ahí que sea necesario alcanzar la igualdad de género, de manera que los derechos, responsabilidades y oportunidades no dependan del sexo que se tiene.

La existencia de brechas de género prácticamente en todos los espacios de la vida conduce a un proceso de normalización y naturalización muy peligroso que es necesario romper. Incluso, en no pocos casos es urgente erradicar las brechas de género que van más allá de una reproducción cultural y que están institucionalizadas a través de normas que, por ejemplo, existen el Código del Trabajo o el Código Civil.

Al revés de otras temáticas, donde uno suele informarse antes de opinar, como todos tenemos un sexo y somos parte de la sociedad, generalmente elaboramos una impresión acerca de las brechas de género y opinamos casuísticamente sin mayor cuestionamiento. De ahí la importancia

de establecer algunos indicadores que permitan medir las diferencias entre hombres y mujeres —y, con ello, desmentir opiniones generalmente sesgadas que indican que la desigualdad de género es un asunto del pasado— y, al mismo tiempo, ordenar los planes de acción que tengan como meta erradicarlas. Porque el viejo adagio dice que lo que no se mide, no existe ni se gestiona.

En 2014, tras doce años de actividad, ComunidadMujer, ONG chilena abocada hasta ese entonces a lograr la igualdad de género en el trabajo —contemplando tanto el remunerado como el no remunerado— y la política, suma a su quehacer el espacio educativo, al comprender que las brechas de género deben abordarse con una mirada de ciclo de vida y que existe una cadena de valor entre la educación y el trabajo.

Surge así el Programa GET, proyecto de investigación, acción y monitoreo de políticas públicas en Género, Educación y Trabajo. Lo primero fue el diagnóstico. Se sistematizaron y analizaron más de 900 indicadores que dan cuenta de las brechas de género en educación y trabajo a lo largo de todo el ciclo de vida, desde la primera infancia hasta la vejez, desde 1990[1] hasta 2014 (en la versión web, varios datos se van actualizando). Para ello se consultó todas las fuentes secundarias disponibles, tanto encuestas como registros administrativos. Al mismo tiempo, se hizo una revisión bibliográfica y se identificaron los principales hitos políticos, sociales, económicos y de políticas públicas relevantes para contextualizar los datos y sus variaciones.

A nivel general, se encuentra que, a mayor edad, más pronunciadas son las diferencias entre hombres y mujeres. Por ejemplo, entre los tres y cuatro años, considerando el Inventario de Desarrollo Battelle aplicado en la Encuesta Longitudinal de la Primera Infancia 2012, se concluye que las niñas tienen mejor desempeño en todas las pruebas de habilidades personales/sociales, adaptativas, comunicativas y cognitivas. En la única prueba donde las niñas no presentan una ventaja es en la de habilidades motoras, pero ahí tampoco los niños tienen mejor desempeño, simplemente las diferencias por sexo no son estadísticamente significativas. Por lo tanto, al principio de la vida la brecha es a favor de las mujeres (ComunidadMujer, 2016).

Continúa esa ventaja cuando a los siete años se aplica la Prueba SIMCE[2] de Lenguaje en el segundo año de Educación Básica. A esa edad es la única prueba estandarizada del sistema y las niñas tienen en promedio un mejor desempeño que los niños. Pero si luego entre los nueve y los quince años, se consideran los puntajes promedio de hombres y mujeres en la Prueba SIMCE de Matemáticas de 4º básico, 6º básico, 8º básico y 2º medio, se observa que en los primeros cursos prácticamente no hay diferencias entre ambos sexos, pero que al final de la etapa escolar ya los hombres presentan una ventaja. Si a los 18 años se toman en cuenta los puntajes promedio de hombres y mujeres en la Prueba de Selección Universitaria (PSU) de Matemáticas, se ve que la ventaja de los hombres crece en varias veces (ComunidadMujer, 2016).

Luego en la etapa adulta, entre los 18 y los 59 años, si se mide la brecha a partir del ingreso medio por hora de hombres y mujeres trabajadores dependientes, se puede observar que sistemáticamente a mayor edad, más grande es la brecha (ComunidadMujer, 2016). Esto, además, fue corroborado en un ejercicio de panel sintético (o pseudopanel) posterior, donde al seguir a cuatro cohortes, se comprueba que al crecer/envejecer, la brecha salarial de género va creciendo. Sin embargo, la buena noticia es que generación tras generación, esa brecha ha ido disminuyendo (ComunidadMujer, 2018).

Finalmente, si a partir de los sesenta años se mide la brecha en base al monto promedio de las pensiones por retiro programado[3], se encuentra que los hombres tienen en promedio una pensión que es 53% más alta que la de las mujeres (ComunidadMujer, 2016).

Esta curva ascendente que se observa al graficar algunas brechas de género a lo largo de la vida pone de manifiesto lo relevante que es abordar esta problemática lo antes posible, ojalá en la primera infancia, para evitar o contener su crecimiento con el tiempo.

De cualquier modo, la desigualdad de género está tan normalizada que muchas veces ni siquiera las mujeres son conscientes de la desventaja que enfrentan. Observando los indicadores y las distintas etapas de la vida, ComunidadMujer decide ordenar las principales brechas de género en lo que denomina las «12 piedras en el zapato», en alusión a esa incomodidad que les impide avanzar a la par con los hombres y que muchas veces ni siquiera se dan cuenta que cargan.

La primera piedra en el zapato son los estereotipos de género desde la primera infancia. Los juguetes, cuentos infantiles y dibujos animados son tremendamente estereotipados, reproduciendo, entre otros, la tradicional división sexual del trabajo, que es aquella que mandata que las mujeres son cuidadoras y los hombres, proveedores de los recursos materiales del hogar.

A través del juego, niños y niñas desarrollan sus habilidades. En general, entonces, las niñas aprenderán —y los

niños no— sobre secuencia de eventos, empatía y formas de cuidar y no aprenderán, por ejemplo, lo que sí aprenden los niños, que es el despliegue sus destrezas espaciales, asunto clave para el desarrollo del pensamiento abstracto y matemático. Por lo tanto, ambos sexos pierden al encontrarse con derroteros propuestos tan distintos y a tan temprana edad.

Por otro lado, también desde que somos muy pequeños y pequeñas, las y los adultos tienen una valoración diferenciada de nuestros atributos personales, bastante estereotipada. Por ejemplo, cualidades que en los niños son consideradas positivas y conducentes al éxito, como la audacia, la ambición, el riesgo, el don de mando, en las niñas son consideradas negativas. Podríamos continuar con una larga lista de cómo se evalúa la insistencia, curiosidad, prudencia, rebeldía, extroversión, introversión, temperamentalidad, desinhibición, entre otros, dependiendo si la persona que la experimenta es niño o niña. En general, estos juicios van modelando la actitud y, en el caso de las niñas, se traduce en mucha inseguridad, temor y subestimación.

Una segunda piedra en el zapato es la normalización del trabajo doméstico y de cuidado que viven las niñas. La Encuesta Nacional sobre Actividades de Niños, Niñas y Adolescentes (2012) muestra que entre los 9 y los 17 años, las niñas destinan casi un 50% más de horas a la semana que los niños a las tareas domésticas y de cuidado. Esto no solo es relevante en términos de la rutina que se puede instalar al respecto, sino fundamentalmente en relación con el uso alternativo de ese tiempo, que para personas de esa edad debiera ser el juego y los estudios (ComunidadMujer, 2016).

La tercera piedra en el zapato es el embarazo adolescente, como un reproductor de la pobreza. Aunque legalmente en Chile las niñas embarazadas tienen derecho a terminar su educación básica y media, en la práctica, se les hace muy difícil retomar sus estudios. Diversos estudios muestran que quienes fueron madres tempranamente tienen menos años de escolaridad, participan en menor proporción del mercado laboral y, cuando lo hacen, trabajan en empleos peor remunerados y con más informalidad que quienes fueron madres después de los 25 años. Se perpetúa, así, un círculo poco virtuoso en torno a la falta de recursos para ellas y sus familias (ComunidadMujer, 2016).

Entre 1990 y 2000 la tasa de adolescentes madres (15-19 años) prácticamente no tuvo variación ubicándose entre el seis y siete por ciento. Durante la siguiente década esta tasa experimentó un descenso y luego volvió a subir, quedando en 5,4%. Desde 2010 a la fecha la disminución ha sido sostenida, para llegar al 2,7% en 2017. Si bien se valora este esfuerzo —coordinado principalmente por los servicios de atención primaria de salud más que por una educación sexual ofrecida por el sistema escolar—, esta tasa sigue siendo más de dos veces el promedio de la OECD: 1,2% (*Family Database OECD*, 2019) y significa que casi 17 mil adolescentes fueron madres el 2017, lo que representa casi un 8% del total de partos ese año (INE, 2019).

Estrechamente vinculada con la anterior, está la cuarta piedra en el zapato, la feminización de los NINI y el futuro hipotecado. En Chile, las y los NINI son aquellas personas entre 15 y 29 años que no estudian ni trabajan. De acuerdo con la Encuesta CASEN 2017, alrededor de 500 mil jóvenes, es decir un 12,7% de esa población, está en esta situación. Sin embargo, al desagregar por sexo, se ve cómo la tasa de las mujeres más que duplica a la de los hombres: 17,5% frente a 7,9%. Para hablar con mayor precisión, habría que decir que no estudian ni trabajan remuneradamente, porque dos tercios de los NINI son mujeres y gran parte de ellas está realizando trabajos domésticos y de cuidados no remunerados. Son estas labores las que les impiden insertarse en el espacio educativo o laboral, reproduciendo el círculo de pobreza de sus hogares.

La quinta piedra en el zapato refiere a la enseñanza diferenciada de las matemáticas, como un multiplicador de la desigualdad. En Chile, diversos estudios muestran que las y los docentes de matemáticas (independiente de su sexo) formulan preguntas más desafiantes a sus estudiantes hombres que a las mujeres y les hacen participar más de la clase; esta práctica se acentúa mientras más sean los estereotipos de género respecto del aprendizaje en matemática auto reportados por el o la profesora (Espinoza y Taut, 2016). Al mismo tiempo, aunque predominan las expectativas igualitarias, en Chile solo el 73% de las y los profesores de 3° básico piensan que no hay diferencias de género al aprender sobre números (frente al 96% de las y los docentes uruguayos, por ejemplo; UNESCO, 2016). De igual modo, el profesorado no tiene confianza en las niñas. Por ejemplo, si las niñas tienen dificultades en matemáticas, piensan que siempre las van a tener, no así en el caso de los niños; y piensan, además, que, dada esta dificultad, las niñas van a tener problemas en otras materias, asunto que no piensan respecto de los niños (Mizala, Martínez y Martínez, 2015). En general, cuando a los niños les va bien en materias científicas y técnicas, el profesorado aplica los calificativos de inteligente y despierto, mientras que a igual rendimiento de las niñas se dice que son aplicadas y estudiosas.

Estos sesgos del cuerpo docente se suman a textos escolares tremendamente estereotipados, que replican la

ACAB
Benito
KIDS.KIDS
WINTER
APOPTA UN PERRO
SIGUE
PACOS
CARTER
JUSTICIA PARA GUSTAVO GATICA

tradicional división sexual del trabajo, que otorgan mayor protagonismo a los hombres, como líderes, osados, autosuficientes o ambiciosos, mientras que a las mujeres las muestran asociadas a lo emocional, los roles de cuidado y protección, generalmente en el espacio doméstico, fuera del campo político y científico (Covacevich y Quintela, 2014). Así, las niñas encuentran pocos modelos de rol que les ofrezcan proyectos de vida alternativos a los tradicionales y ven especialmente dificultado su desempeño en las matemáticas, asunto que se evidencia en la mayoría de las pruebas estandarizadas, tanto nacionales como internacionales.

Algunos años más tarde, esto se traduce en la sexta piedra en el zapato, que es la segmentación sexual de los campos del conocimiento, con escasa presencia de las mujeres en las carreras STEM (Ciencia, Tecnología, Ingeniería y Matemáticas, según su sigla en inglés). Al tener un peor desempeño en el área matemática, el 75% de las mujeres que accede a la educación superior (acceso que al 2020, tiene una proporción mayoritaria de mujeres, al igual que en la enseñanza básica y media) se concentra en las áreas de la salud, la administración y el comercio, la educación y las ciencias sociales. Por su parte, el 75% de los hombres se concentra en carreras del área de la tecnología, la administración y el comercio y la salud. Así, más de tres cuartos de quienes estudian en el área de la salud y la educación son mujeres y apenas una de cinco lo son en el área tecnológica (SIES, 2020).

Esta segmentación algunos años después tiene su expresión también en el campo laboral, donde las mujeres tienen escasa presencia en los rubros donde se requiere de habilidades técnico-matemáticas que precisamente son las mejor pagadas. Por lo tanto, no solo es un asunto de justicia el propiciar que las mujeres puedan desarrollar todo su potencial a nivel de pensamiento matemático, sino que también hay un interés de que puedan acceder a mayores ingresos laborales.

Precisamente a nivel del trabajo se encuentran las siguientes cuatro piedras en el zapato. El trabajo es una moneda de dos caras: una cara es el trabajo remunerado y la otra, el trabajo no remunerado. La trayectoria laboral de hombres y mujeres no puede entenderse sin considerar estos dos tipos de trabajo. Por ejemplo, los hombres pueden tener un desarrollo laboral exitoso, avanzar en sus carreras, aceptar desafíos, capacitarse en nuevas habilidades, ascender, etc. precisamente porque se desentienden del trabajo doméstico y de cuidado no remunerado. Para las mujeres, en cambio, su desenvolvimiento en el espacio laboral es más difícil, pues dado el mandato cultural sobre su rol como cuidadoras y debido a la ausencia de un sistema nacional de cuidados y a la falta de corresponsabilidad parental, deben estar constantemente conciliando la vida laboral y familiar.

Así, la séptima piedra en el zapato es que en promedio las mujeres trabajan más del doble que los hombres en las tareas domésticas y de cuidado. Y se podría imaginar que una distribución tan desequilibrada como esta corresponde a aquellos arreglos familiares en los que el hombre sale de la casa a trabajar remuneradamente y la mujer se queda en la casa trabajando de manera no remunerada. Sin embargo, si se analizan las parejas heterosexuales adultas (24 a 59 años) que cohabitan, donde ambos están insertos en el mercado laboral se observa una situación bastante similar: de todo el trabajo doméstico y de cuidado no remunerado las mujeres realizan dos tercios y los hombres, uno. Esto ocurre prácticamente igual entre las parejas más jóvenes y de mayor edad, entre las del quintil más rico y las del quintil más pobre. Solo 1 de cada 10 de estas parejas reparte equitativamente el trabajo no remunerado (ComunidadMujer, 2017).

Esta injusta distribución se traduce en que la carga global de trabajo, que es aquella que considera el trabajo remunerado más el no remunerado, sea casi un 20% más alta para las mujeres que los hombres, con 11,5 y 9,8 horas diarias promedio (día de semana tipo), respectivamente. Esto significa que, en una semana, las mujeres superan con creces el límite de 48 horas de carga de trabajo, a partir del cual la OIT considera que es una jornada excesiva (OIT, 2008).

Ahora bien, además de reducir y redistribuir el trabajo doméstico y de cuidado no remunerado, el Estado de Chile tiene el compromiso de reconocerlo, de evidenciar su aporte al desarrollo económico y social del país. Poco se ha avanzado en ello, pero ComunidadMujer también hizo un aporte en ese sentido, al ponerle precio a cada una de las horas destinadas por hombres y por mujeres (mayores de 15 años) al trabajo doméstico y de cuidado no remunerado, según lo consignado en la Encuesta Nacional sobre Uso del Tiempo (ENUT, 2015). Adicionando este valor, el PIB (Producto Interno Bruto) crece un 28% y dentro de este nuevo PIB Ampliado, el trabajo doméstico y de cuidado no remunerado representa un 21,8%, transformándose en la actividad económica más importante del país, casi duplicando a la actividad que le sigue: los servicios financieros y empresariales (11,8%). Importante es decir que el 67% de ese valor lo aportan las mujeres (ComunidadMujer, 2019).

Tener en cuenta esta información es fundamental para abordar la octava piedra en el zapato, que es el reducido número de mujeres trabajando remuneradamente y

con escaso poder de decisión. Aunque la Encuesta Nacional de Empleo (ENE, del INE) muestra que la participación laboral de las mujeres adultas (entre 25 y 59 años) ha crecido notablemente desde el 40 al 70 por ciento entre 1990 y 2019, todavía falta mucho para tener una inserción laboral en condiciones igualitarias con los hombres, pues para el mismo tramo etario, la participación laboral de los hombres supera el 90%.

Además, casi la totalidad de los hombres trabaja a jornada completa, mientras que casi la mitad de las mujeres lo hace en una jornada inferior a la completa. Por otro lado, más de la mitad de las mujeres se concentra en el Comercio, la Enseñanza, los Servicios Sociales y de Salud, el Servicio Doméstico y la Industria Manufactura. Mientras que los hombres se concentran en el Comercio, la Construcción, la Industria Manufacturera, Agricultura, Ganadería, Silvicultura y Pesca y Transporte y almacenamiento (ENE, 2019).

Por otro lado, la Encuesta de Microemprendimiento 2019 (EME, del INE) muestra los microemprendimientos de las mujeres son apenas alternativas de autoempleo y subsistencia. 55% son informales (50% entre los hombres), para 8 de cada 10 microemprendedoras sus emprendimientos no se traducen en cotizaciones de salud y pensiones (7 de cada 10 en el caso de los hombres), 6 de cada 10 emprende por necesidad (4 de 10 en el caso de los hombres) y dos tercios obtienen ingresos que no sobrepasan el salario mínimo en Chile (algo así como 340 Euros), mientras que en el caso de los hombres, solo un 38% está en esa situación.

También es necesario consignar que a medida que se avanza en la jerarquía de las empresas, las mujeres van disminuyendo su presencia. Es así como entre las 30 empresas IPSA, que son las empresas más grandes y líquidas listadas en la Bolsa de Santiago, las mujeres son apenas el 9,4% de los directores. De hecho, un 43% de esos directorios está totalmente integrado por hombres (Enrione y Berner, 2020).

Todas estas diferencias se traducen en la novena piedra en el zapato, que es la escandalosa brecha salarial de género. De acuerdo con el *Global Gender Gap Report* 2020 (WEF), Chile ocupa el décimo peor lugar entre 136 países en cuanto a la igualdad salarial por similares trabajos. Al realizar un ejercicio econométrico que controla los sesgos de acceso y compara puestos de trabajo equivalentes —definiendo que el salario se puede explicar por el sexo, los años de escolaridad, la experiencia y variables como la rama de actividad, el grupo ocupacional, la categoría ocupacional, el tamaño de la empresa y la región— se obtiene que si solo incidieran los factores observables (brecha explicada) debería producirse una brecha de 5% en detrimento de los hombres. Sin embargo, como el efecto discriminación (brecha no explicada) alcanza al 19,7%, se tiene una brecha salarial de género del 14%, es decir, los hombres reciben un salario 14% mayor que el de las mujeres solo por ser hombres (Barriga, Durán, Sáez y Sato, 2020).

Es importante considerar que todas estas desigualdades no se deben exclusivamente a patrones culturales, también es fundamental lo que contribuye la institucionalidad a través de la décima piedra en el zapato que es el Código del Trabajo que no reconoce la parentalidad. Las leyes laborales chilenas solo conceden derechos a cuidar a las madres trabajadoras, no otorga derechos ni obligaciones a los padres trabajadores. Con el eventual pre y post natal, fuero maternal, derecho de alimentación, sala cuna y licencias por enfermedad grave del hijo/a menor de un año, se establecen costos de contratación diferenciados por sexo, disminuyendo los incentivos a contratar mujeres o

Aunque legalmente en Chile las niñas embarazadas tienen derecho a terminar su educación básica y media, en la práctica, se les hace muy difícil retomar sus estudios.

propiciando que se lo haga con un castigo relevante en sus remuneraciones.

Con todo, las mujeres llegan al final de la vida con muy bajas pensiones, como epílogo de la desigualdad en el mercado laboral. Esta sería la décimo primera piedra en el zapato, que está determinada principalmente por el sistema de pensiones que tiene Chile: de capitalización individual. Esto significa que el monto de la pensión depende exclusivamente de lo que cada persona haya logrado acumular en su cuenta de ahorro durante la etapa activa. Como se ha descrito, con mujeres con alta inactividad y/o lagunas previsionales, segmentación laboral y bajos salarios, informalidad y microemprendimientos de subsistencia, no es extraño derivar en una baja acumulación. Si además se considera la menor edad legal de jubilación y la mayor esperanza de vida, la combinación es nefasta.

Como última piedra en el zapato, el informe de ComunidadMujer recoge una que atraviesa todas las etapas de la vida de las mujeres: ellas son siempre las principales víctimas de la violencia. Víctimas de abuso sexual, de violaciones, de violencia intrafamiliar, de acoso sexual laboral, de acoso laboral sexista, de acoso sexual callejero, entre otros. Los hombres, socializados en la dominación de las mujeres y la resolución violenta de sus conflictos, prácticamente no han tenido límite a la hora de cometer femicidios.

El proceso constituyente iniciado tras la revuelta popular de octubre de 2019 y la crisis de los cuidados evidenciada con más fuerza durante la pandemia de 2020, ofrecen a Chile la oportunidad de revisar el contrato social e incorporar diversos principios y políticas en materia de igualdad de género. Tras el triunfo del «Apruebo» y la «Convención Constitucional» en el reciente plebiscito, Chile será el primer país en el mundo que tendrá un órgano redactor de la nueva Constitución que será paritario en términos de género. Con una representación de este tipo, aunque principalmente depende de la posición política de las personas electas, hay más posibilidades de que las demandas específicas de las mujeres sean discutidas y aprobadas.

Por nombrar solo algunas, la nueva Constitución debiera garantizar la igualdad sustantiva entre hombres y mujeres y no solo la formal y declarativa como ocurre actualmente. Tras la paridad en el órgano redactor, debiera establecerse, además, una democracia paritaria, esto es, asegurar que toda la institucionalidad pública, que toda la distribución del poder en los órganos colegiados sea equitativa en términos de sexos. Por otro lado, es fundamental consagrar al cuidado y la corresponsabilidad parental y social como principios rectores de nuestra vida en sociedad y reconocer a las labores domésticas y de cuidado como un trabajo crucial para el desarrollo social y económico. Por último, aunque no menos importante, el nuevo pacto social debiera consagrar el derecho a una vida libre de violencia.

Con todo, una carta magna de este tipo permitiría habilitar una serie de reformas en el sistema educativo, que, entre otros, hicieran inexcusable la formación en perspectiva de género para las y los decentes, que mandatara un desarrollo amplio, diverso y sin sesgos de género de todas las habilidades del estudiantado y que propiciara una educación sexual integral para cada miembro de la comunidad. De igual modo, se podría avanzar con una organización social de los cuidados más justa, creando las condiciones institucionales y simbólicas que rompan con la división sexual tradicional del trabajo. Solo así la promesa de desarrollo no será falaz para mitad de la población. Solo así el desarrollo será sostenible.

Notas

1. Chile prácticamente no cuenta con estadísticas previo a este año, que es cuando se recupera la democracia tras la dictadura cívico-militar de Pinochet.

2. Sistema de Medición de la Calidad de la Educación. Conjunto de exámenes usados en Chile para medir el dominio de las y los estudiantes sobre temas del currículo escolar.

3. En Chile la edad legal de jubilación es 60 y 65 años, para las mujeres y los hombres, respectivamente. Chile es uno de los pocos países en el mundo que tiene un sistema de pensiones de capitalización individual. El «retiro programado» es la modalidad de pensión que pagan las AFP (Administradoras de Fondos de Pensiones), que básicamente consiste en que los fondos ahorrados en la cuenta individual se dividen en un número de cuotas equivalentes a lo que se supone le resta por vivir a la persona, siendo esa su pensión mensual.

Bibliografía

Barriga, F., Durán, G., Sáez, B. y Sato, A. (2020). *No es amor, es trabajo no pagado. Un análisis del trabajo de las mujeres en el Chile actual.*

ComunidadMujer (2016). *Informe GET, Género, Educación y Trabajo: la brecha persistente. Primer estudio sobre la desigualdad de género en el ciclo de vida. Una revisión de los últimos 25 años*. Chile.

_____ (2017). *Mujer y trabajo: Uso del tiempo y la urgencia por compartir las tareas domésticas y de cuidado*. Serie ComunidadMujer.

_____ (2018). *Género, Educación y Trabajo: Avances, contrastes y retos de tres generaciones.*

_____ (2019). *¿Cuánto aportamos al PIB? Primer Estudio Nacional de Valoración Económica del Trabajo Doméstico y de Cuidado No Remunerado en Chile.*

Covacevich, C. y Quintela, G. (2014). *Desigualdad de género, el currículo oculto en textos escolares chilenos.*

Enrione, A. y Berner, C. (2020). *Mujeres en los Directorios Chilenos: Una Mirada en el Tiempo (2011-2020).*

Espinoza, A. y Taut, S. (2016). *El Rol del Género en las Interacciones Pedagógicas de Aulas de Matemática Chilenas.*

INE (2019). *Anuario de Estadísticas Vitales,* 2017.

Mizala, A., Martínez, F. y Martínez, S. (2015). *Pre-service Elementary School Teachers' Expectations about Student Performance: How their Beliefs are affected by their Mathematics Anxiety and Student's Gender. Teaching and Teacher Education*, 50 (pp.70-78).

OIT (2008). *Medición del trabajo decente.* Documento de debate para la Reunión tripartita de expertos sobre la medición del trabajo decente.

PNUD (2010). *Desarrollo Humano en Chile 2010. Género: Los desafíos de la igualdad*. Santiago, Chile.

SIES (2020). *Bases de datos del Servicio de Información de Educación Superior*. Disponible en https://www.mifuturo.cl/sies/

UNESCO (2016). *Informe de Resultados TERCE, Tercer Estudio Regional Comparativo y Explicativo. Logros de Aprendizaje. Laboratorio Latinoamericano de Evaluación de la Calidad de la Educación*.

/ AUTORA
Tomás Peters.

/ CORREO-E
tpeters@uchile.cl

/ ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL
Universidad de Chile. Profesor asistente

/ TÍTULO
A cincuenta años de las políticas culturales de la Unidad Popular: enseñanzas y derivas críticas para pensar el proceso constituyente en Chile.

/ RESUMEN
El año 2020 se cumplen cincuenta años desde la llegada al poder de la Unidad Popular en Chile de la mano de Salvador Allende. En sus tres años de proyecto revolucionario, la discusión sobre las políticas culturales jugó un rol clave. Medio siglo después, Chile vivenció un estallido social en octubre de 2019 que derivó en un cuestionamiento radical al modelo neoliberal impuesto en dictadura y, especialmente, en un proceso para la elaboración de una nueva constitución política en reemplazo de la impuesta por Pinochet el año 1980. Este artículo realiza un análisis de las políticas culturales implementadas y reflexionadas en la Unidad Popular con el objetivo de establecer enseñanzas y derivas críticas para pensar el proceso constituyente en curso.

/ PALABRAS CLAVE
Unidad Popular, políticas culturales, democratización cultural, democracia cultural, proceso constituyente, Chile.

/ Artículo recibido: 20/10/2020 **/ Artículo aceptado:** 03/11/2020

/ AUTHOR
Tomás Peters.

/ E-MAIL
tpeters@uchile.cl

/ PROFESSIONAL AFFILIATION
University of Chile. Assistant teacher.

/ TITLE
Fifty years of the cultural policies of the Popular Unity: teachings and critical derives to think about the the constituent process in Chile.

/ ABSTRACT
In 2020 it will be fifty years since the coming to power of the Popular Unity government in Chile led by Salvador Allende. In its three years of revolutionary project, the discussion on cultural policies played a key role. Half a century later, Chile experienced a social outbreak in October 2019 that led to a radical questioning of the neoliberal model imposed during the military dictatorship on the one hand and, on the other, in a process for the elaboration of a new political constitution for the sake of replace the one imposed by Pinochet in 1980. This article makes an analysis of the cultural policies implemented in the Popular Unity in order to establish critical lessons to think about the ongoing constituent process.

/ KEYWORDS
Popular unity, cultural policies, cultural democratization, cultural democracy, constituent process, Chile.

A cincuenta años de las políticas culturales de la Unidad Popular: enseñanzas y derivas críticas para pensar el proceso constituyente en Chile

/ Tomás Peters

A cincuenta años de las políticas culturales de la Unidad Popular: enseñanzas y derivas críticas para pensar el proceso constituyente en Chile

Tomás Peters[1]

Introducción

La noción de políticas culturales es compleja desde sus inicios etimológicos: mientras el término política proviene del griego, la palabra cultura tiene su origen del latín. Desde su génesis como término compuesto nos encontramos en territorios conceptuales fluctuantes y significados políticos complejos. Si a esta constatación le sumamos su uso y comprensión a lo largo de la historia y, aún más, a su aplicación territorial-nacional, entonces estamos frente a uno de los tantos conceptos que generan tanto resquemor como pasión. La historia de los conceptos (Kosselleck, 2012) nos enseña que en ellos se entrelazan lenguajes y experiencias/vivencias históricas. Comprenderlos implica realizar un análisis de las convergencias, desplazamientos y discrepancias en la relación entre el concepto y el estado de cosas que surgen en el devenir histórico a partir de él. En todo concepto se reúnen y decantan una pluralidad de residuos teóricos, prácticas objetivas entre agentes y decisiones políticas que van definiendo un orden de sentido en un momento histórico. Gracias a ello, los conceptos son cambiantes en el tiempo debido a que siempre existe un desfase —es decir, tensiones y cuestionamientos— entre ellos y los contextos de vivencias que se producen en los sucesos históricos. Por consiguiente, los conceptos no solo experimentan cambios en sus usos y sentidos, sino también van transformando las lógicas cotidianas en el mundo real. Y en ello la noción de políticas culturales tiene mucho que decir.

Al igual que en el resto del mundo, las políticas culturales en Chile han jugado un rol clave en la formación democrática del país. No hay documento sobre el tema donde no se mencione, entre otras de sus funciones, el promover la participación de las/os ciudadanas/os en la vida cultural y social. Tampoco faltan en ellos exigencias amplias y muchas veces difíciles de implementar, como el asegurar los derechos culturales a través de planes y programas muchas veces con financiamiento limitado y dificultades organizacionales. Sin embargo, a lo largo de su historia, en Chile no solo han jugado un rol clave en la configuración del Estado —y en el surgimiento y mantenimiento del campo de producción cultural local—, sino también en la vida cotidiana de las personas. Como tales, las políticas culturales han ejercido una influencia innegable en la sociedad chilena y eso se ha logrado gracias a una reflexividad teórica y acción política gestada desde su fundación como país independiente en el siglo XIX. Sin embargo, desde la década de 1970 las políticas culturales alcanzaron un estatus de relevancia histórica y social. Con-

sideradas al interior del programa de gobierno de la Unidad Popular de Salvador Allende, las políticas culturales se situaron en un registro político inédito hasta entonces. Artistas, intelectuales y trabajadoras/es de la cultura no solo apoyaron la vía chilena al socialismo, sino también se involucraron en la definición de las acciones e imaginarios que el nuevo gobierno debía liderar para alcanzar una nueva cultura. Desde entonces, han pasado cincuenta años de historia. Si el 11 de septiembre de 1973 se puso fin a un proyecto emancipador y transformador, el 18 de octubre de 2019 se dio paso a un proceso destituyente de un modelo social, económico y cultural liderado por Pinochet e impuesto por la fuerza y la muerte. Desde ese día, se gatilló una revuelta social que produjo un resquebrajamiento de las estructuras heredadas por la dictadura y reforzadas por una serie de gobiernos democráticos. Desde el estallido social de octubre de 2019, se gestó un nuevo capítulo en la historia de Chile que derivó en la caída de la Constitución Política de 1980 y que ha abierto un proceso constituyente en curso. Hace cincuenta años atrás la sociedad chilena imaginó un nuevo Chile, donde la cultura y las artes cumplieron un papel fundamental. Hoy esa oportunidad se repite. El presente artículo se propone analizar y describir las políticas culturales implementadas —y discutidas— durante la Unidad Popular con el fin de establecer enseñanzas y derivas críticas para pensar el proceso constituyente en Chile hoy. Al hacerlo, busca identificar y discutir algunos apuntes de ese proyecto político-cultural inconcluso que sirvan para imaginar la futura carta magna de Chile y el rol de la cultura y las artes en ella.

Políticas culturales y reflexividad política en la Unidad Popular

La década de 1960 a nivel mundial se caracterizó por la concatenación de variadas revoluciones sociales, políticas y culturales (Hobsbawm, 2013). Situados en un contexto de guerra fría, estos años se caracterizaron por la emergencia de movimientos de derechos civiles en contra de la discriminación racial, así como también por nuevas luchas ecológicas, educativas y de liberación sexual. Al mismo tiempo, el crecimiento de las industrias culturales norteamericana y el despliegue de los medios de comunicación masiva marcaron toda una generación en América Latina caracterizada por el subdesarrollo económico, social y cultural (Nivón, 2006). En Chile, estas transformaciones se vivieron a su manera: a mediados de 1960 llegaría a la presidencia Eduardo Frei Montalva quien propuso como programa político una revolución en libertad. Con la reforma educacional de 1965 —y posterior reforma universitaria a partir de 1968—, la reforma agraria y los primeros pasos para la nacionalización del cobre, Chile experimentó una renovación reflexiva y política inédita que transitaría a un proyecto político de mayor alcance histórico. Con la llegada al poder de la Unidad Popular de la mano de Salvador Allende, estos procesos experimentaron una aceleración política radical. Son variadas las historias y análisis que así lo demuestran (Pinto, 2006).

La cultura y las artes jugaron un rol histórico clave en este proceso. Durante la campaña presidencial de Allende y, posteriormente, durante su gobierno, una serie de movimientos artísticos como la Nueva Canción Chilena, el teatro universitario, el cine chileno, la poesía, la industria editorial y, en general, la creación artística y popular, contribuyeron a la creación de una nueva cultural socialista. Bajo el lema "El pueblo tiene arte con Allende", se gestaron una serie de acciones y planes que derivaron en un nuevo criterio público-estatal en materia cultural. Si antes la labor de enseñanza, fomento y circulación artística estaban resguardadas por las universidades u organismos públicos históricos como la Biblioteca Nacional (Subercaseaux, 2011), las nuevas demandas en materia cultural se evidenciaron en el proyecto político de Salvador Allende. En el "Programa Básico de Gobierno de la Unidad Popular" se hacía manifiesta una labor directa del Estado por llevar a cabo esa función: «El nuevo Estado procurará la incorporación de las masas a la actividad intelectual y artística, tanto a través de un sistema educacional radicalmente transformado, como a través de un sistema nacional de cultura popular». En ese mismo documento se formulaban otras acciones propuestas, tales como la creación de una «extensa red de Centros Locales de Cultura Popular» para ejercer el derecho a la cultura de las masas y el estímulo a la creación artística y literaria para alcanzar un «público infinitamente más vasto que el actual». Sin embargo, el propósito del plan era mucho más profundo: a través de la acción revolucionaria, los intelectuales y artistas tendrían un lugar de vanguardia para colaborar en la transición al socialismo. En ese hacer conjunto con el pueblo, se lograría una cultura nueva: una caracterizada por el triunfo de la fraternidad contra el individualismo; por la valoración del trabajo humano contra su desprecio; por el reconocimiento de los valores nacionales por sobre la colonización cultural; por el acceso de las masas populares al arte, la literatura y los medios de comunicación contra su comercialización. En su conjunto, para alcanzar el socialismo, la cultura, las artes y la educación debían producir una visión crítica de la realidad. Y para lograr aquello se debía implementar una acción estatal inédita.

Desde el 3 de noviembre de 1970 —día en que Allende inició el ejercicio de su cargo como presidente de Chile— se pusieron en obra las políticas culturales de la Unidad Popular. Por medio de diferentes registros de acción y decisión política, se dio paso al fortalecimiento de procesos en curso y a la creación de otros nuevos. Es complejo describir satisfactoriamente todos los planes y programas implementados durante el gobierno de Allende. En efecto, son variados las/os autoras/es que han trabajo con profundidad esta trayectoria y ofrecen una lectura reciente y sistemática del caso (Albornoz, 2005; Bowen, 2008; Canto, 2012; Zamorano, 2016; Chavarría y Sepúlveda, 2016; Chavarría et al, 2018; Briceño, 2020; Alonso y Sánchez, 2020). En sus estudios, es posible advertir la sumatoria de planes y programas que, en aquellos años, se implementaron en el país bajo los esfuerzos de una serie de agentes comprometidos con el proyecto socialista de la Unidad Popular. Como evidencia de aquello, es posible mencionar la creación del Departamento de Cultura de la Presidencia de la República, el fortalecimiento a las Universidades en sus labores de extensión cultural, el relevamiento del interés público y cultural de los canales de televisión y medios de comunicación, la fundación del Instituto de Arte Latinoamericano de la Universidad de Chile, la creación del edificio de la UNTAC —hoy Centro Cultural Gabriela Mistral—, la consolidación de la Nueva Canción Chilena (Mcsherry, 2017), la masificación del Muralismo por las calles del país (Baumann, 2013), la creación de la Editorial Nacional Quimantú y su función clave para la difusión del libro (Facuse, Molina y Yáñez, 2018), el reforzamiento del cine chileno vía ChileFilms, la fundación a través de donaciones de artistas internacionales del Museo de la Solidaridad, las numerosas exposiciones realizadas en el Museo de Arte Contemporáneo y el Museo Nacional de Bellas Artes en relación al proceso revolucionario, la elaboración de la Mesa Redonda de Santiago de Chile sobre los museos y su rol social, la ejecución del "Tren de la Cultura", los "Centros de Cultura Popular" y el "Grupo Motivador de Comunicaciones en Terreno" —también identificados popularmente como "Los Saltamontes"— y así un largo listado de acciones imposible de enumerar satisfactoriamente aquí.

Si bien estas acciones son prueba manifiesta de una preocupación consciente del Estado por la acción cultural, lo cierto es que las políticas culturales durante la Unidad Popular se desenvolvieron en un terreno de permanente deliberación crítica y autocuestionamiento. Como ha señalado Albornoz (2005), «Más allá de una política cultural gubernamental coherente, sistemática o efectiva, eran las iniciativas particulares, tanto a nivel institucional como individual o grupal, las que conseguían aportar eventos, muestras, proposiciones de una nueva cultura» (153). Sumado a ello, son varias las voces que reconocieron en aquellos años que no existía una política cultural formal. Por ejemplo, Carlos Maldonado — en esos años, encargado nacional de cultura del Partido Comunista— y Luis Abarca (1972) se preguntaban en la Revista Quinta Rueda —una plataforma editorial creada para discutir, entre otros temas, las acciones culturales del gobierno[2]— ¿dónde está la política cultural? y su respuesta era clara: «Salvo algunos bien intencionados saludos a la bandera, tampoco existe bajo la Unidad Popular» (12). Lo mismo apuntó, tres años después del golpe, el escritor Hernán Valdés (1976):

> la indefinición del Gobierno de la Unidad Popular en materia de política cultural y de comunicaciones determinó la inutilización de muchas fuerzas prorrevolucionarias o, al menos, una (sic) desfase entre la acción de éstas y la práctica política de las masas, llegando a constituir una de las diversas causas que condujeron al debilitamiento del gobierno y al auge y fortalecimiento del fascismo (12).

Estas afirmaciones se sitúan en un registro de problemas más complejos que simplemente poseer una política cultural quinquenal. Efectivamente, el debate no se situaba si las políticas culturales poseían más o menos presupuesto, ni tampoco si se debía o no subvencionar a ciertos artistas por sobre otros. Tampoco sobre fondos concursables o el acceso subvencionado a bienes y servicios culturales. Por el contrario, se inscribían en un orden de problemas mayor: cómo establecer, a partir de las políticas culturales, una cultura nueva para la sociedad acorde con los procesos revolucionarios. Y es justamente en este registro de problemas donde nos gustaría establecer las enseñanzas y derivas críticas al presente proceso constituyente en Chile.

Debates y problemas de las políticas culturales en la Unidad Popular

Durante la Unidad Popular se produjeron una serie de discusiones internas que generaron debates valiosos para pensar el presente proceso constituyente chileno. Uno de los más evidentes fue la pregunta por función social del arte y los artistas en la construcción de la nueva cultura. Uno de los supuestos compartidos por los agentes involucrados en las decisiones en materia cultural desde el Estado —y otros

organismos de soporte teórico de carácter sociológico como el Centro de Estudios de la Realidad Nacional de la Universidad Católica de Chile—, era el firme compromiso por destronar la dominación imperialista (norteamericana) y burguesa (local) a nivel cultural. Para lograr ese fin, la obra y los creadores debían ejercer un trabajo persuasivo en las masas: a través de su producción simbólica se debía crear, en el obrero y trabajador/a, una consciencia crítica capaz de advertir las históricas contradicciones de clase en los términos marxistas más ortodoxos. Las obras no solo debían reflejar la realidad, sino también revelar la realidad[3]. Esta exigencia, conocida como la "teoría del espejo o del reflejo", tendría implicancias directas en la forma de construir el sujeto revolucionario. Debido a que ellos eran agentes históricamente pasivo-receptivos de las obras culturales de los *massmedia* —revistas, teleseries, películas, música, etcétera, creadas por la burguesía y el imperialismo—, se debían transferir las habilidades necesarias para convertirlo en un ciudadano autónomo y con capacidad de discernimiento crítico frente al mundo. Gracias a ese acto de justicia que el gobierno de Allende llevaría a cabo, el trabajador estaría preparado para asumir el proceso revolucionario.

Pero, al mismo tiempo, ese trabajador podía alcanzar un paso más allá gracias al acceso a esas obras: trastocar las herencias identitarias del pasado opresor. En efecto, la identidad chilena era concebida por la *intelligentsia* revolucionaria como una construcción social dada por el poder: ella no era sino una cristalización de principios definidos por la burguesía nacional en su propio beneficio. Lo popular y la cultura popular entonces se manifestaba como un problema necesario de reelaborar en este contexto y se necesitaba construir lo que Canto (2012) ha señalado como un proyecto estético. En vistas de aquello, las políticas culturales debían desmantelar el dominio histórico burgués y promover, a través de la circulación y masificación, un camino de democratización cultural.

En este contexto, el arte y la cultura eran una herramienta clave para lograr ese objetivo: en su conjunto, debían definir e inscribir en las masas la verdadera y nueva cultura por construir. Y uno de los caminos fue la implementación de acciones orientadas a crear una cultura popular de tendencia correcta[4] e influida por el proceso revolucionario cubano: el despliegue masivo de publicaciones por parte de Editorial Quimantú cumplió claramente ese rol. Con el fin de crear una sociedad de lectoras/es y de crear un nuevo *nosotros*, Quimantú significó un verdadero hito a nivel mundial en términos de acceso al libro y la lectura. Lo mismo hizo la música con los sellos discográficos de la Nueva Canción Chilena y, por cierto, ChileFilms con el cine y el "Tren de la cultura" con diversas otras manifestaciones artísticas.

Sin embargo, este principio de democratización cultural a través del acceso fue visto como un camino de alto valor, pero no suficiente. Si bien se pensaba que poner bienes y servicios culturales al alcance de los trabajadores era una medida justa y necesaria para revertir la histórica exclusión del pueblo en temas culturales, se advertían sus peligros. Uno de ellos fue la pregunta incómoda por una eventual imposición o decisión que unos iluminados realizaban sobre el pueblo. Si el pueblo estaba dominado culturalmente por la cultura de masas, entonces debía ser redimido por los intelectuales orgánicos del gobierno o por los burócratas oficiales[5]. Visto de esa forma, la situación se volvía un problema de miradas: los debates se enfrentaban entre los que reforzaban lo popular como una imposición cultural de la clase dominante

Bajo el lema "El pueblo tiene arte con Allende" se gestaron una serie de acciones y planes que derivaron en un nuevo criterio público-estatal en materia cultural.

y aquellos que la elevaban como una figura autónoma y en permanente autodescubrimiento, donde se podía alcanzar un dispositivo estético de origen popular y autogestado.

Otro peligro era suspender de la libertad creativa del artista al ser considerada como un resabio del orden dominante. Renegar de la concepción burguesa de cultura implicaba la disociación del autor en beneficio de una colectividad creativa. Es decir, las políticas culturales de la Unidad Popular de vertiente comunista se pensaban como un dispositivo que distanciaba el régimen de singularidad del arte y los artistas —es decir, que concibe al agente creador como un ser solitario y en base a un criterio burgués del arte— y promovían uno de comunidad, caracterizado por el reconocimiento del acto creativo como una acción solo posible por la colaboración y el actuar común. Según este principio, el arte y la creación debían estar supeditados a las exigencias revolucionarias, y no a las necesidades y demandas específicas del creador.

Sin embargo, esta demanda no demoró en recibir cuestionamientos y a través de varias plataformas editoriales se produjo un debate clave en esa dirección. Por ejemplo, las revistas *Cormorán* (de ocho números entre 1969 y 1970) y *La Quinta Rueda* (publicada entre 1972 y 1973) fueron fundamentales en ello. Lo mismo hicieron los documento-libros *La cultura en la vía chilena al socialismo* y *La revolución chilena y los problemas de la cultura*, ambos publicados en 1971. En sus páginas una serie de intelectuales, escritores y artistas —principalmente hombres— fijaron sus dudas sobre la dirección tomada por las políticas culturales de la Unidad Popular. Como ha señalado Zamorano (2016), estos agentes eran cercanos al gobierno de Allende, pero se situaban en una «izquierda no militante que defendió la autonomía relativa del arte con el fin de evitar concebir la práctica artística como suplemento representacional de una ideología» (217). En otros términos, la defensa por la autonomía artística —una autonomía siempre relativa— era clave en este escenario, aunque esto no significaba un distanciamiento del proyecto general de revolución cultural socialista. Por el contrario, estos intelectuales —entre los que se contaba Enrique Lihn, Hernán Valdés, Antonio Skármeta, Ariel Dorfman, Germán Marín, Federico Schopf, Luis Domínguez y Poli Délano, entre otros— se inscribieron en un deseo de influencia e intervención en las decisiones culturales del gobierno, pero reforzando el valor de la obra como un espacio de independencia y visión crítica. Reunidos en el Taller de escritores de la Unidad Popular su afán era evidentemente situarse como una voz propositiva pero distante del camino que estaban tomando las políticas culturales desde 1970. Su posición heterodoxa al marxismo se mostraba desconfiada de, por una parte, la mera concepción que la masificación de bienes y servicios culturales a la población era un plan suficiente para la complejidad de la tarea de producir una nueva cultura y, por otra parte, del criterio de exigibilidad de que la obra tuviera una función refleja definida por las jerarquías intelectuales partidarias. La voz de Enrique Lihn fue una de las más firmes en defender el valor de la distancia crítica de la obra, al concebirla como un vector de construcción de subjetividades[6].

Ahora bien, la acusación de los miembros del Taller estaba dada a esa actitud paternalista que concebía la democratización de las grandes obras de tendencia correcta —de autores nacionales o de clásicos universales, obras de las altas cumbres del arte y la literatura— como un camino de alto rendimiento para la transformación cultural. No bastaba con entregar a los desposeídos históricos una cultura lista para ser envasada, etiquetada y distribuida a cada uno de ellos, como meros consumidores. Tampoco era necesario reforzar apoyos gremiales o favorecer a artistas marginados por el gran mercado burgués. Según ellos, para establecer una política cultural de verdadero impacto, era necesario darle a la colectividad social una capacidad inédita en su historia: una producción propia de subjetividad crítica y no impuesta por una voz autorizada de artistas e intelectuales paternalistas. Por ello, era imperioso un proceso de alfabetización y educación propicia para preparar al pueblo en su propio trabajo de resistencia. En otros términos, velar porque sea el mismo trabajador quien adquiera habilidades críticas y productivas de su cultura, sin imposición alguna. Es más, lo que se buscaba era que el pueblo no solo pudiera expresar sus propias búsquedas de identidad, sino también fortalecer la lucha por *su* proyecto social[7]. Esta mirada apostaba por alcanzar una democracia cultural.

En el número 8 de la Revista Cormorán (de diciembre de 1970), en el documento "Política Cultural: por una creación de una cultura nacional y popular", los autores arriba señalados se preguntaban: «¿Cuál debe ser el papel responsable del intelectual y del artista que se demuestren como tales en el curso del proceso?» y su respuesta fue:

> Un complejo papel orientador. El de vanguardia del pensamiento: el de crítico permanente de un presente conflictivo: el de conciencia vigilante de los hitos alcanzados y de las proyecciones auténticas que vayan resultando como conclusiones (7).

Visto así, el plan de los intelectuales y escritores era la de servir como intermediarios anónimos entre los diversos y desconocidos protagonistas de esa experiencia. Sin embargo, esta discusión se estableció más bien en un registro retórico y programático.

La pregunta que surgía entonces era cómo hacer posible este plan. Y una de las respuestas fue de Carlos Maldonado. En su texto "¿Dónde está la política cultural?" —publicado en la Revista Quinta Rueda de octubre de 1972 en coautoría con Lucho Abarca— refuerza el punto 40 del programa de la Unidad Popular sobre la creación del Instituto Nacional del Arte y la Cultura (INAC), y recordaba su objetivo: coordinar, impulsar y orientar las actividades de los diferentes canales creadores y difusores de la cultura. Si bien el INAC se situaba como un proyecto futuro —que hoy podemos imaginar como un Ministerio de la Cultura—, en el documento mismo expone los avances y resultados concretos de otro de los proyectos de la Unidad Popular que se consideraba clave: los Centros de Cultura Popular. Comprendidos como espacios para atender, planificar e impulsar las necesidades culturales de las distintas organizaciones sociales, vecinales y de trabajadores del país, los CCP se pensaron como espacios de alfabetización y elaboración de una nueva moral basada en el trabajo, el respeto y la solidaridad comunitaria. En sus fundamentos, señalaba Maldonado (1972), estos planes tenían como principios comprender la cultura no como un adorno ni un pasatiempo para ociosos. Sino que, por el contrario, se concebía como

> la capacidad de un pueblo para construir su futuro de acuerdo con las peculiaridades de su medio, de su propio pensar, sentir y hacer. Esta comprende desde sus formas de organización, pasando por sus objetivos políticos, económicos y sociales, sus conceptos morales, etc., hasta sus auténticas expresiones musicales, literarias o teatrales. El pueblo no es ni ha sido nunca ajeno a este quehacer. Posee sus propias manifestaciones culturales que debe enriquecer y desarrollar (12).

Si bien este estado de avance manifestaba un reconocimiento concreto sobre lo alcanzado por el gobierno de la Unidad Popular en materia cultural, también era un *mea culpa* sobre el lento proceder alcanzado. Como señalábamos más arriba, Maldonado en el mismo documento se refiere a la carencia de un plan proyectivo cultural. Más bien lo que se observaba eran sumatorias reactivas que no alcanzaban a ser, en el tiempo transcurrido, un camino que se iba pavimentando para alcanzar la nueva cultura socialista.

Según Hernán Valdés, el principal problema que se vieron enfrentados es que la Unidad Popular no consideró este plan como válido, sino más bien se enfocó en atacar a la burguesía en su mismo territorio y con sus mismas armas, pero sin conocerlas adecuadamente (como, por ejemplo, en los medios de comunicación). El esfuerzo de la Unidad Popular, en este sentido, fue prescindir del trabajo cultural del pueblo mismo y descansó en la tesis marxista de la lucha de clases en desmedro de la lucha cultural e ideológica[8]. En palabra de Valdés:

> si la posibilidad de la revolución socialista fracasó en Chile, ello se debió en parte a las indefiniciones de la izquierda oficial para estructurar una política cultural y de comunicaciones que supiera valorar su proyecto histórico, y al temor de que las propias masas impusieran su voz a través de los medios de comunicación existentes o de otros creados por ellas (Valdés, 1976: 22).

Que el pueblo pudiera imponer su propia voz en la historia era el plan clave de estos agentes. Mientras las acciones del gobierno se enfocaron en introducir la nueva cultura según sus propias concepciones, ciertas voces críticas reforzaron el recurso cultural del pueblo como una herramienta de potencial propio[9]. Concebidos como protagonistas de la historia, el pueblo y los trabajadores podían ponderar el aporte del arte y los artistas como un acelerante del proceso de autoconsciencia crítica, antes que de simple receptores de mandamientos. La cultura —entendida como un recurso de rendimiento crítico— era pensada como un patrimonio social siempre en potencia.

Como han señalado algunos autores (Albornoz, 2006; Briceño, 2020), la creación de este Frente Único de artistas, creadores y trabajadores culturales se vio limitado en su proyección por la complejidad creciente de la política contingente y las intenciones permanentes por derrocar a Allende. Si bien gran parte de la producción artística surgida durante esos años hoy se han inscrito en la sociedad chilena como un componente identitario innegable, aún siguen existiendo brechas y desigualdades que, si bien son históricamente diferentes, siguen elaborando interrogantes en el futuro y, sobre todo, en el presente continuo.

50 años después: insumos para el proceso constituyente en curso

Las políticas culturales en la Unidad Popular se sitúan en variados planos de análisis: durante esos años se establecieron planes y programas que tuvieron una innegable fuerza

revolucionaria y que son un modelo para el presente. La labor de democratización cultural realizada a través de variadas instancias significó un verdadero cambio en las formas de acceso a las artes en Chile en esos años y hoy pareciera ser que imitar algo de esa magnitud es anacrónico. Más allá de la pregunta histórica por las exigencias de las obras de tendencia correcta —o que debían ser el reflejo de la sociedad—, lo cierto es que las brechas existentes en Chile sobre acceso a las artes siguen siendo radicales. Son variados los estudios contemporáneos que han demostrado la profunda desigualdad en este aspecto entre los distintos grupos sociales (Güell y Peters, 2012). Aun cuando las políticas culturales actuales han destacado en sus declaraciones programáticas la importancia de la participación cultural —comprendida, principalmente, como acceso y creación de audiencias— y la producción artística —principalmente a través de la concursabilidad (Fondos de Cultura) y fomento de las industrias creativas—, su labor ha sido más bien de soporte administrativo e institucional a la creación de oferta cultural que un verdadero compromiso. No existe una editorial pública, así como tampoco sellos discográficos. Menos aún un apoyo irrestricto a los espacios culturales como museos, bibliotecas, salas de concierto y teatros públicos. Tampoco las y los trabajadores de la cultura son considerados como agentes de derecho: se les deja competir según sus capacidades y capitales. La promoción a las artes, en términos generales, se produce en subvenciones particulares antes que en compromisos públicos. Las y los trabajadores de la cultura son comprendidos como beneficiaros de planes públicos, antes que como agentes de derechos. Su trabajo creativo, en este sentido, no pueden reflejar ni siquiera algo, sino un producto/resultado administrable según las categorías de la eficiencia y la eficacia. Ya no hay obras espontáneas y con una función social en la historia, sino proyectadas en formularios y planillas.

Quizá la situación actual es más crítica cuando nos referimos a las políticas de democracia cultural. Si durante la Unidad Popular la pregunta por los trabajadores, obreros y ciudadanos estaba en el centro del debate, hoy parecen ser sujetos históricos ausentes y olvidados. La retórica institucional de la cultura actual los comprende como públicos. Y la insistencia político-administrativa está dada en su crecimiento exponencial como agentes pasivos. Es indudable identificar en la Unidad Popular un entrelazamiento programático entre política y cultural que hoy es casi inexistente. Hoy las políticas culturales en Chile han abandonado el potencial creativo y emancipador del trabajador: lo han dejado a merced de la oferta del mercado y las nuevas tecnologías. Las identidades locales se ven cada vez más amenazadas por las fuerzas globales aceleradas del capitalismo cultural o del capitalismo cognitivo. La democracia cultural fomentada por los artistas y creadores de la Unidad Popular nos enseña que, al socializar los medios de autoexpresión creativa en los sectores populares, se puede producir una nueva emisión crítica. Una expresión popular que no provenga conceptualizada desde las elites artísticas o burocráticas, sino de la propia apropiación de las masas del arte para expresar su propia sensibilidad.

Al revisar la historia de las políticas culturales de la Unidad Popular nos demuestran que en las últimas décadas se produjo un actuar inversamente proporcional en los enfoques de trabajo. Si bien durante la década de 1990 se retomaron varios de estos principios a través de cabildos y discusiones sobre el rol de la cultura en el proceso de recuperación democrático, al parecer no fue suficiente. A pesar de los procesos de institucionalización cultural —con la creación del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes el año 2003 y su reemplazo por el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio en 2018—, las actuales políticas culturales han abandonado por completo su rol como un dispositivo de transformación social: su atención está en sustentar a las artes, promover sus resultados en los mercados globales e internacionales, y resguardar la autonomía de los creadores a través de derechos de propiedad intelectual. Las palabras revolución, solidaridad, lo común e imaginación crítica, entre muchas otras, parecen ser desterradas del léxico dominante de las políticas culturales actuales. Sin embargo, en un nuevo tiempo histórico en ciernes, pueden transformarse en un dominio común para una nueva cultura del siglo XXI. Después del 25 de octubre de 2020 —donde casi el 80% de chilenas y chilenos aceptaron redactar una nueva constitución a través de una convención constituyente paritaria entre hombres y mujeres—, son las nietas y nietos de esos trabajadores de hace cincuenta años atrás las/os que hoy están llamadas/os a hacer cumplir ese proyecto revolucionario en las calles y en la deliberación pública..

Notas

1. Académico del Instituto de la Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile. Correo: tpeters@uchile.cl

2. Sobre su alcance histórico, véase la entrevista de Rosas (2019) a Antonio Skármeta.

3. Para una lectura histórico y crítica, véase Richard (2009).

4. Me refiero al término utilizado por Benjamin (2015).

5. Según la historiografía, una de esas figuras era Armand Mattelart. Véase el contrapunto en su texto junto a Michèle Mattelart (1972).

6. Véase esta discusión en su texto "Política y cultura en una etapa de transición al socialismo" en el documento "La cultura en la vía chilena al socialismo" publicado en 1971 en Santiago de Chile por la Editorial Universitaria. También, en Albornoz (2006) y Briceño (2020).

7. Al respecto, Valdés señalaba en los *Cuadernos de la Realidad Nacional* nº 8 de 1971, lo siguiente: «Evidentemente, falta la definición de una política cultural del gobierno, en que se reconozca la responsabilidad que cabe al pueblo en la gestación de su propia expresión y la responsabilidad del poder político en el sentido de hacer posible materialmente que los sectores populares instrumentalicen culturalmente su propia experiencia, su propio proceso de apropiación del poder».

8. Véase Ossa (1972).

9. Nuevamente Valdés (1971): «En todo caso, parece haber actualmente una conciencia más desarrollada de que no es sólo [sic] poniendo en marcha de vez en cuando trenes de la cultura —formas de expropiación por el Estado de espectáculos rodantes gitanos o pequeño-empresariales— como se puede "llevar" la cultura al pueblo. Y tampoco echando a andar las prensas de editoriales estatales con materiales literarios "postergados" para ser distribuidos masivamente. No se trata, por cierto, de un desquite de los artistas o escritores, se trata de un desquite del pueblo. Es su vida, es su voz, la que permanece sin formulación. Se hace necesaria una concepción global del desarrollo cultural».

Bibliografía

Albornoz, C. (2006). "La cultura en la Unidad Popular: Porque esta vez no se trata de cambiar un presidente" en Pinto, J. (ed.). *Cuando hicimos historia. La experiencia de la Unidad Popular*, Santiago, Lom, págs. 147-176.

Alonso, J. y Sánchez, E. (2020). "El lápiz, la brocha y la guitarra: algunos aspectos de la cultura chilena durante la Unidad Popular (1970-1973)" en *Revista Actos*, nº 3, págs. 52-73.

Baumann, S (2013). La Brigada Ramona Parra; Muralismo y Cambio Social en Chile. Independent Study Project (ISP) Collection. 2013. Disponible en: https://digitalcollections.sit.edu/isp_collection/2013

Benjamin, W. (2015). *El autor como productor*, Madrid, Ediciones Casimiro.

Bowen, M. (2008). "El proyecto sociocultural de la izquierda chilena durante la Unidad Popular. Crítica, verdad e inmunología política" en *Revista Nuevo mundo, mundos nuevos*, nº 8. Doi: doi.org/10.4000/nuevomundo.13732

Briceño, L. (2020). "Escritores intelectuales y la política cultural en el gobierno de Salvador Allende. Los aportes del Taller de escritores de la Unidad Popular (1970-1973)" en *Revista Izquierdas*, nº 49, págs. 292-311

Canto, N. (2012). "El lugar de la cultura en la *vía chilena al socialismo*. Notas sobre el proyecto estético de la Unidad Popular" en *Revista Pléyade*, nº 9, págs. 153-178.

Chavarría, R. y Sepúlveda, M. (2016). "Del quehacer cultural a las políticas culturales durante el Gobierno de la Unidad Popular (1970-1973). Antecedentes históricos de la gestión cultural en Chile" en Camarero, H. y Loyola, M. (eds). *Política y Cultura en los sectores populares y de las izquierdas latinoamericanas en el siglo XX*, Santiago, Adriadna Ediciones, págs. 139-150.

Chavarría, R., Sepúlveda, M., Valenzuela, H. y Valdés, J. (2018). *Sueños encauzados. Gestión Cultural durante la Unidad Popular 1970-1973*, Santiago, Editorial Asterión.

Facuse, M. Molina, I Y Yáñez, I. (2018). *Quimantú: Prácticas, política y memoria*. Santiago, Grafito.

Güell, P. y Peters, T. (eds.) (2012). *La trama social de las prácticas culturales. Sociedad y subjetividad en el consumo cultural de los chilenos*, Santiago, Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

Hobsbawm, E. (2013). *Un tiempo de rupturas: Sociedad y cultura en el siglo XX*, Barcelona, Editorial Crítica.

Koselleck, R. (2012). *Historia de conceptos. Estudios sobre semántica y pragmática del lenguaje político y social,* Madrid: Trotta.

Lihn, E., Valdés, H. Huneeus, C., Ossa, C. y Wacquez, M. (1971): *La cultura en la vía chilena al socialismo*, Santiago, Chile: Editorial Universitaria.

Maldonado, C. (1971). *La Revolución Chilena y los problemas de la Cultura: Documentos de la Asamblea Nacional de Trabajadores de la Cultura del Partido Comunista, realizada los días 11 y 12 de septiembre*, Santiago, Chile.

_____ (1972). "El proceso cultural como incentivador de la praxis" en *Cuadernos de la Realidad Nacional*, nº 12.

Mattelart, A. y Mattelart, M. (1972). "Ruptura y continuidad en la comunicación: puntos para una polémica" en *Cuadernos de la Realidad Nacional*, nº 12.

Mcsherry, J. P. (2017). *La nueva canción chilena. El poder político de la música 1960-1973*, Santiago, Lom.

Nivón, E. (2006). *La política cultural. Temas, problemas y oportunidades*, México, CONACULTA.

Ossa, C. (1972). "Conciencia, ideología y cultura en el actual proceso chileno" en *Cuadernos de la Realidad Nacional*, nº 12.

Pinto, J. (ed.) (2006). *Cuando hicimos historia. La experiencia de la Unidad Popular*, Santiago, Lom.

Richard, N. (2009). "Lo político en el arte: arte, política e instituciones" en *Revista E-misférica*, disponible en: https://hemi.nyu.edu/hemi/es/e-misferica-62/richard (octubre, 2020).

Rosas, M. (2019). "Entrevista a Antonio Skármeta" en *Revista Chilena de Literatura*, nº 100, págs. 395-403.

Subercaseaux, B. (2011). *Historia de las ideas y de la cultura en Chile. Tres Volúmenes*, Santiago, Editorial Universitaria.

Valdés, H. (1971). "¿Prudencia o desorientación para formular las bases de una política cultural?" en *Cuadernos de la Realidad Nacional*, nº 8.

_____ (1976). "La discusión cultural chilena" en Valdés, H. y Garretón, M.A. (Eds). *Cultura y comunicaciones de masas. Materiales para la discusión chilena 1970-1973*, Barcelona, Laia.

Zamorano, C. (2016). "La revista Cormorán y su contribución al debate en torno a la cultura en la Unidad Popular" en *Revista Izquierdas*, nº 30, págs. 215-235.

PERIFÉRICA

Revista para el análisis de la cultura y el territorio

319

/ AUTORA
María Paulina Soto Labbé.

/ CORREO-E
paulina.sotolabbe@gmail.com

/ ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL
Doctora en la Universidad de las Artes de Ecuador.

/ TÍTULO
FONDART: Balance político de un instrumento de financiamiento cultural del Chile 1990-2010.

/ RESUMEN
Analizamos tendencias internacionales de financiación sectorial; cuestionamos el carácter de política pública del instrumento Fondo Nacional de las Artes y la Cultura FONDART; evaluamos la relación crecimiento y profesionalización sectorial respecto del aumento de exigencias sobre el instrumento de financiación analizado; y establecemos una relación entre el principio político-ideológico neoliberal Subsidiariedad y el crecimiento asimétrico que esta genera. El presente artículo es resultado de una investigación realizada en el año 2011.

/ PALABRAS CLAVE
Financiamiento de la cultura; fondos concursables de cultura; subsidio en cultura.

/ Artículo recibido: 20/10/2020 **/ Artículo aceptado:** 03/11/2020

/ AUTHOR
María Paulina Soto Labbé.

/ E-MAIL
paulina.sotolabbe@gmail.com

/ PROFESSIONAL AFFILIATION
Doctor at the University of the Arts of Ecuador.

/ TITLE
FONDART: Political balance of a cultural financing instrument in Chile 1990-2010.

/ ABSTRACT
We analyze international trends in sector financing; We question the character of public policy of the instrument National Fund for Arts and Culture of Chile FONDART; We evaluate the relationship between growth and professionalization in the sector and its effects on the increase in demands on the financing instrument analyzed; and we establish a relationship between the neoliberal political-ideological principle Subsidiarity and the asymmetric growth that it generates. This article is the result of an investigation carried out in 2011.

/ KEYWORDS
Financing of culture; competitive culture funds; subsidy in culture.

FONDART: Balance político de un instrumento de financiamiento cultural del Chile 1990-2010

/ María Paulina Soto Labbé

FONDART: Balance político de un instrumento de financiamiento cultural del Chile 1990-2010

María Paulina Soto Labbé

1. Tendencias internacionales en la financiación cultural

La relación entre cultura y desarrollo ha tenido como sustento las recomendaciones a los países, realizadas por las asambleas internacionales en la década de los años sesenta. Algunas de las posteriores se pronunciaron específicamente a favor de la creación de fuentes de financiamiento estatal. La conferencia de Venecia (1970)[1] llamará a incrementar los presupuestos de los Estados conforme a sus necesidades culturales y al estímulo fiscal para las inversiones culturales. Por su parte, la Conferencia sobre Políticas Culturales en América y el Caribe realizada en Bogotá (1978), dedicó una recomendación especial a la financiación pública, enfatizando la urgencia de crear fondos nacionales de apoyo y fomento cultural y artístico, así como a compartir responsabilidades entre el sector público y privado en la materia. La Conferencia Mundial sobre Políticas Culturales de México (1982) sugirió establecer un porcentaje fijo anual de financiamiento a la cultura en los presupuestos estatales y la utilización de una multiplicidad de fuentes[2].

La tematización de los asuntos financieros tuvo consecuencias y entre las más relevantes es que se diferenció y redujo el campo cultural inabarcable, por los ámbitos susceptibles de una política pública. Por otra parte, se reconoció que los recursos estatales son el sustento principal de las políticas culturales en los países iberoamericanos a pesar de que se reconoció la existencia de fuentes de financiación diversas: pública, comunitaria, privada, mixta e internacional.

A mediados de la década de los noventa, se venían reduciendo los recursos estatales y los proyectos culturales tenían menos prioridad que otras áreas de intervención del Estado y por lo tanto se instó a los países a desarrollar de manera prioritaria dos estrategias: a) convertir los proyectos culturales en empresas económicamente viables y autosustentables, priorizando por las industrias culturales, y b) compartir la carga financiera de los proyectos entre países y entre sectores, aprovechando las demandas del turismo y los medios de comunicación.

En la década del 2000 se incorporaron nuevos ámbitos de apoyo desde los instrumentos de financiamiento estatal: en fortalecimiento de las administraciones culturales locales; capacitación de mediadores; formación de públicos; y producción de información estadística y de estudios especializados.

2. FONDART: ¿Política cultural o instrumento de financiación?

Los marcos de referencia para evaluar su funcionalidad instrumental como parte de una Política Pública son:

- Las normas jurídicas vigentes referidas al sector (constitución política del Estado, DFL, DL, leyes, convenciones, pactos y otros instrumentos jurídicos internacionales ratificados por Chile, reglamentos y normas menores).
- Los contenidos culturales expresados en los programas de gobierno o en las prioridades presidenciales.
- Las definiciones de Política del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- Los presupuestos destinados al cumplimiento de estas metas.
- En el Informe de Evaluación del FONDART, realizado en el año 2008 por la Dirección de Presupuesto (DIPRES), se refiere con mucha claridad al carácter instrumental de este Fondo:

> El programa FONDART se origina como un instrumento de financiamiento público y concursable para proyectos de creación artística y desarrollo cultural. Se enmarca en el propósito más amplio del Estado, de estimular la creación artística y la protección e incremento del patrimonio cultural de la Nación (Art. 19, N°10, D.O., 24/10/1980, Constitución Política de la República de Chile).

De acuerdo con la definición del fin del programa —contribuir al desarrollo de las artes y la cultura— como resultado se espera aportar a la producción de bienes simbólicos para la construcción de sentidos de identidad y pertenencia nacional, aspecto fundamental para el desarrollo de la ciudadanía, la cohesión y la convivencia en sociedad. Adicionalmente, al aportar al desarrollo del arte y la cultura, se espera también contribuir a generar riqueza y desarrollo económico[3].

Dependiente y administrado por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, el programa FONDART se inscribe en la política cultural pública descrita en la Ley N° 19.891, Art. 2° que crea el servicio público y que pone énfasis en el desarrollo armónico y equitativo de la cultura y las artes, expresado entre otros, en la justa distribución territorial de los recursos. En el Art. 28 se refiere específicamente al Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes, FONDART, y le encarga «financiar, total o parcialmente, proyectos, programas y actividades y medidas de fomento, ejecución, difusión y conservación de las artes y el patrimonio cultural en sus diversas modalidades y manifestaciones»[4].

En particular, en el sistema de programación gubernamental de la SEGPRES se declara que su objetivo estratégico es: «Apoyar al artista en la creación de sus obras, desarrollando instancias para una formación de excelencia, facilitando los medios para producir y difundir sus trabajos y mejorando las condiciones para una adecuada inserción en la sociedad».

Con relación a sus líneas centrales y vinculadas a la política cultural que estuvo vigente en el período 2005-2010[5], los principales ámbitos a impulsar fueron:

1. La creación artística y cultural.
2. La producción artística y cultural y las industrias culturales.
3. La participación en la cultura: difusión, acceso y creación de audiencias.
4. El patrimonio cultural: identidad y diversidad cultural de Chile.
5. La institucionalidad cultural.

El FONDART dependía del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes —sucesor de la división de (extensión) cultural del MINEDUC y antecesor del actual Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio—, y específicamente de su departamento de Fomento de las Artes y las Industrias Creativas (exdepartamento de Creación Artística). La misión de este último era: «Fomentar y facilitar el desarrollo de las artes y sus sectores, a través del diseño e implementación de políticas públicas, así como de iniciativas que generen las condiciones para un crecimiento artístico cultural equilibrado, a lo largo y ancho del país». Sus objetivos son:

1. Conducir el proceso de definición de políticas públicas sectoriales
2. Diseñar y ejecutar planes, programas, proyectos.
3. Articular sectores artísticos
4. Coordinar y asesorar a nivel nacional – regional
5. Apoyar proceso de distribución, difusión, acceso a bienes y servicios culturales.

Por lo recién descrito, es evidente que un instrumento específico no puede —por muy complejo y especializado que sea—, dar respuesta cabal a una política cultural pública. Por lo mismo, en este caso, son las prioridades y énfasis que las autoridades y administradores le han dado a la gestión del fondo, las que —en conformidad con las normas y la asignación presupuestaria—, le otorgan al instrumento una

perspectiva posible de valoración y análisis del cumplimiento de su misión política.

3. Crecimiento del sector y de su demanda de financiación sobre el FONDART

Se hace necesario entonces, contrastar las prioridades señaladas en los diversos documentos y en el presupuesto efectivamente asignado a los distintos programas que permiten la implementación de la política. Al respecto, es importante señalar que el presupuesto que financia a los fondos concursables proviene del programa 02 y que las otras áreas y actividades artísticas consideradas como parte de la política de apoyo a la creación y que hacen conjunto con el instrumento FONDART, son financiadas por el 01 o 087.

Entonces, además de las áreas que dependen de este departamento y que hacen parte de la política de desarrollo artístico —consejos sectoriales del libro, la música y el audiovisual; áreas de danza, teatro, circo, fotografía, artes visuales, nuevos medios, arquitectura, diseño y artesanía—, hay otras asignaciones presupuestarias directas que son complementarias a las acciones de este ámbito de desafíos de política (dramaturgia, talleres JEC, educación y cultura, APECH, galería gabriela mistral, patrimonio, infraestructura) y que son financiadas a través de la Glosa 087 o Programa 01. En la siguiente tabla, se identifican el programa específico y el monto destinado a estos últimos, en el presupuesto 2007.

Presupuesto 2007	**Programa 087 o 01**	
Área	**Programa interno**	**Monto presupuesto**
Gestión Cultural	Coordinación general	640.557.096
	Desarrollo regional	198.810.243
	Relaciones internacionales	71.591.888
	Acceso cultura regional	280.369.000
	Coordinación subdirección	73.742.255
	Coordinación fomento	35.303.246
	Gestión cultural	72.886.849
	Centro de extensión	72.592.617
	Carnavales	310.558.000
	Coordinación creación	27.366.669
	Matucana 100	289.400.000
	Chile más cultura	439.592.303
	Balmaceda 1215	287.654.000
	Total	**2.800.424.166**
Teatro	Teatro	29.054.000
	Dramaturgia	55.373.651
	Total	**84.427.651**
Educación	Talleres jec	200.000.000
	Educación y cultura	140.465.519
	Total	**340.465.519**
Música	Día de la música	10.000.000
	Escuelas de rock	89.825.970
	Total	**99.825.970**
Artes visuales	Artes visuales	54.778.104
	Apech	8.280.000
	Galería Gabriela Mistral	54.512.756
	Total	**117.570.860**
Publicaciones	Sech	9.597.000
	Coordinación estudios	50.584.127
	Estudios e investigación	103.095.350
	Centro de documentación	34.699.737
	Publicación y difusión institucional	159.431.753
	Total	**357.407.967**
Danza	Danza	34.690.358

Fotografía	Fotografía	31.263.133
Audiovisual	Día del cine	10.000.000
Patrimonio	Patrimonio	78.437.465
Infraestructura	Infraestructura	36.788.911

En el siguiente cuadro, revisamos la asignación presupuestaria 2009 del CNCA y del entonces departamento de Creación Artística:

Cifras Ley de Presupuesto 2009		**Relación porcentual**
Cnca	**M$ 62.555.406**	**100 %**
Creación artistica	M$ 18.675.304	30 %
Prog. 01	M$ 765.252	1,2 %
Prog.02	M$ 17.910.052	**29** %

Como vemos, en el presupuesto del CNCA del año 2009, la distribución refleja que las políticas públicas de apoyo a la creación artística, a pesar de la importancia que ha tenido en las dos últimas décadas, no alcanza a representar más del 30% del total asignado a la institucionalidad cultural pública. Es decir, ha habido otros ámbitos de intervención como el apoyo al acceso de la ciudadanía proveniente de los quintiles más pobres y los programas de infraestructura cultural, que han recibido más recursos en el último lustro que las iniciativas de creación artística. Sin embargo, del 30% destinado a creación, es evidente que la principal modalidad instrumental de distribución es la concursabilidad que alcanza un 29 de ese 30%. Los programas internos de la tabla anterior y que son responsabilidad del mismo departamento, no alcanzan el 1,5%.

Dentro del 30% del presupuesto que corresponde al mencionado departamento, en el año 2010 se mantiene la preeminencia de los fondos concursables sobre las áreas artísticas:

Áreas artísticas Programa 01 (087)	**Recursos M$**
Total	930.900

Fondos de cultura Programa 02	**Recursos M$**
Fondart	7.210.358
Fondo del libro	3.588.594
Fondo de la música	2.510.625
Fondo audiovisual	4.128.081
Gastos en personal	1.059.773
Bienes y servicios de consumo	538.889
Saldo final de caja	1.000
Total	**19.037.320**

Como puede observarse, dentro de los Fondos de Cultura administrados por el CNCA el FONDART representa el 41,3% del presupuesto que ese año se destinó directamente a subvencionar proyectos.

Es decir, desde el punto de vista presupuestario, las iniciativas de apoyo a la Creación han constituido solo el 30% del presupuesto total de la política cultural pública, sin embargo, dentro de ella, la de concursabilidad construyen la opción principal para esta línea, y el FONDART, ha sido el instrumento de la política cultural más relevante en las últimas dos décadas, por su estabilidad, por el volumen de recursos destinados y por el número de proyectos financiados o cofinanciados.

Por otra parte, y si bien la destinación de los recursos públicos a cultura no ha sido orientada solo ni principalmente a la creación artística, la operatividad del FONDART ha sido tensionada en la segunda mitad de la década pasada por el aumento sostenido de su presupuesto. En el período 2004-2007, el gasto total del FONDART tuvo una evolución positiva de 9,5%[6]12 y de un 50% entre 2006 y 2009. En ese último período, financió más de 3 mil proyectos de danza, teatro, fotografía, artes visuales e integradas, y patrimonio, invirtiendo más de veintidós mil millones de pesos en proyectos de artistas, productores y gestores culturales y en el desarrollo de escuelas, museos, corporaciones y centros culturales[7].

Recursos asignados (M$)	Concurso de Proyectos
2006	3.967.536
2007	4.419.568
2008	5.295.968
2009	7.593.494
2010(*)	7.210.358

(*) Marco presupuestario

Como lo ha mostrado en detalle el estudio de la DIPRES, este aumento presupuestario evidentemente ha generado una mayor exigencia en la ejecución del programa, tanto en el ámbito administrativo como en su relación con la comunidad de artistas que a su vez ha crecido a una velocidad mayor que el presupuesto. El factor más determinante, aunque no el único, es la oferta de profesionalización artística de las universidades e institutos que está completamente des regulada y que genera efectos como la especialización de oficio de sus egresados, que se ven obligados a buscar formas de inserción laboral en el medio o bien, la derivación a la gestión y producción cultural, de muchos de ellos. El mercado chileno, no absorbe la producción de obras apoyada.

4. Subsidiariedad y crecimiento asimétrico

De esta manera y aun cuando el presupuesto público para cultura ha ido en ascenso en las últimas dos décadas, sigue siendo el más bajo de los sectoriales y el destinado a creación artística no supera el 30%. Aun así, la principal estrategia de apoyo para este periodo ha sido la creación de estos fondos concursables que, desde una perspectiva de cadena de productiva, en la primera década de su funcionamiento estuvo casi completamente orientada al fomento de la producción de obra y secundaria y tardíamente, a la distribución y difusión de las mismas.

Haciendo un balance de los desafíos pendientes en las políticas culturales de los gobiernos de la concertación y específicamente referidos a los mecanismos de financiación, Manuel Antonio Garretón señala:

> El tercero (desafío) se refiere a la relación entre políticas culturales y financiamiento de la actividad cultural. A través de un sistema de financiamiento que consagra exclusivamente fondos independientes de la institucionalidad cultural y con mecanismos de asignación por concurso encargados a jurados especialistas, no es posible que haya efectivamente políticas culturales de desarrollo que asignen fondos en áreas prioritarias y/o deficitarias[8].

La crítica de Garretón no es nueva y se fundamenta muy bien en las cifras recién revisadas, pero como hemos señalado, los mecanismos de apoyo dependientes del Estado se han concentrado en la lógica de los subsidios abiertos a concurso y aunque los principios de autonomía y no censura a la creación artística movilizan esta orientación, ha habido restricciones ideológicas para desarrollar direccionamiento político a través del aporte presupuestario. Es decir, no se han definido metas de crecimiento con una u otra orientación, sino que se ha apoyado según la demanda de potenciales oferentes que elaboren proyectos o iniciativas privadas. Por una parte, parece existir resistencia ideológica a la posibilidad de que el Estado intervenga y direccione los contenidos y formas de la producción cultural y, del otro lado, la tendencia a la subsidiariedad tendría antecedentes en las transformaciones estructurales que la democracia heredó del régimen militar y su modelo económico:

> Los últimos años del siglo (XX) están caracterizados por una orientación pública de la cultura que la entiende como un campo social diverso y pluralista, ante el cual el Estado tiene un rol subsidiario. Este carácter de subsidiaridad se tornó incuestionable, dado el modelo económico imperante y adquirió forma de una contra respuesta a la política cultural y de derechos humanos del régimen militar. La cultura así entendida comprendía un espacio democrático en sí mismo, donde la libertad de expresión y creación se convirtió en un elemento central, que no pretendió reducirse a lo económico y a lo político. (…) En este marco, no se visualiza un énfasis específico de la intervención pública en los campos de la cultura, lo que se registra son lineamientos generales de fomento a la difusión y creación a partir de los ámbitos que la sociedad esté dispuesta a desarrollar. (…) En consecuencia, existe una desvinculación entre el financiamiento y el contenido de la política cultura[9].

En los últimos veinte años, la opción de no intervenir en las lógicas del mercado creativo artístico —aun cuando sí ocurre a través de los subsidios que impactan la oferta y con los programas de acceso que inciden en las cifras de demanda—, los acuerdos tácitos de no direccionar políticas públicas

CHILE
Reclama
X
DIGNIDAD.
ahora
el
pueblo
está
despierto!!

aun cuando hay imperfecciones de mercado[10], han generado que el crecimiento del sector en Chile sea muy asimétrico. Esta asimetría se expresa en un desajuste entre el aumento de la oferta de obra —como resultado de los mecanismos de subvención concentrados fuertemente en la producción— y la circulación y comercialización de ella. Es decir, en la actualidad, en varias áreas artísticas, producimos más obra nacional que la que consumimos, o bien, consumimos producción extranjera en desmedro de la nacional produciéndose un superávit que no encuentra audiencia ni compradores, ni dentro ni fuera de Chile porque si bien existen mecanismos parciales de apoyo a la difusión internacional a través de la DIRAC del Ministerio de Relaciones Exteriores, o de pro Chile, tampoco hay una política de exportaciones para el sector[11]. parte de este desajuste entre oferta y demanda que hemos mencionado, ha sido un efecto secundario de las políticas de Estado descritas. Es decir, aun cuando no existe un paradigma intervencionista o de control estatista, los subsidios han generado efectos en la realidad del mercado y que desde la perspectiva económica se expresa en ciertas desregulaciones y en otros, genera desequilibrios en la cadena productiva. Al primer desequilibrio entre producción y demanda efectiva de oferta, se suma que los programas gratuitos del Estado y orientados a la ciudadanía económicamente más pobre, los que intervienen las cifras del consumo. El cuestionamiento desde un enfoque de gestión política es que, con las iniciativas de acceso gratuito, no se han generado cambios culturales en los patrones de comportamiento de la población porque los artistas no desarrollan capacidades de gestión emprendedora, y los ciudadanos por su parte, una disposición de pago.

La evolución del instrumento ha pasado al menos por dos fases de desarrollo desde su creación en 1992:

Una primera fase de instalación del fondo (1992-2002)

En este primer período el FONDART se instala como un instrumento de fomento gestionado directamente por el Ministerio de Educación como un fondo general de financiamiento de proyectos vinculados al arte y cultura, sin diferenciación de líneas, y orientado preferentemente a reposicionar la actividad cultural y artística. Funciona como un concurso anual y bajo un esquema de gestión interna básica.

Una segunda fase de consolidación y expansión (2003-2010)

El posicionamiento del instrumento en el emergente sector cultural, y la creación de una institucionalidad propia para el sector (el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes) reimpulsa el instrumento, que se expande para acoger nuevas líneas estructuradas en disciplinas artísticas. Se desarrolla un sistema de gestión interna orientado a facilitar la postulación de proyectos. Durante todo el período 2003-2010 experimenta un crecimiento sostenido del presupuesto, la cobertura y en general la consolidación en el sector.

Actualmente, el FONDART y los fondos de cultura constituyen un eslabón clave en el sector cultural en el país, siendo el gran instrumento público de promoción del sector. Sin embargo, el propio crecimiento y posicionamiento institucional han visualizado las carencias del instrumento en términos de gestión, focalización del apoyo público y evaluación de los impactos (sociales, económicos, culturales) de los proyectos financiados.

En el año 2006, el área de Estudios del CNCA sistematizó las bases de datos de los Fondos concursables de los tres años pasados con el fin de contar con antecedentes cuantitativos de tendencias en cuanto a montos, éxito en la postulación, criterios de admisibilidad, elegibilidad y selectividad, y la distribución en regiones y luego, se consultaron las opiniones de los distintos actores relevantes para el proceso de funcionamiento de los fondos concursables: artistas, evaluadores, jurados y secretarios ejecutivos. En el pasado 2009 se realizó otro estudio de percepción sobre el funcionamiento de FONDART desde la perspectiva de postulantes, evaluadores y jurados. Con estos diagnósticos se completa una visión del funcionamiento interno de la herramienta y se han mejorado mecanismos de administración y gestión interna. Sin embargo, está pendiente la generación de instrumentos y procedimientos estables y confiables de seguimiento a proyectos y beneficiarios, de manera que se pueda realizar una valoración social y también económica de su impacto, así como la eficacia de este instrumento público de fomento que ya completa una década y media de existencia.

Por su parte y desde la ciudadanía, en nuestro país los datos indican que hay una creciente valorización por los bienes y servicios culturales, influenciada por el hecho que la población chilena está cada vez más dispuesta a disfrutar de su tiempo libre a través del consumo artístico-cultural.

Reconocemos estas tendencias, identificando dentro de ellas, tanto restricciones como potencialidades asociadas a las condiciones presentes en el mercado, siendo el sector cultural una categoría particular y compleja. Nuevos desafíos para la economía, las políticas públicas y la acción ciudadana se derivan de esto, desde el fomento a la creación, desarrollo, difusión y comercialización de los bienes y servicios culturales.

La existencia de fallas de mercado en la cadena de valor, asociadas a las características de bien público de la producción del sector cultural, justifican y hacen necesaria la existencia de un sistema de financiamiento de apoyo a la creación, desarrollo y difusión de proyectos culturales, orientados a la generación de bases culturales que fortalezcan una masa crítica de creadores, gestores y audiencias, favoreciendo la profesionalización del sector cultural y su visualización en la sociedad[12].

Es evidente que este instrumento ha tenido una evolución considerable en términos de su perfeccionamiento operativo, así como en el aumento de recursos para las subvenciones estatales, pero también es claro que el crecimiento del sector en el mundo y en país, tensionan aún más la necesidad de focalizar los recursos, allí donde se consideren más estratégicos y para ello es imprescindible contar con el sistema de seguimiento y evolución de logros. Los recursos siguen siendo insuficientes para la masa de demandantes que año a año crecen como efecto de la oferta formativa acrecentada en la última década y como producto del círculo virtuoso que generan la mayor oferta y acceso a los lenguajes de la creación y la expresión artística por parte de la población.

De esta manera, no parece sensato que se continúe apoyando todos los segmentos de cadenas de valor disciplinares que muestran fortalezas tanto como debilidades. Un sistema de medición de impacto con indicadores de proceso y de resultado, que se organicen tras las definiciones políticas para cada período, puede permitir realizar ajustes y pasar a etapas de desarrollo cultural que de lo contrario podrían demorar más de lo necesario.

Notas

1. «En 1970, la Conferencia Intergubernamental sobre los Aspectos Institucionales, Administrativos y Financieros de las Políticas Culturales, celebrada en Venecia y organizada por la UNESCO, plantea la noción de "desarrollo cultural" y de la "dimensión cultural del desarrollo". En esta ocasión se debate por primera vez, acerca de los temas relaciones con la cultura, sus políticas nacionales y las implicaciones del modelo de desarrollo». Del documento "Cultura y Desarrollo", OEI. Recuperado en julio de 2011 de: http://www.oei.es/cultura/cultura_desarrollo.htm

2. OEI. (1998). "Conceptos básicos de administración y gestión cultural" en *Cuadernos Cultura. Madrid, España. Capítulo III. Economía de la Cultura. Título: "Sistemas y Financiamiento Cultural*, págs. 29-33.

3. Informe citado, páginas 16 y 17.

4. Excluye las materias cubiertas por la ley nº 19.227, de Fomento del Libro y la Lectura; ley n°19.928, sobre Fomento de la Música Chilena; y ley n°19.981, sobre Fomento del Audiovisual. El decreto 65, del 13/02/2004, del Ministerio de Educación regula el programa.

5. Documento de Política denominado "Chile quiere más Cultura".

6. Ver tabla 39, Informe DIPRES, página 88

7. Informe interno programas, logros, desafíos y organización. departamento de creación artística. sección de gestión programática, departamento de creación artística, marzo 2010.

8. Garretón, M. "Las políticas culturales en los gobiernos democráticos en Chile" en Canelas Rubim, A. y Bayardo, R. (orgs.) (2008). *Políticas Culturales na Ibero-América.* Centro de Estudos Interdisciplinares em Cultura. Salvador de Bahía-Brasil.

9. Gálvez, C. y Arias, K. (2010). "Política Pública Cultural en Chile: Revisión de las Intervenciones del Estado en el Campo Cultural en el siglo XX", *Tesis para postular al Magíster en Gestión Cultural*, Universidad de Chile.

10. En economía existe un aporte teórico fundamental de Kevin Lancaster y Richard Lipsey, denominado la "Teoría del Second Best". Se enfrenta a los argumentos neoclásicos (hoy neoliberales) de que la mejor forma de utilizar los recursos es mediante el mercado libre. Se trata de que el mercado asigne eficientemente los recursos y genere el máximo bienestar social, pero esto supone que debieran cumplirse una serie de condiciones; competencia perfecta, ausencia de externalidades, información, entre otras que sabemos que no son reales. Por lo tanto, desde el propio paradigma de libre mercado, esta primera alternativa no es factible. La segunda mejor solución *(second- best solution*), puede llegar a implicar violar las otras condiciones. Según la teoría tradicional del *first best*, lo mejor sería no hacer nada, ya que introducir más distorsiones simplemente deteriora aún más el bienestar social. La teoría del *second best* en cambio, afirma que es posible que introducir más distorsiones genere un mayor bienestar social. Por ejemplo, sería el caso en el que el Estado interviene poniendo impuestos indirectos. La introducción de tal distorsión genera una reducción de la producción, lo que lleva a una reducción de la contaminación. Tales cambios pueden llegar a redundar en una mejora del bienestar social. En cultura este debate no se ha producido porque no se asumen los efectos de las políticas culturales consensuadas y que se han implementado durante la transición política.

11. Este año 2011 comienza a funcionar el programa territorial integrado de CORFO para industrias creativas, destinado a la exportación de bienes culturales artísticos y creativos producidos en el área metropolitana.

12. Bases Administrativas y Técnicas de Licitación Pública, N° 4920 del 4 de noviembre de 2010.

Bibliografía

Gálvez, C. y Arias, K. (2010). "Política Pública Cultural en Chile: Revisión de las Intervenciones del Estado en el Campo Cultural en el siglo XX", *Tesis de Magíster en Gestión Cultural*, Universidad de Chile. Aprobada con máxima distinción. Disponible en: http://www.tesis.uchile.cl/tesis/uchile/2010/ar-arias_k/html/

Garretón, M. (2008). "Las políticas culturales en los gobiernos democráticos en Chile" en Canelas Rubim, A. y Bayardo, R. (orgs.) (2008). *Políticas Culturales na Ibero-América.* Antonio Centro de Estudos Interdisciplinares em Cultura. Salvador de Bahía-Brasil.

OEI. Documento de trabajo: "Cultura y Desarrollo". Recuperado en julio de 2011 de: http://www.oei.es/cultura/cultura_desarrollo.htm

OEI. (1998). "Conceptos básicos de administración y gestión cultural" en *Cuadernos Cultura. Madrid, España. Capítulo III. Economía de la Cultura, Sistemas y Financiamiento Cultural,* págs 29-33.

PERIFÉRICA
Revista para el análisis de la cultura y el territorio

ÓPERA PRIMA

Representaciones sociales de los estudiantes universitarios en gestión cultural sobre los avances de la disciplina en el sureste de México

Aurora Kristell Frías López / 233

/ AUTORA
Aurora Kristell Frías López.

/ CORREO-E
aurita3@hotmail.com

/ ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL
Profesora investigadora en la Universidad Juárez Autónoma de Tabasco.

/ TÍTULO

Representaciones sociales de los estudiantes universitarios en Gestión Cultural sobre los avances de la disciplina en el sureste de México.

/ RESUMEN

La profesionalización de la Gestión Cultural en México ha avanzado en las últimas dos décadas y se ha logrado debido al interés de las instituciones universitarias tanto públicas como privadas. En el sureste de México, la universidad pública de Tabasco fue una de las pioneras en el país en la oferta de la licenciatura en Desarrollo Cultural en el 2007, la cual se reestructuró en 2017 con el nombre de Gestión y Promoción de la Cultura.

De ahí se deriva este estudio el cual tiene como actores sociales a los estudiantes que conforman las primeras generaciones de esta nueva oferta universitaria en modalidad presencial escolarizada. En este artículo se identifican las representaciones sociales de los estudiantes respecto a su disciplina, las cuales tienen como núcleo central, la preocupación por el distanciamiento de la sociedad con la cultura, lo cual, dicen, repercutirá en su inserción al campo laboral.

/ PALABRAS CLAVE
Gestión cultural, universidad pública, estudiantes, representaciones sociales.

/ Artículo recibido: 25/09/2020 **/ Artículo aceptado:** 28/09/2020

/ AUTHOR
Aurora Kristell Frías López.

/ E-MAIL
aurita3@hotmail.com

/ PROFESSIONAL AFFILIATION
Research professor at the Juárez Autónoma University of Tabasco.

/ TÍTULO

Social representations of university students in Cultural Management on the advances of the discipline in the southeast of Mexico.

/ ABSTRACT

This research aims to identify the social representations of students in Management and Promotion of Culture at a public university in Tabasco at southeastern Mexico. It was analyzed using the theory of social representations. The methodology used was quantitative using the survey as the data collection technique. Regarding the social actors under study, we worked with the finite population, through the non-probabilistic technique. The social representations of the students of the first generations of said degree have as a central nucleus, the concern for the current distancing of society with culture, so they consider that their professional duty is to create a link through projects of Intervention projects that manage to change these perceptions of the people of their entity, which is a challenge they acquire as students of cultural management, and very soon as graduates. The limitations of the research are derived in terms of the number of population with which it was worked, which was the one belonging to a public university, remaining outside those dependent on government institutions that are focused on artistic creation. The lines through which this research work can be extended is the follow-up of the first generations of graduates and their insertion into the labor field.

/ KEYWORDS
Cultural Management, public university, students, Social representations.

Representaciones sociales de los estudiantes universitarios en Gestión Cultural sobre los avances de la disciplina en el sureste de México

/ Aurora Kristell Frías López

Representaciones sociales de los estudiantes universitarios en Gestión Cultural sobre los avances de la disciplina en el sureste de México

Aurora Kristell Frías López

Introducción

El desarrollo de la gestión cultural como disciplina ha ido avanzando en las diversas esferas. En las internacionalesse ha consolidado como una alternativa de fortalecimiento de la cultura en los continentes, principalmente europeo y americano. En México, los avances en las últimas cuatro décadas dejan al descubierto el trabajo de los gestores culturales en cuanto a la profesionalización de la cultura.

Dentro de ese escenario nacional, los estados están realizando sus propios esfuerzos por contribuir a la construcción bien cimentada de la gestión cultural como una disciplina más de las Ciencias Sociales y Humanidades. Estas tareas efectuadas por las entidades del país no son uniformes, dependen de los intereses de las personas involucradas en la gestión cultural, incluso del propio gobierno que puede otorgar facilidades para el crecimiento de la cultura en todos los aspectos, entre ellos, el científico.

Tabasco, insertado en el sureste mexicano, es uno de los estados pioneros en la formación de profesionales de la gestión cultural a través de su universidad pública, que en el 2007 creó la licenciatura en desarrollo cultural en modalidad semipresencial y en el 2017 la licenciatura en gestión y promoción de la cultura (UJAT, 2020).

A través de esta oferta para formar a licenciados en la disciplina también se abre el camino a la generación de investigaciones científicas formadas en aulas de nivel superior, suceso que reorienta a la gestión de la cultura hacia horizontes más amplios y, por ende, más exigentes. Martinell argumenta que, para presentar la realidad de la gestión cultural, se requiere delimitar el concepto desde la profesionalización y la formación de gestores culturales bajo ese nivel. Para ello, afirma que, a diferencia de otras disciplinas, en esta el gestor cultural emerge de las exigencias del mercado y del ambiente cultural:«emergen […] de forma rápida generando, a su alrededor, un campo de necesidades ydemandas que provocan la existencia de unos procesos de profesionalización y unaoferta de empleo» (2001:3).

Desde una mirada científica, la inclusión de la gestión cultural como disciplina académica en las universidades mexicanas es emergente, lo cual ha generado un proceso de legitimación: «Este proceso va desde el autorreconocimiento social, la reflexión sobre el impacto de las acciones implementadas, la sistematización y documentación de experiencia, así como la capacitación y actualización ante las instancias y comunidades académicas» (Brambila,2015:59).

La gestión cultural se diversifica a medida que aumentan las acciones de giro académicas, así como de la generación de investigación. Antes del avance de la profesionalización en México, esta disciplina se fue institucionalizando a través de lo sorganismos gubernamentales.

> Las facetas de la gestión cultural están inscritas en procesos de institucionalización del conocimiento de largo y mediano aliento. Las estructuras del conocimiento, objetivadas en sus espacios de formación como las universidades y sus márgenes, responden a estas temporalidades. Las luchas epistémicas son marcos para estrategias instituyentes, las que muestran distintas caras de las estructuras y los sujetos que en ella habitan. (González,2018:207)

La gestión cultural, desde la perspectiva académica, busca obtener una posición a la altura de las otras Ciencias Sociales con el objeto de que sea vista como una ciencia que aporte a la construcción de los procesos vinculados con la cultura, partiendo de los sujetos que la ejercen y la estudian. Las primeras bases de la gestión cultural se dieron a mediados del siglo XX, en la que las organizaciones culturales estaban integradas por los propios artistas asumiendo doble función, sin embargo, carecían de conocimientos específicos en administración. Esta situación fue cambiando con el crecimiento de la demanda y la oferta lo que trajo como consecuencia la formación de gestores culturales:

> En 1960, Vjekoslav Afrić, decano de la Academia de Teatro, Cine, Radio y Televisión de Belgrado pone en marcha el que será la primera titulación universitaria en gestión cultural de la que se tiene noticia (Dragićević Šešić, 2009). Este programa, y el departamento del que depende, continúan existiendo hoy en la Facultad de las Artes de la capital Serbia. […] Hacia la misma época, a mucha distancia de allí, conceptual y geográfica, la Universidad de California en Los Ángeles (UCLA), pone en marcha un programa de administración de las artes, en la actualidad desaparecido, centrado en el desarrollo de las entidades artísticas no lucrativas (Bonet, 2014:1)

Desde ese panorama la gestión puede ser vista externa e internamente como el proceso de mediación entre la sociedad y los artistas facilitándoles el acceso a los recursos, productos o servicios.

En esa misma década, la Universidad de Yale (1966), la City University de Londres (1967), así como la Academia de las artes de San Petersburgo—antes Leningrado— (1968),la Universidad de York en Canadá y la Wisconsin-Madison de Estados Unidos impartían cursos especializados (Dewey, citado en Bonet, 2014) lo cual generó la creación de la *Association of Arts Administration Educators* (AAAE) en Estados Unidos.

En tanto que en Europa Occidental, en la década de los ochenta, comienzan a impulsarse programas de nivel universitario para formar a gestores culturales con la finalidad de hacerlos «unos profesionales capaces de: comprender plenamente las necesidades del artista, así como tener un conocimiento de contabilidad y leyes, dominar los problemas de organización y de comunicación» (Bonet, 2014:2).

El autor asevera que los programas de gestión cultural de Lyon o de Barcelona, iniciados respectivamente por el ARSEC y el CERC, fueron los pioneros basados totalmente con fines universitarios. El Consejo de Europa permitió que se multiplicara la oferta universitaria:«en 1992 se pone en marcha la Red europea de centros de formación en gestión cultural (ENCATC), y proliferan los intercambios Erasmus entre

universidades» (Bonet, 2014:3). En el otro lado del mundo, en América Latina, las universidades comenzaron a crear programas en gestión cultural hasta a mitad de la década de los noventa expandiéndose en los albores del siglo XXI.

Desarrollo

Brambila (2015) señala que las bases de la llegada de la profesión de gestión cultural a las universidades se gestaron en el gobierno federal a finales del siglo XX, ofreciendo cursos y diplomados de capacitación en la materia a través del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta) creando programas de formaciónpara personal cultural en México. Argumenta que el primer programa de formación fue ofrecido por la SEP en la década de los ochenta, a través de la Subsecretaría de Cultura y la Dirección General de Promotores Culturales.

Mariscal (2011) afirma que para finales de los noventa del siglo XX empezaron a surgir discusiones en el país por parte del personal de cultura y las propias instituciones vinculadas con el sector. El debate fue si la promoción cultural tendría la posibilidad de contemplarse como un campo profesional con asentamientos teóricos propios, fenómeno que en el panorama mundial ya estaba avanzado con el reconocimiento de la emergencia de ese campo disciplinar:

> ahora las discusiones e inquietudes estaban centradas en cómo se llegaría a la profesionalización de los «promotores y gestores culturales»: ¿Con cursos y diplomados como se había estado trabajando? ¿Con la generación de licenciaturas como en Argentina y Colombia? ¿O más bien a nivel de especialidad y posgrado como en España, Francia y Canadá? (Mariscal, 2011: 12)

Por lo que, en México, el principal formador de la cultura en las primeras fases ha sido el Estado. También es considerado como el mayor empleador de los individuos formados en el ámbito, ya que se capacitó y formó con base a las necesidades del aparato estatal. Lacreación de la Secretaría de EducaciónPública (SEP) en 1921 reguló las políticas de formación y desempeño laboral de los promotores culturales mexicanos por varias décadas. «Peter Cleaves sostiene que las especialidades profesionales han crecido en México debido a la necesidad […] de habilidades nuevas para ejecutar sus políticas […] el Estado mexicano ha formado a los promotores culturales encargados de la ejecución de sus políticas públicas» (Brambila, 2015).

Al inicio del siglo XXI México se abrió al modelo global, donde se fortaleció el Estado pero también se comenzó a gestar un cambio en la forma de operar en la política de formación cultural. De los promotores comunitarios se pasó a formar gestores culturales, por lo que se inició un proceso de sistematización de experiencias a travésde las publicaciones editoriales Intersecciones. Brambilla (2015) señala que las universidades en el país comenzaron a ver la necesidad de la formación profesional en el campo de gestión cultural:

> La mayoría de las universidades tanto públicas como privadas siguieron los parámetros de operatividad y condiciones normativas impuestos por el Conaculta; esta situación puso en la mesa de debate las atribuciones que sobre formaciónacadémica tiene dicho consejo frente a las universidades, y en algunos casos se hizo valer la autonomía universitaria. Vale la pena señalar que la integración de la planta docente que colabora en el SNC está compuesta por docentes de diversas universidades del país; del igual modo, el sistema reguló en los primeros años los tabuladores salariales establecidos para el pago de los mismos docentes. Sin duda, la coyuntura política estructural del 2000 que dio origen al SNC detonó la conformación de los programas académicos universitarios de gestión cultural. (Brambila, 2015: 60)

De esta manera, la gestión cultural comenzó a ser parte de las ofertas universitarias en el país. El esfuerzo por profesionalizarla llevó a que las instituciones de nivel superior voltearan a este incipiente campo con toda una trayectoria empírica y formación técnica que le antecedía. González (2018) manifiesta que la universidadinstitucionalizó a la gestión cultural, acercándola a sus aulas y forjando las formas de ser y hacer. Aunque el sector de la cultura está basado en laimaginación social sin límites a la creatividad, hoy requiere de la institución para hacerse ver y fortalecer.

Una de las universidades públicas pioneras en México para la profesionalización en la gestión cultural fue la Universidad Juárez Autónoma de Tabasco. En el 2007, apoyado por el Conaculta, es decir por el Estado, se abrió la licenciatura en Desarrollo Cultural bajo la modalidad abierta, con el objetivo de profesionalizar a los actores del ámbito cultural de la entidad que ya estaban inmersos en la dinámica de la promoción desde la perspectiva empírica. En esta oferta universitaria, que fue de las primeras en el país, egresaron ocho generaciones de promotores cultura-

les, cerrando en agosto de 2014. Esto fue con la finalidad de abrir otra oferta dirigida a las generaciones más jóvenes interesadas en el ámbito cultural, por lo que en el 2016 se abrió la licenciatura en Gestión y Promoción de la Cultura (UJATDAEA, 2020: 14).

Se fundó para formar profesionales de Gestión Cultural altamente competentes en la comprensión, la gestión y la promoción del fenómeno cultural, en un ambiente regional, nacional e internacional, con pleno respeto a la diversidad cultural (óp. cit.).

El objetivo que la universidad en análisis tiene de esta carrera profesional es que se formen gestores y promotores de la cultura competentes para identificar, explicar e incidir en fenómenos culturales, de manera transdisciplinaria para construir, aplicar y evaluar proyectos de intervención que contribuyan al desarrollo y la promoción cultural de su entorno (UJAT, 2020). Desde ese objetivo, en la actualidad se están desarrollando tres generaciones cuya característica de los estudiantes es que son recién egresados de la preparatoria y eligieron esta licenciatura como su primera opción de estudio. No son promotores insertos en el ámbito cultural con experiencia, sino jóvenes interesados en ingresar a esas esferas. El perfil de ingreso a esta licenciatura consiste en tener el interés por incidir en el desarrollo cultural del Estado y la región, así como la motivación para participar en procesos culturales (véase Tabla 1).

COMPETENCIAS DEL GESTOR CULTURAL
Capacidad de expresarse de forma oral y escrita
Buscar información de diversas fuentes
Manejar herramientas básicas de computación
Trabajar colaborativamente
Conocimientos básicos de cultura local, regional y nacional
Ser emprendedor
Sensibilidad a los procesos culturales

Tabla 1. Competencia del gestor cultural (UJAT, 2020)

Así, con estos parámetros, se convierte en una plataforma para los jóvenes de Tabasco que se interesan por la profesionalización de las esferas de la cultura. Desde ese panorama la gestión puede ser vista externa e internamente como el proceso de mediación entre la sociedad y los artistas facilitándoles el acceso a los recursos, productos o servicios. De ahí la necesidad de profesionalizarlos en Tabasco.

En este estudio cuantitativo se trabajó con la población total de los estudiantes universitarios de la institución pública en Tabasco, señalada anteriormente, a través de la técnica no probabilística con una población finita, esto es, que se conoce el total de los elementos a estudiar: «La muestra no probabilística la selección no depende del azar, los elementos se escogen de acuerdo a unas características definidas por el investigador» (Monje, 2011: 126).

La representación social que tienen los estudiantes de la licenciatura en análisis, acerca de qué es la gestión cultural coinciden en que es la posibilidad de creación y ejecución de proyectos culturales, pero también la de acercar a la sociedad con la cultura (Abric, 2001).

Como lo establece Bonet (2014), quienes buscan ejercer la profesión de la gestión cultural son conscientes de que esta función confronta diariamente la necesidad de hacer una sinergia entre la parte financiera y la demanda a partir de las prácticas culturales ya existentes y de las que van surgiendo como parte de las nuevas dinámicas sociales. Afirma que el gestor cultural debe estar preparado para tolerar una mayor ambigüedad en las formas de producción, en el diseño y el posicionamiento del producto en el mercado.

Para los estudiantes tabasqueños, la conceptualización de la gestión cultural recae en la creación de proyectos culturales y el acercamiento con la gente. Esto se debe a los contextos en los que se desarrollan: viven en una entidad ubicada en el sur de México considerada económicamente debajo de la media nacional, por lo que las demandas y necesidades sociales se priorizan en lo básico de subsistencia. En ese entorno está el reto de los actores sociales en estudio. De ahí se desprende otra representación social, la génesis de la decisión de estudiar la licenciatura en Gestión y Promoción de la Cultura, en la que resalta como el núcleo la intención de querer aportar a la sociedad ofertas culturales (36.2%) a través de la elaboración de proyectos culturales. En una segunda perspectiva, estos jóvenes están en las aulas de nivel superior porque quieren aprender estrategias y adquirir una formación teórica sólida para estar al nivel de las exigencias sociales (25.5%) y, de esta manera, para que la gestión cultural sea vista ante la sociedad y los empleadores como una profesión más y necesaria para forjar una comunidad más sensible.

Lo cual coincide con Brambila (2015), quien explica que la profesionalización de la promoción cultural, así como su especialización y aplicación multidisciplinaria se dirigen a

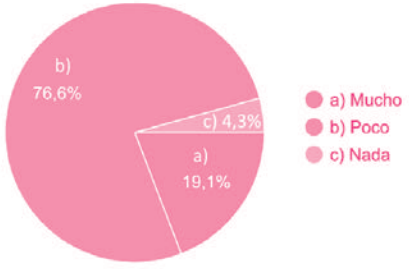
un nivel superior científico, por lo que la gestión cultural se asume como un proceso más complejo, integral, colectivo, experto y con un mayor impacto en sus resultados, señalando que esta disciplina se sustenta en el ejercicio participativo de equipos en los que la opinión de todos es importantey todos inciden en las decisiones y en los proyectos. Sobre la aportación de la gestión cultural como disciplina, los actores sociales consideran como el núcleo central proporcionar iniciativas y estrategias culturales (40.4%), como segunda representación social destaca la involucración de la sociedad a la cultura (34%), además deque ofrece oportunidades a los artistas de tener actividades de expresión (12.8%) y genera visión sensorial a las personas (10.6%) (véase gráfica 1).

Gráfica 1. La aportación de la gestión cultural como disciplina, según los universitarios.

Esta perspectiva de los estudiantes deja al descubierto lo que un gestor cultural asume como responsabilidad al estudiar esta profesión. Uno de los trabajos necesarios que debe adjudicarse el gestor cultural es el de lograr una sinergia entre dos elementos, propiamente con características hasta ahora opuestas, la parte artística práctica y el lado financiero. Como lo señala Bonet (2014), en esta función corren el riesgo elevado al tratar de formar una coincidencia equilibrada entre ambos aspectos, además de que el propio artista o institución que representacomprenda esta funcionalidad. Dice el autor que el gestor cultural debe tolerar, en alto nivel de ambigüedad, las maneras de producción, diseño y posicionamiento del producto cultural ante el público.

Una vez asumidas sus responsabilidades, los estudiantes universitarios describieron las características que debe tener un profesional de la gestión cultural. El núcleo de su representación acerca de dichas características recae en que debe ser sociable, extrovertido, creativo, sensible a las manifestaciones artísticas, debe tener amor por la cultura, así como su conocimiento de su entorno. El elemento transversal de estas significaciones es el de obtener conocimiento a nivel académico. Con estas cualidades, consideran que estas personas interesadas en estudiar la disciplina pueden hacerlo, ya que son los requisitos básicos para alcanzar un nivel profesional ala altura de los entornos globales, así como a las exigencias de los artistas e instituciones que buscan el servicio de un gestor cultural.

En esas significaciones aparece la del avance de las ofertas educativas profesionales en Tabasco, México, señalando que la consideran lenta y escasa (76.6%), porcentaje que representa una perspectiva desalentadora para los futuros licenciados en Gestión Cultural ya que, una vez egresados, la demanda laboral será difícil debido a que no existe una presencia de estos profesionales como una necesidad en la sociedad desde los propios artistas, las instituciones y el Estado (véase gráfica 2).



Gráfica 2. La percepción del avance de la consolidación de las ofertas educativas universitarias en Gestión Cultural.

Tras reconocer que existe poco avance en las ofertas educativas, los actores sociales en estudio señalaron, al cuestionarles sobre los ámbitos que requieren con mayor énfasis de sus funciones como licenciado en Gestión Cultural, que es en el turismo local y en la vinculación con los artistas en donde más que se necesita de sus servicios. En menor nivel, consideran que áreas como desarrollo comunitario e intervención urbana también son rubros donde se exige el trabajo de su profesión.

Conclusiones

Los jóvenes que se están preparando en las aulas universitarias para ser los pioneros licenciados en gestión y promoción de la cultura en Tabasco, México consideran que la profesionalización debe ser el parámetro transversal en la consolidación de la figura de la gestión cultural. Las oportunidades de un gestor cultural que cuenta con una formación a nivel licenciatura son mayores y con nivel competitivo en cuanto a otras profesiones. Esto significa que pueden aspirar a tener amplias posibilidades laborales en condiciones igualitarias a otros licenciados en áreas de las

Ciencias Sociales. Todo ello tiene una repercusión benéfica para la disciplina.

Aunque, en sus miradas significativas, los jóvenes que se preparan en aulas universitarias consideran que se encuentra en retraso el avance de la profesionalización en la entidad donde residen, esto puede convertirse en un reto para ellos como los pioneros en ese rol. La gestión cultural como disciplina en Tabasco, al sureste de México, inició su profesionalización, al igual que en el resto del país, a través del gobierno con cursos y capacitaciones a los promotores empíricos. Posteriormente, la universidad pública del estado formó parte de las pioneras instituciones de nivel superior en ofrecer la licenciatura en los albores del siglo XXI.

Actualmente se están gestando profesionales de la disciplina. Esto repercutirá en el avance a nivel nacional de la misma, considerada una zona en desventaja en relación al centro y norte del país. Sin embargo, queda de manifiesto que esta zona del sur tiene mayor riqueza cultural que deviene desde los antecesores prehispánicos. De ahí que las representaciones sociales de los actores sociales analizados se dirijan hacia la preocupación de la necesidad de acercar a la sociedad a la cultura a través de proyectos de intervención que permitan cambiar las percepciones de público. El reto que tienen es grande, así lo consideran en sus perspectivas, pero como jóvenes universitarios están dispuestos a asumirlo.

Finalmente cabe señalar que esta investigación tiene sus limitaciones en cuanto al número de población con la que se trabajó, que fue la perteneciente a una universidad pública, quedando fuera las dependientes de instituciones del gobierno que están enfocadas a la creación artística más que a la gestión. Las líneas por las cuales se puede extender este trabajo investigativo es el seguimiento de las primeras generaciones de egresados y su inserción en el campo laboral.

Referencias

Abric, J. (2001). *Prácticas sociales y representaciones,* México: Ediciones Coyoacán.

Bonet, L. (2014). "La formación en gestión cultural. Una mirada internacional comparada" en *Administración Cultura Creatividad,* nº 1, pp.1-19.ISSN/ISBN: 2362-5023. Recuperado de http://www.revistaacc.econ.uba.ar/portada.php?n=Y6M

Brambila, B. (2015). *Formación profesional de gestores culturales en México*; Guadalajara: Universidad de Guadalajara.

Castillo, L.,y Juárez, I. (2011). "La Gestión Cultural desde la perspectiva de nuevos gestores" en *Revista Digital de Gestión Cultural*, año 1, nº 2, pp. 70-78. Recuperado el 14 de agosto de 2020 de http://observatoriocultural.udgvirtual.udg.mx/repositorio/handle/123456789/937

González, V. (2018). "Avatares de la gestión cultural. Acercamientos desde la licenciatura en Gestión y Promoción de las Artes de la UNICACH" en *Península*, n.º13 (2), pp. 187-212. Recuperado el 16 de septiembre de 2020 de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-57662018000200187&lng=es&tlng=es

Mariscal, J. (2011). "Avances y retos de la profesionalización de la gestión cultural en México" en *Revista Digital de Gestión Cultural*, año 1, n.º 2, pp.5- 2.7

_____ (comp.). (2012). *Profesionalización de gestores culturales en Latinoamérica. Estado*, *universidades y asociaciones*, México: Universidad de Guadalajara.

Martinell, A. (2001). *La gestión cultural: singularidad profesional y perspectivas de futuro*. UNESCO.

Monje,C. (2011). *Metodología de la Investigación Cuantitativa y cualitativa. Guía didáctica*; Colombia: Universidad Surcolombiana.

Schargorodsky, H. (2017)."¿Qué gestiona el gestor cultural?" en *Administración Cultura Creatividad*, n.º 1, pp. 20-21. Recuperado el 14 de julio de 2020 de http://revistaacc.econ.uba.ar/2017/11/28/que-gestiona-el-gestor-cultural/

Universidad Juárez Autónoma De Tabasco (2020)."Plan de estudios Licenciatura en Gestión y Promoción de la Cultura", Villahermosa. Recuperado de http://archivostransparencia.ujat.mx/Art82/Fracc1/2017/UJAT-DFA-2017E-29.pdf

EXPERIENCIAS

Los cinematógrafos de los poblados de colonización de la provincia de Cáceres: hacia una didáctica del patrimonio arquitectónico rural
Angélica García-Manso / 303

Patrimonio rural como recurso didáctico para centros educativos valencianos: "Titaguas, conexiones educativas desde la periferia"
María Victoria Sánchez García / 303

La influencia del steampunk e internet en el tipo de las agrupaciones del Carnaval de Cádiz (2011-2018)
Ana Fernández Riverola / 303

/ AUTORA
Angélica García-Manso.

/ CORREO-E
angelicamanso@hotmail.com

/ ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL
Dra. Profesora colaboradora en UEx Profesora de Secundaria y Bachillerato.

/ TÍTULO

Los cinematógrafos de los poblados de colonización de la provincia de Cáceres: hacia una didáctica del patrimonio arquitectónico rural.

/ RESUMEN
Los poblados de colonización de la provincia de Cáceres se proyectan y construyen entre los años cincuenta y setenta del pasado siglo. En ellos, aparte de las edificaciones residenciales, administrativas, religiosas, comerciales y de servicios, se diseñan inmuebles destinados al ocio. Se estudian los cinematógrafos de Vegaviana, La Moheda, Pizarro, Puebla de Argeme, Vadencín, Alagón y Batán, adscritos a diferentes modelos estéticos y firmados por arquitectos del relieve de Fernández del Amo, Casado de Pablos, Álvarez Pardo o Subirana Rodríguez, entre otros, como ejemplos de arquitecturas que alternan lo rural y la modernidad.

/ PALABRAS CLAVE
Antiguos cinematógrafos, poblados de colonización, provincia de Cáceres, Ciencias Sociales, Didáctica del Patrimonio.

/ Artículo recibido: 17/07/2020 **/ Artículo aceptado:** 30/07/2020

/ AUTOR
Angélica García-Manso.

/ E-MAIL
angelicamanso@hotmail.com

/ PROFESSIONAL AFFILIATION
Dra. Collaborating professor at UEx Secondary and Baccalaureate Teacher.

/ TITLE

Movie Theaters in the Colonization Settlements of the Province of Caceres (Spain): Towards a Didactic of the rural architectural Heritage.

/ ABSTRACT
Colonization settlements in province of Caceres (Spain) are projected and built between the fifties and seventies of the last century. In these towns, apart from the residential, administrative, religious, commercial and service buildings, movie theaters were designed. We study the movie theaters of Vegaviana, La Moheda, Pizarro, Puebla de Argeme, Vadencín, Alagón and Batán, ascribed to different aesthetical models, by architects of the relief of Fernández del Amo, Casado de Pablos, Álvarez Pardo or Subirana Rodríguez, among others, as examples of architecture that alternates between the rural and the modern.

/ PALABRAS CLAVE
Old movie theaters, colonization settlements, province of Cáceres, Social Sciences, Cultural Heritage.

Los cinematógrafos de los poblados de colonización de la provincia de Cáceres: hacia una didáctica del patrimonio arquitectónico rural

/ Angélica García-Manso

Los cinematógrafos de los poblados de colonización de la provincia de Cáceres: hacia una didáctica del patrimonio arquitectónico rural

Angélica García-Manso

1.Introducción: la singularidad de los espacios de ocio en los poblados de colonización

La expansión de las nuevas técnicas de construcción de embalses y distribución de regadíos permite el aumento de la extensión de las superficies cultivables y, asociadas a estas, la necesidad de establecer población en los nuevos espacios agrícolas, de donde surgen los denominados «poblados de colonización». Ciertamente, estos poseen antecedentes históricos que remiten a la romanización, a la Reconquista, la colonización americana, la Ilustración, la utopía socialista aplicada durante la industrialización, los «ensanches» urbanos, los poblados ferroviarios, los ideales de reforma educativa y un largo etcétera, es decir, a formas de control del territorio y de sus asentamientos humanos en determinados momentos a lo largo de la Historia. Ahora bien, las nuevas formas de asentamientos urbanos en el siglo XX poseen la singularidad de llevar asociadas la erección de espacios no solo administrativos, comerciales y religiosos, sino también de ocio. Así, no se trata de reconfigurar espacios habitacionales por iniciativa de los pobladores para ser destinados al ocio, sino que en el diseño arquitectónico de los nuevos entornos se incluye un centro social en la plaza pública del poblamiento o en cualquier otro lugar preeminente. Se trata de un centro social que, o bien contiene un salón para proyecciones, o bien integra de primera mano un cinematógrafo. El primer caso se da cuando el espacio se comparte como salón de baile; en el segundo, la platea aparece perfectamente delimitada en su uso como *movie theater*—se entiende por tal el edificio concebido desde sus inicios o reformado expresamente con el fin de acoger proyecciones cinematográficas—.

En lo que se refiere a la España posterior a la Guerra Civil, la superación de los tiempos de autarquía y la influencia de las nuevas sociedades —tanto comunistas como fascistas, aunque la segunda es, por descontado, la más notoria durante la dictadura de Franco a través de la influencia italiana— desemboca en el concepto de «desarrollismo», uno de cuyos aspectos centrales es el crecimiento económico, expansión para cuya finalidad se diseñan los denominados «pueblos de colonización». Así, se crea un organismo específico, el INC —Instituto Nacional de Colonización, que con posterioridad cambiará su nombre por IRYDA—, con el encargo de organizar los asentamientos a urbanistas, arquitectos, geógrafos y técnicos agrarios.

La provincia de Cáceres se convertirá en un campo de pruebas específico en virtud del número de proyectos en la puesta en marcha de regadíos en la cuenca norte del

Tajo, con la explotación de los valles del Tiétar y del Alagón, y en la cuenca del Guadiana, en la vertiente provincial del denominado Plan Badajoz (Espina yCabecera, 2010). Estudios recientes están considerando la creación de los poblados de colonización no desde puntos de vista históricos y económicos —relacionados con el momento de la dictadura franquista y con los logros obtenidos en las nuevas explotaciones agrarias—, sino desde perspectivas patrimoniales, con la puesta en valor de los paisajes generados *ex novo*y las edificaciones públicas que organizan su urbanismo. Lozano Bartolozzi (2014), Centellas Soler (2010 y 2014), Bazán de Huerta (2014), Abujeta Martín (2010 y 2014), Flores Soto (2013), entre otros, han analizado el papel del diseño conjunto y a partir de los referentes concretos que han organizado la vida de los habitantes de los poblados cacereños, en busca de referentes que los singularicen más allá de la idea de estructura social impuesta desde fuera. Por descontado que el referente arquitectónico y, en general, artístico de los poblados de colonización suele depositarse en la iglesia como inmueble, lugar en el que converge el urbanismo en los planos horizontal y vertical, como entorno central y más elevado del conjunto, además de rico en decoración arquitectónica en su diseño externo, con el recurso a vidrieras y con el campanario estilizado como icono, y en el espacio interior, con motivos escultóricos, relieves cerámicos, ornamentación metálica, etcétera. No obstante, desde el ámbito del ocio, el elemento central viene constituido por los cinematógrafos, citados en los estudios de Lozano Bartolozzi, Centellas, Bazán y Abujeta, pero solamente abordados en detalle, si bien exclusivamente desde la disciplina arquitectónica, por Flores Soto en un estudio que, sin embargo, no está centrado exclusivamente en tales inmuebles. De cualquier forma, más allá de las pautas de descripción de centro social con ámbito para salas de proyecciones, apenas se hace referencia a la estética de los edificios de ocio, insertos estos en la línea general del conjunto de geometrías predominantemente rectas de los poblados.

En este contexto, de la veintena de poblados de colonización de la provincia de Cáceres prácticamente todos contaron con salón social, algunos con cinematógrafo definido como tal en los proyectos, aunque cuando no era así, la platea del salón de actos fue adaptada cual sala de proyecciones, como refleja de forma paradigmática Vegaviana. Esto no significa que todos los cinematógrafos funcionaran de forma habitual como tal, a pesar de las descripciones de los arquitectos. Así, además del Cine Seco de Vegaviana, fueron cines estables los de Alagón —Cine Paniagua/Cine Fantasía—, Pueblonuevo de Miramontes (Cine Norte), y, en menor medida, los cinematógrafos de La Moheda, Pizarro, Puebla de Argeme, Rosalejo y Tiétar—si bien, en ocasiones, su ciclo de uso como sala de proyecciones resultara bastante limitado en el tiempo—.

El momento de esplendor en la explotación de tales inmuebles como salas de proyección se produjo en el último lustro de los años sesenta, entre 1965 y 1970. Entre los más antiguos se cuentan los de Vegaviana y Rosalejo, que proyectaban con cierta continuidad. Y es que, a pesar de que a partir de 1965 comienza el declive de los cinematógrafos provinciales tanto por la fuerte emigración como por la generalización progresiva de la televisión, los pueblos nuevos no padecieron tales contratiempos en ese momento, por cuanto habían sido objeto de reciente inmigración y la señal televisiva tardaba más que en las cabezas comarcales de las que dependían. Será a partir de los años setenta cuando, con la dificultad añadida para acceder a la distribución de filmes, la decadencia de estos cinematógrafos se haga equiparable a la del conjunto de salas de proyección, salvo algunas excepciones, como refleja el funcionamiento de la del poblado de colonización más joven, Pradochano.

Por lo demás, la exhibición de películas en los cines de los poblados de colonización se enmarca en un contexto cronológicamente más amplio, que afecta desde los años cincuenta a los cinematógrafos de los poblados ferroviarios —Arroyo-Malpartida en la provincia de Cáceres—, a las salas de proyección de explotaciones rurales de envergadura —sean tradicionales, como la Finca Atalaya, en Montehermoso (Seco, 2014; Maldonado, 2008, en lo que se refiere a San José de Morante, en la provincia de Badajoz), o contemporáneas, como la Finca Almansa, en Alía—, y a los cines asociados a la construcción de las grandes presas hidroeléctricas en la cuenca del Tajo, desde el Poblado Gabriel y Galán en la década de los años cincuenta hasta Cedillo en los setenta (García-Manso, 2017).

El propósito central de nuestro estudio pretende resaltar la singularidad de los edificios de ocio en el ámbito, también singular, de cada uno de los poblados de colonización de la provincia de Cáceres. Y es que resulta llamativo cómo, a pesar de tratarse de una arquitectura basada en la réplica, en la disposición homogénea y en la integración en el entorno agropecuario, estos se caracterizan por presentada una marcada personalidad en el contexto concreto en que se asientan, la cual se hace extensiva a los cinematógrafos. Se trata de edificios diseñados como tales salas de proyecciones, a pesar de que en muchas ocasiones su uso principal ha sido el de salón de actos, aunque también se han visto reutilizados con otras funciones diferentes como la de almacén.

Según se podrá apreciar, la descripción del inmueble al margen de su ubicación —que exigiría un estudio propio de carácter urbanístico, que escapa a los propósitos del presente análisis— y, sobre todo, la expresión de la singularidad de su diseño constituyen la pauta metodológica fundamental en las presentes reflexiones.

De acuerdo con ello, en las páginas que siguen a continuación se examinan algunas de las tipologías de los cinematógrafos más reconocibles —los mencionados ya en un párrafo precedente—, teniendo en cuentaque su singularidad arquitectónica está asociada a la de sus funciones, que superan a veces el de sala de proyecciones. Algunos han pervivido en la memoria de las comunidades en tanto que otros se fueron borrando al tiempo que cambiaron sus fines.

2. De salón social a cinematógrafo: el cine Seco de Vegaviana

A partir de lo que aparece expuesto en las memorias arquitectónicas, se suele considerar que el diseño de un salón social implica su uso asociado como sala de proyecciones, es decir, como cinematógrafo. Las descripciones que se hacen en los proyectos a este respecto suelen resultar repetitivas y poco explícitas, más una especie de obligación acerca de la innovaciónde la estructura que se plantea que una necesidad inexcusable y explícita, o, en otras palabras, deliberadas por parte del arquitecto. La modernidad y su ocio más característico se alían así con el asentamiento en entornos cuya economía es de base tradicional —la explotación agropecuaria—, a pesar de los avances técnicos y el acceso a las aguas de riego. De esta forma, una explotación extensiva parece obligada a congraciarse con un espacio de ocio donde lo bucólico es ahormado como espacio de encuentro político y de arraigo al lugar, de forma que ni siquiera haga falta abandonar la nueva población para disfrutar.

La propuesta de Fernández del Amo para Vegaviana de una integración con el territorio y de un juego de luces y contraluces realmente logrado —tal como fue reconocida desde un principio— ofrece a este respecto una situación paradigmática: el salón social se dispone en una especie de recodo, con una orientación escondida de los edificios institucionales, escolares y eclesiásticos. De esta manera, en el plano de Vegaviana dicho salón no constituye, a pesar de su centralidad, un icono representativo del entorno, hasta el punto de que el tiempo ha hecho que sea el edificio que más transformaciones ha experimentado a lo largo de los años, de forma que en la actualidad está prácticamente borrado el diseño inicial.

Es necesario tener en cuenta el proceso de poblamiento del entorno, dado que no se entrega a los futuros habitantes un enclave acabado, sino en pleno proceso de construcción. De hecho, la erección del salón social, a pesar de su aparente importancia en las memorias, no se ejecuta hasta la fase final. Y es que los colonos no son en principio profesionales del ocio. De ahí que la explotación cual cinematógrafo, como refleja de forma evidente el caso de Vegaviana, proceda de alguien de fuera del poblado, del industrial que explota uno de los cines coetáneos en Moraleja, de cuya administración dependía la nueva barriada. Este será, al cabo, quien dé nombre al futuro cine que se instaleen las dependencias del citado salón.

En este contexto, el cinematógrafo propiamente dicho habría de esperar, como uso primordial del salón social, hasta el año 1961 y toda vez que surgió alguien interesado en su instalación y la explotación de un espacio —sobre todo la platea— que en el diseño originario aparece vacío. Tal explotación correrá a cargo de los regentes del cine de Moraleja, población de la que era pedanía Vegaviana. La transformación en cinematógrafo no incumbirá a Fernández del Amo, sino al aparejador Fernando Perianes Presumido, responsable de buena parte de los cinematógrafos de mayor relevancia arquitectónica en la provincia de Cáceres. Se trata de un dato que complementa el estudio de AbujetaMartínyTeomiro Rubio que versa sobre la propuesta inicial del arquitecto, la que corresponde al año 1954 (Abujeta y Teomiro, 2010:310-311).

No obstante, lo cierto es que la intervención de Fernando Perianes respeta el proyecto de Fernández del Amo y, de alguna manera, se limita a acotar el espacio de la cabina y los márgenes de la platea a la vez que certifica el carácter reglamentario de las salidas de emergencia.

3. El cine de La Moheda (Gata): el modelo *shoe box*

El autor, tanto del proyecto del poblado en su conjunto como del centro social y cinematógrafo, es el arquitecto César Casado de Pablos, en un diseño cuya primera redacción se fecha en 1954. En lo que se refiere al centro social como inmueble que integra el cinematógrafo, dos son las propuestas redactadas por el arquitecto. En la primera, el centro social forma parte de una manzana junto a las viviendas para los maestros, cuyo frente es porticado, en tanto que en la segunda la parte porticada funciona como fachada del cinematógrafo.

En principio, salvo los letreros y carteleras que en su momento pudieran existir, nada indica en el diseño de la fa-

chada que se trate de un salón social que integra un cinematógrafo, sino que más bien se asemeja a una vivienda destacada en el conjunto urbano, destinada a una figura relevante en el poblado. Y es que el elemento más significativo de esta es la galería porticada —la cual, como hemos indicado, ha sido desplazada del primer proyecto, destinado a viviendas para los maestros del grupo escolar—. No obstante, Casado de Pablos tiene experiencia en el diseño de cinematógrafos como *movietheaters*, por ejemplo, en Talavera de la Reina y, en lo que a la provincia cacereña se refiere, en Navalmoral de la Mata, aunque es cierto que se trata de construcciones posteriores a esta de La Moheda (García Manso, 2017).

El concepto arquitectónico que define la sencillez estructural del cinematógrafo es el de *shoebox* o caja de zapatos. Dado que la disposición en *shoebox* define no solo el cine de La Moheda sino también, según se apreciará en epígrafes posteriores, otros cinematógrafos de los poblados de colonización cacereños, se hace preciso detallar sus características: se trata de una disposición volumétrica que,si bien responde a proporciones clásicas, se presenta con aspecto de caja de zapatos como forma reivindicada por el movimiento arquitectónico moderno, desde Le Corbusier y Van der Rohe, en virtudde su carácter funcional, sea por la simplicidad geométrica desus formas exteriores, sea por la exactitud que refleja el interior. Esta disposición puede ser tangencial o de continuidad de la fachada o acceso, como se da en el proyecto de Casado de Pablos.

Fig. 1: Cine de La Moheda.© Google Maps

Por lo demás, en el poblado de Casar de Miajadas (1962), en la cuenca cacereña del Guadiana, se descubre el diseño de un cinematógrafo con una disposición semejante, heredera de la propuesta de acceso porticado de Casado de Pablos, con el añadido de un cerco más amplio para dar cabida no solo a otros servicios sociales, sino a un espacio para proyecciones de verano. El proyecto es obra de Jesús Ayuso Tejerizo, con intervenciones de Pedro Castañeda Cagigas, Joaquín Pastor Pujo y Manuel MondéjarHorodiski, si bien el cinematógrafo propiamente dicho parece ser idea de Ayuso Tejerizo, que un año antes había proyectado el cine de Pizarro, a partir de un primer diseño de Pedro Castañeda Cagigas. Con posterioridad, Joaquín Pastor Pujo erigirá el cine de Alagón y, en un entorno más próximo; Manuel MondéjarHorodiskiserá responsable del poblado de Vivares, ya en la provincia de Badajoz, aunque colindante con el de Casar de Miajadas, el que cuenta también con cinematógrafo atribuido a este.

4. El cine de Pizarro (Campo Lugar): la cuenca cacereña del Guadiana

En cierta medida, el poblado de Pizarro, dependiente administrativamente de Campo Lugar, encarna la colonización cacereña de la cuenca de Guadiana, si bien con un número menor de urbanizaciones en lo que a la vertiente provincial se refiere que en la propia cuenca de la provincia de Badajoz, por la que transcurre el cauce. De ahí que, probablemente, el contexto social debiera superar el ámbito de la provincia para descubrir un desarrollo más comarcal, interconectando ambas provincias. De cualquier forma, a los efectos tipológicos que efectuamos sobre los locales de ocio, aparte del hecho de que el arquitecto ha intervenido también en otras zonas de colonización en la provincia de Cáceres —caso de Puebla de Argeme, según se verá en el próximo epígrafe—,el análisis de su cinematógrafo, cuya explotación está supeditada a la de Campo Lugar, puede considerarse por aislado.

En lo que se refiere al edificio, la cubierta inclinada de una sola vertiente constituye una de las características más llamativas del cinematógrafo diseñado por Jesús Ayuso Tejerizo en 1961, aunque el poblado se construyó en su primera fase en 1964. Se trata de una cubierta que decrece desde la fachada hacia la pantalla, con el aprovechamiento de la parte más elevada para la integración de la cabina de proyecciones, tratándose, por consiguiente, de un inmueble que es diseñado de primera mano como cinematógrafo. La percepción arquitectónica del lugar hace que los exteriores, vistos desde los laterales, adquieran un *skyline* singular por su leve inclinación.

El acceso tiene lugar a través de los soportales de la plaza o centro cívico, sobre el que se eleva la pequeña altura del cine remarcando su condición de pantalla —a pesar de que el lienzo no se corresponde con la fachada en

sí, sino tras el pórtico, tal y como estamos señalando—. El edificio se encastra en el corredor porticado, del que sobresale, actuando dicho corredor de segunda cubierta de aguas, aunque a una altura más baja y, por ello mismo, funcionando en realidad como *sui generis* marquesina. En un orden de cosas diferente, la parte trasera se ha convertido en una fachada elevada que funciona como almacén en la actualidad.

Figs. 2 y 3: Cine de Pizarro. © Google Maps

5. El Cine de Puebla de Argeme (Coria): la pureza de líneas

Con diseño del arquitecto Germán Valentín-Gamazo, según un proyecto inicial de 1957 e intervenciones posteriores de Jesús Ayuso Tejerizo en 1960 y de Miguel Herrero Urgel en 1965, el poblado de Puebla de Argeme comienza su andadura en 1960, dependiente administrativamente de Coria. En lo que se refiere al cinematógrafo, Ayuso Tejerizo es el responsable del edificio o centro social en el que se alberga. Su estructura resulta en cierta forma semejante a la que se establece para La Moheda, con un salón en *shoe box*, pero cuyo acceso se hace no a través de una fachada con mirador, sino de un pórtico con tejado inclinado y casi perpendicular a la cubierta del cinematógrafo, cuyo hastial a dos aguas queda así resaltado, a pesar de su carácter plano, con ausencia total de elementos decorativos.

La elegancia del lateral viene dada por la división horizontal del paramento por la mitad, formando una especie de zócalo alto de ladrillo rojo y una pared encalada en la parte superior, en la que se sitúan unos respiraderos estrechos en la zona más elevada.

Figs. 4 y 5: Cine de Puebla de Argeme. © Google Maps

La sencillez del edificio reaparece en el proyecto de García Creus para el poblado de Valdencín (Torrejoncillo), en el año 1964, que parece repetir la propuesta del cinematógrafo de Puebla de Argeme, y que se puede apreciar también en el de Valrío, del año siguiente, 1965, según diseño de Ignacio Gárate Rojas en un proyecto de sala de proyecciones que cuenta con volúmenes adheridos y un acceso que se prolonga alejándose para cubrir el espacio de un cine de

verano, si bien el modelo primigenio que sirve de base es la disposición en *shoe box*.

Fig. 6: Cine de Valdencín. © Google Maps

6. El Cinema de Alagón (Galisteo en sus orígenes): un prisma en el poblado

El proyecto del poblado de Alagón data de 1957 y fue el arquitecto José Subirana Rodríguez quien se encargó de su diseño. El proceso constructivo no culminó hasta 1971, con diferentes actuaciones e intervenciones de los arquitectos Manuel García Creus y Joaquín Pastor Pujo a lo largo de esos años. En relación con el cinematógrafo, Subirana Rodríguez idea en la plaza cívica un centro social en el que se integra un cinematógrafo; este se presenta como el elemento principal del conjunto y se caracteriza por conferírsele forma pentagonal, siendo uno de los lados del pentágono —el más alejado u opuesto a la zona de servicios— el ocupado por la pantalla. Se trata de una propuesta muy original, a pesar del relativamente pequeño volumen del conjunto, y refleja por parte del arquitecto un compromiso interior con la idea de lugar de proyecciones, por cuanto es la pantalla la que organiza el pentágono visualmente. En lo que se refiere al exterior, la forma del pentágono permite mantener la geometría del conjunto urbanizado de la zona de servicios comunes, como expansión natural de esta. De hecho, la fachada —que mira hacia la plaza cívica— se abre con un pórtico, como motivo reiterado en los lugares comunes de los pueblos de colonización.

Sin embargo, no será este el cinematógrafo construido, sino uno parcialmente distinto, según el proyecto de Joaquín Pastor Pujo en 1966. Y es que, aunque en apariencia se respeta la planta pentagonal, esta se distribuye en un rectángulo —ocupado por la sala de proyecciones— y un triángulo para el resto de dependencias, tanto las propias del cine como las del centro social. El aforo es más reducido que en el original: 310 butacas. En el exterior se ejecuta una fachada que, si bien mantiene el pórtico, resulta escalonada, constituyendo el fondo más elevado el volumen que corresponde con la sala de proyecciones.

Figs. 7 y 8: Cine de Alagón. © Google Maps

Básicamente, en tanto que en el proyecto de Subirana todo el conjunto era cinematógrafo, en la propuesta de Pastor Pujo se actúa por acumulación: pórtico, triángulo adosado en los dos frentes en ángulo que dan hacia la plaza —solamente era uno el que aparecía porticado en el proyecto inicial— y, como telón de fondo, la mole del cine, a cuya izquierda se aprecia el saliente de la cabina. Lo único destacable son los hastiales que se elevan sobre las cubiertas de aguas en sus extremos. La fachada trasera cuenta con una línea de ventanucos verticales como aspilleras de ventilación. El resultado deviene un tanto extraño, cual especie de acumulación cubista de polígonos tangentes, y, sobre todo, da lugar a un inmueble poco legible tanto en el interior como en el exterior, sin una fachada propiamente

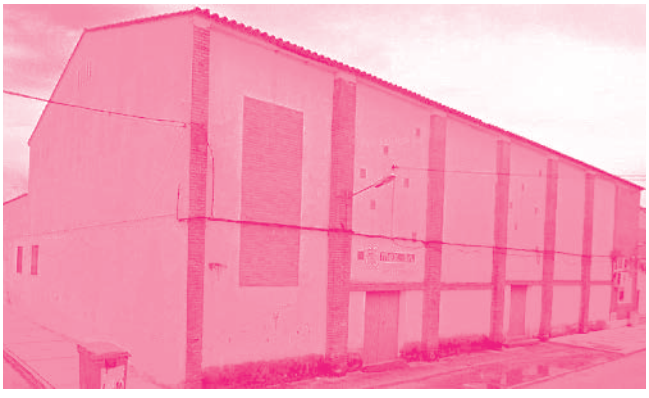
dicha. A pesar de ello, el conjunto resulta original en el contexto del poblado.

7. El cinema de Batán (Guijo de Galisteo): la nave agrícola

El responsable del diseño del poblado de Batán fue el arquitecto Salvador Álvarez Pardo en 1966, con intervenciones posteriores de José Luis Fernández del Amo y Joaquín Pastor Pujo, culminándose el proyecto en 1971. Es este último, Pastor Pujo, el responsable del diseño del cinematógrafo en 1967, ubicado en un importante eje entre la calle principal y otras transversales junto a la plaza central y el centro cívico.

El edificio no presenta fachada de acceso propiamente dicha, sino que el lateral de la sala de proyecciones se extiende horizontalmente a lo largo de la calle hasta la zona de bar, desde la que se accede al cinematógrafo. Este se organiza visualmente a partir de pilastras encastradas en una sucesión de siete lienzos, de los que el primero ofrece como motivo decorativo un rectángulo de ladrillo enmarcado en el interior del lienzo, en tanto el último se presenta como un paramento totalmente de ladrillo.De los cinco restantes, el segundo y el cuarto presentan apuntadas de forma aleatoria una serie de minúsculos ventanucos que confieren cierto aire de vidriera racionalista al edificio, casi para una nave de inspiración religiosa que evoca de manera lejana propuestas estéticas del arquitecto Miguel Fisac. El edificio se encuentra, además, en paralelo al lateral de la iglesia, en la plaza central.

El resultado, al igual que hemos señalado en relación con el cinematógrafo de Alagón, deviene más ambiguo que ecléctico, aunque no carece de interés por la originalidad de la solución para un espacio que, al cabo, precisa de lienzos y ventanucos —pantallas y foco de proyección— para su funcionamiento.



Figs. 9 y 10: Cine de Batán. © Google Maps

8. Conclusión: La transformación del patrimonio

Los poblados de colonización se diseñan en el momento en el que los cinematógrafos rurales se encuentran en pleno apogeo y la televisión empieza a desarrollarse y forman parte de su patrimonio cultural, inclusive del inmaterial (Palenzuela, 2005). Cuando los poblados culminan su construcción, los televisores ya han comenzado a rivalizar con el ocio que representa el cine. No obstante, el cinematógrafo se erige como punto de referencia del encuentro colectivo en los nuevos pueblos, excepción hecha de la reunión religiosa. Dicho encuentro se ve reforzado por el hecho de que los cines suelen llevar asociado un bar. Ciertamente, el funcionamiento de los cines en los poblados de colonización no fue de largo recorrido, sino más bien estacional y durante períodos de explotación de pocos años. Sin embargo, la reivindicación de contar con un inmueble específico bastaba para reforzar la idea de comunidad en el asentamiento de una población reciente, que procedía de lugares geográficos distintos —aunque no muy distantes— y reconocía su nuevo estatus no solo en las técnicas de regadío y en una arquitectura de influencia moderna, sino en la erección de un cine que marcaba su mestizaje. Y ello a pesar de que la explotación comercial fue muy desigual.

Desde una perspectiva arquitectónica, uno de los aspectos más llamativos de la evolución de los cinematógrafos en los proyectos de los poblados de colonización consiste en cómo estos aparecen paulatinamente como el objetivo fundamental del centro social, es decir, donde en sus inicios se promueve un edificio multiusos termina prevaleciendo la sala de proyecciones sobre las demás funciones del inmueble. En efecto, el cinematógrafo se convierte en el edificio estrella del salón social a partir de la segunda mitad de los años sesenta.

En el caso de la provincia de Cáceres se pueden distinguir proyectos donde prevalece el salón social y otros donde el diseño se enfoca hacia cinematógrafo como tal desde sus primeras propuestas. De hecho, el referente de Vegaviana puede servir de enlace entre la idea de salón de actos y la de sala de proyecciones, por cuanto será el aparejador Fernando Perianes el que termine el proceso de adaptación. Lo cierto es que entre el primer poblado y el último transcurren más de una decena de años, en unos momentos de profundos cambios en el ocio cinematográfico, que evoluciona desde el esplendor a la decadencia.

En bastantes ocasiones no se utilizaron los inmuebles como cinematógrafos, a pesar de estar diseñados como tales en unos momentos de enorme apogeo de esta forma de ocio en la cultura del siglo XX. Sea como fuere, la importancia del edificio radica en su integración en el entorno, en equivalencia a la de inmuebles destinados a otros servicios sociales y administrativos y, en el caso de Alagón o El Batán, por citar dos ejemplos, a la propia reflexión arquitectónica que ofrecen más allá del modelo *shoe box* que sirve de base o con variaciones de interés en relación a dicho modelo. Así, entre las propuestas más interesantes arquitectónicamente se encuentran soluciones diferentes: la citada y predominante—La Moheda, Puebla de Argeme, Valdencín, Valrío o Casar de Miajadas—, pero también el prisma —Alagón o Pizarro—, o la nave con vidrieras —Batán—, entre otros. En fin, el predominio del acceso porticado —en proyectos muy diferentes entre sí, como reflejan los distintos enfoques que ofrecen La Moheda y Pizarro— pretende resaltar la idea de conexión del cinematógrafo a través de la plaza pública o del cruce de calles en el original plano de Casar de Miajadas.

De todo ello se desprenden consecuencias patrimoniales, acerca de la valoración actual que se puede hacer de los inmuebles y su entorno —según la tipología que hemos establecido—, y propiamente didácticas, referidas a la comprensión de cómo ha sido la evolución del ocio y del conocimiento de unos locales de proyección en los que el entretenimiento colectivo favorecía la sensación de modernidad y de pertenencia a una comunidad cuya memoria está en riesgo de borrarse. La provincia de Cáceres ofrece un interesante campo de pruebas a este respecto, como una especie de ruta de la construcción de los poblados, la localización de los cinematógrafos en su urbanismo y sus usos posteriores. Entre tales usos predomina el del sector de la restauración en forma de cafeterías, que ha hecho irreconocibles los diseños iniciales de Vegaviana, Rosalejo o Pueblonuevo de Miramontes, aunque ha permitido la conservación de los de Alagón o Valdencín. Otros, empero, han sido transformados en viviendas o almacenes.

Fig. 11: Cine de Pueblonuevo de Miramontes. Fotografía de la autora.

9. Referencias bibliográficas

Abujeta Martín, M. E. y Teomiro Rubio, V. (2010): "El cinematógrafo de Vegaviana del arquitecto J. L. Fernández del Amo", *Norba-Arte*, nº 30, págs.309-314.

Abujeta Martín, M. E., Bazán de Huerta, M. y Centellas Soler, M. (2014): "Oportunidades de futuro para los pueblos del INC en el ámbito cacereño", *Tejuelo*, nº 9, págs. 659-682.

Centellas Soler, M. (2010): "Los pueblos de colonización de la administración franquista en la España rural",*P&C. Proyecto y ciudad*, nº 1, págs. 109-126.

Espina Hidalgo, S. y Cabecera Soriano, R. (eds.) (2010): *Pueblos de colonización en Extremadura*. Mérida: Consejería de Agricultura y Desarrollo Rural de la Junta de Extremadura.

Flores Soto, J. A. (2013): "Vegaviana, una lección de arquitectura", *Cuaderno de notas*, nº 14, págs.18-53.

_____ (2013): *Aprendiendo de una arquitectura anónima. Influencias y relaciones en la arquitectura española contemporánea: El INC en Extremadura*. Tesis Doctoral: Universidad Politécnica de Madrid.

García Manso, A. (2017): "Patrimonio arquitectónico rural y su dimensión didáctica: El cine Pavón/Xanti de Navalmoral de la Mata (Cáceres)", *Revista de Estudios Extremeños*, nº 73, págs. 2007-2022.

_____ (2017): "Los "cines del agua" en la provincia de Cáceres: un recurso para la didáctica de los lugares desaparecidos y olvidados", *Agua y territorio*, nº 8, págs. 84-90.

Lozano Bartolozzi, M.M. (2014): "Poblados de nueva planta en la cuenca media del Tajo", Ábaco, revista de cultura y ciencias sociales, nº 80-81, págs.62-68.

Lozano Bartolozzi, M. M. y Centellas Soler, M. (2014):"Urbanismo en los pueblos de colonización del Valle del Tiétar",en: Lozano Bartolozzi, M. M., y Méndez Hernán, V. (eds.). *Patrimonio cultural vinculado con el agua: paisaje, urbanismo, arte, ingeniería y turismo*. Cáceres: Ministerio de Economía y Competitividad, Editora Regional de Extremadura y Universidad de Extremadura, págs.147-170.

Maldonado Escribano, J. (2008): "Residencia, explotación y culto en San José de Morante. Un cortijo de grandes dimensiones en La Roca de la Sierra", *XXXVI Coloquios Históricos de Extremadura*. Trujillo (Cáceres): C.H.D.E, págs. 371-394.

Palenzuela Chamorro, P. (2005): "El patrimonio inmaterial de los poblados de colonización: memoria colectiva y culturas del trabajo", *PH. Boletín del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico*, nº 52, págs. 94-101.

Seco González, J. (2014): *La construcción de la identidad social en los poblados de colonización de la Comarca del Valle del Alagón*. Tesis Doctoral: Universidad de Extremadura.

PERIFÉRICA

Revista para el análisis de la cultura y el territorio

355

/ AUTORA
María Victoria Sánchez García.

/ CORREO-E
victoria.sg.88@gmail.com

/ ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL
Licenciada en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia.

/ TÍTULO

Patrimonio rural como recurso didáctico para centros educativos valencianos: Titaguas, conexiones educativas desde la periferia.

/ RESUMEN

El siguiente artículo pretende poner de manifiesto una serie de propuestas para la dinamización cultural y patrimonial de un entorno concreto, municipio de Titaguas en la provincia de Valencia. La principal idea es defender el entorno rural como espacio divulgativo y cultural donde pueden ocurrir sinergias entre centro-periferia. Es un lugar que puede servir de recurso didáctico, el mundo rural puede aportar conocimientos y saberes que pueden fusionarse con formas culturales de las ciudades generando nuevos contextos periféricos, lo que he llamado hibridaciones y sinergias.

Pretendo usar los recursos disponibles en el territorio y generar nuevos a partir de interconexión e innovación pedagógica. Propiciar nuevos lenguajes y discursos culturales a través del arte contemporáneo en todas sus vertientes. En definitiva, acercar el entorno rural a la urbe y la urbe a la comunidad rural. En este sentido la educación artística y visual puede ser un buen engranaje, también surge la idea de laboratorio entendiendo un entorno como algo vivo donde experimentar y generar cosas nuevas junto con la educación y los procesos creativos.

/ PALABRAS CLAVE

Sinergias, entorno rural, educación patrimonial, nuevas tecnologías, arte contemporáneo, Titaguas, Don Simón de Rojas Clemente y Rubio.

/ AUTOR
María Victoria Sánchez García.

/ E-MAIL
victoria.sg.88@gmail.com

/ PROFESSIONAL AFFILIATION
Bachelor of Fine Artsby the Polytechnic University of Valencia.

/ TITLE

Rural heritage as a didactic resource for Valencian educational centers: Titaguas, educational connections from the periphery.

/ ABSTRACT

The following article aims to highlight a series of proposals for the cultural and heritage revitalization of a specific environment, municipality of Titaguas in the province of Valencia. The main idea is to defend the rural environment as an informative and cultural space where synergies between center-periphery can occur. It is a place that can serve as a didactic resource, the rural world can contribute knowledge and knowledge that can be fused with cultural forms of the cities generating new peripheral contexts, what I have called hybridizations and synergies.

I intend to use the resources available in the territory and generate new ones through interconnection and pedagogical innovation. Promote new languages and cultural discourses through contemporary art in all its aspects. In short, bringing the rural environment closer to the city and the city to the rural community. In this sense, artistic and visual education can be a good cog. The idea of a laboratory also arises, understanding an environment as something alive where you can experiment and generate new things together with education and creative processes.

/ PALABRAS CLAVE

Synergies, rural environment, heritage education, new technologies, contemporary art, Titaguas, Don Simón de Rojas Clemente y Rubio.

/ Artículo recibido: 27/05/2020 **/ Artículo aceptado:** 07/06/2020

Patrimonio rural como recurso didáctico para centros educativos valencianos: Titaguas, conexiones educativas desde la periferia

/ María Victoria Sánchez García

Patrimonio rural como recurso didáctico para centros educativos valencianos: Titaguas, conexiones educativas desde la periferia

María Victoria Sánchez García

1.Introducción

El objeto de estudio en el que se centra este artículo es en buscar modos de potenciar la didáctica patrimonial local a través del arte contemporáneo en el medio rural, para además crear vínculos educativos con escuelas e institutos. Se pretende aportar ideas y visiones innovadoras para la difusión del patrimonio material, inmaterial y paisajístico por medio de formatos educativos apoyados en las TIC.

Esta investigación surge de la problemática que existe en los municipios rurales de la comarca de la Serranía (Valencia) a la hora de potenciar y explotar su patrimonio cultural y etnológico, por este motivo hago hincapié en las escuelas e institutos de secundaria ya que considero que su vinculación con el patrimonio y las zonas rurales es de gran importancia para la educación del individuo.

En los tiempos de pandemia que estamos viviendo actualmente, las zonas rurales, naturales y al aire libre con espacio están siendo altamente valorados por la sociedad. Convirtamos los pueblos en aulas donde respirar conocimiento a través del arte, la cultura y la difusión de los distintos patrimonios de cada pueblo.

La metodología que planteo es, en primer lugar, recabar información y agrupar todos los recursos de la zona en general (comarca) y del municipio en particular, valorar qué entidades podrían colaborar e involucrarse con todo lo que se plantea más adelante,apreciar los espacios que pueden ser utilizados para las propuestas artísticas planteadas, las necesidades educativas específicas de los centros y los cursos educativos y, por supuesto, involucrar a la comunidad del municipio en las actividades propuestas. Los habitantes de nuestros pueblos son los mejores agentes de difusión patrimonial dispuestos a compartir con las generaciones más jóvenes todos sus conocimientos.

Considero que la didáctica del patrimonio debe ser una asignatura más en nuestros centros educativos, los entornos con historia propia y con valores histórico-artísticos deben ser una extensión del aula y también del territorio.

Titagua es un municipio de la comarca de La Serranía de 459 habitantes que aumentan en periodos vacacionales, accidentado por los contrafuertes meridionales de las sierras de Losilla y el Sabinar, que forma parte del conjunto de la sierra de Javalambre y drenado por el río Turia. Más del 70% de su superficie está formada por montes de utilidad pública. Los bosques son mayoritariamente de pinos, encinas y sabinasde gran riqueza botánica. La economía se basa principalmente en la agricultura y la ganade-

ría, los cultivos predominantes son los de cereales, la vid y el almendro. Respecto a los estudios de los orígenes del nombre de Titaguas, vendría a significar algo así como «fuentes de aguas», y es que la población es rica en fuentes: la del Oro, la Fuente Vieja, la de la Zarza, las fuentes del Rebollo, etcétera. De tal manera que es probable que el topónimo haya perdurado hasta la actualidad como un vestigio o recuerdo de la presencia de la etnia y la lengua *amazig* en estas tierras bajo los muchos siglos de dominación musulmana de la Península Ibérica.

Este artículo nace a partir del interés que encuentro en el potencial educativo de este entorno, como licenciada en bellas artes he encontrado inspiración y he reflexionado sobre las posibilidades que puede ofrecer. Desde hace un tiempo tengo especial interés por el patrimonio y la etnología de lugares pequeños que viven alejados de la vorágine urbana. Cuando vives en un lugar de estas características eres consciente de lo que puede aportar y el gran potencial artístico que puede tener. La creatividad no tiene por qué darse únicamente en un papel, un lienzo o cualquier otro medio tradicional. La creatividad, la experimentación y los nuevos discursos artísticos pueden darse en estos entornos rurales si los comprendemos como gran escenario, como ágora o como laboratorio de creación artística. Así que la intención es continuar con esa herencia patrimonial, darla a conocer y regenerarla en nuevas formas, métodos e hibridaciones contemporáneas. Así pues:

> comprensión del patrimonio cultural como las relaciones que se establecen entre individuos y bienes culturales, objetos materiales e inmateriales, de valor universal excepcional desde el punto de vista de la historia, el arte o la ciencia, herederos de los antepasados y de la cultura contemporánea, así como de aquellos aspectos intangibles heredados de la cultura popular, que contribuyen a crear un sentimiento de identidad individual y social y que se transmiten generacionalmente (Fontal,2008).

Asimismo, son detonantes de este texto la lectura de David Le Breton *Elogio del caminar*, *cuadernos de la Fundación Entretantos*—concretamente, el número 5 "Arte, territorio y comunidad—, varios textos del movimiento *land art*, principalmente de la autora Tonia Raquejo y otros tantos de Javier Maderuelo. También como ejemplo a destacarel trabajo "May your rice never burn" de la artista y profesora del postgrado educación artística y gestión de museos de la Universitat de València, María Vidagañ. Este proyecto lo visionamos en clase y fue muy inspirador, comprendí que en entornos rurales ligados a la agricultura y el campo pueden desarrollarse proyectos muy enriquecedores y transversales, como en el caso de Vidagañ a través de la siega de la paja del arroz.

Esta referencia me plantea la idea que desarrollaremos más adelante de trasladar proyectos artísticos colaborativos al medio rural, uniendo materias primas del entorno como el esparto, la madera y los varios tipos de arcilla de los que dispone este territorio, para desarrollarprocesos creativos de arte contemporáneo y de investigación junto con artistas de Valencia y alumnos/as de la Facultad de Bellas Artes de San Carlos de la Universidad Politécnica de Valencia o cualquier otra universidad nacional de bellas artes que involucren a colegios, institutos, población local, entorno y artistas para así desarrollar proyectos pedagógicos y culturales a través de colaboraciones e intercambios como energías que fluyen del centro a la periferia, de la urbe al pueblo del aula al museo al aire libre, de la educación formal a la no formal.

2. Recursos patrimoniales en el medio rural: el caso de Titaguas

¿De qué elementos disponemos? ¿Qué recursos didácticos y culturales hay en este entorno? ¿Qué se puede ofrecer a nivel cultural desde el municipio?

Los recursos patrimoniales se pueden dividir en tres pilares fundamentales: Natural- paisajístico, Inmaterial-etnográfico y la figura del ilustre botánicodel periodo de la Ilustración Don Simón de Rojas Clemente y Rubio. A todo esto, se le suma la arqueología de la zona, ya que el hombre prehistórico dejó su huella en este territorio en las pinturas rupestres de Arte Levantino ubicadas en un abrigo de piedra caliza que utilizaron como santuario donde llevaron a cabo prácticas rituales. También se encuentran vestigios de la tribu Íbera de los *Turboletas* autóctonos de la zona. Restos de atalayas defensivas del Castillo de la Cabrera y el Castellar ambos de la Edad del Hierro. Existen también construcciones destinadas a los oficios históricos del municipio como por ejemplo la casa de los Graneros (año 1755) ubicada detrás de la Iglesia, una casa de arquitectura tradicional serrana que albergará el proyecto museográfico La Casa de las Luces,que tiene otorgada la categoría de centro cultural asociado al MuVIM (Museo Valenciano de la Ilustración y la Modernidad) el cual se encuentra en fase final de rehabilitación y restauración del edificio con un proyecto museográfico bien definido.

En la zona de llanos cultivables alejados del casco urbano, en los altiplanos y en el valle del rio se construyen rentos como el de la Mailesa y la Rebollosa son complejos dedicados a la explotación agrícola que incluían viviendas, corrales, graneros, pajares y huertos. El patrimonio arquitectónico y el conjunto de edificios singulares agrupados en la ruta del casco antiguo muestran la vida del pueblo y sus habitantes históricos, todo el conjunto de casas es del 1600 y 1700. La construcción de estas casas se realiza con técnicas heredadas de padres a hijos, que buscaban aprovechar al máximo los recursos naturales territoriales, en Titaguas se conservan importantes ejemplos. En la planta baja se utilizan muros portantes hechos con mampostería, el nivel intermedio de tapial más ligero y finalmente la denominada *Cambra* en valenciano y cámara en castellano junto con tabiques interiores hechos con lajas, piedras planas y entramados de rollizos de madera. Aparte de los recursos didácticos que giran en torno al patrimonio histórico, hay otros relacionados con la ciencia, la botánica, la geología y la astronomía.

El municipio dispone de un entorno natural con el distintivo de Reserva de la Biosfera concedido por la UNESCO en 2019, con todo lo que esto conlleva: estudio de flora, fauna, ornitología, territorio, senderismo y mineralogía. La escuela de astronomía Cosmofísica y la concesión del distintivo en 2017 de Reserva *Startlight* para Titaguas, Aras de los Olmos y la aldea de La Yesa permite desarrollar actividades culturales y escolares vinculadas a la astrología y la ciencia. El evento cultural *La noche de las velas*, vinculado al patrimonio, al folclore y a la música del puebloque se hace desde el año 2013 es un evento abierto que podría generar intercambios,recursos educativos y culturales durante todo el año.

Finalmente, folclore y etnografía con la danza tradicional y ancestral de la Mojiganga originaria *dels balls de Valencians y les Muixerangues*,torres humanas que representan oficios ancestrales propios de la zona y figuras muy características al son de una música concreta enmarcadas en un espacio, tiempo y lugar específico, fue declarada bien de interés cultural en el año 2019.

Respondiendo a las preguntas iniciales, desde el territorio se puede ofrecer un entorno educativo con los elementos propios, vincular a las escuelas, trabajar a modo de laboratorio pedagógico y cultural a través de las sinergias con la educación y el arte contemporáneo, revisando el patrimonio, creando nuevas lecturas por medio del mestizaje y las diversas interpretaciones de todo aquel que pase por este lugar: volver a conectar a los niños con la naturaleza, hacer pedagogía, reflexionar, crear e intercambiar conocimientos desde la ciudad al rural y del rural a la ciudad, siendo los principales vehículos la educación, el arte, la reflexión y la investigación.

Fig. 1 Vista de Titaguas y su montaña, La lampara o Picote

Fig. 2 Instalaciones del centro observatorio astronómico Cosmofísica.

Fig. 3 Panel informativo Ruta Natural de Titaguas.

Fig. 4 Panel informativo ubicado en la Ermita para explicar el Sistema montañoso del municipio.

Fig. 5 Mosaico del entorno natural: paisaje, botánica, arcilla natural verde y roja, senderos, zona recreativa, inscripción busto de Don Simón de Rojas y cielos catalogados como reserva StartLigth.

3. Sinergia e hibridaciones educación, arte y entorno

¿Qué intercambios educativos y culturales se podrían dar? ¿Qué puede aportar el entorno natural a la educación primaria y secundaria?

Se entiende por sinergia acción de dos o más causas cuyo impacto es superior a la suma de los efectos individuales. El término es utilizado en sociología (Emmanuel-Joseph Sieyès,1854) en el siglo XX para hablar de sinergia en relaciones sociales dinámicas entre individuos. Por otro lado, el concepto hibridación, en palabras de B. de Souza (2009):

> Se refiere a las técnicas no como sistemas cerrados, sino como mecanismos preliminares para la creación mediante cruzamientos entre los distintos procesos de creación: grabado y los sistemas de estampación, dibujo, pintura, escultura, fotografía, arte digital, etc. Otro concepto que camina en paralelo con el concepto de hibridación es el de transdisciplinariedad. Modo de pensar donde lo único se transforma en lo múltiple, lo uno es el todo.

El término en la actualidad en las artes plásticas descrito por B. de Souza (2009) extraído del libro *La educación en el arte postmoderno:*

> La hibridación es la responsable de las distintas mezclas en los diferentes procesos técnicos y gramaticales empleados en la producción de los objetos artísticos contemporáneos. Las diferencias entre las visiones modernas y postmodernas del arte esclarecen que los estilos postmodernos son plurales, incluso eclécticos y susceptibles de múltiples lecturas e interpretaciones. Los objetos multiculturales son reciclados de diversas maneras en las que reflejan sus orígenes.

Algunos ejemplos que podrían darse son los que se observan en el arte con el concepto de hibridación entre mundo real e imaginario, mundo privado y público, lecturas y temáticas que han sido revisadas por el arte conceptual en sus diferentes estilos en las últimas décadas. También hay hibridación de técnicas para crear nuevos discursos artísticos y generar una reinterpretación contemporánea de los espacios rurales y naturales.

De este modo, a través de la retórica visual del espacio natural y de sus elementos patrimoniales y escenográficos, podemos plantear reflexiones que sirvan de interesante material didáctico. Los espacios intervenidos artísticamente crean una pregunta y generan un debate al alumnado, pues siempre podremos como mediadores adaptar el discurso o el objetivo que queramos conseguir. Planteo el entorno de Titaguas y el propio municipio como lugar donde se pueden dar estas sinergias e hibridaciones por medio de proyectos conjuntos con los centros escolares y otros agentes educativos y culturales, en palabras de Ricard Ramón (2019):

> el entorno actúa como un espacio de mediación, activador de prácticas de visualización, pero no hay que olvidar que estas prácticas suponen una acción

consciente. Es decir, que requiere por tanto de la activación de la voluntad y de la construcción de mecanismos imaginativos, artísticos y creativos para poder llevarla a cabo.

Esto lo fundamento con la defensa de la experiencia que se da en un entorno patrimonial como un aprendizaje a través de los sentidos, metafóricamente como un *souvenir* que el alumno o el visitante se lleva cuando visitamos ciudades y otros lugares como turistas, nos compramos ese pequeño objeto que mostramos con orgullo o que queda abandonado en un cajón. Pero si lo que nos llevamos es una experiencia visual y didáctica de un lugar concreto, eso es un gran regalo. El vínculo y el recuerdo perdurarán más en el tiempo que un simple *souvenir.*

Respecto a la cuestión ¿qué puede aportar a la educación primaria e infantil? Los espacios naturales están llenos de estímulos perceptivos para el niño y permiten desarrollar prácticas pedagógicas vinculadas con el conocimiento del medio como, por ejemplo, investigar en un ecosistema natural trabajando en equipo, lo que supone dejar de lado por un tiempo el libro de texto como única fuente de información. Trabajos por proyectos que integren el método de campo y laboratorio —entendido como experimentación en el espacio y tiempo concreto— contribuyendo a formar un puente aula/ecosistema natural. Así pues, los niños y niñas observan, reflexionan, trabajan en equipo y recogen datos para reinterpretar la realidad que experimentan. Los principales objetivos son: desarrollar las capacidades de análisis, síntesis, inducción, deducción y observación. Es importante que eduquemos generaciones que: comprendan la realidad natural como un ecosistema global, valorando la importancia de todos los elementos del entorno más cercano o local, concienciarles sobre la importancia de la naturaleza en la calidad de vida de la humanidad —ecología y sostenibilidad— y desarrollar la percepción y la capacidad de observación en estos espacios también por medio de programas didácticos y finalmente fomentar un espíritu crítico para estas nuevas generaciones.

Por otro lado, a los alumnos/as de secundaria y bachillerato les aportaría la capacidad de experimentar los aprendizajes del aula en otros espacios a modo de complemento, inculcarles valores medioambientales, resignificar los conceptos del espacio natural a través del arte contemporáneo —propuesta de *land art* explicada en el siguiente bloque)—, fomentarles un espíritu crítico y generar debates en espacios a los que no están acostumbrados, y por supuesto trabajar en equipo.

Y finalmente el entorno de Titaguas podría vincularse a estudiantes de Magisterio de la Universitat de València y servir como espacio de ensayo e investigación en pedagogías relacionadas con las artes —propuestas contemporáneas en un espacio natural— y la didáctica de las ciencias de la naturaleza, el patrimonio y la salida del aula. Por medio de simposios anuales, seminarios, cursos o talleres donde desarrollar destrezas específicas.

4. Arte conceptual en el pueblo, ¿por qué no?

> Cuando las marcas sobre el territorio no son figurativas pueden ser entendidas en el land art como signos que se escriben en el paisaje y hablan de ese paisaje.
>
> Las obras de land art que pueden verse al exterior, por su conexión con lo telúrico o por su grandeza seducen al observador suficientemente, son fácilmente accesibles desde el punto de vista estético, ya que la comprensión de la obra no desempeña un papel tan importante en su percepción. Está suficientemente satisfecha con la sensación (Raquejo, 1998)

El motivo por el que considero que el arte conceptual es un vehículo comunicativo interesante en el medio rural es por su condición intrínseca de generar una reflexión profunda y por las múltiples interpretaciones que existen en su intersubjetividad. También por romper la idea de que el arte conceptual solo puede darse en una gran ciudad cosmopolita.

Así como Marcel Duchamp y el grupo dadaísta cuestionó qué es arte y que no, dependiendo de su contexto y generando nuevas lecturas, tomo esta idea transgresora de estos artistas, para reflexionar sobre la descontextualización de la obra contemporánea propia de una galería de arte en una gran ciudad para ubicarla en medio de un bosque o en un campo de almendros y generar un nuevo discurso. Encuentro muy enriquecedora y sugerente la idea de crear una reinterpretación y una resignificación de un entorno a través de una pieza contemporánea. Estos objetos aportan a la comunidad una reflexión profunda por medio de nuevas subjetividades estéticas. No es un cuadro bucólico o una pintura, es un arte pensado para un lugar específico, con una acción determinada y en un tiempo concreto que invita a la reflexión del lugar y del material con el que se ha realizado involucrando a varias personas.

Con estas propuestas invitamos al espectador —tanto para el que es autóctono como para el foráneo— a repensar

su cultura, sus técnicas, sus conocimientos y la propia utilidad por ejemplo del mimbre, el esparto, la madera o la arcilla, con una instalación de *landart*, escultura, una intervención artística grabada en soporte audiovisual o una acción performativa.

Algunas influencias que me interesan son la artista Verónica Perales y Lucia Loren. Siguiendo la línea de Lucia Loren, en las piezas "Matriz de agua" (2018) y "Polinización cruzada" (2018) y la línea de investigación de la artista Verónica Perales concretamente en la obra "Ecología de un abrazo"en la cual explica:

> La obra en su concepción más general persigue los siguientes objetivos o pretende provocar estos efectos: ser capaces de ver al otro en nosotros y a nosotros en el otro, cultivar la empatía, amplificar nuestra percepción (plurisensorialidad), sentir la conexión con el cosmos, crecimiento de micorrizas; visibilizando las existentes y propiciando el crecimiento de otras con nuevas fórmulas narrativas (Perales, 2019)

Estas nuevas visiones y prácticas contemporáneas en el medio rural pueden ser recursos didácticos muy interesantes para la comunidad educativa y para el aprendizaje de los estudiantes siempre adecuándolos a sus edades. Considero que el arte conceptual puede ser un buen lenguaje para las propuestas educativas y didácticas en Titaguas. Puesto que,

> las prácticas artísticas contemporáneas, debido a su componente crítico y a su empeño por cuestionar desde perspectivas muy distintas el contexto que habitamos, nos ayudan a entender el complejo y diverso mundo en el que nos situamos (Queiroz,2014)

En primer lugar, porque es diverso, este tipo de arte se sustenta de varias técnicas, es multidisciplinar, invita a la reflexión y es sugerente a nivel perceptivo para el aprendizaje. Las prácticas contemporáneas como el *landart* pueden aportar al lugar y al visitante de la comunidad educativa los valores propios de la sostenibilidad, respeto a los distintos ecosistemas, aprendizajes significativos fuera del aula, pedagogía a través del juego con la disposición de elementos naturales, la etnología, el patrimonio, la comunidad y el saber ancestral o la memoria del lugar. Así pues:

> Las prácticas artísticas contemporáneas y los museos constituyen un espacio de aprendizaje. El aprendizaje y la educación son parte fundamental en la construcción de la persona, puesto que nos ayuda a comprender el mundo que habitamos. Si unimos el arte contemporáneo y la educación obtenemos una herramienta para cuestionar nuestro presente y los discursos que han conformado la historia (Vidagañ, 2019)

En el panorama artístico de los setenta en el que algunos artistas comenzaron a trabajar con cuestiones inherentes a la tierra, la naturaleza y el paisaje con estrecha relación al ecofeminismo. Utilizando prácticas multidisciplinares que surgieron en esos años como: *assemblage, environment, happening o performance*; en campos interrelacionados como arte procesual, *antiforma, arte povera, land art, earthwork*, arte ecológico o arte conceptual. Volviendo al ecofeminismo citaré algunas obras y artistas mujeres que trabajaron bajo este concepto. Las imágenes y performances de Mary Beth Edelson, fotomontaje "Goddess Head" 1975 y la *performance* "See for yourself: Pilgrimageto a Neolithic cave" 1977. La artista Ana Mendieta la cual exploró su identidad desde la naturaleza y lo primitivo, serie "árbol de la vida" 1976 o serie "siluetas" 1973-1980. En una línea de compromiso con el territorio como elogio a la vida y a la mujer el proyecto "semilla blanca" 2012 de Verónica Ruth Frías. La artista más activista sería la Guatemalteca Regina José Galindo "Tierra" 2013 o "desierto" 2015 con alta carga crítica y medioambiental. La artista Mierle Laderman Ukeles que desde los años 1960 establece una práctica artística desde la toma de conciencia de los entornos y las realidades invisibilizadas, "Maintenance Art Event" 1974 o la artista AgnesDenesla con su obra "Rice/Tree/Burial" 1968.

Como precedente histórico a estas prácticas artísticas está la operación performativa del grupo Dadá con "deambulaciones surrealistas" 1924, que se realizaron en campo abierto, bosques, parajes naturales y zonas rurales escogidas al azar para experimentar el acto de caminar como estrategia para conectar y reflexionar el entorno. Un ejemplo contemporáneo es la obra "Trailmarkers" 1969 u "Overthe Hill" 1968 de Nancy Holt.

Así mismo cabe destacar la práctica artística de: Hamish Fulton, Andy Goldsworthy, Patricia Johanson, Joseph Beuys, Alan Sonfist, Lorena Lozano, Barbará Fluxá, Carma Casulà, Virginia López y el trabajo teórico de Robert Smithson. Este último acuñó el término *site/non-site* para explicar la tensión existente entre espacio interior y exterior, dialéctica entre el afuera y el adentro que cobran un significado estético que el resume en otro formado por lo abstracto y lo natural. Esta es la base de su compleja teoría sobre lugar/no lugar, el primero es lo físico y lo real, lo que

se interviene y lo segundo es una abstracción de lo primero. Otros pioneros del *land art* que cabe destacar ya que asentaron las bases son: Michael Heizer, Denis Oppenheim, Herman de Uries, Walter de María o Richard Long con sus caminatas o derivas.

Además, son muy interesantes las obras de Herbert Bayer "Earth Mound" 1955 y Giuseppe Penone que busca la confrontación entre naturaleza y cuerpo con reflexiones hacia el bosque con "Alpi Marittime" 1968 y "continuerà a creceré trannechi in quel punto" 1968, "Patate" 1977 y "Zucche" 1978.

A nivel nacional encontramos a Adolfo Schlosser, Eva Lootz, Perejaume, Miguel Ángel Blanco y Manuel Saiz. Me gustaría destacar la praxis de Miguel Ángel Blanco la cual considero muy interesante por su estrecha relación con el bosque. El artista recolecta elementos naturales para realizar sus obras, lo que él ha llamado: "biblioteca del bosque" obra compuesta por 900 libros-caja con ramas, semillas, raíces, hojas, piedras, tierra y dibujos hechos con grafito, cera y parafina. Una práctica que adaptada de forma didáctica a primaria sería muy interesante para reflexionar en la asignatura de conocimiento del medio y los procesos creativos de algunos artistas, aparte por supuesto del contenido medioambiental que queramos promover en nuestros alumnos y visitantes.

La artista Barbara Fluxá tiene un concepto muy interesante para trabajar de forma didáctica con colegios, el artista como arqueólogo. Lleva varios años desarrollando una línea de trabajo que parte de la recogida de objetos desechados en el paisaje natural para analizar nuestra cultura material. En este *work in progress* pasa del registro fotográfico y la recolección a la reconstrucción y posterior exhibición de las piezas de basura recogidas en entornos naturales, lo que ella denomina "reconstrucciones arqueológicas". Obra videoinstalación "Des(h)echos" año 2005-2006 la artista afirma:

> La actual sociedad se caracteriza por la creación de una cultura material de caducidad inmediata, es decir, por la fabricación de objetos de consumo clasificados como de usar y tirar. Estos objetos están diseñados para que no exista vínculo con el sujeto que los consume (Fluxá, 2003).

Estas nuevas visiones y prácticas contemporáneas en el medio rural pueden ser recursos didácticos muy interesantes para la comunidad educativa y para el aprendizaje de los estudiantes siempre adecuándolos a sus edades.

Pienso que su discurso es muy interesante para trabajar a nivel didáctico repensarlo y adaptar su investigación a talleres tanto de primaria, como de secundaria o públicos familiares que nos visiten.

A continuación, nombraré algunas obras que considero interesantes —realizadas en España— y de las cuales podemos extraer discursos o recursos didácticos para trabajar en entornos naturales. Manuel Sáiz "Axis Mundi" 1987, Perejaume "postaler" 1984, "Escala" 1988, Eva Lootz "parafina" 1977, "primeras piezas" 1973, Fernando Casas "árboles como arqueología" 2003 o la obra de Richard Long "a circle in Huesca" 1994.

En conclusión, considero estas prácticas e investigaciones artísticas muy interesantes a nivel didáctico para generar debates y actividades inspirándonos en los artistas y obras que acabo de mencionar. A pesar de las distintas formas existentes de enseñar arte, hoy es imperativo que en el ámbito de la educación artística se consideren las propuestas contemporáneas. Además de ser más recientes y responder aproblemas actuales, desde ellas el arte, la cultura y la experiencia estética aparecen como conceptos más amplios y flexibles.

5. Conexiones educativas desde la periferia

¿Qué puede ofrecer la periferia?

Entendiendo periferia en el contexto de este artículo como lugar separado físicamente del centro, centro entendido como urbe he pretendido crear una reflexión que disipe esas diferencias. En la era de la globalidad lo local debe estar integrado como un todo, es decir, debemos ser capaces de conectarnos y de compartirnos en nuestros diferentes espacios habitados. Debemos tener la capacidad de enriquecernos los unos a los otros y fusionar las distintas formas de ver el mundo que hemos creado. Por este motivo la periferia, el pueblo, lo rural como lo queramos llamar puede ser un interesante recurso educativo y un valor pedagógico en sí mismo por sus características. Así mismo el centro, la ciudad o la urbe también puede serlo en la dirección contraria, creando un*feedback* de ambas direcciones un diálogo y un vínculo territorial, en definitiva.

5.1. ¿Qué pedagogía podemos ofrecer en un entorno natural con recursos patrimoniales y etnológicos como Titaguas?

Una pedagogía Holística, periferia y centro como un todo educativo para el individuo, toda persona tiene el derecho de encontrar su identidad y el significado y sentido de su vida por medio de puntos de unión con su comunidad.

Se trata de una educación completa e integradora, que busca despertar una devoción intrínseca por la vida y la pasión por el aprendizaje.

Así pues, considero que desde un entorno natural podemos educar desde un aprendizaje reflexivo como el de los teóricos Howard Gardner teórico de las inteligencias múltiples (1999) o David Perkins (1992) con la pedagogía de la comprensión, es decir que el educando pueda: reconocer las relaciones que existen entre las diferentes asignaturas y el mundo que las rodea, adaptarse a situaciones nuevas o combinar conocimientos con inteligencia práctica y social, a la hora de resolver problemas reales por sí mismo o en grupo. Fomentar el respeto a la diversidad con vínculos patrimoniales y naturales —como las especies diversas— y ampliar estos conceptos a su vida diaria en la sociedad. Otros teóricos para tomar como referentes en el ámbito de la pedagogía y que tratan la importancia del entorno, serían:

- Friedrich Fröbel (1782-1852): se refiere al espacio físico o lugar en el que ha de desarrollarse la acción educativa. Tiene también un fondo filosófico-naturalista, la necesidad natural del instinto infantil a hurgar y manipular la tierra, pero se concreta en un espacio físico, el"jardín de infancia" como centro educativo elegido de acuerdo con los principios que determinan toda la pedagogía froebeliana, en comunicación con el entorno natural, con espacios cerrados, abiertos y de transición.
- Ovide Decroly (1871-1932): la escuela está en todas partes: la cocina, el comedor, el jardín... Partiendo de esto, afirma que cualquier lugar es válido para el aprendizaje, y que estos espacios ofrecen más posibilidades que el aula propiamente dicha. De estos dos núcleos de ideas se extraen cuatro temas fundamentales a tratar: el ser vivo en general, el hombre en particular, la naturaleza y la sociedad.
- María Montessori (1870-1952): Montessori defiende un maestro/a que tenga un espíritu científico que sepa aceptar y estudiar con interés los fenómenos naturales. Sus teorías se construyen a partir de la observación directa sobre la actividad espontanea infantil.
- Heike Freire (actualidad): docente licenciada en filosofía y psicología, ponente internacional imparte conferencias, cursos y talleres por todo el mundo desde hace treinta años. Experta en infancia e innovación educativa, sus investigaciones sobre las relaciones entre salud, bienestar y aprendizaje en la Naturaleza la han convertido en un referente internacional de la Pedagogía Verde, un enfoque educativo ecológico que viene desarrollando desde los años 90.
- John Dewey (1859-1952): lo interesante de este autor es que comprende la educación como una empresa colectiva y estudia las relaciones organismo-ambiente, sujeto- objeto e individuo-sociedad. Cabe destacar que para Dewey la educación es **«**una constante reorganización o reconstrucción de la experiencia**».** El principal concepto relacionado con su teoría del conocimiento y tal vez el más importante de su sistema filosófico es el de experiencia. Sostenía una visión dinámica de esta ya que constituía un asunto referido al intercambio de un ser vivo con su medio ambiente físico y social y no solamente un asunto de conocimiento.

5.2. Otras cuestiones para desarrollar en este bloque: ¿Qué aporta y porqué es útil un entorno patrimonial- natural como lugar de aprendizajes significativos? ¿Por qué es necesario fomentar los aprendizajes a través de lo etnográfico, lo artístico y lo antropológico? ¿Un bosque puede ser un aula? ¿Qué podemos aportar al sistema educativo desde los conceptos anteriores?

Un entorno patrimonial tanto cultural como paisajístico, es muy importante porque es lo que muestra la relación que existe entre la gente con su historia y sus legados ancestrales. Ausubel planteó que el aprendizaje significativo se da cuando un estudiante relaciona la información nueva con la que ya posee, es decir con la estructura cognitiva ya existente. En conclusión, el aprendizaje significativo se da cuando se produce un cambio cognitivo, pasando de no saber algo a saberlo.

En este sentido a través de prácticas didácticas los visitantes escolares pueden relacionar sus experiencias previas, su mochila de conocimientos con los nuevos percibidos por este entorno. El aprendizaje significativo es aquel que permite que el niño construya su propio aprendizaje y le dote de significado. Es por tanto el aprendizaje que se mantiene y no se olvida. Por ello debemos procurar en nuestros niños y niñas desarrollarlo. Al fin y al cabo, el patrimonio recoge la memoria y la identidad de la humanidad a través del tiempo si le damos nuevos significados y lo relacionamos con nuestro presente podemos generar nuevas vías hacia el futuro. Se trata de reinterpretarnos y reconstruirnos para conocernos mejor, por lo tanto, aprender de una forma más empática.

Así como el patrimonio, la conciencia histórica es una construcción simbólica al igual que la identidad, lleva a cabo un proceso de apropiación simbólica de lo real. La conciencia histórica, según Rüsen, incluye las operaciones mentales —emocionales y cognitivas, conscientes e inconscientes— a través de las cuales el tiempo experimentado en forma de memoria es utilizado como medio de orientación en la vida práctica. Así, la conciencia histórica no reduce el tiempo con significado al pasado, excede sus dimensiones.

Así pues «con la cultura histórica, las funciones y las prácticas de la vida social se conectan a los elementos subjetivos de la conciencia en el ámbito de la didáctica de la historia» (Rüsen, 2014). En otras palabras:

> En este aprendizaje por construcción los conceptos se van ajustando en la estructura cognitiva del alumnado, permitiendo que aprenda a aprender. Podemos decir que se produce aprendizaje significativo si los recursos utilizados están relacionados de manera no arbitraria en la estructura cognoscitiva del alumnado (Pinto y Zarbato, 2017).

La respuesta a la siguiente pregunta se resume con la idea de que los objetos tienen un poder de reinterpretación y de resignificación por tanto nos cuentan una historia que nos conecta con la humanidad. Podemos calificar la etnografía como texto o técnica para recopilar datos de los que podemos extraer diversas reinterpretaciones y relecturas para conectarnos a nuestras comunidades, territorios y ancestros. Hacer una inmersión total en la memoria colectiva del mundo.

Así pues, la etnografía como disciplina de la antropología fomenta la búsqueda de significados a través de la cultura humana y fomenta métodos de investigación en la educación de niños, adolescentes, universitarios y otros públicos que nos visiten. El arte como método para la resignificación de los objetos de tiempos pasados y del presente es un mecanismo efectivo para la creación de significados y narrativas para fomentar aprendizajes a través de la didáctica y la mediación.

En el siguiente planteamiento en la relación bosque/aula hablaré de Göesta Frohm (1957) y su concepto de Skogsmulle y la aparición de las escuelas bosque de Dinamarca y Suecia, las cuales se crean para promover el aprendizaje en la naturaleza y los valores medioambientales. Filosofía que defiende Heike Freire mencionada anteriormente en este bloque. Estaba involucrado a nivel nacional con la Asociación para la promoción de la vida al aire libre (Friluftsfrämjandet), Skog significa «bosque» y Mulle es un personaje de ficción que ayuda a los niños a amar y cuidar la naturaleza.

La historia de las escuelas bosque en Suecia es la siguiente:

Siw Linde funda de la primera escuela-bosque en Suecia en 1985. Los niños aprenden con los elementos y espacios naturales y los cuentos de los personajes, las historias, las canciones, los juegos y simplemente estar al aire libre. La aproximación pedagógica se basa en que la necesidad de conocimiento, actividades y socialización de los niños se cubre estando en la naturaleza. Los niños aprenden cómo estar en la naturaleza y cómo cuidarla. Esto se consigue:

- Divirtiéndose juntos en los bosques, campos, montañas y lagos en cualquier condición climática, durante todo el año.
- La cooperación con los padres de los niños mantiene la calidad de las actividades al aire libre.

- La naturaleza no es indestructible. Mejorando el conocimiento sobre la naturaleza y la comprensión de las relaciones en la naturaleza, esta puede cambiar las actitudes de la gente.

Fig. 6. Libro de la pedagogía Skogsmulle junto a imagen de grupo de escuela bosque sueca. Imagen de escuela en el año 1966, extraída de Wikipedia. Fuente Museo örebro läns en digitaltmuseum. Puede consultarse en: https://digitaltmuseum.se/021016194079/skogsmulleskolan-30-september-1966

La pedagogía está basada en la convicción de los fundadores de que los niños reciben ayuda en su desarrollo de las cosas halladas en la naturaleza. Aprenden a reptar, saltar, equilibrarse y escalar sobre árboles caídos y rocas musgosas. Es un patio de juego ideal. Los niños adquieren el sentimiento de grupo mientras escuchan cuentos de hadas bajo un árbol compartiendo un picnic. Sus sentidos se entrenan saboreando, oliendo, tocando, mirando, escuchando y comparando cualquier cosa que pueda encontrarse en una pradera, un bosque o un lago. La curiosidad y una mente inquisitiva se estimulan rápidamente cuando los niños están al aire libre. Cada oruga, escarabajo o flor pueden provocar un aluvión de preguntas y pensamientos. Los niños y niñas aprenden con el juego que está estructurado y dirigido por adultos, algunos ejemplos son: alfabetización buscando formas de letras en la naturaleza y formar palabras, numeración con elementos y formas de la naturaleza como piñas, piedras, palos, hojas, semillas, frutos o maderas, actividades físicas a modo de yincana, escuchar cuentos, aprender de los procesos del ecosistema, canciones y música y juegos cooperativos relacionados con la memorización.

En conclusión, las pedagogías cooperativas y de aprendizaje significativo o simbólico a través de las artes y el patrimonio, pueden ser muy efectivas en este territorio natural y patrimonial, involucrar a los colegios para que se acerquen y desarrollen conjuntamente proyectos didácticos a partir de los recursos que existen. El proyecto puede enmarcarse en el espacio pedagógico del nuevo museo local La Casa de las Luces. Respecto al concepto bosque/aula puede servir de inspiración y referencia para realizar escuelas de verano en el municipio basadas en esta filosofía, también incluidasen el espacio pedagógico del museo local, involucrando a distintos agentes locales y comarcales —el municipio dispone de unas instalaciones de camping favorables junto a otros espacios naturales cercanos acondicionados—. Encuentro muy interesante la visión de estas escuelas alternativas que fomentan la conciencia ecológica y el aprendizaje sensorial en el bosque desde la infancia temprana. Podría potencializarse un posible convenio universitario para recibir alumnos/as de pedagogía y magisterio para realizar prácticas en estas escuelas de verano bajo la denominación «escuela bosque». Creo que con todo lo mencionado anteriormente se podría tejer una red educativa en toda la comarca, es decir, trabajar para ser un referente educativo en plena naturaleza y servir de recurso didáctico interdisciplinar para los CEIP e IES de la provincia de Valencia.

Fig. 7. Dos imágenes del término municipal que resumen la idea de juego y espacio para niños, a modo de metáfora y síntesis visual.

6. Las propuestas educativas y culturales que planteo

- Residencia de artistas que produzcan obras conceptuales y contemporáneas en el medio rural con elementos orgánicos del propio lugar siempre respetando visualmente el entorno. ¿Por qué elementos orgánicos propios del medio? Porque lo que se pretende es generar un dialogo y un debate por medio de la manipulación artística del material. Estos materiales autóctonos y cercanos a la comunidad propia del lugar les evocan a su tradición y a los vínculos. Por otro lado, al visitante le permite ver nuevas formas en la tradición y en los saberes ancestrales de las técnicas y la manipulación de esos materiales. Convirtiendo así

en una obra contemporánea un material patrimonial propio, evitando artificios y materiales que no encajen con la naturaleza. Los materiales orgánicos que encontramos son: piedra caliza entre otras, diferentes arcillas, maderas, esparto, mimbres, cuerdas de cáñamo, cera de abejas, botánica o paja y también los elementos orgánicos propios del bosque. Podemos llevar estas materias primas a todas sus manifestaciones artísticas posibles, como lo que yo he llamado esculturas sostenibles, piezas que encajan visualmente con el entorno porque respetan el lugar en el que han sido producidas y para el que han sido producidas, se toma prestada la materia y se le da forma a partir de un concepto y así generamos una pieza en un lugar específico que dialoga con el espacio y con el caminante. Aquí el espectador sería un caminante que se encuentra la pieza a la vez que da un paseo en un entornoespecífico. La obra solo tiene sentido en ese espacio y en ese tiempo concreto, el propio lugar forma parte de la misma. Los artistas participantes pueden desarrollar sus procesos de investigación con materiales naturales con prácticas artísticas heterogéneas: *assemblage,* arte procesual, antiforma, *performance*, arte ecológico, *land art,* etcétera.

- Proyectos comunitarios a través de los materiales mencionados en la propuesta anterior, crear un proyecto conjunto que genere una experiencia de una obra contemporánea propuesta por un artista foráneo, la obra se creará entre la colaboración del pueblo y dicho artista. De esas piezas derivarán talleres didácticos con escuelas de la zona a lo largo de un curso lectivo de forma transversal. Es muy interesante vincular a los artistas residentes con la propia comunidad, con los docentes y con profesionales de otras ramas como biólogos, arquitectos, arqueólogos o diseñadores.
- Propuesta a través de un intercambio con artistas procedentes de la ciudad o a nivel nacional, de la facultad de bellas artes de Valencia u otros colectivos, proponer desde el municipio un tema en concreto que cambie en cada edición para convertir algunos espacios y enclaves naturales cercanos al municipio en espacios para albergar piezas artísticas que se fusionen lo máximo posible con el entorno natural —concepto de escultura sostenible o *landart* y videoarte o performance que dialogue con el espacio y la obra—. Para ello los materiales deben mimetizarse con el entorno y proponer una reflexión al caminante que se los encuentre a su paso —rutas y derivas artísticas—.
- Las propuestas creativas irían relacionadas con el paisaje y con la memoria. Reflexiones en torno a la relación hombre-naturaleza y también girando en torno a la ruta del ilustre botánico Don Simón de Rojas autóctono del municipio. A este personaje ilustre sus largos paseos por la naturaleza le inspiraron en su labor de estudioso y botánico. A través de este personaje se pretende ensalzar algunos valores como la curiosidad por el entorno, el amor a la naturaleza y la protección de las especies que nos rodean, conocerlas mejor y recabar conocimientos del patrimonio natural también comprender y adentrarse en el método del pensamiento ilustrado. Puede ser muy interesante para promover en los visitantes adultos, adolescentes y niños la idea de explorar en el entorno natural del que nos hemos desconectado como especie, adentrarnos en nosotros mismos a través de la curiosidad y la protección del medio ambiente.
- Obras colectivas con materiales respetuosos con el medio ambiente, madera, plantas, cera o fibras naturales. Involucrar a varios agentes sobre todo colegios en proyectos anuales, para que el alumno aprenda procesos y experiencias creando vínculos con el entorno y el espacio —concepto de «conexiones»—.
- Dinamizar a través de festivales culturales y eventos sostenibles: evento cultural «La noche de las velas» vincularlo a proyectos educativos a través de la asignatura de lengua y literatura, artes plásticas y música con institutos de Valencia:
    a. Pintura mural arte urbano —protección de espacios en desuso y fomentar en los jóvenes una práctica estética para la protección de espacios—.
    b. Proyectos expuestos en el museo
    c. Poesía y botánica —crear un certamen de poesía y micro relatos—.
- Proyecto educativo apoyado en la figura de Don Simón de Rojas, el territorio y el marco histórico de la Ilustración en España. Este proyecto podría vincularse al nuevo espacio museográfico La Casa de las Luces subsede del Museo Valenciano de la Ilustración y la Modernidad (MuVIM) que se ubicará en Titaguas.

Título del proyecto: "¡Sapere aude!" En honor al filósofo Kant con la famosa definición que formuló en 1784 con relación al periodo de la Ilustración y el concepto de la salida del hombre de la minoría de edad y alcanzar la mayoría de edad a través del conocimiento.

Fórmula: Proyectos creativos + pensamiento crítico + ciencia + naturaleza + pedagogía.

Objetivo: Trasladar al alumnado el espíritu de la ilustración conocer la figura de Don Simón de Rojas a través de la botánica, el territorio y su patrimonio y poner en práctica los métodos científicos empezando por la observación del medio. Crear proyectos transversales anuales con centros educativos trabajando por proyectos y poniendo en valor las nuevas tecnologías en el aula.

Fig. 8 Mural de mosaico cerámico ubicado en el IES Les Rodanes de Vilamarxant.

Asignaturas implicadas:

- Biología a través de la botánica y la fauna contemplación del medio natural y la biodiversidad.
- Filosofía desarrollar pensamiento crítico, medioambiental y trabajar con los autores de la ilustración que eran contemporáneos a Don Simón.
- Geografía e Historia territorio, patrimonio, etnología y geología.
- Lengua y literatura poesía y micro relato inspiración con el medio, los libros de Don Simón de Rojas.
- Artes plásticas y visuales patrimonio, reinventar y reinterpretar a través de las artes contemporáneas, fotografía.
- Matemáticas y astronomía vincularse al observatorio-escuela municipal cosmofísica y crear un proyecto dirigido a las matemáticas y los patrones de la naturaleza. En muchos de los diseños de las flores se esconden los conceptos matemáticos más apasionantes, como la secuencia de Fibonacci. Leonardo de Pisa descubrió en el siglo XIII esta secuencia numérica que inicia en 0 y 1 y a partir de entonces cada número resulta de la suma de los dos anteriores. Desde entonces la serie de Fibonacci se ha utilizado en música, arquitectura, pintura y otras artes, imitando el armónico efecto que se manifiesta en diseños naturales como caracolas, galaxias y en este caso flores.

La semilla y la luna

Propuesta pedagógica para infantil y primaria vinculada a los procesos y los tiempos en el campo. Desde tiempos ancestrales la recogida y la siembra en la agricultura ha estado muy unida a los ciclos lunares, a modo de metáfora se unen estos dos símbolos naturales Luna y Semilla. Nuestra propia vida es un ciclo en el que sembramos y recogemos y por el camino aprendemos.

Con esta idea se pretende trabajar por medio de prácticas artísticas contemporáneas, de procesos a largo plazo que funcionen como un ciclo y una recogida de algo que se sembró con anterioridad, reflexionar y educar en la cooperación y en la paciencia, en la espera, en comprender que cada uno vive un proceso diferente, que somos diversos y que al igual que la planta tenemos que crecer en las mejores condiciones posibles. Enseñarle al niño y a la niña a interiorizar procesos reflexivos a cultivar la imaginación, la cooperación y la empatía. Saber cuidar nuestro jardín personal desde la infancia desde la tolerancia y el respeto. Para esta interiorización los tiempos del campo reflejados en talleres trabajados por proyectos escolares a largo plazo pueden ser eficaces para el alumnado de primeros ciclos de primaria. Aprender desde la experiencia en un entorno natural como funciona la germinación, la tierra y la espera que debemos practicar, todo como un concepto metafórico y creativo en el alumnado que nos visite.

Estos talleres y propuestas didácticas se trabajarían en cooperación con el profesorado de primaria interesado, trabajando las competencias básicas de la Educación Primaria y teniendo en cuenta la Educación especial y la diversidad. Se tendrán en cuenta las competencias básicas de infantil y primaria como: aprender a ser, aprender a saber y conocer, aprender a hacer y aprender a convivir. Incorporadas todas ellas a la competencia lingüística, matemática de conocimiento del medio físico, competencia digital y tratamiento de la información, competencia social, artística y cultural, aprender a aprender y autonomía e iniciativa personal. Todas ellas se pueden dar a través de los talleres generados en el entorno natural con todos los recursos, que de forma creativa

y con distintos agentes educativos y culturales se puedan implicar en el proyecto.

Este taller se centraría específicamente en los procesos básicos de las competencias social: con adaptación a nuevos espacios, control emotivo, inteligencia emocional, sociabilidad y respeto, a las personas y a la diversidad, también al entorno; cooperación, trabajar en proyectos comunes, resolución de conflictos, respeto a la diversidad y sentido de comunidad. Competencia artístico-cultural: percepción, observación, escucha, análisis, producción, exploración, expresión, creación, interpretación, reflexión y debate.

Todas estas competencias deben estar en todas las actividades propuestas, los medios para los talleres didácticos son todos los que nos ofrece el medio natural, los tiempos en el campo, el huerto, el conocimiento ancestral de generaciones, el comportamiento del medio con las estaciones, la fauna y la botánica. Otros recursos son el patrimonio etnológico, histórico y social. Haciendo referencia al ciclo lunar hablamos de la escuela de cosmofísica del municipio, aprender del comportamiento de los cuerpos celestes y del cosmos. En un concepto holístico de aprendizaje y de respeto al medio natural, a los seres vivos y a la diversidad.

Otro tipo de recursos pedagógicos serían los generados por las anteriores propuestas, las producidas de los talleres *¡Sapere aude!* de alumnos de secundaria o bachillerato, las producidas por residencias de artistas reinterpretando sus obras y conceptos adaptándolos a un lenguaje para primaria, trabajando la educación uniendo naturaleza y practicas contemporáneas audiovisuales o performativas adaptadas a sus niveles. Trabajando la recreación, la reinterpretación, la imaginación y las competencias básicas junto con las escuelas. El propio acto de imaginar, reflexionar y crear un objeto físico que bien puede ser una propuesta digital, performativa o artística—poesía, música, pintura o dibujo— ya sigue un ciclo, un proceso, en definitiva, un proyecto grupal ahí está la metáfora de la Semilla y la Luna.

7. Establecer vínculos con recursos digitales, el caso de la plataforma divulgativa *Genially*

Presentaciones, infografías, murales o mapas conceptuales interactivos son recursos didácticos para el siglo XXI. Con *Genially* es posible crear todo eso de forma intuitiva, sin necesidad de recurrir a diferentes herramientas, con la ventaja que ello supone. Los recursos interactivos permiten dar vida a la forma de comunicar, contenidos que favorecen un proceso más exploratorio y estimulante. Con esta herramienta se puede crear todo tipo de contenidos extra, no solo los típicos vídeos o hipervínculos, sino que se puede integrar a más de 1700 proveedores diferentes, desde mapas, documentos, redes sociales o las propias herramientas de Google, siendo por tanto una herramienta ideal para el desarrollo de las competencias digitales de los alumnos.

En definitiva, un marco de trabajo idóneo para integrar las diferentes herramientas que pueda necesitar alumno y profesorado. Con *Genially* es posible lograrlo sin tener conocimientos de programación y es aquí donde reside su éxito. Es una herramienta que trabaja online, por eso se podría decir que se trata de un gestor de contenidos interactivos, donde todas nuestras creaciones se guardan automáticamente en la nube, lo cual permite que podamos trabajar en ellas desde cualquier lugar.Además, es una plataforma multidispositivo ya que se puede visualizar y trabajar con ella desde PC y desde dispositivos táctiles. Algunos ejemplos de visualización de la plataforma con trabajos que he realizado para la materia de filosofía de bachillerato:

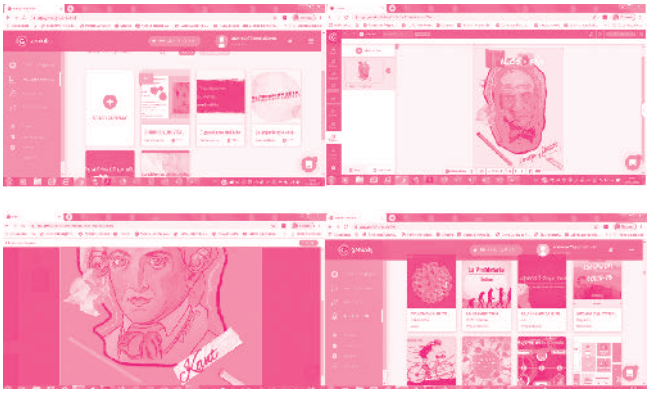


Fig. 9 visualización en web. Puede consultarse en: https://view.genial.ly/5c863a4f173b166bd5a95ce3/interactive-content-imagen-interactiva

Te permite trabajar diseñando tus propias presentaciones al ser interactiva y abrir diferentes pestañas con sus objetos visuales es muy intuitiva, considero que es muy atractiva para mostrar contenidos artistícos y didácticos en museos.

Principalmente la incluyo en el desarrollo de este artículo dentro del bloque de propuestas y de conexiones desde el municipio con los colegios, institutos y otras instituciones sociales. El principal objetivo sería difundir la didáctica que se crea en el propio municipio con las actividades de todo el año y de distintos grupos, estos recursos generados desde el ambito cultural y de educación no formal serían compartidos entre los grupos participantes de todo el año: colegios, agrupaciones, asociaciones… El segundo objetivo es que sir-

va dentro del aula como un material educativo, retomar la reflexión o la actividad que se realizó en el municipio para explicar algun tema de clase.

Por ejemplo en la propuesta de "La semilla y la luna" generando material para primaria con las experiencias pedagógicas puestas en práctica desde el municipio. Otro caso sería el de la actividad propuesta para secundaria y bachillerato "*¡Sapere Aude!*", se recopilaría la actividad y el aprendizaje a modo de cuadernillo de campo en la plataforma *Genially* y se compartiría con el profesorado interesado. De esta manera creamos un vinculo una cooperación educativa. Seria una manera muy práctica también de recopilar material producido en el municipio para posteriores investigaciones artistícas y pedagógicas.

Además, considero muy necesaria la adaptación de las TIC educativas a los museos locales y comarcales o a lugares patrimoniales donde no existe la institución museística.

El caso de la plataforma *Genially* puede servir como herramienta en exposiciones itinerantes o temporales realizadas en espacios musealizados en territorios de la periferia, también permitiria la visualización de estos espacios en internet —a modo de difusión—. Algunos museos locales o comarcales tienen la problemática de no disponer de web propia o de estar enlazados a otras webs territoriales como las de los ayuntamientos o mancomunidades, por eso las plataformas educativas enmarcadas dentro de las TIC serían de gran ayuda para llegar a las instituciones que pretendan atraer visitantes y vincularse. Es también una buena manera de agrupar contenidos propios generados por los talleres a modo de laboratorio pedagógico y creativo, o crear espacios virtuales de exposiciones temporales junto con sus actividades complementarias. En plena crisis del COVID-19 tenemos que repensar los espacios virtuales patrimoniales, ya que se ha puesto de manifiesto la necesidad de la didáctica virtual en tiempos de pandemia, creo que ahora mas que nunca son necesarias las plataformas divulgativas digitales y un profundo desarrollo de las TIC para la educación formal y no formal y en distintas instituciones culturales. Seria muy interesante fomentar la práctica innovadora de los docentes y los mediadores culturales por medio de las TIC desarrollando recursos conjuntos útiles para educación formal y no formal.

8. Reflexión personal

Parte de este artículo se redactó en marzo de 2020 en plena crisis mundial de la pandemia del virus COVID-19. Hecho que me llevó a reflexionar intensamente, por ese motivo quiero dar la importancia que se merece al arte y la cultura como mecanismos de terapia social y de acto de comunicación entre los pueblos. El confinamiento que toda la ciudadanía ha tenido que hacer, no ha sido obstáculo para que el arte este siendo compartido por museos y entidades culturales con la ciudadanía en acto solidario para poder combatir el tedio y el pánico ante la nueva situación. Una vez más, el arte salvando a las personas. Por suerte, la cultura 2.0 puede llegar a cualquier parte del globo, entrar en nuestras casas y ayudar a pasar las dificultades.

Empecé este artículo sin existir la pandemia y vi como en pocos meses todo cambió. Yo defiendo en este trabajo la cultura, el arte y el patrimonio como red que conecta a los pueblos, a las personas y a los niños en entornos aislados. Y he comprendido todavía más si cabe lo necesario que es que la población sea de donde sea tenga acceso a contenidos culturales, al disfrute del goce estético y al aprendizaje esté donde esté.

La soledad y la tristeza de los lugares aislados pueden curarse, como hemos podido comprobar con esta situación, creando una red de arte y cultura. Por eso creo que su defensa institucional y su protección son primordiales. Es la red afectiva que necesitamos para comunicarnos, curarnos, unirnos y aprender.

El 14 de marzo de 2020 empezó el aislamiento de la población y en pocas horas todos los museos, bibliotecas y plataformas culturales de toda índole pusieron a disposición de la gente sus contenidos. El mensaje era rotundo: se comprendió enseguida que era necesario apaciguar a la psique humana ante una situación nueva. El arte entró en las casas, unió a las familias y demostró su capacidad de acción. Estos tres hechos que se dieron en pocas horas: conciertos y música que salía de los balcones para enfrentar el silencio del aislamiento, cultura 2.0 compartida en redes sociales e internet y la necesidad de comunicación a través de la tecnología y las videollamadas. Esto nos demuestra la capacidad del arte y la expresión humana para conectar y comunicar; todo esto ocurrió gracias a las nuevas tecnologías digitales y a los dispositivos móviles que usamos—usándolos correctamente—. Esta situación ha puesto de manifiesto la necesidad de crear nuevas plataformas culturales y recursos digitales, festivales de nuevo formato y arte digital y también reforzar las plataformas existentes.

Los cambios globales tan trascendentes como el COVID-19 nos invita a pensar en nuevos usos y mecanismos para la difusión cultural, porque lo que sí ha sido evidente es que el arte y su efecto «tranquilizador del alma» se ha puesto de manifiesto y al servicio del ciudadano con internet.

En palabras de Suay Aksoy, presidenta del ICOM: «Es como si el brote de COVID-19 hubiera desencadenado una innovación que va más allá de las soluciones digitales, extendiéndose al apoyo de la capacidad de recuperación de la comunidad». Ernesto Ottone, subdirector general de cultura UNESCO 2020 añade:

> Los museos son más que simples espacios donde se preserva o promueve el patrimonio de la humanidad, son también espacios fundamentales de educación, inspiración y dialogo. En una situación en la que miles de millones de personas de todo el mundo están separadas unas de otras, los museos pueden unirnos.

Referencias

Askoy, S.(13/04/2020): "Los museos seguirán adelante" *ICOM*. Disponible en: https://icom.museum/es/news/los-museos-seguiran-adelante-mensaje-de-la-presidenta-del-icom-suay-aksoy/

Almazán González,A. (2016): "¿Ruralidad o barbarie?"*Oximora Revista internacional de* Ética *y Política*, nº8, págs. 148-160.

Álvarez, M. y Quiroga, F.(2019): "Arte, territorio y comunidad"*Cuadernos Entretantos nº5. Fundación Entretantos.* Disponible en:http://www.entretantos.org/wp-content/uploads/2020/01/CuadernoEntretantos_ArteTerritorio_def.pdf

Álvarez,M.D. (2007): "El museo como comunidad de aprendizaje. Espacios estimulantes"*Museos y educación artística.* Universitat de Valencia, págs. 109-128.

Ávila, S. (2011): "Reflexiones sobre prácticas patrimoniales"*Revista de investigación EARI*,nº2,págs. 44-47.

Ávila, R. Mª. (2003): "La función de los itinerarios en la enseñanza y el aprendizaje del patrimonio histórico" ÍBER. Didáctica de las ciencias sociales. Geografía e Historia, nº 36,págs. 36-45.

Caride Gómez, J.A; Pose Porto,H.(2012-2013): "Los museos como pedagogía social o la necesidad de cambiar la mirada cívica y cultural",*Cuestiones pedagógicas*, nº 22, págs. 141-160.

Calaf, R; Fontal, O. (2007): "Metáforas para conceptuar el patrimonio artístico y su enseñanza" En Huerta, R.y de la Calle, R. *Espacios estimulantes museos y educación artística*, editorial PUV, págs. 67-89.

Colom,A.J. (1998):*Educación ambiental y la conservación del patrimonio. Educación no formal* Barcelona, Editorial Ariel.

Cano García, J.; Guerrero Higueras, G. R; Hérnandez Manzano, C. D.(2011):"¿Qué hay del arte contemporáneo? ¿Cómo voy a enseñar algo a mis alumnos que ni yo mismo entiendo?"*Revista de investigación EARI*, nº2, págs. 58-63.

Calderon, D; GustemsCarnicer, M.; Fuentes Moreno; PortelaFontan(2020): "Emociones en la experiencia artística: claves para el desarrollo educativo y social",*Revista Artseduca* nº25, págs. 85-101.

Checa Solueta,R. (2016):*Paisajes Vinculados. Hacia nuevas perspectivas de Ecología y Restauración Ecológica en el Arte*. Colección Palabras de Imágenes Sección Departamental Historia del Arte III (Contemporánea) Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: http://eprints.ucm.es/42094/1/Paisajes%20vinculados.%20Raquel%20Checa.pdf

Collados,E y Rickenmann,R. (2008):"El objeto cultural en clase: mediación de la actividad de aprendizaje y orientación de la actividad docente". II Congreso internacional de didácticas nº411,págs. 1-11.

Coca, P. (2007): "Iconosfera. Un viaje por la imagen" En: Fernández y del Río (s. f.).*Estrategias críticas para una práctica educativa en el arte contemporáneo.* Valladolid, Museo Patio Herreriano, págs. 87-105

Clemente, S.R. (1807): *Ensayo sobre las variedades de la Vid común que vegetan en Andalucía.* Imprenta Real Madrid.

Cucó Giner, J. (2004): *Antropología urbana*. Barcelona,Editorial Ariel. Disponible en: https://es.scribd.com/doc/61982313/Cuco-Giner-Antropologia-Urbana

Cuenca, J.Mª. (2003): "Análisis de concepciones sobre la enseñanza del patrimonio en la educación obligatoria" *Enseñanza de las ciencias sociales*, nº2, págs. 37- 45

Delgado Baena, F.J. (2011): *Arte y naturaleza. El Land Art como recurso didáctico.* Premios Antonio Domínguez Ortiz Edición XXIV Concurso para el fomento de la investigación e innovación educativa. Junta de Andalucía. Disponible en:http://agrega.juntadeandalucia.es/repositorio/14022013/42/es-an_2013021411_9145208/ADO24/ado24_1p2/01.pdf

Efland, A.; Freedman, K.; Sthur, P.(2003): *La educación en el arte postmoderno.* Barcelona, Paidós Arte y Educación.

Eisner, E. (1995): *Educar la visión artística*. Barcelona. Editorial PAIDÓS

Espino Suar,J.A. (2011): "En contacto con el arte; nuevas aplicaciones de las TIC en la programación de visitas a museos". Revista de investigación EARI, págs. 82-85.

Escudero Méndez, J. (2018). "El marco jurídico y legal de la cultura. Los derechos culturales",*Periférica Interna-*

cional. Revista Para El análisis De La Cultura Y El Territorio, (19), págs. 80-96. Disponible en: de:https://revistas.uca.es/index.php/periferica/article/view/4906

FeliuFranch, J. (2017): "M.I.A.U Fanzara. Un arañazo al destino. Diferents Revista de Museus" nº2, págs. 30-45.

Fernández, M. (2008): "La utilización del patrimonio cultural como recurso didáctico en la enseñanza secundaria al tiempo que como vía de conocimiento y valoración del mismo",*Patrimonios culturales: educación e interpretación. Cruzando límites y produciendo alternativas*. San Sebastián, ANKULEGI Antropología Elkartea.

Fernández León, J. (2019) "Repensar las políticas culturales locales", *Periférica Internacional. Revista para el análisis de la cultura y el territorio*, nº 20, págs. 128-131. Disponible en: https://revistas.uca.es/index.php/periferica/article/view/5575

Fluxà, B. (2017): "Documentando paisajes culturales como acción artística colaborativa", *Categoría participación,Roots and Routes magazín*, nº25.Italia.

Disponible en: http://www.roots-routes.org/?p=20152

Fontal, O. (2004): "La dimensión contemporánea de la cultura. Nuevos planteamientos para el patrimonio cultural y su educación" En: Calaf, R y Fontal, O. *Comunicación educativa del patrimonio: referentes, modelos y ejemplos*. GIJÓN TREA, págs. 81-104.

García I., Ferrero, E. (2012): "Cap a l'aula híbrida: anàlisi de les xarxessocialsvinculades a l'educacióplàstica i visual", *Revista de investigación EARI*, págs. 31-40.

García, I. (2007): "Los espacios periurbanos como recurso didáctico: el caso de la huerta de Valencia", *Didáctica de las ciencias experimentales y sociales*, nº 21, págs. 197-210.

García, A. (2012): "El aprendizaje basado en problemas en los itinerarios didácticos vinculados al patrimonio", *Educación y futuro*, nº 27, págs. 155-175.

Gómez Arcos, J.R. (2005): "Posibilidades educativas de la performance en la enseñanza secundaria", *Revista arte, individuo y sociedad*, vol. 17, págs. 115-132.

González Fernández,M. (2015): "Recuperación del patrimonio mediante prácticas artísticas contemporáneas", *Revista anual de historia del arte LIÑO 21*, págs. 143-152.

González Monfort,N. (2006): "El uso didáctico y el valor educativo del patrimonio cultural". Tesis doctoral, dirigida por PAGÈS BLANCH, J. Universitat autónoma de Barcelona.

Gómez, C. (2014): "El origen de los procesos de patrimonialización: La efectividad como punto de partida", *Revista de investigación EARI,* págs. 56-70.

Gómez-Redondo, C.; Fontal,O. eIbañez-Etxeberria,A. (2016):"Procesos de patrimonialización e identización patrimonial con uso de TIC en torno al arte contemporáneo", *Artnodes revista de arte, ciencia y tecnología*. Universitat Oberta de Catalunya, nº17, págs. 52-63.

Gallego-Lema, V. (2018): "Generación líquida transformaciones en la era 3.O", *Revista PULSO*, nº 41, págs. 349-351

Guirao Mirón, C. (2019). "Mujeres en las industrias culturales y creativas",*Periférica Internacional. Revista Para El análisis De La Cultura Y El Territorio*, nº 20, págs. 66-74. Disponible en: https://revistas.uca.es/index.php/periferica/article/view/5567

Hannerz, U. (1998): *Conexiones transnacionales cultura, gente y lugares.* Editorial Frónesis, Catedra Universitat de Valencia.

Huerta,R. (2010): *Maestros y museos educar desde la invisibilidad*. Edita Publicacions de la Universitat de Valencia.

_____ (2014): "La educación artística como motor de cambio social". Cuadernos de pedagogía, nº449, págs. 46-47.

_____ (2017): *Entornos informales para educar en artes*. Edita Publicacions de la Universitat de Valencia.

Huerta, R.; De La Calle, R. (2005): *La mirada inquieta educación artística y museos*. Edita Publicacions de la Universitat de Valencia.

Hernández,F. (2019): "Pensar la educación y las artes desde el Posthumanismo. Vientos posthumanistas en las pedagogías digitales".EnHuerta, R. (2019). *I Congreso de humanidades digitales y pedagogías culturales*. Centre Cultural La NAU. Valencia.

Herrero Rubio,S. (1991): *Biografía del sabio naturalista y orientalista Valenciano Don Simón de Rojas Clemente y Rubio.* (1777-1827) Edita Diputación Provincial de Valencia Asociación Lo RatPenat.

Periférica Internacional (2019): "Monográfico sobre políticas culturales locales", *Periférica Internacional. Revista para el análisis de la cultura y el territorio,* nº 20, págs. 126-127. Disponible en: https://revistas.uca.es/index.php/periferica/article/view/5574https://dx.doi.org/10.25267/Periferica

Jardón Giner, P y Pérez Herrero, C. I.(2017): "Aproximación a un modelo de educación patrimonial horizontal a partir de tres casos", *Revista PULSO,* nº40, págs. 53-75.

Laguna Lumbreras, E.(2002): "Simón de Rojas Clemente i Rubio (1777-1827), pionero de la Etnobótanica Valenciana",*Primeras jornadas Técnicas sobre Simón de Rojas*, Ayuntamiento de Titaguas.

López Piñero, J. M.; Navarro Brotons, V.; López Terrada, M. L.; Bertomeu Sánchez, J. R.; García Belmar, A.; Jerez Moliner, A.(1998): *La actividad científica Valenciana de la Ilustración.*VOL I/II, Diputación de Valencia.

López, V. (2017): "Landscapes are spaces of embodiment and mutability Landscapes are events", *Categoria participación Roots and Routes magazine*, nº25, Italia. Disponible en: http://www.roots-routes.org/?p=19778

Montesino, M.(2019): "Comunidades para vivir: nuevas ruralidades, imaginarios glocales y espacios de resistencia" En *Cultura Ciudadanía y pensamiento*. Plataforma cultural La Ortiga.

Matos Romero, G. (2008): *Intervenciones artísticas en espacios naturales. España 1970 hasta 2006*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: https://eprints.ucm.es/8132/1/T30331.pdf

Martin Piñol, C.; Calderon Garrido, D.; Gustems Carnicer, J.(2016): "Interdisciplinariedad y tecnología en la educación artística desde la experiencia creativa", *Arte y políticas de identidad,*vol. 14, págs. 79-95.

Martín Polo, F. (2010) *Simón de Rojas Clemente y Rubio. Vida y obra. El compromiso Ilustrado*. Tesis Doctoral Universitat de Barcelona. Disponible en:http://hdl.handle.net/2445/53843

_____ (2016): *Simón de Rojas Clemente*. Editorial PUV Universitat de València.

Martín Polo, F yTello Torres, E.(2000): *Historia civil, natural y eclesiástica de Titaguas por Don Simón de Rojas Clemente y Rubio.* Edita Universitat de Valencia, Cuadernos de filología. Anejo XXXVIII.

Martínez Sanchis, F. (2018): "Un país de museus". En Quadern: Els museus valencians Revista SAÒ nº 436, págs. 22-24

Méndez, J. E. (2019). "Las políticas culturales locales en democracia y sus fortalezas transformadoras: Propuestas desde los logros de sus primeros cuarenta años",*Periférica Internacional. Revista Para El análisis De La Cultura Y El Territorio*, nº 20, págs. 164-169. Disponible en: https://revistas.uca.es/index.php/periferica/article/view/5581

Miguel-Revilla, D. y Sánchez Agustí, M. (2018): "Conciencia histórica y memoria colectiva: marcos de análisis para la educación histórica", *Revista de estudios sociales,* nº 65 págs. 113-125. Disponible en: https://doi.org/10.7440/res65.2018.10

Motos, T. (2013-2014): "Teatro aplicado. Teatro en los museos",*Revista Ñaque Teatro Expresión Educación*,nº77.

Nogué,J. (2016): "El reencuentro con el lugar: nuevas ruralidades, nuevos paisajes y cambio de paradigma".Documentsd'anàlisi Geográfica, págs. 489-502.

Ottone R, E. (2020): "Los museos ante los desafíos de covid-19continúan comprometidos con las comunidades". Disponible en:https://es.unesco.org/news/museos-desafios-covid-19-continuan-comprometidos-comunidades

Piqueras Haba, J. (2015): "De la Botánica inútil a la ciencia aplicada. Simón de Rojas Clemente y Rubio", *Cuadernos de Geografía*,nº 97, págs. 5-31.

Pinto, H.y Zarbato, J. (2017): "Construyendo un aprendizaje significativo a través del patrimonio local: prácticas de educación patrimonial en Portugal y Brasil". Estudios Pedagógicos XLIII, nº4, págs. 203-227.

Pajares, J. L y Solano, J. (2012): *Museos del futuro: el papel de la accesibilidad y las tecnologías móviles*, Universidad Carlos III de Madrid. Guías interactivas. Disponible en: https://www.gvam.es/ebook/ebook_MuseosDelFuturo.pdf

Queiroz, J. P. (2014): "Los dilemas del tiempo cortan la imaginación o usan materias primas", *Materia-prima*, nº2, vol. 4, págs. 14-18.

Ramón, R. (2019): "Prácticas artísticas de visualización entre cuerpo y objeto en entornos de mediación pedagógica", *Arte, individuo y sociedad* 31(3), págs. 509-526.

Raquejo, T. (1998): *Land Art*. Editorial NEREA S.A Madrid.

Ribugent, G. C. (2019). "Ecofeminismo y políticas culturales locales". *Periférica Internacional. Revista Para El análisis De La Cultura Y El Territorio,* nº20, págs. 144-153. Disponible en: https://revistas.uca.es/index.php/periferica/article/view/5578

Roseman, S.; Prado Conde, S.; Perciro Pérez, X. (2013): *Antropología y nuevas ruralidades.* Gazeta de antropología, nº 29, vol. 2, artículo 1º.

Robertson, J. (2008): "Escuelas bosque en Suecia", Informe traducido al castellano por Ruiz Jimenez, L. *Escuela bosque In Natura*. Disponible en: http://escuelainnatura.com/wp-content/uploads/2017/10/I-UR-OCH-SKUR_Espanol.pdf

Roselló Cerezuela, D. (2018) "La evaluación de proyectos y procesos culturales", *Periférica Internacional. Revista para el análisis de la cultura y el territorio,* nº 19, págs. 178-195. Disponible en: https://revistas.uca.es/index.php/periferica/article/view/4915http://dx.doi.org/10.25267/Periferica.2018.i19.18

Rüsen, J. (1992): *El desarrollo de la competencia narrativa en el aprendizaje histórico. Una hipótesis ontogenética relativa a la conciencia moral*, Propuesta Educativa nº 7, págs. 27-36.

_____ (2009). "¿Qué es la cultura histórica?: Reflexiones sobre una nueva manera de abordar la historia", versión castellana inédita del texto original alemán en Füssmann, K. Grütter, H. T. yRüsen, J.(eds.)(1994). *HistorischeFaszination. Geschichtskulturheute.Keulen, Weimar y Wenen: Böhlau*, págs. 3-26. Disponible en: http://www.culturahistorica.es/ruesen.castellano.html

Sampedro Gallego, R. (2008): "Cómo ser moderna y de pueblo a la vez, los discursos del arraigo y del desarraigo en las jóvenes rurales", *Revista de estudios de juventud*, nº83, págs. 179-193.

Sánchez Cáceres, R. (2013): "Trabajos del científico Ilustrado Simón de Rojas Clemente y Rubio en Sanlúcar de Barrameda 1803-1809" En*: Boletín del centro de estudios de la costa Noroeste de Cádiz. CARTARE*, nº 3.

Soto Sánchez, P. (2017): *Arte, ecología y consciencia; propuestas artísticas en los márgenes de la política, el género y la naturaleza*. Tesis doctoral Universidad de Granada. Disponible en: https://hera.ugr.es/tesisugr/26758921.pdf

Varios Autores. (2013-2016): "Grupo de estudios sobre ecologías del sistema del arte, nuevos paisajes y territorio en cultura contemporánea: lecturas recomendadas, debates y presentaciones". *MATADERO*, Madrid. Disponible en: http://inland.org/wp-content/uploads/draft_GE.pdf

Vidagañmurgui, M. (2019): "Estrategias educativas en los museos de arte contemporáneo". *DEDICA Revista de educación y humanidades*,nº15, págs. 121-133.

_____ (2019): "Colaboración entre centros escolares y museos: la educación artística desde la Fundación CaloustreGulbenkian",*Quaderns digitals*, nº 88, págs. 35-48.

Villaespesa, E. (2018): "Evaluación de la estrategia digital en los museos: métodos y herramientas para web, redes sociales y móviles", *Periférica Internacional. Revista para el análisis de la cultura y el territorio*, nº 19, págs. 38-53. Disponible en: https://revistas.uca.es/index.php/periferica/article/view/490 https://dx.doi.org/10.25267/Periferica

/ AUTORA
Ana Fernández Riverola

/ CORREO-E
anafrmoda@gmail.com

/ ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL
Profesora de patronaje y confección de la Junta de Andalucía.
Estudiante del Máster universitario de Humanidades: Arte, Literatura y Cultura Contemporáneas de la UOC.

/ TÍTULO
La influencia del Steampunk e internet en el tipo de las agrupaciones del Carnaval de Cádiz (2011-2018).

/ RESUMEN
Internet ha supuesto un cambio radical en la forma de buscar, recibir y transmitir información, ya que debido a su instantaneidad y fácil acceso, las relaciones sociales han dado un paso hacia una apertura global, que ha llevado a la comunicación hacia un lenguaje que sustituye la palabra por la imagen. Esta transformación de las formas de ver y entender el mundo hacia lo visual ha generado formas de expresión nativas de lo digital que se aceptan, se adoptan y normalizan dentro de la sociedad contemporánea. El Carnaval de Cádiz y, especialmente, el Concurso Oficial de Agrupaciones del Carnaval de Cádiz no son ajenos a este cambio de paradigma cultural. Las formas de creación y de transmisión de esta expresión cultural gaditana se han visto, de manera inevitable, inmersas en la influencia de la cultura digital, sobre todo en su aspecto más visual y estético: el tipo de la agrupación. En este sentido, la indumentaria de las agrupaciones del carnaval siempre ha estado sujeta a cambios de imagen relacionados con las tendencias sociales del momento. Estando, por tanto, en la última década bajo el influjo estético de las llamadas tribus nativas digitales.

/ PALABRAS CLAVE
Internet, Carnaval de Cádiz, tipo de carnaval, tribus urbanas, steampunk.

/ AUTOR
Ana Fernández Riverola

/ E-MAIL
anafrmoda@gmail.com

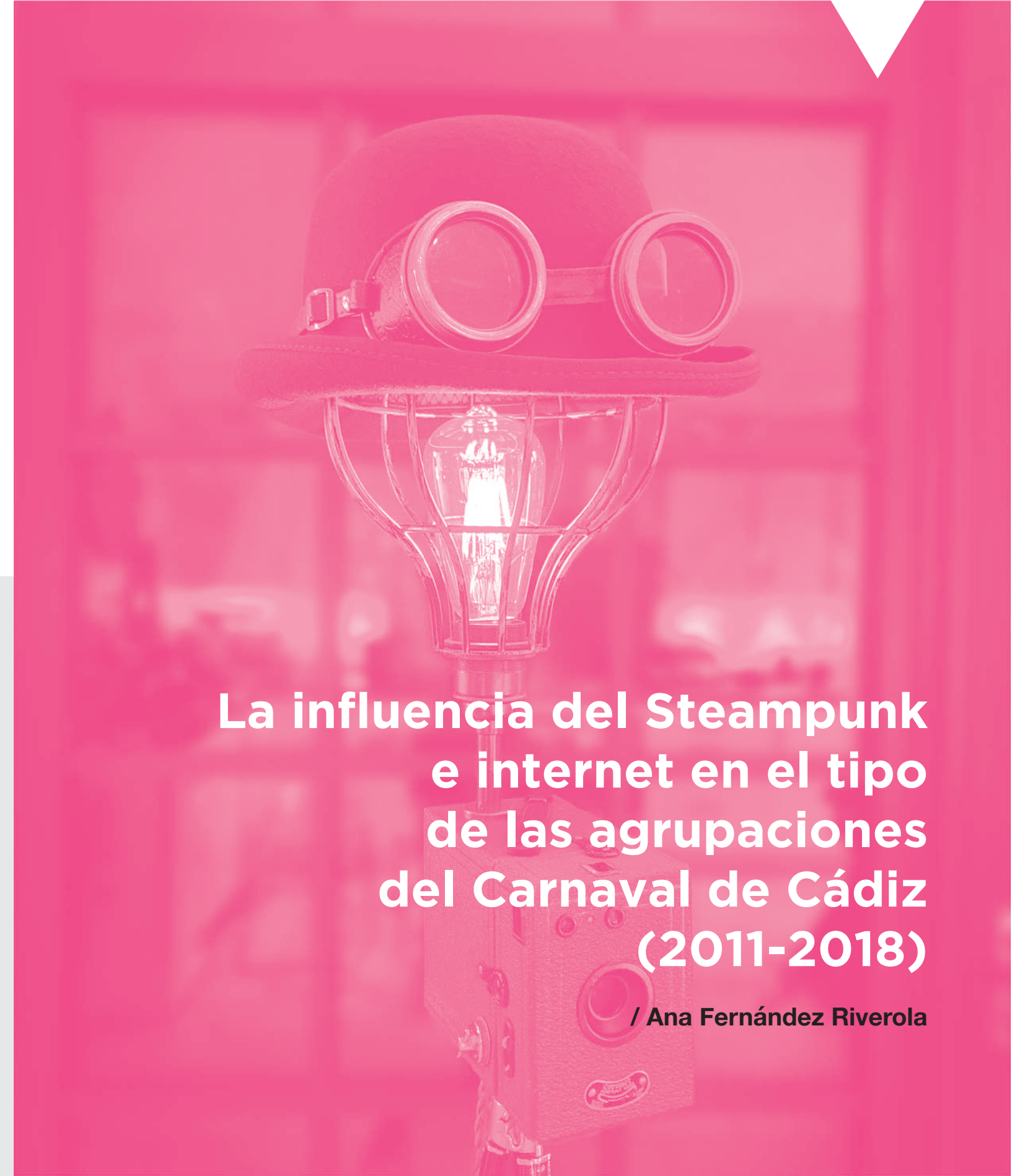
/ PROFESSIONAL AFFILIATION
Professor of pattern making and preparation of the Junta de Andalucía.
Student of the University Master's Degree in Humanities: Contemporary Art, Literature and Culture at the UOC.

/ TITLE
The influence of Steampunk e internet in the tipo of the Cádiz Carnival ensembles (2011-2018).

/ ABSTRACT
The internet has brought about a radical change in the way we search for, receive and transmit information. This has had a great impact on society and culture since, due to its instantaneousness and easy access, social relations have taken a step towards a global opening, which has led communication towards a language that replaces the word with the image. This transformation of the ways of seeing and understanding the world towards the visual has generated forms of expression native to the digital that are accepted, adopted and normalized within contemporary society. The Cádiz Carnival and, especially, the official competition of Cádiz carnival groups, have been affected by this change in cultural paradigm. The forms of creation and transmission of this Cádiz cultural expression have inevitably been immersed in the influence of digital culture, above all in its most visual and aesthetic aspect: the "tipo" of the carnival ensembles. In this sense, the clothing of carnival groups has always been subject to aesthetic changes and has evolved alongside social trends, and therefore, in the last decade it has been under the aesthetic influence of digital native tribes

/ PALABRAS CLAVE
Internet, the carnival of Cádiz, "tipo" of Cadiz´s carnival, urban tribe, Steampunk.

/ Artículo recibido: 31/07/2020 **/ Artículo aceptado:** 11/08/2020



La influencia del Steampunk e internet en el tipo de las agrupaciones del Carnaval de Cádiz (2011-2018)

/ Ana Fernández Riverola

La influencia del Steampunk e internet en el tipo de las agrupaciones del Carnaval de Cádiz (2011-2018)

Ana Fernández Riverola

1. Introducción

A nivel cultural, llevamos años inmersos en un cambio de paradigma. Internet ha supuesto una mutación en cómo nos vemos y observamos el mundo que nos rodea. Para entender esta ruptura rescato una anécdota que, a forma de cuento, narra Remedios Zafra en su conferencia *Crear un mundo conectado* y que nos proyecta una fotografía de este cambio:

> En el asiento de atrás de un coche, un niño movía los dedos pulgar e índice de su mano derecha sobre el cristal de la ventanilla. Lo hacía porque intentaba ampliar la imagen de una vaca que pastaba en el campo de afuera y lo hacía como si el cristal fuera su pantalla y la imagen real asible y manipulable, como si el mundo real estuviera allí representado y tocarlo le permitiera un primer plano del animal. (Zafra, 2018)

Esta anécdota resulta significativa ya que muestra cómo nos relacionamos con el mundo a través de las pantallas, y cómo esta relación condiciona la forma de entender nuestro entorno y sociedad. En este sentido, en la actualidad existen colectivos sociales, en un principio, profundamente contraculturales, cuyas relaciones son exclusivamente digitales, y que manteniendo unas aficiones y una estética común, conforman lo que podemos llamar tribus urbanas digitales. Entre ellas destacan por su enorme difusión el *cyberpunk*y el *steampunk*. El *cyberpunk* es considerado un movimiento heredero del punk que nace en la década de los ochenta

> como una corriente que, a diferencia de crearse, desarrollarse y difundirse en el mundo real mediante la música [como solía ser habitual para los movimientos contraculturales anteriores], se originó en la literatura de ciencia ficción hasta florecer en el mundo online (Prieto, 2018: 89).

Para los *cyberpunks*, «la tecnología se vuelve, por tanto, un componente indispensable de la comunicación, no es una mera herramienta al uso, sino que formará parte de la cultura y de la vida cotidiana» (2018: 91).En esta misma línea, pero desde otro prisma estético, el movimiento *steampunk* nace de «una fuerte tensión entre pasado, presente y futuro» (Prieto, 2016: 97). Una estética que recrea los tres momentos (pasado, presente y futuro) en una visión ucrónica, mezclando momentos histórico-artísticos aparentemente inconexos

pero que posibilitan el diseño de*gadgets* tecnológicos con apariencia victoriana. Esta tribu se caracteriza por la nostalgia y la melancolía de un pasado inexistente, un pasado reinventado que configura un tiempo con influencias futuras, abrazando la ciencia y la tecnología como medios que hacen posible formular un imaginario repleto de influencias artísticas, las cuales convergerán en torno a un núcleo movido por la maquinaria a vapor. Así, destacaremos el empleo de engranajes, turbinas, tuberías, hierros, aspas, chimeneas, relojes, medidores o termómetros, zeppelines, globos aerostáticos y un largo etcétera de artilugios como elementos de composición y de inspiración de la estética retro futurista (2016: 96).

Asimismo, en los últimos años podemos observar cómo esta nueva receta de construcción de realidades a través de lo digital y desde la visión de progreso se filtra hacia la cultura popular y de masas. Los elementos tradicionales de las culturas locales se modifican y reconfiguran, ya sea en su vía de proyección: compartida en redes sociales y nuevos medios, o en la forma de creación: desde dónde y cómo se piensa la obra artística y cómo esta se articula. En este sentido, el Carnaval de Cádiz es una muestra más de esta nueva realidad, supuestamente, aumentada. La expansión de su forma de difundirse o el *feedback* con los medios de comunicación *online* y las redes sociales son solo algunas de las maneras en las que internet influyen en las agrupaciones de carnaval. En este sentido, el tipo del carnaval que «es más que un disfraz: es la representación icónica de la fiesta, tiene un significado propio y está relacionado con el repertorio de las agrupaciones que le dan corporeidad» (Barceló, 2015: 17),y su construcción estética, a pesar de que en escasas ocasiones se puedan ver elementos digitales de manera evidente, ha sido alterada por este ingrediente digital que transgrede la base de su construcción y sus connotaciones culturales.

Por tanto, con este estudio nos proponemos abordar la influencia de internet y las tribus urbanas digitales, centrándonos en el caso del *steampunk*, en el tipo de las agrupaciones del carnaval de Cádiz. Es decir, observar la interacción entre un fenómeno de la cultura popular gaditana, como es el tipo de las agrupaciones del carnaval, con un elemento que se articula dentro de la sociedad digital globalizada, como es la estética *steampunk*. Para ello hemos utilizado un método multidisciplinar a través de cual, en un proceso de estudio bibliográfico y de revisión de fuentes digitales, hemos buscado un enfoque que abarque ambos fenómenos y nos permita sistematizar sus relaciones y su dialéctica dentro del contexto dado. Además de la diversa bibliografía, hemos analizado imágenes y vídeos de agrupaciones que participaron en el Concurso de Agrupaciones de Carnaval entre los años 2011 y 2018 —ambos inclusive—, una horquilla delimitada por la frecuencia del uso de esta estética y por ser la década en la que destaca un mayor influjo de internet. Tras la selección del material, hemos realizado un proceso de estudio sintético desde el que nos hemos aproximado al objeto de estudio desde su perspectiva más amplia —social— hacia la más concreta —semiótica—. Es decir, desde el cambio de paradigma que provoca internet a nivel social y estético hasta el caso concreto de nuevos códigos en el *tipo* de agrupaciones de carnaval de la última década.

En un primer punto de este estudio, abordaremos la importancia de internet en la sociedad actual y cómo ha cambiado las relaciones del ser humano con su entorno cultural más próximo, abriendo camino a nuevas herramientas de interacción que potencian la imagen como elemento comunicativo. Posteriormente, observaremos el valor de la imagen en la época actual y cómo son claves en la proliferación y propagación de movimientos tribales digitales. En los últimos puntos abordaremos la relación entre internet y el carnaval de Cádiz y finalmente concretaremos la relación entre el *steampunk*y el tipo de las agrupaciones poniendo como ejemplo comparsas concretas de la última década.

2. Internet. «El mal proviene del hombre… y el bien de la tecnología» (Kirtchev, 1997)

Cuando hablamos de internet pocas veces tenemos la concepción de kilométricos cables, inmensas instalaciones de servidores y disputas geopolíticas. Más bien, parece que lo pensamos como una gran nube, sostenida en el vacío, neutra y apolítica en la que podrás encontrar todo lo que nos interese o queramos buscar. Por supuesto, esto no es así, pero señala algo muy representativo de su relevancia en la reconfiguración de nuestra sociedad, nuestras relaciones y nuestra cultura: no tenemos claro qué es ni cómo funciona la red y, sin embargo, apenas somos capaces de imaginar la vida sin ella.

Los orígenes de internet se remontan a 1969, cuando se estableció la primera conexión de computadoras, conocida como ARPANET, entre tres universidades en California (Estados Unidos). Posteriormente, un grupo de investigacionesdel CERN[1] crea los lenguajes y servidores que facilitan la interconexión. El propósito inicial de la red fue el que personas investigadoras pudieran compartir información para así facilitar el flujo de datos entre los laboratorios y las universidades de forma automática y horizontal (Sassoon, 2015: 1663).

Hoy día la red tiene una aplicación más amplia y diversa gracias al desarrollo tecnológico que ha posibilitado compartir todo tipo de información en cualquier lugar de forma instantánea.Esta transmisión acelerada de información ha transformado dinámicas de intercambio social desde afectivas hasta profesionales. Asimismo la cultura se ha visto transformada por la necesidad de los individuos contemporáneos por compartir, crear y manipular información, por la recopilación masiva de datos, la instantaneidad, la voracidad y la futilidad de lo visto y lo compartido, así como por el sometimiento continuo a generar y consumir contenido, es decir a «la condición del *alwayson*, del siempre conectados, a un continuo acto de compartición en la red» (Martin Prada, 2018: 9).

3. La importancia de la imagen

La producción masiva de imágenes tiene un papel protagonista en el modelo cultural del último internet, ya que «la fusión de cámara y dispositivo de comunicación en los teléfonos móviles implicó la emergencia de un nuevo modelo de comunicación visual, basado en la combinación de imagen y lenguaje textual» (2018: 9). La hiperconectividad y el flujo continuo de imágenes en la red hace que estructuremos el pensamiento, y por tanto el conocimiento y la subjetividad, en imágenes, pareciendo que configuramos la información como imagen para orientarnos en el mundo (2018: 21). En este sentido, «la construcción visualmente mediatizada del espacio social es un hecho ya insoslayable» (2018: 19). Por lo que las imágenes deben ser clasificadas, sometidas a una organización forzada, vertidas en cajas, y en su supuesta libertad individual de creación y consumo se adecúa a una normatividad hegemónica. Por tanto, el consumo y creación de imágenes simplificadas, repetidas, apropiadas y que se amoldan a clichés preestablecidos estructuran y construyen un mundo mucho más simple, domesticado y, paradójicamente, poco diverso que la realidad.

En este contexto en el que las imágenes se convierten en una forma primordial de pensar y crear, la creación artística y visual juega un papel transcendente en la configuración de una nueva «cultura capitalista del exceso estético» (Rendueles, 2017) en la que los individuos nos encontramos rebosantes de una subjetividad que paradójicamente provoca una ruptura con la idea clásica de alienación y es a la vez una terrible fuente de malestar o sufrimiento (2017). En la red se encuentra cualquier representación, previamente configurada que incita a su búsqueda. Esto hace que exista una predicción de la creatividad que se antoja previa a su propia creación. Para crear un diseño o una obra de arte en la que se quiera mostrar, por ejemplo, una manzana; se buscará en el navegador web imágenes de esta. Terminando por proponer dentro de lo estereotipado, sometiendo a la libertad creativa a un *corset* de algoritmos cuantificables que nos ofrecen la reproducción de una copia.

En este sentido, la apropiación de imágenes toma cuerpo y forma, ya que en internet, que es ante todo un espacio de circulación de información, los datos, así como las imágenes, intercambiables, siempre son susceptibles de ser raptadas y modificadas, convertidas en un remix digital. Por tanto, como indica Martín Prada sobre la creación artística y visual:

> En estas vías de apropiacionismo en la red se delataría un nuevo giro antropológico, casi etnográfico, en la creación artística actual, al devenir el artista un observador (y raptor) de las imágenes de la vida de los demás; el artista como alguien que navega por la red reivindicando como medio de creación de acumulación de materiales, la combinación, la repetición, la imitación, los modos de acción *deejay*, otorgando prioridad a las tareas de archivación y selección-transformación (Martín Prada, 2018: 108)

4. Moda, imagen y tribus urbanas en la época de internet

El apropiacionismo en la creación no solo se desarrolla en los artistas visuales, sino que se propaga a otros campos de forma viral. La indumentaria, convertida en moda, forma parte de un fragmento de la representación del cómo nos ven y el cómo nos vemos. En la moda encontramos una disciplina atravesada por la imagen y la apariencia, así que la irrupción y el asentamiento de internet, con su importancia de lo visual, ha provocado en la forma de pensarla, poseerla y crearla. Esta transformación se manifiesta con el auge de aplicaciones y plataformas como Instagram o Pinterest o con el fenómeno de los *egobloggers* o *youtubers*, que han contribuido a generar imágenes de moda e impulsar el consumo de la industria textil.

Tal y como es interpretada por los semióticos, la moda es una estructura de comunicación y expresión entendida dentro de los preceptos de la sociedad. Es decir, tiene un código lingüístico propio que se estructura de una forma no verbal (De la puente-Herrera, 2013: 206). En este sentido, la moda, comunica con el *look* o el estilo en sí mismo que a su vez, combinada con la red, proyecta de manera masiva nuestra manera de vestir y lo que queremos comunicar. Además, la moda ya de

por sí mantiene unos ritmos vertiginosos que se retroalimentan de los procesos de producción/consumo digitales dando lugar a un proceso mimético en el que «el individuo no sólo [sic] padece por el ritmo moderno, sino también a causa de nuestro apetito de un intercambio de comunicación auténtica» (De la puente-Herrera, 2013: 385). En este proceso, lo nativos digitales deconstruyen la formas tradicionales de la moda y sus estructuras de creación cerrada y jerárquica de la relación diseñador-consumidor. Estas se explican mediante la teoría del *Trickle Down Effect*, por la que la tendencia desciende por la pirámide social desde la élite (Veblen, 2000) y aterriza en las masas.

4.1. La horizontalidad de la moda y las tribus urbanas

La producción de imágenes de moda en internet ha estimulado un cambio en las estructuras jerárquicas de transmisión de la tendencia hacia otras más horizontales, que tienen como antesala los cambios culturales de las décadas de los sesenta y setenta. La subcultura de esos años cambió la relación unilateral de la sociedad con la cultura hegemónica, «los individuos ya no quieren parecerse a sus antepasados, pero sí buscan parecerse a sus contemporáneos» (De la puente-Herrera, 2013: 383); es decir, se produce una búsqueda entre iguales. Esto dio lugar al nacimiento de las tribus urbanas que tuvieron una especial relevancia en este cambio, principalmente los estilos que nacieron en la horquilla de los cincuenta/setenta como, por ejemplo, los *teddyboys*, los *beats*, los *modos* o los *punks*, entre otros. Tenían una estética marcada, mimética entre ellos pero que buscaba diferenciarse de la sociedad mayoritaria y adulta.Una búsqueda de reconocimiento entre iguales y reafirmación de nuevas subjetividades a través de una transmisión de conceptos visuales que impulsaban la nueva diversidad cultural.

En esta concepción de subjetividad hay un matiz de subversión, que ahonda en la relación de las tribus urbanas y el factor de juventud. Una forma de trasgredir los parámetros culturales establecidos que se da especialmente con el punk, como indica Hebdige (2003:35): «Ninguna subcultura ha tratado con mayor ahínco de separarse del paisaje supuestamente incuestionable de las formas normalizadas como la de los punks» pero que acaba por resultar más estética —y más en el mundo dominado por la imagen— que profunda. En este sentido, observamos cómo una estética en principio subversiva acaba por ser de consumo masivo, lo que se explica en sociología de la moda como *Bubble-Up theory* (Chun, 1987), una teoría de difusión de la tendencia en la que se explica la repercusión de las tribus urbanas en la moda dominante. Las tendencias alternativas que emergen en colectivos sociales opuestos al modelo rector, bajo ciertos ideales y unas determinadas pautas sociales, terminan por ser vaciadas de contenido y catapultadas hacia la moda mayoritaria. Aún más en los tiempos digitales.

> Para los *cyberpunks*, "la tecnología se vuelve, por tanto, un componente indispensable de la comunicación, no es una mera herramienta al uso, sino que formará parte de la cultura y de la vida cotidiana".

4.2. El ciberpunk como nueva construcción estética

A finales del siglo XX y principios del XXI, las formas de agrupamientos en colectivos se ven atravesadas por internet. La conectividad en estos grupos funciona como vehículo perfecto hacia la reagrupación. Es internet el medio para el intercambio de ideas y productos en un mundo globalizado y por tanto, para el encuentro de aquellos que se observan diferentes y buscan estar juntos: «Es internet quien nos ayudará a desplegar la información libremente. Internet, con su falta de fronteras y limites informativos» (Kirtchev, 1997).

De esta manera han ido surgiendo diferente movimientos tribales en la red, ejemplos de ellos son el *ciberpunk*

y el *steampunk*. El *ciberpunk* es una «cacofonía en el plano visual» (Hebdige, 2003), una bipolaridad entre una estética ciber-distópica y una admiración profunda por lo digital:

> El ciberpunk ya no es un género de literatura, tampoco es una ordinaria subcultura. El ciberpunk es en sí misma una nueva cultura, hijos de la nueva era. Una cultura que une todos nuestros intereses comunes y vistas. Nosotros estamos unidos. Nosotros somos los ciberpunks (Kirtchev, 1997).

Estas nuevas tribus nativas de internet cogen fuerza en un momento en el que «el concepto de tribu urbana se ha quedado prácticamente obsoleto» (Otero, 2012), sin embargo «la fraternidad Steampunk gana adeptos alrededor del mundo y extiende su influencia » (2012). Esta estética retorfuturista nace, al igual que el *ciberpunk*, en la literatura de los ochenta con un espíritu crítico. Sin embargo, en contraposición a la idea distópica del *ciberpunk*, los *steams*, abren un nuevo campo para los consumidores que, exhaustos de las nuevas tecnologías, añoran las excentricidades y la ingenuidad de los inventos del s. XIX (2012), imaginando un nuevo futuro-pasado.No debe ser casualidad, por otra parte, que el contexto histórico al que aspira se remonte a la revolución industrial y los inicios del capitalismo con sus tensiones cuerpo-máquinas, los luditas y la desregulación de la economía y las relaciones, un contexto con grandes similitudes a la década de los ochenta y la reacción neoliberal, y a la actualidad. En este sentido, Prieto contribuye afirmado que el

> Steampunk tiene tanta aceptación porque, a pesar de que utilice la estética y tecnología de la época victoriana, reconoce dentro de esa época cuestiones y problemas parecidos a los que se enfrenta la sociedad en el siglo XXI(Prieto, 2016: 97).

La *steamimagen* será la vía más recurrente para ganar en número de adeptos en este movimiento ya que

> la ropa dice algo de ti y responde a la imagen que uno mismo se ha creado, ante lo cual su temática irá acompañada de una narración de las experiencias vividas, como también, se pueden encontrar personas que sigan la moda por mero placer formal (2016: 100)

En este sentido, y a pesar de que «el steampunk nació como un movimiento contracultural, actualmente, podemos encontrarlo también en el sector mainstream» (2016: 107), debido a la facilidad de la reproductividad de la imagen representada, emulando un espacio, a la vez nostálgico y utópico.Por tanto, en los últimos años hemos podido observar como este estilo comienza a predominar en el cine de fantasía y ciencia ficción, la música y la moda.

Esta estética se plasma inicialmente en libros como *Night Morlock* (1979) de K.W. Jeter o *La máquina diferencial* (1990) de Bruce Sterling y William Gibson, en las novelas de Félix J. Palma o si nos vamos más atrás en las de Julio Verne. Ymás tarde, explota visualmente en películas como *Wild Wild West* (1999), *La liga de los hombres extraordinarios* (2003), *Van Helsing* (2004), *La brújula dorada* (2007) o *La invención de Hugo* (2011), aunque podemos encontrar antecedentes como *La máquina del tiempo* (1960)o *Metrópolis* (1929), entre otras. Dando lugar a una adhesión masiva a la *imagen steam* (Prieto, 2016: 100) que tiene que ver con la facilidad y viralidad de la imagen y con el consumo digital.

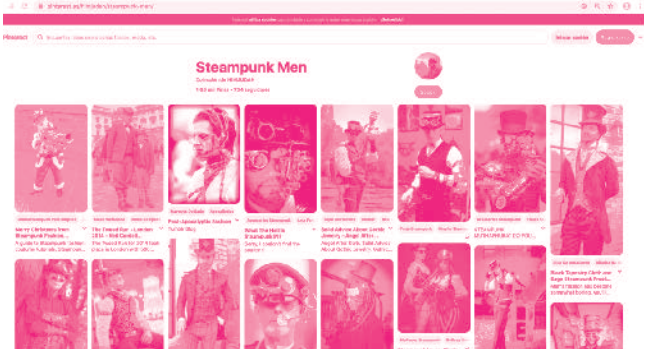


Imagen 1: Resultado búsqueda de pines con el nombre "Steampunkmen" en Pinterest.

5. La repercusión de las nuevas formas de ver en la creación estética del Carnaval de Cádiz.

Como se ha indicado a lo largo del ensayo, internet ha supuesto una ruptura cultural, en la forma de ver y de pensar el mundo. Esta transformación ha llegado a los diferentes rincones y ha impregnado las culturas tradicionales, como ocurre con el Carnaval de Cádiz, especialmente en lo más destacado visualmente de este: sus agrupaciones del Concurso Oficial de Agrupaciones de Carnaval (COAC).

El influjo de internet se ha dejado notar de manera considerable en los actuales concursos de agrupaciones de carnaval. En la última década, internet ha marcado la forma de ver el COAC que abogó por la retransmisión en *streaming* por canales de Youtube, además realizarlo en la tele

local. A través de las redes sociales, las agrupaciones interactúan con el público en Twitter, anuncian el nombre de su agrupación en Facebook y hasta, como la presentación del nombre de la agrupación del autor Juan Carlos Aragón para el 2019[2], en Youtube. Además, vemos cómo también se produce un diálogo en sentido contrario, es decir, internet ha transformado la relación del público con el carnaval, desde el intercambio de opiniones e información entre los aficionados —consumidores— hasta la crítica directa y en directo a un autor, componente o agrupación, pasando por la reproducción continua del COAC (Concurso Oficial de Agrupaciones de Carnaval) a través de la plataforma de Youtube o las versiones instantáneas de aficionados que consumen y producen nuevo contenido a partir de las letras y músicas de las agrupaciones. Rescatando la cita de Ana Barceló, principal investigadora sobre el tipo en el Carnaval de Cádiz, en la que indica que:

> En el siglo s. XXI internet irrumpe con fuerza como principal vía de comunicación en la nueva sociedad de información y el Carnaval de Cádiz no escapa a la gran tela de araña digital (Barceló, 2015, p: 19)

Asimismo, internet no solo afecta a la forma de ver el COAC y la relación de intercambio entre aficionado y agrupación en el momento del concurso, sino que influye en la construcción de la misma. Esta forma de obtener y transmitir información transgrede las formas tradicionales del pensar y el crear y, por tanto afecta a la concepción de las agrupaciones de carnaval. Estas nuevas formas de buscar y obtener información reverberan, no solo en el director, escritor o músico de la agrupación, que ven cómo su mundo estético se amplía mucho más allá de lo local, sino también en los diferentes artesanos que interfieren en su creación —maquilladoras, diseñadoras, sastres, artesanos del forillo— y; por tanto en el tipo —todo el trabajo de indumentaria y escenificación—.

5.1. El influjo de internet en la creación del tipo

El tipo en el Carnaval de Cádiz es paradójico y complejo de definir. Como indica Ana Barceló:

> El tipo en el Carnaval de Cádiz es más que un disfraz: es la representación icónica de la fiesta, tiene un significado propio y está relacionado con el repertorio de las agrupaciones que le dan corporeidad. El estilo característico de los disfraces (…) está en evolución continua (2015: 17)

Frente a otras vestimentas de celebraciones tradicionales, el tipo del carnaval tiene su propia particularidad, ya que no es estático sino que permanece en constante movimiento y evolución, tomando influencia de los cambios del momento. En este sentido, estas agrupaciones están influenciadas de forma muy directa por el contexto social y político del momento, pero también por la música, el cine y por las tendencias. Desde la creación del primer tipo de carnaval, en la agrupación de 1890 de Antonio Rodríguez —más conocido como el Tío de la Tiza—: Los Viejos Cooperativos, en la que iban vestidos de almanaque (Barceló, 2015: 20) hasta hoy día, el concepto de tipo ha evolucionado y cambiado de forma radical.

Tradicionalmente, en las semanas previa al carnaval las distintas agrupaciones exponían los bocetos de sus tipos o incluso algunas prendas en los escaparates de los comercio de la ciudad. Al fin y al cabo, lo importante era qué se cantaba y cómo se cantaba, el tipo no era más que una excusa. Sin embargo, en las últimas décadas eso se ha transformado. La imagen se ha vuelto primordial. Las agrupaciones ya no exponen sus tipos, que cada vez son más complejos, con una escenografía más espectacular, buscando la sorpresa visual desde el primer día que cantan en el concurso. La radio frente al *stream*.

En este sentido, centrándonos únicamente en la modalidad de la comparsa ya que dentro del carnaval es una de las que más cuida su estética y además es la que más afición mueve allende las fronteras de Cádiz, podemos observar un filtro estético muy actual. En los últimos diez años, las estéticas *ciberpunk* y *steampunk* han sido muy utilizadas para crear la representación escenográfica y la indumentaria en el género de la comparsa. Esta estética culminó, hasta ahora, en su máxima expresión gráfica con la comparsa Tic-Tac Tic-Tac (2018) de Constantino Tovar, que representaba a una especie de hombre-reloj en una alegoría del tiempo —pasado, presente y futuro—, propio del estilo *steampunk*.

Imagen 2: Fotografía de la actuación de la comparsa Tic-tac tic-tac (2018)

La comparsa de Tovar vestía una indumentaria que mantenía todos los aspectos característicos con los que se identifican la tribu. El abrigo *Chesterfield*, el chaleco, gorro de copa, camisa, guantes y pantalón de cuadros escoceses (Rivière, 2014), los complementos del tipo son un reloj en el pecho y otro en el sombrero, cadenas y unas hombreras que emulan la estética de los artilugios de la época victoriana, en línea a la estética *steampunk* como se puede comparar en la fotografía. Todos estos elementos de color cobre envejecido, como si de un objeto metálico del siglo pasado se tratase.

Imagen 3: Fragmento de fotografía de hombre con estética steampunk de una red social.

Ese mismo año podemos destacar otras agrupaciones que también tienen una intencionalidad estética basada en dicho movimiento como son Los Campaneros de Quique Remolino, que representan en el escenario una profesión entre olvidada e imaginada luciendo pantalones harem, camisas de mangas bombacha con amplios puños. Se completa con reloj de bolsillo, pañuelos anudados en la cintura y gorro de copa chafado. Unos campaneros sacados del *Photo Gallery* de la web del Watch City Steampunk Festival[3] directos a las tablas del Gran Teatro Falla. Ese mismo año la comparsa de Los Mafiosos de Juan Carlos Aragón reiteran la influencia *steampunk*: sombreros bombín y de copa, tirantes de cuero, camisas engrasadas pero con un toque a lo *Gangs of New York* (2002) de Martin Scorsese.

Imagen 4: Fotografía de la actuación de la comparsa Los mafiosos (2018).

En años anteriores aparecen comparsas como La corona en 2011, de Joaquín Quiñones, con una representación de relojeros de siglo pasado, con atuendo compuesto de bombín y camisa con estampado de engranaje y un reloj gigante de forillo. Le sigue la comparsa La construcción en 2015, de José Luis Bustelo Sánchez, que se presentan con pantalones bombachos de rayas azules y marrones, camisa gris y gorra *newboys*, todo en una composición armónica en tonos ocres y azules. También, en ese mismo año, la comparsa Los millonarios (2015) de Juan Carlos Aragón, aparece en el escenario con frac remendado con diferentes tejidos, un chaleco de botonadura simple, calzones propios de jacobinos, sombrero de copa, guantes blancos y bastón.

Imagen 5: Fotografía de la actuación de Los millonarios (2015).

Un año después, en 2016, la comparsa Un país llamado Cádiz, de Antonio Rivas, se presentaban como viajeros decimonónicos con pantalones, chaleco y sombrero de copa de rayas, fracazul, y bastón. Una muestra en el COAC del SteampunkNZ Festival de Oamaru (Nueva Zelanda)[4].

Imagen 6: Fotografía de la actuación de la comparsa Un país llamado Cádiz (2016).

La comparsa Los chatarras (2016) de los hermanos Márquez Mateo, también aparecen en el escenario con una estética *steampunk* mostrando gabardinas, pantalones, camisas y corbatas monocromas color bronce. Sus sombreros de copa se componen de una falsa estructuras metálicas fundidas y las tuercas, tornillos y muelles gigantes completan la indumentaria de este hombre de hojalata.

Imagen 7: Fotografía de la actuación de la comparsa Los chatarras (2016).

La comparsa OBDC La vida es bella de Germán Rendón (2016) se presentan en el escenario luciendo pantalones de cuadros escoceses ajustados, camisa beige, chaleco burdeos de doble botonadura y chaqueta con manga asimétrica, lo completa con ornamentos como bombín, máscara antigás, bandana de balas con lápices de colores. Interpretan a músicos callejeros en un mundo posapocalíptico con estética victoriana.

Imagen 8: Fotografía de la actuación de la comparsa OBDC la vida es bella (2016).

En 2017, la comparsa Los Irracionales de Jesús Bienvenido aparecen en las tablas del falla como monos vestidos con una estética *steampunk*: chaquetas roídas, fracs desgarrados, gabardina envejecidas, pantalones harem en tonos ocres, gorros de aviador y sombreros de copa arañados. La indumentaria de la agrupación mantiene los tintes victorianos de la tendencia.

Imagen 9: Fotografía de la actuación de la comparsa Los irracionales (2017).

6. Conclusiones

Las nuevas tecnologías han transformado todo el espacio en el que nos miramos y cómo lo miramos. La imagen ha suplantado al texto —en multitud de ocasiones—, la rapidez a las formas lentas de entender el mundo, y el ver —y ser vistos— al comprender y digerir el conocimiento. Estas transmutación forma parte de los efectos de la gran cantidad de datos que acumulamos —en los dispositivos, ordenadores…— y consumimos por minuto.

Lo visual se ha adueñado de nuestra subjetividad. Afectando de forma transversal a todas las formas de producción: cultural, artística o industrial. Así como a los diferentes rincones de tradición que quedan pregnados, en una tensión, debido a la globalización imparable, de las nuevas formas hiperconectadas necesarias para configurar el contexto inmediato. Por tanto, estas formas de crear y conocer transfiguran la cultura tradicional dotándola de una regeneración tecnológica pulsada por los efectos de la red.

En este sentido, la tradición de los carnavales de Cádiz se sumerge en esta construcción cultural. Desde los formatos para la retransmisión del concurso de agrupaciones en plataformas webhasta los nuevos vínculos creado entre los aficionados y las agrupaciones en redes sociales. Uno de los aspectos más interesantes, como se ha desarrollado a lo largo del ensayo, es la forma de construir la imagen que construye esta fiesta: el tipo del carnaval; que se ve cambiada en los últimos años por inclusión de estas nuevas formas de crear. Atravesada por la estética tribal del *steampunk*, muchas de las agrupaciones se nos presentan con una estética casi idéntica en tonos ocres y envejecidos, indumentaria victoriana y complementos propios de una distopía.

7. Referencias bibliográficas

Barceló, A. (2015): *El tipo en el Carnaval de Cádiz,* Cádiz, Qbook.

Chun, H. (1987): *DifferencesBetweenFashionInovators and Non-FashionInnovatorsinTheirClothingDisposalPractices,*Oregon, OregonStateUniversity.

De la Puente-Herrera, I. (2011): *El imperio de la moda,* Córdoba, Arcopress.

Hebdige, D. (2004): *Subcultura,* Barcelona, Paidós.

Kirtchev, C. (1997): *Un manifiesto cyberpunk* [en línea], fecha de consulta: 23/07/2020, https://underpost.net/ir/pdf/interes/El_Manifiesto_Cyberpunk.pdf

Martín Prada, J. (2018): *El ver y las imágenes en el tiempo de internet,* Madrid, Akal.

Mutaciones (2010):*Punk, cyberpunk y steampunk*,fecha de consulta: 07/10/2020, http://www.mutaciones.pe/2010/02/15/punk-cyberpunk-y-steampunk/

Otero, B. (2012): "Steampunks, una tribu urbana en busca del tiempo perdido" [en línea],*El País*,fecha de consulta:18/12/2018, https://smoda.elpais.com/moda/steampunks-una-tribu-urbana-en-busca-del-tiempo-perdido/

Prieto, P.(2016): "La poética del tiempo: una aproximación al imaginario steampunk",*Ucoarte. Revista de Teoría e Historia del Arte*, nº 5, págs. 95-115, fecha de consulta 06/07/2020: https://www.uco.es/ucopress/ojs/index.php/ucoarte/article/view/9555/9031

_____ (2018): "De la estética cyberpunk al vaporwave: Un estudio de las prácticas digitales contemporáneas",*T-santsa. Revista de Investigaciones Artísticas*, nº 6, págs. 85-114, fecha de consulta 06/10/2020,https://publicaciones.ucuenca.edu.ec/ojs/index.php/tsantsa/article/view/2652/1711

Rendueles, C. (2017): "Sin carta de ajuste: el nihilismo visual del capitalismo emotivista" [en línea], *XXIV Jornadas de estudio de la imagen,* Madrid, CA2M, fecha de consulta: 10/12/2018, https://www.youtube.com/watch?v=DmnqcFcX420

Rivière, M. (2014): *Diccionario de la moda,* Barcelona, PenguinRandomHouse.

Sassoon, D. (s/f): "Conclusión:la red". *Cultura, el patrimonio de los europeos,* Madrid, Crítica, págs. 1665-1674.

Zafra, R. (2017): *El entusiasmo: Precariedad y trabajo creativo en la era digital*, Barcelona, Anagrama.

_____ (2018): "Crear un mundo conectado"[en línea], *Universidad de Cádiz*, Cádiz, fecha de consulta: 20/07/2020,https://www.cacocu.es/evento/conferencia-crear-un-mundo-conectado/

Veblen, T. (2000):*Teoría de la clase ociosa*, fecha de consulta: 07/10/2020: http://www.elaleph.com/libro/Teoria-de-la-clase-ociosa-de-Thorstein-Veblen/1051/

7.2. Fuentes de imágenes

Imagen 1. Pinterest (s/f): Steampunkmen[en línea], fecha de consulta: 23/07/2020, https://www.pinterest.es/himjudah/steampunk-men/

Imagen 2. Fernández,M. (2018): *Comparsa 'Tic-tac, Tic-tac' – Cuartos de final* [en línea], fecha de consulta: 24/07/2020,https://cadiznoticias.es/comparsa-tic-tac-tic-tac-cuartos-final/

Imagen 3. Pinterest(s/f): *BriefIntroductiontoSteampunkClothing* [en línea], fecha de consulta: 18/12/2012, https://

www.pinterest.es/pin/475833516869431400/visual-search/?x=16&y=16&w=520&h=659

Imagen 4. Elbuscadordelfalla(2020): *Los mafiosos*[en línea], fecha de consulta:24/07/2020, https://www.elbuscadordelfalla.com/CarnavalCadiz/Agrupacion/7232/los-mafiosos

Imagen 5. La Voz Del Carnaval(2015):*Juan Carlos Aragón exige a los cantantes famosos que se "mojen" con letras comprometidas*[en línea], fecha de consulta:24/07/2020, https://carnaval.lavozdigital.es/noticia/juan-carlos-aragon-exige-a-los-cantantes-famosos-que-se-mojen-con-letras-comprometidas/

Imagen 6. La Voz Digital.es (S/f):*Comparsa Un país llamado Cádiz*[en línea], fecha de consulta:24/07/2020,https://www.lavozdigital.es/cadiz-provincia/cadiz/lvdi-comparsa-pais-llamado-cadiz-1623830456276-20160111085033_galeria.html

Imagen 7. Información Y Comunicación Municipal De Cadiz. S.A.U. (Onda Cádiz)(2018):*Los chatarras - Gran final* [en línea], fecha de consulta:26/07/2020,http://ocadizdigital.es/carnaval_cadiz/Los%20chatarras

Imagen 8. Información y Comunicación Municipal de Cadiz. S.A.U. (Onda Cádiz)(2018): *La vida sigue siendo bella en el concurso*[en línea], fecha de consulta:26/07/2020,http://ocadizdigital.es/carnaval/cr%C3%B3nica-coac/la-vida-sigue-siendo-bella-en-el-concurso

Imagen 9. once (2020): *La comparsa gaditana 'Los Irracionales' gana el Fermín Salvochea en sus bodas de plata* [en línea], fecha de consulta: 27/07/2018,http://boletinnoticiasandalucia.once.es/tematica/cultura/la-comparsa-gaditana-los-irracionales-gana-el-fermin-salvochea-en-sus-bodas-de

7.3. Notas

(1) La Organización Europea para la Investigación Nuclear —nombre oficial en español—, comúnmente conocida por CERN —sigla provisional utilizada en 1952, que responde al nombre en francés ConseilEuropéenpour la RechercheNucléaire, es decir, Consejo Europeo para la Investigación Nuclear—, es una organización de investigación europea.

(2)La presentación de la comparsa La Gaditanísima se realizó a través de YouTube como se puede comprobar en: La Comparsa de Juan Carlos (2018): *VÍDEO | #LaGaditaníssima de @CAPITANVENEN0 #Graffiti*[en línea], fecha de consulta: 23/07/2020, https://www.youtube.com/watch?-v=9V2mggDoh78

(3) El Watch City Steampunk Festival es uno de los festivales más conocido en la escena *steampunk*, se realiza cada año en Waltham, Massachusetts. Sus asistentes visten con estética *steampunk* como se muestra en:Watch City Steampunk Festival (2020): *GALLERIES of previousfestivals&events*[en línea], fecha de consulta: 24/07/2020,https://www.watchcityfestival.com/gallery

(4)El SteampunkNZ Festival es un festival de estética que se celebra cada año en Oamaru , Nueva Zelanda. Al igual que el Watch City Steampunk, sus asistentes se visten como se observa en su galería:SteampunkNZ Festival (2020): *GALLERY*[en línea], fecha de consulta: 24/07/2020,https://www.watchcityfestival.com/galleryhttps://www.steampunk.org.nz/gallery

RE SEÑAS

Bilbao, la gente. La ciudadanía y la construcción de la ciudad. 40 años de democracia municipal (1979-2019)

Coordinador: Mikel Toral

Mikel Etxebarria Etxeita / 314

Bilbao, la gente. La ciudadanía y la construcción de la ciudad. 40 años de democracia municipal (1979-2019)
Coordinador: Mikel Toral
Bilbao, 2020
367 páginas

Este libro es un trabajo de recuperación de la memoria de la construcción del Bilbao postfranquista. Una recuperación basada en la gente, no en las estadísticas, publicaciones oficiales, memorias de actividades y demás fuentes habituales, sino en los testimonios de las personas que desde diversos ámbitos de la ciudadanía han ido construyendo el Bilbao actual. Una mezcla de testimonios de personas que trabajaron en el postfranquismo en las diferentes luchas por una ciudad mejor y de personas que siguen en esa tarea en la actualidad.

El libro se divide en tres grandes apartados:

A.- Derecho a la participación ciudadana.
B.- Derecho a la ciudad.
C.- Derecho a la Cultura.

En los tres apartados se analizan diferentes aspectos en base a breves testimonios y reflexiones.

En el apartado del Derecho a la Cultura, además de una interesante introducción, se tratan los siguientes temas: fiestas populares, artes escénicas, música, cine, patrimonio, arte, euskera, literatura, equipamientos culturales y fábricas de creación. En total se presentan dieciocho aportaciones, algunas de carácter histórico y otras de carácter reflexivo y de pautas de futuro.

Es de reseñar que el primer tema sea el de las fiestas populares, que en la puesta en marcha de los ayuntamientos democráticos fueron expresión de recuperación ciudadana del espacio y de reivindicación de la participación. En el caso de Bilbao, la puesta en marcha de la Aste Nagusia/Semana Grande, fue un hito cultural y de cambio de entorno político importante.

En el libro se entremezcla el orgullo por lo conseguido y la tristeza por lo no logrado o la decepción por la oportunidad perdida. De su lectura se desprende la efervescencia y la ilusión de los primeros años de democracia municipal y la asunción de la *realpoilitk* de los siguientes años. Como bien dice Santiago Burutxagaen la introducción de apartado del Derecho a la Cultura, con relación a la segunda legislatura municipal (1983-1987) «Los nuevos demócratas conversos proliferaban y habían fijado ya los límites de lo posible».

Bilbao, la gente es una publicación interesante para leer, vital en los testimonios, es la voz de la gente que junto con

las instituciones y a veces a pesar o sin contacto con ellas, ha hecho y hace cultura en Bilbao.

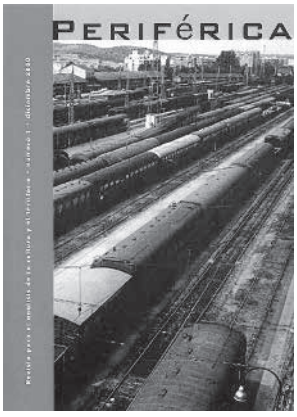
Es de remarcar que, en una publicación que tiene la voluntad de comunicar la labor de la gente de Bilbao en la construcción de la ciudad actual, de los tres ejes de análisis que se plantean, uno sea el de la Cultura. *Bilbao, la gente* es una iniciativa novedosa porque analiza la construcción de la ciudad desde la óptica de la gente que ha trabado por ello, rescata el pasado, pero sin olvidarse del presente y con una mirada al futuro. No es un libro de nostalgia, sino un recordatorio de la importancia de la labor de la gente, de la ciudadanía, en la construcción de la ciudad y por supuesto del importante papel de la cultura en esa construcción permanente.

Para finalizar transcribo una parte de la introducción de Santiago Burutxaga:

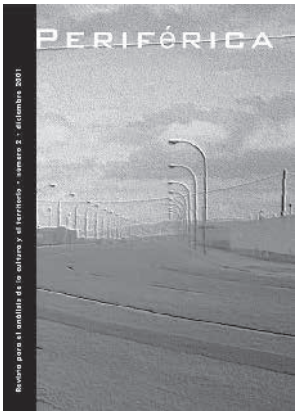
> Podemos llamar cultura a cosas muy diferentes, pero en ese amplio escaparate del mercado cultural también están los elementos que permiten abrir debates en la sociedad y construir pensamiento crítico. No es un modelo que viene dado bajo ningún epígrafe de las políticas culturales institucionales, pero es una realidad que se construye diariamente a partir de las experiencias comunitarias que agrupan de forma muy diversa a personas con afinidades e interés comunes. Estas páginas de *Bilbao, la gente*, nos muestran que esta sociedad viva también ha existido y sigue existiendo entre nosotros.

Los desafíos culturales del Bilbao futuro habría que enfocarlos hacia esa búsqueda de sentido que haga de la experiencia cultural una herramienta de emancipación y transformación colectiva. Edificar una cultura que sea útil para superar el aislamiento y la fragmentación, las desigualdades y los miedos, una cultura acogedora que sirva para organizar la heterogeneidad y para construir ciudadanía. Una cultura que sea, como dice el humanista italiano Nuccio Odine, «el líquido amniótico en el que se desarrollan las ideas de democracia, libertad, justicia, tolerancia y solidaridad».

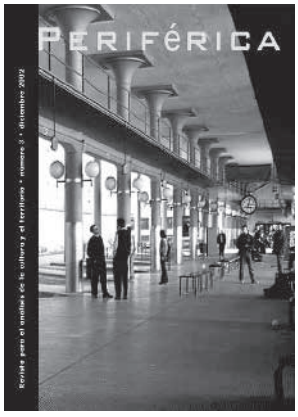
/ Artículo recibido: 10/07/2020
/ Artículo aceptado: 23/07/2020



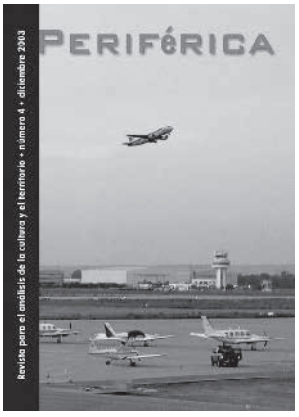
1 Diciembre 2000



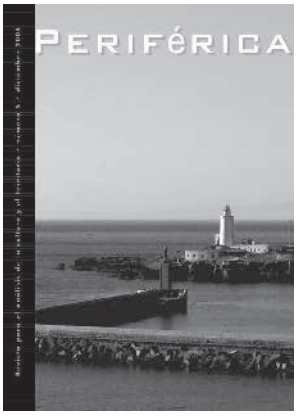
2 Diciembre 2001



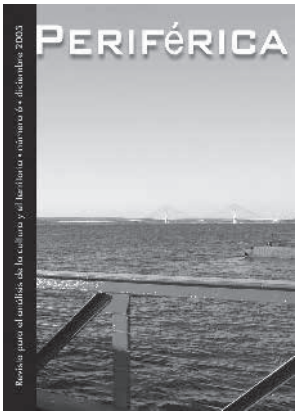
3 Diciembre 2002



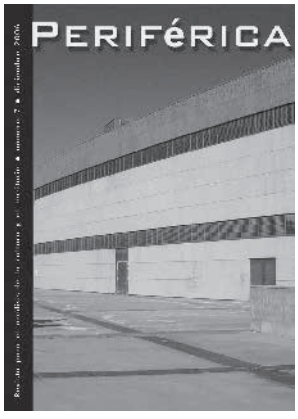
4 Diciembre 2003



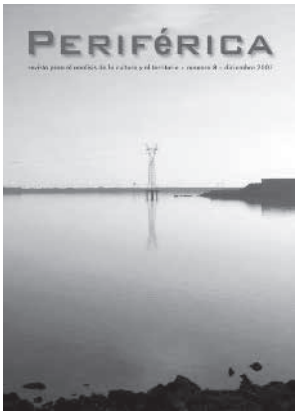
5 Diciembre 2004



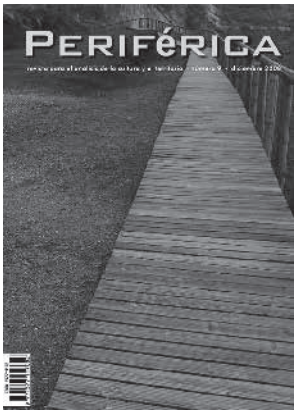
6 Diciembre 2005



7 Diciembre 2006

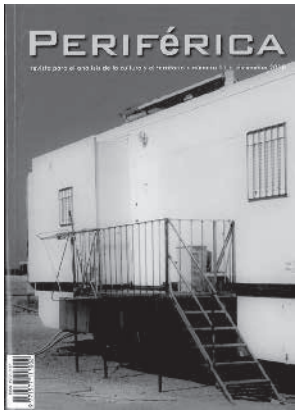


8 Diciembre 2007

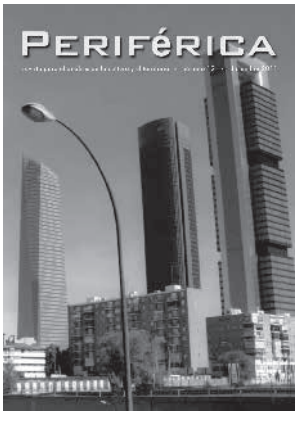


9 Diciembre 2008

10 Diciembre 2009



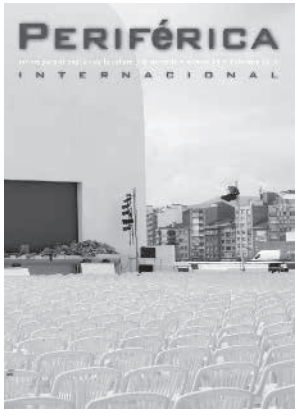
11 Diciembre 2010



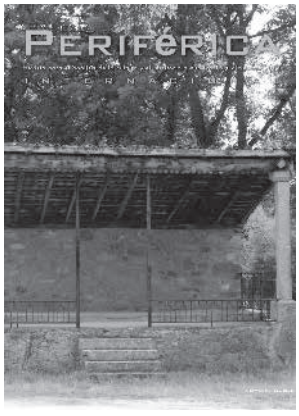
12 Diciembre 2011

NÚMEROS PUBLICADOS

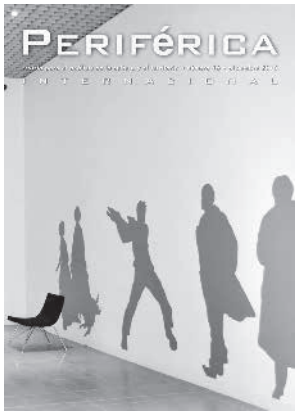
13 Diciembre 2012



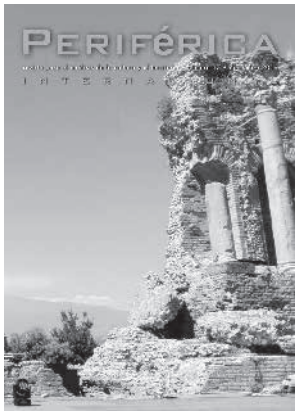
14 Diciembre 2013



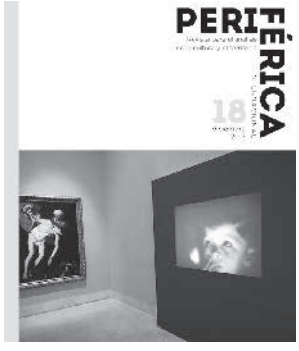
15 Diciembre 2014



16 Diciembre 2015

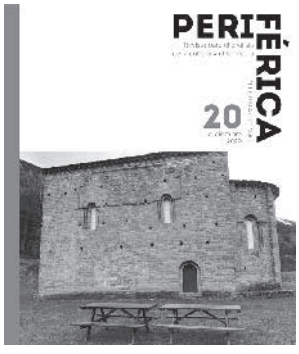


17 Diciembre 2016



18 Diciembre 2017

19 Diciembre 2018



20 Diciembre 2019

Todos los números publicados se pueden consultar en la siguiente dirección:
https://revistas.uca.es/index.php/periferica/issue/archive

Nº 1 · Diciembre 2000

EDITORIAL

TEMAS

• Crónicas del futuro imperfecto. *Fernando de la Riva.*
• Entrando en el nuevo milenio. *Mikel Extebarría 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. Tristancho.*
• 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 Aguileta.
• Sueño e Identidades, de W. AA.
• Guía Profesional del Jazz en España, de Fundación Autor y Cuadernos de Jazz.
• Los Centros Cívicos ante el nuevo milenio, de Roberto San Salvador y otros.
• Informe SGAE sobre hábitos de consumo cultural, de Fundación Autor.
• Montaje de Exposiciones, de Juan Carlos Rico.
• Gestión, producción y marketing teatral, de Teresa Valentín y Grego Navarro.
• La industria de la cultura y el ocio en España, de María Isabel García García y otros.
• Patrimonio etnológico del Instituto Andaluz, de Patrimonio Histórico.
• Nuevos espacios para la cultura en Europa, de Enric Franch.

RESEÑAS DE REVISTAS

• Banda Aparte. Clarín.

RESEÑAS DE WEBS

• Centro de Documentación Musical de Andalucía. Hangar.

Reseñas de asociaciones

• CRAC, Centro de Recursos para la Asociaciones de Cádiz y Bahía.
• GECA, Asociación de Gestores Culturales de Andalucía.
• JAMBA, Asociación de Jazz.

Nº 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. *Lluis Bonet.*
• Las Casas de Cultura. Equipamientos Culturales de Proximidad en España en el Siglo XX. *Chus Cantero.*

EXPERIENCIAS

• 16 años en la ruta del rock'n'roll. *Ignacio Juliá.*
• 10 años de Extensión Universitaria en la Universitat Jaume I. *Angels López Sierra y Albert López Monfort.*
• Histórico Municipal de Villamartín: un museo comarcal para el siglo XXI. *José María Gutiérrez López.*
• La Universidad Trashumante (Argentina). *Tato Iglesias.*
• La Red de Promotores Culturales de Latinoamérica y el Caribe. *Octavio Arbeláez Tobón.*
• QUAM: Quincena de Arte de Montesquieu. *Anna Palomo.*
• Frontera Sur: un proyecto colectivo al filo del milenio. *Alejandro Luque.*

RESEÑAS DE LIBROS

• Almanaque. Franquismo Pop, de Reservoir Books.
• Los proyectos, de Carlos Paredes y Fernando de la Riva.
• Perico "el del Lunar", de José Manuel Gamboa.
• Coerción. Por qué hacemos caso a lo que nos dicen, de Douglas Rushkoff.
• Libertad de exposición, de Francisco Calvo Serraller.
• Movimientos artísticos desde 1945, de Edward Lucie-Smith.
• Gestión de Proyectos Culturales, de W. AA.
• Mi vida en el arte, de Konstantin Stanislavski.
• ¿Nuevas dramaturgias?, de María José Ragué-Arias.
• Bendita locura, de José Ángel González Balsa.
• Y yo caí... enamorado de la moda juvenil, de Carlos José Ríos.
• Apocalipse Show, de Raúl Rodríguez Ferrándiz.
• De la Historieta y su uso (1873-2000), de Jesús Cuadrado.

RESEÑAS DE REVISTAS

• Cuadernos de Jazz y Más Jazz. Yellow Kid. PH.

RESEÑAS DE WEBS

• Clubcultura.com. Galería Milagros L. Delicado. W3art.

RESEÑAS DE ASOCIACIONES

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

Nº 3 · Diciembre 2002

EDITORIAL

IDEAS

• Alineación y ensimismamiento. *José María Parreño.*

• Poder cultural. Poder local. *Consejo Científico Revista PERIFÉRICA.*

TEMAS

• Se acabó la diversión. La cultura crea y sostiene ciudadanía. *Toni Puig.*

• La gestión del intercambio en las artes. Una revisión de las principales aportaciones. *Manuel Cuadrado*.

• Retos del patrimonio en el siglo XXI: Gestión creativa y desarrollo territorial. *Jordi Padró y Manel Miró.*

• Culture et économie. *Xavier Greffe.*

• Manuel Alés, In memoriam: Mi experiencia al frente de la Galería del Museo Cruz Herrera.

EXPERIENCIAS

• La actividad de la FEMP en el campo de la cultura local. *Yolanda Barcina.*

• Una década de extensión cultural. *Pablo Sanpedro.*

• Festival Internacional Espárrago. *Francis Cuberos.*

• Hay otros festivales pero están en éste. *Pepe Colubi.*

• En la encrucijada de dos siglos y milenios. *Lecsy Tejeda.*

• El Aula de Literatura José Cadalso. *Juan G. Macías.*

• La aventura de leer. *Elisenda Figueras.*

• Por el camino del Arte hacia el placer de leer. *Mayra Navarro.*

• Une expérience culture et économie: Saint-Malo. *Loïc Fremont.*

• Centro Andaluz de Documentación e Información Cinematográfica. *Federación Andaluza de Cine-Clubs.*

• El nuevo papel de la cultura en la definición de objetivos y estrategias en las ciudades. *Casto Sánchez.*

• La música en el Cádiz de los 60. *José María Santamaría.*

RESEÑAS DE LIBROS

• Del amanecer a la decadencia, de Jacques Barzun.

• Público y privado en la gestión cultural, de Roberto Gómez de la Iglesia.

• The Penguin Guide to Jazz on CD, de Rochard Cook y Brian Morton.

• Loops. Una historia de la música electrónica, de Javier Blánquez y Omar Morera.

• La regulación de la red, de Santiago Muñoz Machado.

• Gestión del patrimonio cultural, de Josep Ballart y Jordi Juan i Tresseras.

• Diseño y elaboración de proyectos de cooperación cultural, de Alfons Martinell Sempere.

• Visiones del sector cultural en Centroamérica, de W. AA.

• El consumo de servicios culturales, de Manuel Cuadrado García y Gloria Berenguer Contri.

• André Malraux, una vida, de Olivier Todd.

• L'emploi culturel a l'age numérique, de Xavier Greffe.

RESEÑAS DE REVISTAS

• Rock de Lux. Letras Libres. Ubi Sunt?

RESEÑAS DE WEBS

• Galería Benot. Gestión Cultural.org.

RESEÑAS DE ASOCIACIONES Y EMPRESAS

• Oikós. Xabide. GESCCAN. AGCEX.

DOCUMENTOS

• Pautas para la cooperación institucional en materia de cultura. Comisión de Cultura de la FEMP.

Nº 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. Arteguias. Ars Virtual. Festivales.

PORTAFOLIO

• Dibujos de José Pérez Olivares.

Nº 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.*
• Aspectos genéricos y conceptuales sobre Planificación Estratégica y Gestión Cultural. *Ángel Mestres.*

EXPERIENCIAS

• Patrimonio Cultural Universitario. *María Marco Such.*
• La Méthode des nouveaux commanditaires. *Cècile Bourne.*
• Houston Party Records. *Jaime Hernández.*
• La Cámara Oscura de la Torre Tavira. *Equipo Torre Tavira.*
• Centro de Exposiciones y Estudios de las Colonizaciones de Guadalcacín. *Julián Oslé Muñoz.*
• Neilson Gallery en Grazalema. *Jack Neilson.*
• Primer año académico del Máster en Gestión Cultural de las Universidades de Granada y Sevilla. *Víctor Fernández Salinas y Rafael López Guzmán.*
• Un sistema normalizado de indicadores de gestión aplicable a los Ayuntamientos andaluces. *Antonio M. López Hernández, Andrés Navarro Galera y David Ortiz Rodríguez.*
• La Escuela de Cine de Puerto Real. *José Manuel Tenorio Mariscal.*
• Políticas Culturales Municipales en Carmona. *Carlos Romero Moragas.*
• Cádiz.Doc, Documentales en Red. *Cádiz.Doc.*
• El Museo Taurino de la Diputación de Valencia. *Francesc Cabañés Martínez.*
• Paralelo 36. *Zap producciones.*

RESEÑAS DE LIBROS

• Repensar la cultura, de José Luis González Quirós.
• Gestión de Salas y espacios escénicos, de Miguel Ángel Pérez Martín.
• Cultura y Televisión, de Francisco Rodríguez Pastoriza.
• Casos de Turismo Cultural, de Josep Font Sentias.
• Gestión del Marketing Social, de Antonio Leal Jiménez.
• Diseño y evaluación de Proyectos Culturales, de David Roselló Cerezuela.
• Marketing Cultural, de María José Quero Gervilla.

RESEÑAS DE REVISTAS

• Cultura Moderna. La vaca de muchos colores. Ajoblanco. Reseña. Revista de Historia de El Puerto.

RESEÑAS DE ASOCIACIONES

• Centro de Documentación Audiovisual de Jerez.

DOCUMENTOS

• Agenda 21 de la Cultura. Vigía: Observatorio Cultural de la Provincia de Cádiz. *José Luis Ben Andrés.*

PORTAFOLIOS

• Dibujos de Fritz (Ricardo Olivera).

Nº 6 · Diciembre 2005

EDITORIAL

FUERA DE CONTEXTO

• Entrevista a Bertrand Tavernier. El País Semanal.
• Roberto Bolaño. Ed. Anagrama.

IDEAS

• La gestión de las ruinas. *Antonio Orejudo.*
• Los deberes de la Cultura. *Elena Angulo Aramburu.*

TEMAS

• El Ministerio de Cultura y la política cultural en Francia. *Enmanuel Négrier.*
• La gestión cultural en el espacio europeo de educación superior. *Antonio Ariño.*
• Las misiones pedagógicas. *Felipe Barbosa Illescas.*
• Cultura y nuevas tecnologías: ¿Hacia unas políticas e-culturales? *Santi Martínez Illa y Roser Mendoza.*
• Equipamientos culturales de proximidad en España en el siglo XX. Los Teleclubs. *Chus Cantero.*
• La cultura comprometida: los derechos y deberes culturales. *Annamari Laaksonen.*

EXPERIENCIAS

• Proyecto UNÍA, arte y pensamiento. *Isabel Ojeda.*
• ¿Quién necesita a Mozart? *Jorge Portillo.*
• Nueva algarabía. *Juan José Sánchez Sandoval.*
• El trabajo del comisario de exposiciones. *Juan Ramón Barbancho.*
• La situación de los intercambios culturales en el Mediterráneo Occidental. *Ferdinand Richard.*
• La costumbre de leer. *Fernando Domínguez Bellido, Josefa Parra Ramos y Ricardo Rodríguez Gómez.*

• Freek. *Tali Carreto.*
• Experiencias educativas a partir de la palabra poética. *Miguel Ángel García Argüez.*
• En un banco del jardín. *Rocío Guijallo Millón.*
• Balance de resultados del proyecto Cultur*At. *Julián Jiménez López.*
• El Club de lectura de la Biblioteca Pública Provincial de Cádiz. *Mª José Vaquero Vilas.*
• El caso del Aula Gerión en Sanlúcar de Barrameda. *Ana Gómez Díaz-Franzón.*

RESEÑAS DE LIBROS

• La Red es de todos, de Víctor Marí Sáez.
• Funky Business, de Jonas Ridderstrale y Kjell Nordström.
• Crónicas, de Bob Dylan.
• Free Culture, de Lawrwnce Lessig.
• Manual de Economía, de Cultura de Ruth Towse.
• El Proceso Cultural, de Joaquín Herrera Flores.
• Se acabó la diversión, de Ton i Puig.
• Industrias culturales y desarrollo sustentable, de W. AA.
• La cultura en la era de la incertidumbre, de Ferrán Mascarell.

RESEÑAS DE REVISTAS

• Cultura Moderna.

DOCUMENTOS

• Declaración de Madrid. Encuentro Mundial de Ministros de Cultura a favor de la diversidad cultural.

PORTFOLIO

• Dibujos de Manuel Rey Piulestán.

Nº 7 · Diciembre 2006

EDITORIAL

FUERA DE CONTEXTO

• El mercado influye...
• Durante este verano...

IDEAS

• Patrimonio histórico y turismo: un binomio positivo pero insuficiente. *Javier Maldonado Rosso.*
• El Flamenco: un patrimonio patrimonializado. *Enrique Linera.*

TEMAS

• Una ley en discordia. *Blas Fernández.*
• Propiedad intelectual y sociedad de la información. *José Justo Megías.*
• Nociones básicas en materia de propiedad intelectual. *Mª Paz Sánchez González.*
• Revistas culturales gratuítas. *Pedro M. Geraldía Sánchez.*
• La cultura comprometida: los derechos y deberes culturales. *Annamari Laaksonen.*
• Una introducción a la convención UNESCO sobre la diversidad cultural. *Luis Miguel Arroyo Yanes.*
• Medir la cultura: una tarea inacabada. *Salvador Carrasco Arroyo.*
• Nueva legislación y nuevas formas de organización en los museos de Andalucía. *Victoria Usero Piernas.*

EXPERIENCIAS

• ATALAYA, Observatorio universitario andaluz de la cultura. *Enrique del Álamo Núñez.*
• El papel cultural de las librerías. *Pere Duch.*
• Breve visión del asociacionismo universitario: el caso de Ubi Sunt? *Santiago Moreno Tello.*
• La cooperación cultural en mi punto de mira. *Ángeles Peña.*
• Cultura participativa: la experiencia del Círculo de Bellas Artes de Ciudad Real como Consejo Sectorial de Asociaciones Culturales. *Alberto Muñoz Arenas.*
• El club de lectura de la Universidad de Cádiz. *José Fernando Piñeiro Área.*
• Jornadas de Danza en la Universidad de Cádiz. *Carmen Padilla Moledo.*
• La FábriKa: Cultura autogestíonada. *La Asamblea de La FábriKa.*
• Música instantánea. *Willy Sánchez de Cos.*
• Y van para treinta años: Renacimiento, una editorial "literaria". *José Manuel Benítez Ariza.*
• Cambalache Jazz Club: los primeros 20 años. *José Luis García.*
• Proyecto HUMAN: el valor de las Humanidades. *Joaquín Moreno, Alejandra Brome, Javier Grimaldi.*

RESEÑAS DE LIBROS

• Casos de turismo cultural, de Josep Font Sentias (Coord.)
• El proyecto Benzú, de José Ramos Muñoz.
• El Flamenco en Cádiz, de Catalina León Benítez.
• El periodismo cultural, de Francisco Pastoriza Rodríguez.
• Marketing del patrimonio cultural, de Carmen Camarero y María José Garrido.
• Cuadernos de Investigación de Vigía, de la Fundación Provincial de Cultura de Cádiz.
• El Templo del Saber, de José Luis González Quirós.
• Re-imagina!, de Thomas J. Peters.

RESEÑAS DE REVISTAS

• Ábaco. Pensar Iberoamérica.

RESEÑAS DE ASOCIACIONES

• Asociación Qultura. Asociación Bahía de Puerto Real.

RESEÑAS DE AUDIOVISUALES

• Cambalache Jazz Club.

DOCUMENTOS

• Convención sobre la protección y promoción de la diversidad de las expresiones culturales.

Nº 8 · Diciembre 2007

EDITORIAL

FUERA DE CONTEXTO

• Pocos parecen advertir...
• Los museos deben...

IDEAS

• Una ciudadanía responsable en el contexto de la globalización. *Jacinto M. Porro Gutiérrez.*

TEMAS

• Regreso al Futuro Imperfecto. *Fernando de la Riva.*
• Las últimas tendencias en la creación de Museos. *Florencia Torrego Serrano.*
• Nociones básicas en materia de propiedad intelectual. *Mª Paz Sánchez González.*
• Museos y centros de interpretación en el ámbito rural. *José Manuel Castaño Blanco.*
• Las exposiciones temporales y el turismo cultural. *Cristina Giménez Raurell y Trinidad Vacas Guerrero.*
• Gestión de portales de museo. *C.Carreras y P. Báscones.*
• Equipamientos culturales de proximidad en España en el siglo XX. *Chus Cantero.*
• Introducción al Copyleft. *Javier de la Cueva González-Cotera.*
• El Reconocimiento de las Redes en el Campo Cultural. *Aleksandra Uzelac.*
• Las actividades de investigación en la Fundación Autor. *Rubén Gutiérrez del Castillo.*

EXPERIENCIAS

• Ladinamo: Cinco años pidiendo más gasolina. *Víctor Lenore.*
• Las Cartas de Servicios como elementos facilitadores de una nueva cultura del servicio público. *Rosa Gómez, Fº Daniel Moral y Manuel Torralba.*
• La coral polifónica Canticum Novum. *Laura Triviño Cabrera.*
• Interea, un proyecto interuniversitario y de colaboración interinstitucional en Galicia. *Héctor M. Pose.*
• Grupo UCAdanza. *Carmen Padilla Moledo.*
• Organización y funcionamiento de un centro cultural universitario. *Alfredo Luna Briceño.*
• V Campus Euroamericano de la Cultura. Almada, Portugal. Mayo de 2007. *Mar Hidalgo.*
• Amigos de la Música Bahía de Cádiz. *María José Martínez.*
• Los valores que representan las independientes. *Mario Pacheco.*

RESEÑAS DE LIBROS

Copyleft. Manual de uso, de VV. AA.
• Los nuevos centros culturales en Europa, de Roberto Gómez de la Iglesia (editor).
• Memoria 2006 de la Confederación de cajas de ahorros.
• La sociedad de la Cultura, de Arturo Rodríguez Morató.

RESEÑAS DE AUDIOVISUALES

• La liga de los olvidados, de José Luis Tirado.

RESEÑAS DE REVISTAS

• Mellotron nº3.

RESEÑAS DE WEBS

• 10 en Cultura.

MANIFIESTO

• Por una nueva cultura del territorio.

DOCUMENTOS

• Documento cero del sector del arte Contemporáneo: Buenas prácticas en museos y centros del arte.

Nº 9 · Diciembre 2008

EDITORIAL

FUERA DE CONTEXTO

IDEAS

• Crónicas de la derrota: la vista del águila. *Manuel J. Ruiz Torres.*

TEMAS

• Niveles de discurso de la política cultural y sus interacciones en la construcción de la realidad artística y cultural. *Juan Arturo Rubio Aróstegui.*
• Políticas culturales y biblioteca pública del siglo XXI. Conversaciones sobre algunos temas relevantes. *Juanjo Arranz, Óscar Carreño y Ferrán Farré.*
• La creación fotográfica española en el seno de las libertades políticas y la tolerancia ideológica: un camino despejado hacia el progreso cultural. *Jesús Micó Palero.*
• Las Universidades Populares: educando por una sociedad más justa. *Felipe Barbosa Illescas.*
• La construcción del Sistema de indicadores para la evaluación de las políticas culturales locales desarrollado por la FEMP: historia de un proceso de cooperación. *Juana Escudero Méndez.*
• ¿Qué buscamos cuando buscamos cultura? *Fernando Vicario.*
• Disonancias, nuevos territorios para el arte. *Roberto Cómez de la Iglesia.*
• Agentes culturales de carácter asociativo: La Biblioteca de la Esperanza de la Asociación de Vecinos 1º de Mayo de El Cerro del Moro (Cádiz), 1997-2006. *Santiago Moreno Tello.*

EXPERIENCIAS

• Cuando la literatura sale a jugar a la calle (Spoken Word). *Silvia Grijalva.*
• Proyecto Cultural El Sitio. Incuba - Guatemala, Incubadora Cultural de Desarrollo Comunitario y Empresarial. La Antigua Guatemala, Guatemala, CA.
• Máster en Gestión Cultural. La experiencia del alumnado. Inmaculada Vilches, Eva Ponga, Nani Soriano.
• Camaleón. La Agenda Cultural de la provincia de Cádiz. *José Fernando Piñeiro Area.*

ANTENAS

• GALICIA / El año cultural en Galicia. *Héctor M. Pose.*
• EUSKADI / Los equipamientos dominan el panorama. *Mikel Etxebarría Etxeita.*
• MADRID / Alientos por desalientos. *Juana Escudero Méndez.*

RESEÑAS DE LIBROS

• Reseñas del CERC.
• Cutura i estratègia de ciutat, de Félix Manito.

• Las Asociaciones Culturales en España, de VV. AA.
• Creative Economy, Report 2008.
• Música y sociedad, de Jaime Hormigos Ruiz.
• Equipamientos municipales de proximidad, de VV. AA.
• Gestión Cultural, estudios de caso, de A. Colombo y D. Roselló.
• Les Activités Culturelles.
• The social impact of the arts: an intellectual history, de E. Belfiore y O. Benett.
• Imagine... no copyrigth, de J. Smiers y M. Van Schijndel.
• Sociedad interconectada, cultura desconectada, de F. R. Contreras.
• El acceso al patrimonio cultural: retos y debates, de VV. AA.
• Reseñas de autor.
• La caja de cristal. Un nuevo modelo de Museo. Los autores.
• Equipamientos municipales de proximidad. Mikel Etxebarría Etxeita.

DOCUMENTOS

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

Nº 10 · Diciembre 2009

EDITORIAL

FUERA DE CONTEXTO

IDEAS

• Tiempo para consumir cultura. *Jacinto M. Porro Gutiérrez.*

TEMAS

• La Planificación Cultural en España, 1930-1990. *Jesús Cantero.*
• La competencia cultural artística en la educación obligatoria y en la formación inicial del profesorado. *Andrea Giráldez Hayes.*
• El P2P o la democratización de la cultura. *Javier Lorente Fontaneda.*
• El periodismo musical en la era del clic, el blog y el link. *Nando Cruz.*

MONOGRÁFICO «USOS, HÁBITOS Y DEMANDAS CULTURALES DE LAS UNIVERSIDADES ANDALUZAS»

• Introducción gráfica: En qué se parecen y en qué se diferencian. *Ángel Cazorla.*
• ¿Para qué sirven los estudios de usos, hábitos y demandas culturales en la práctica profesional? *Daniel Mantero Vázquez.*
• Investigación cualitativa y cuantitativa: Los estudios de usos y motivaciones culturales por cantes de ida y vuelta. *Pedro Jesús Luque Ramos, Antonio Palomo Monereo y Manuel Pulido Martos.*
• El consumo de cine y teatro de los municipios andaluces con campus universitario. *Jesús Sabariego.*
• Usos y hábitos de lectura en torno a la Universidad de Andalucía. *Clementina Rodríguez Legido.*

EXPERIENCIAS

• Córdoba, como territorio y reto cultural. Luces y sombras. *Virginia Luque Gallegos.*
• La territorialidad de la Casa Invisible. *Eduardo Serrano Muñoz.*
• Indigestió: buscando otro modo de pensar la música. *Jordi Oliveras.*
• Photoimagen, un evento y ahora un centro de la imagen. Fundación Imagen 83.
• Proyecto cultural El Sitio. *Enrique Matheu Recinos.*
• Arte y expresión con mujeres privadas de libertad. *Ana Luz Castillo y Andrea Barrios, Colectivo Artesana.*
• Educación Expandida: la Red como fuente de conocimientos. *Rubén Díaz.*
• Una experiencia de cultura y participación. U.P.M. de Jaén. *Angel Cagigas.*
• Librocasión Solidaria. *Sara María Castelló Gaona.*

ANTENAS

• EUSKADI / Tiempos de cambio en Euskadi. *Mikel Etxebarría Etxeita.*

RESEÑAS DE LIBROS

• Diccionario crítico de política cultural: cultura e imaginario.
• Ciudades cretivas. Volumen 1. Cultura, territorio, economía y ciudad.
• A New agenda? the European Union and cultural policy.
• Youtube: online video and participatory culture.
• El arte de la escenotécnia: cómo diseñar espacios escénicos de excelencia.
• Mercado y consumo de ideas: de industria a negocio cultural.
• La Economía del espectáculo: una comparación internacional.
• Culture, class, distinction.
• Burbujas de ocio: nuevas formas de consumo cultural.
• La Movilidad de las artes escénicas: obstáculos, retos y oportunidades.
• Creación de empresas en el ámbito cultural.
• Las Ciudades creativas: por qué donde vives puede ser la decisión más importante de tu vida.
• Lo sublime y lo vulgar: la "cultura de masas" o la pervivencia de un mito.
• Otros documentos y publicaciones de interés.
• Más allá del rock.

DOCUMENTOS

• Declaración de Independencia del Ciberespacio. *John Barlow.*
• Interlocal (Red Iberoamericana de Ciudades para la Cultura).

Nº 11 · Diciembre 2010

EDITORIAL

FUERA DE CONTEXTO

IDEAS

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

TEMAS

• La comunicación desubicada y las reubicaciones de la comunicación en la cultura. *Víctor Manuel Marí.*
• Los derechos de autor en la exhibición de dramáticos. *Juan Antonio Estrada.*
• La cultura obrera en la provincia de Cádiz. *Felipe Barbosa Illescas.*
• Las cartas están echadas. El futuro del teatro andaluz sobre la mesa. *Nines Carrascal.*

• Consejos de Cultura en las Comunidades Autónomas. *Mikel Etxebarria Etxeita.*
• ¿Qué hay más allá de la ciudad creativa? *Ángel Mestres Vila.*
• Redes distribuidas, nuevos mapas para una cultura atópica. *José Ramón Insa Alba.*

EXPERIENCIAS

• Arte y discapacidad. Una realidad oculta, un descubrimiento emergente. *Pablo Navarro.*
• El agente cultural y social La Marabunta. S*antiago Moreno Tello.*
• El arte en la educación de los menores de Tánger. *Mar Hidalgo.*
• Periféricos. Arte Contemporáneo en la provincia de Córdoba. *Javier Flores.*
• Pa[i]saje del retroprogreso. Dossier Bahía de Algeciras. *Santi Eraso.*

RESEÑAS DE LIBROS

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

RESEÑAS DE AUTOR

• In-fusiones de jazz. *Adolfo Luján.*

EVENTOS

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

Nº 12 · Diciembre 2011

EDITORIAL

FUERA DE CONTEXTO

MONOGRÁFICOS

Cartografías culturales

• La cartografía cultural como instrumento para la planificación y gestión cultural. Una perspectiva geográfica. *Manuel Arcila Garrido y José Antonio López Sánchez.*
• Cartografías culturales: mapeo y acción cultural. *Santi Martínez Illa y Roser Mendoza Hernández.*
• Guía de recursos culturales de la provincia de Sevilla. *Jesús Cantero Martínez.*
• El mapa cultural de la provincia de Valencia. *José Luis Pinotti Baldrich y Tamara Martínez López.*
• Crónica de la cartografía cultural de Chile: 14 años después. *Mª Paulina Soto Labbé.*

Impacto de los grandes eventos en las ciudades

• La influencia de un proyecto cultural en su entorno: Bienal de flamenco. *A. Domingo González Lavado.*
• Cádiz 2012: lecciones de buenas prácticas. *José Ruiz Navarro.*

TEMAS

• La gestión de públicos culturales en una sociedad tecnológica. *Jaume Colomer.*
• Atrapado por la música y la escritura. *Jesús Llorente.*

EXPERIENCIAS

• Horizontes compartidos. India en las Bienales de La Habana. *Margarita González Lorente y Carlos Garrido Castellano.*
• La cárcel en pañales. Una bebeteca multicultural en prisión. *Amaya Pedrero Santos.*
• Proyecto «Tecnología, información y conocimiento en el tercer sector para la cooperación cultural en el Estrecho» (TIC-TS). *Elena Revuelta de Pablos.*
• El centro de interpretación de La Caleta de Cádiz; interpretar la interpretación. *Pablo Wait Becerra.*

ANTENAS

• Euskadi / Es el tiempo de la política. *Mikel Etxebarría Etxeita.*

RESEÑAS DE LIBROS

• Acción cultural y desarrollo comunitario.
• Arte y eficiencia: el sector de la cultura visto desde la empresa.
• Las industrias creativas: amenazas sobre la cultura digital.
• Políticas para la creatividad: guía para el desarrollo de las industrias culturales y creativas.
• Economía creativa, desarrollo urbano y políticas públicas.
• Manual de marketing y comunicación cultural.
• Aforo completo. Cómo convertir los datos en audiencias.
• Economía de las industrias culturales en español.
• Estructuras de la comunicación y de la cultura: políticas para la era digital.
• Perspectivas: situación actual de la educación en los museos de artes visuales.

Nº 13 · Diciembre 2012

EDITORIAL

FUERA DE CONTEXTO

IN MEMORIAM

José Vidal Beneyto.
Juana Escudero Méndez.

IDEAS

• Canto en una lengua extraña. *Jabier Muguruza.*
• La disputa de las Humanidades y la invención de la industria cultural en el liberalismo avanzado. *Francisco Vázquez García.*
• ¿Dónde tocan los músicos? *Antonio Luque.*

TEMAS

• El 15-M y la crisis de la cultura consensual en España. *Amador Férnandez-Savater.*

OLD
NOWA

• Deconstrucción y políticas públicas de cultura. *José Ramón Insa Alba.*
• ... De aquellos polvos... *Javier Brun González.*
• La dimensión cultural de la universidad en el estado español. *Antonio Ariño Villarroya y Antonio Javier González Rueda.*
• La extensión de la cultura a través de las bibliotecas públicas y populares (1812-1939). Los viajes de inspección de Juan Vicens por las bibliotecas públicas andaluzas. *Felipe Barbosa Illescas.*

EXPERIENCIAS

• La planificación estratégica en la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. 1985-2011. *Luis Ben Andrés.*
• Una experiencia de autogestión cultural. La asociación 'Luis de Eguílaz' de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz) y sus revistas Las Piletas (literaria) y Gárgoris (histórica). *Rafael Pablos Bermúdez, José Santiago Miranda y Manuel Parodi Álvarez.*
• Impacto económico de la Semana Santa en La Antigua Guatemala. *Mario García Lara.*
• Sant Josep, el espacio de borde como articulador entre la ciudad formal y la informal. *Patricia López-Goyburu.*
• Centros de interpretación en la provincia de Cádiz. Hacia un modelo de gestión del desarrollo en el territorio. *Virginia Luque Gallegos.*
• El patrimonio afrocolombiano como locomotora del desarrollo. El caso de la música del pacífico en Santiago de Cali. *Sigrid Yanara Palacios Castillo.*

ANTENAS

• Euskadi / Fin de un ciclo. *Mikel Etxebarría Etxeita.*

Nº 14 · Diciembre 2013

EDITORIAL

FUERA DE CONTEXTO

IN MEMORIAM

• Eduard Delgado, diez años de ausencia.
• Ciudad y espacio cultural. Eduard Delgado.

IDEAS

• La alternativa del mecenazgo.
• ¿Hermanos, cuándo fue que se comenzó a joder aquello de entender la cultura como servicio público en España? *Eduard Miralles.*
• Los costes del mecenazgo. *Rubén Gutiérrez del Castillo.*
• Mecenazgo en cultura: ¿Oasis o espejismo? *Mikel Etxebarría Etxeita.*

ENTREVISTA

• Enrique Bustamante Ramírez a cargo de Daniel Heredia.

TEMAS

Monográfico: Observatorios culturales

• Introducción. *Ana Luz Castillo Barrios.*
• Observatorios Culturales. *Mercedes Giovinazzo Marín.*
• Utilidades de los Observatorios Culturales, la perspectiva práctica de los pararrayos. *José Luis Ben Andrés.*
• Observa-re-Labo-ra-re. *Salvador Carrasco-Arroyo y Vicente Coll-Serrano.*
• Observatorio Iberoamericano de Cultura, un complejo pasado y un futuro no menos complicado. *Fernando Vicario Leal.*
• Un ejercicio de prospectiva en torno a los Observatorios Culturales: Hacia la evaluación de la vitalidad cultural. *Raúl Abeledo Sanchís.*
• Observatorio de la Diversidad Cultural en Colombia. *Belén Lorente Molina, Edgar Alberto Novoa Torres y Carlos Vladimir Zambrano.*
• Listado de Observatorios Culturales.

TEMAS

• Música, industria y promoción: ¿cómo ha cambiado el marketing musical? *David Andrés Martín.*
• Nueva música: 1913-2013. *Francisco Ramos Núñez.*
• Hacia nuevos modelos de financiación cultural. ¿Renovar el mecenazgo? *Pau Rausell Köster, Julio Montagut Marqués y Tomás Minyana Beltrán.*
• Cultura de paz y gestión cultural. *Carlos Vladimir Zambrano Rodríguez.*

EXPERIENCIAS

• Planetacádiz. Plan C. Cádiz como ciudad educadora. *Francisco Cano López.*
• Las artes escénicas en Guatemala. Un estudio sobre empleo, realidades y necesidades del sector. *Ana Luz Castillo Barrios.*
• Cátedra Medellín-Barcelona: un proyecto de cooperación ciudad-ciudad desde la sociedad civil. *Félix Manito Lorite.*
• Asuntos interculturales de España y Kazajstán ante los ojos del estudiante. *Parmanova Bakyt y L. A. Bimendieva.*

ENCUESTA

• ¿Qué fue de...? La Cooperación Cultural al Desarrollo.

ANTENAS

• Tiempo de impasse. *Mikel Etxebarría Etxeita.*

Nº 15 · Diciembre 2014

EDITORIAL

FUERA DE CONTEXTO

IDEAS

• Pasado sin futuro & Futuro sin pasado. *Eduardo Subirats.*

ENTREVISTA

• Una conversación con Alfons Martinell. *Eduard Miralles i Ventimilla.*

TEMAS

• Las políticas de lo público en el arte. *Jorge Luis Marzo Pérez.*
• Lo público y la fotografía. Una reflexión sobre el campo fotográfico. *Alberto Martín Expósito.*
• Hacia una arquitectura posible de los derechos culturales en Iberoamérica: el caso de una Canasta Básica de Consumo Cultural para Chile. *Tomás Peters Núñez.*
• Participación ciudadana y regeneración política: Juego de Tronos. *Enrique Bueres Álvarez.*
• La formación de gestores culturales en España. Una tarea inacabada, balance del VII Seminario Internacional del Observatorio Cultural del Proyecto Atalaya. *Ana Luz Castillo Barrios.*

• Cultura en Cádiz durante la transición, 1976-1979. *Enrique del Álamo Núñez.*
• Los medios públicos locales en Andalucía como termómetros de la calidad democrática. *Víctor Manuel Marí Sáez, Belén Macías Varela, Francisco Cañete Sainz y Gonzalo Ceballos Castro.*

MONOGRÁFICOS

La gestión cultural en América Latina

• Introducción. Monográfico la Gestión Cultural en América Latina. Protagonizar el futuro. *José Luis Ben Andrés.*
• El «estado del arte» en Chile. *Bárbara Negrón Marambio.*
• Migraciones, gestión cultural e inclusión social en Costa Rica. *Freddy Mauricio Montero Mora.*
• Guatemala: «La cultura, motor de su desarrollo integral». *Max Araujo.*
• Política y cultura en Medellín «modelo para des-armar». *Octavio Arbeláez Tobón.*
• Territorio e identidad en la Argentina. Dos elementos valiosos del diseño y la gestión de las políticas culturales. *M. Victoria Alcaraz.*
• Retos de la política cultural en México. *Alfonso Castellanos Ribot.*
• La Agenda pendiente de la economía creativa en Brasil - eppur si muove. *Ana Carla Fonseca Reis.*
• Retos para la gestión cultural, en América Latina. *Carlos Javier Villaseñor Anaya.*
• Currículum de los Autores del Monográfico.

Monográfico sobre derechos culturales

• Los derechos culturales en clave política y perspectiva social. Transcripción de la conferencia de Josep Ramoneda.
• Las libertades y los derechos relativos al acceso y a la participación en la vida cultural. *Luis Miguel Arroyo Yanes.*
• Observaciones sobre el derecho al patrimonio cultural como derecho humano. *Luis Pérez-Prat Durbán.*
• Administración pública, propiedad intelectual e internet. *Manuel Rodríguez Portugués.*
• El ciudadano ante el patrimonio cultural: algunas reflexiones en torno al alcance de su posición jurídica activa a la luz del régimen jurídico previsto para su protección. *Leonardo J. SánchezMesa Martínez.*
• El audiovisual y los derechos culturales. *M. Jesús Rozados Oliva.*

EXPERIENCIAS

• De la cata como una de las Bellas Artes. *F. Vázquez García.*
• Aproximación a una metodología de evaluación de calidad en centros de interpretación. *Virginia Luque Gallegos.*
• Gente de la UFCA. *Colectivo Fotográfico UFCA.*
• Videojuegos educativos y gestión cultural. *Eloísa del Alisal y Abraham Martínez.*

EXPERIENCIAS DE WORKSHOPS DE ECONOMÍA Y GESTIÓN DE LA CULTURA

• Turismo cultural y desarrollo regional: la metrópolis como referencia. *Diomira Maria Cicci Pinto Faria.*
• De vueltas con la creatividad: una propuesta de medición para el caso español. José Luis Martín. *Navarro, María Luisa Palma Martos y María Inmaculada Martínez Camacho.*
• Problemática y acciones de marketing en el sector de las artes escénicas de la Comunidad Valenciana. *Manuel Cuadrado García, Gloria Berenguer Contrí, Mª José Miquel Romero y Carmen Pérez Cabañero.*

Nº 16 · Diciembre 2015

EDITORIAL

IDEAS

• Sigue vivo.
A propósito del 25 aniversario de La política cultural, qué es y para qué sirve de Emiliano Fernández Prado, *Jorge Fernández León.*

TEMAS

• Por qué la derecha está ganando la batalla de la música popular? Pop, política y la importancia del lazo social. *Víctor Lenore.*
• La época que escribe. Literatura (y) política en las redes. *Remedios Zafra Alcaraz.*
• Apuntes para un Manual de buenas prácticas para la participación ciudadana en la gestión del patrimonio cultural en Andalucía. *Aurora Arjones Fernández.*
• Cultura y Desarrollo Sostenible. *Virginia Luque Gallegos.*
• Aproximación a la memoria del cineclubismo: del Cineclub Iuventus al Cineclub Universitario, Cádiz (1963-1993). 30 años despertando la conciencia crítica a través del cine. *Felipe Barbosa Illescas y Enrique del Álamo Núñez.*
• La memoria como fermento o el libro-álbum como acta de una labor deportiva. Tres ejemplos. *Héctor Pose Porto.*

EXPERIENCIAS

• Reflexiones a propósito de una temporada en los Estados Unidos. *Carlos Javier Villaseñor Anaya.*
• Acción social por la música: «El Sistema» en Nueva York. *Álvaro F. Rodas Núñez.*
• El reto de la participación en cultura. *Mikel Etxebarria Etxeita.*
• O SESC em São Paulo: vocação educativa e transversalidade. *Danilo Santos de Miranda.*

RESEÑAS

• Un manual de gestión cultural ampliado y mejorado.
• El futuro de los Centros Culturales en la Europa Creativa. Reflexiones desde Camargo. Una experiencia booksprint, *Mikel Etxebarria Etxeita.*

Nº 17 · Diciembre 2016

EDITORIAL

FUERA DE CONTEXTO

IDEAS

• Las paradojas de la cultura crítica. Las clases creativas como intelectualidad orgánica del capitalismo postfordista. César Rendueles.

CRÓNICAS

• Añón del Moncayo. Reflexiones sin onomatopeyas sobre la gestión de la cultura. Luis Ben (relator).

TEMAS

• Cultura e política cultural: cinco desafios para a década / *Cultura y política cultural: cinco desafios para una década.* Teixeira Coelho.

• Machismo, racismo, clasismo y cosmopaletismo, los cuatro jinetes del periodismo musical / *Sexism, racism, classism and cosmopaletismo, the four horsemen of the journalism musical.* Fernando Cruz.

• El valor de la obra cultural y patrimonial de las cajas de ahorro / *The value of cultural and heritage activities of savings banks.* Anna Villarroya.

• Una economía cultural de la cultura / *A cultural Economy of the Culture.* Jaron Rowan.

• Gustos musicales de la población andaluza: abordando el análisis desde el plano meso-sociológico / *Musical tastes of the andalucian poblation: coming up to the analysis from the mesosociological plane.* Rosalía Martínez García y Jesús Moreno García.

• Museología para la innovación social: una experiencia de regeneración territorial en la periferia europea / *Museology for social innovation: an experience of territorial regeneration in the periphery of Europe.* Marta Rey-García, Noelia Salido-Andrés, María José Sanzo Pérez, Luis Ignacio Álvarez González.

• Grandes momentos del cine en San Fernando / *Great moments of cinema in San Fernando.* Rafael Garófano Sánchez.

MONOGRÁFICO: LA GESTIÓN CULTURAL EN MÉXICO

• Introducción / *Introduction.* Periférica Internacional.

• Editorial / *Editorial.* Ahtziri E. Molina Roldán y José Luis Mariscal Orozco.

• Formación e investigación de la gestión cultural en México: Balance y perspectivas / *Education and research about Cultural Management in Mexico: Balance and Prospects.* José Luis Mariscal Orozco.

• La Gestión Cultural Universitaria en México hoy, entre la atención a estudiantes y el mercado cultural / *University's cultural management in Mexico today, between attending the students and the cultural market.* Ahtziri Molina Roldán.

• Nuevas formas de producir, circular, consumir y rentabilizar la cultura: los contenidos culturales envasados y una mirada desde el caso mexicano / *New ways of producing, circulating, consuming and making the most of culture: packaged cultural content with a look at the case of Mexico.* Rodrigo González Reyes.

• Economía y Cultura en México. Apuntes de una agenda en construcción / *Economy and Culture in Mexico. Notes of an agenda under construction.* Marissa Reyes Godínez.

• Hacia una perspectiva del actor múltiple de la cultura en la construcción de paz y la gestión cultural / *A multi-actor perspective of culture in peacebuilding and cultural practices.* Jorge Linares Ortiz.

• Aproximaciones sobre asociatividad cultural en México / *Approaches on partnership networks in culture in Mexico.* Alejandrina Pacheco García y Alba Iris Velasco Olvera.

• Derechos culturales y ciudadanía. Una reflexión desde la condición mexicana / *Cultural rights and citizenship. A reflection from the Mexican condition.* Eduardo Nivón Bolán.

• Cambios recientes en la institucionalidad cultural de México, un proyecto en redefinición / *Recent changes in the cultural institutions of Mexico, a project redefinition.* Carlos Javier Villaseñor Anaya.

EXPERIENCIAS

• La Térmica de Málaga. Un proyecto de cultura contemporánea apegado al territorio / *The Térmica in Malaga. A contemporary cultural project strongly linked to the region.* Antonio Navajas Rey.

ÓPERA PRIMA

• La (in)esperada gentrificación cultural. El caso Barcelona / *The (un)expected cultural gentrification. The case of Barcelona.* Fátima Vila Márquez.

• Carnaval de Cádiz y cine, una relación recíproca / *Cadiz carnival and film, a reciprocal relationship.* Ignacio Sacaluga Rodríguez y Álvaro Pérez García.

RESEÑAS

ÍNDICES

Nº 18 · Diciembre 2017

EDITORIAL

ENTREVISTA

• Entrevista a Santiago Eraso, Daniel Heredia.

CRÓNICA

• Universidad y cultura: balance de una relación. Relato del seminario de verano del Observatorio Cultural del Proyecto Atalaya, Manuel J. Parodi Álvarez (relator).

MONOGRÁFICO

• Ideas, la cultura en el siglo XXI. Incertidumbres frente a certezas (adelanto editorial del Manual Atalaya de Gestión Cultural)

• Introducción

• La difícil relación entre educación y cultura. ¿Un divorcio inevitable y permanente? / *The difficult relationship between education and culture. An unavoidable and permanent separation?*, Gemma Carbó Ribugent.

• Desigualdad, ¿existe alguna posibilidad de conseguir niveles de igualdad aceptables? / *Inequality. Is it at all possible to achieve acceptable levels of cultural equality?*, Modesto Gayo.

• Desenredando la economía de la cultura / *Untangling the economy from culture*, Ramón Zallo Elguezabal.

• Las industrias culturales y creativas / *Cultural and creative industries*, Enrique Bustamante Ramírez.

• *A moldura decisiva. Arte e tecnologia no século XXI*, Teixeira Coelho / El marco decisivo. Arte y tecnología en el siglo XXI, Teixeira Coelho.

• ¿Quiénes son los gestores artísticos? Una investigación sociológica sobre el caso francés, Vincent Dubois / *Who are the Arts Managers? A Sociological Research on the French Case*, Vincent Dubois.

• Lo que saben de las imágenes. Fotografía y medio digital / *What pictures tell us. Photography and digital media*, Alberto Martín Expósito.

TEMAS

• ¿Para qué sirve la longitud del brazo? Una aproximación al origen de las políticas culturales en el mundo anglosajón / *Why 'arm's length'? Examining the origins of Anglosaxon cultural policies*, Jorge Fernández de León.

• Políticas culturales en los ayuntamientos del cambio. ¿Hacia unas políticas públicas de lo común? / *Cultural policies in the new wave of town councils. Are we moving towards making common policies public?*, Nicolás Barbieri.

• Retrato del artista rock: Tres aproximaciones. Miradas de cine sobre The Rolling Stones, The Clash y Nick Cave / *A portrait of the artist as a rock star: Three approaches. The movies of The Rolling Stones, The Clash and Nick Cave*, Eduardo Guillot.

• De lo que los objetos cuentan o la ciudad interpretada / *What objects tell us or the city interpreted*, José Ramón Barros Caneda.

ÓPERA PRIMA

• La expansión urbanística de Vietnam vista por artistas. Perspectivas intergeneracionales / *Vietnam's Urban Expansion as Seen by Artists: Intergenerational Perspectives*, Cristina Nualart.

EXPERIENCIAS

• Reflexionando sobre el Plan Nacional de Patrimonio Industrial: experiencias y expectativas para la educación en competencias en Andalucía / *Reflecting on the National Plan for Industrial Patrimony: experiences and expectations for skillbased education in Andalusia*, Aurora Arjones Fernández.

NORMAS DE PUBLICACIÓN Y DE EDICIÓN

NÚMEROS PUBLICADOS

Nº 19 ·Diciembre 2018

EDITORIAL

FUERA DE CONTEXTO

IN MEMORIAM

• Eduard Miralles.

ENTREVISTA

• Entrevista a Lucina Jiménez, Daniel Heredia.

CRÓNICA

• Una sinfonía más útil que un martillo. Crónica del IV Encuentro Cultura y Ciudadanía: Educación, Mediación, Público-s, Isabel Cebrián Zarranz (relatora).

TEMAS

• Evaluación de la estrategia digital en los museos: métodos y herramientas para web, redes sociales y móviles / *Evaluation of digital strategies: methods and tools for web sites, social media and mobile devices*, Elena Villaespesa.

• Democracia cultural y promesas de dinero. Políticas culturales y arm's length en la esfera anglosajona, hoy (II) / *Cultural democracy and promises of money. Cultural policies and arm's length in the English-speaking world today (II)*, Jorge Fernández de León.

• ¿Nostalgia de posmodernidad? una aproximación al arte culto descafeinado / *Nostalgia for postmodernity? An initial exploration of high art lite*, Alberto Santamaría.

MONOGRÁFICO: SELECCIÓN DEL MANUAL ATALAYA DE GESTIÓN CULTURAL

• Introducción / *Introduction*. *Periférica* Internacional.

• El marco jurídico y legal de la cultura. Los derechos culturales / *The judicial and legal framework of culture. Cultural rights*, Juana Escudero Méndez.

• Planificación cultural pública / *Public cultural Planning*, Félix Manito Lorite.

• La comunicación cultural / *Cultural Communication*, Mª José Quero Gervilla.

• Cooperación cultural / *Cultural cooperation*, Alfons Martinell Sempere.

• La evaluación de proyectos y procesos culturales / *The evaluation of cultural projects and processes*, David Roselló Cerezuela.

MONOGRÁFICO: LA GESTIÓN CULTURAL EN GUATEMALA

• Introducción / *Introduction*. *Periférica* Internacional.

• Patrimonio cultural intangible de Guatemala: El Acuerdo de Identidad Derecho de los Pueblos Indígenas. Su cumplimiento a partir de 1995. Algunos ejemplos / *Guatemala's intangible cultural heritage: the Agreement on Identity and Rights of Indigenous Peoples. Compliance after 1995. Some examples*, Rolando Roberto Rubio Cifuentes.

• Arte que construye historia. Un paseo por la narrativa visual contemporánea de post guerra / *Art that constructs history. An overview of contemporary post-war visual narrative*, Itziar sagone Echeverría.

• La impostergable invención del presente: Literatura guatemalteca actual / *The unpostponable invention of the present: Guatemalan literature today*, Luis Méndez Salinas.

• Música actual en Guatemala - una mirada urgente / *Contemporary music in Guatemala: an urgent overview*, Paulo Alvarado.

• El aporte del sector oficial a las expresiones de cultura y a la salvaguardia del patrimonio cultural, a veintidós años de la firma de la paz. La cultura como un motor de desarrollo integral / *The public sector's contribution to cultural expresssion and cultural heritage conservation, twenty years on from peace. Culture as a driving force for comprehensive development*, Max Araujo.

ÓPERA PRIMA

• ARTE-FACTO. Cómo hacer y aprender desde la experiencia artística / *ARTE-FACT. How to do and learn from aesthetic experience*, Judith Lerein.

• El cine "made in Cádiz" es un gran invento / *Movies "made in Cádiz" is a great invention*, Víctor Grande-López Correo.

EXPERIENCIAS

• Experiencias de gestión colaborativa en tiempos de crisis. Nuevos espacios, formatos y relaciones culturales / *Experiences of collaborative management in times of crisis. New spaces, formats and cultural relationships*, Virginia Luque Gallegos.

• Intrusos del espacio y el tiempo / *Space-time intruders*, Ruth Mayoral López.

NORMAS DE PUBLICACIÓN Y DE EDICIÓN
NÚMEROS PUBLICADOS

Nº 20 ·Diciembre 2019

EDITORIAL
LAMENTO
• Max
FUERA DE CONTEXTO
• Veinte años de editoriales de Periférica Internacional / *Twenty years of publishers of Periférica Internacional*
EN HOMENAJE A EDUARD MIRALLES I VENTIMILLA
ENTREVISTA
• Entrevista a Lluís Bonet / *Lluís Bonet interview*, Daniel Heredia
CRÓNICA
• Artistas en espera / *Artists on hold*, Isabel Cebrián Zarranz
• Crónica del X Seminario del Observatorio Cultural del Proyecto Atalaya "Creación y creadores" / *Chronicle of the X Seminar of the Observatorio Cultural del Proyecto Atalaya "Creation and Creators"*, Isabel Sánchez Moreno
TEMAS
• Mujeres en las industrias culturales y creativas / *Women's in the cultural and creative industries*, Cristina Guirao Mirón
• Los papeles (de la cultura) del ayer / *The roles (of culture) of yesterday*, Fran G. Matute
• En la calle de la cultura /*On the street of culture*, Charo Ramos Reyes
• Pensando el patrimonio industrial. Los retos del siglo XXI / *Thinking of industrial heritage. The challenges of the XXI century*, Julián Sobrino Sima y Marina Sanz Carlos
• Cultivando comunidades de práctica en la extensión universitaria: artes escénicas y performativas en el campus de Gipuzkoa / *Cultivating communities of practice in university extension: scenic and performative arts in the Gipuzkoa campus*, Antonio Casado da Rocha y Esther Uria Iriarte
• La Ley Foral de Derechos Culturales de Navarra: una norma pionera en Europa / *The Foral Law of Cultural Rights of Navarra: a pioneering norm in Europe*, Mª. Camino Barcenilla Tirapu, José Miguel Gamboa Baztán, Roldán Jimeno Aranguren y José Vicente Urabayen Azpilikueta
• Ley de Derechos Culturales de Navarra. Una mirada desde la gestión cultural / *Law of Cultural Rights from Navarra. A look from public cultural management*, Mikel Goztón Etxbarria Etxeita
MONOGRÁFICO. 20/40: MONOGRÁFICO SOBRE POLÍTICAS CULTURALES LOCALES
• Introducción / *Introduction*
• Repensar las políticas culturales locales / *Rethinking local cultural policies*, Juan González-Posada M., Jorge Fernández León
• Presentación: Lo que tiene que cambiar para que (casi) todo cambie / *What you have to change so that (almost) everything changes*, Jorge Fernández León
• Ecofeminismo y políticas culturales locales / *Ecofeminism and local cultural policies*, Gemma Carbó Ribugent
• La política cultural local tras 40 años de democracia: ¿es posible una regeneración de los equipamientos culturales frente a la parálisis permanente? / *Local cultural policy after forty years of democracy: is a regeneration of cultural facilities possible in the face of permanent paralysis?*, Juan Arturo Rubio Aróstegui
• Las política culturales locales en democracia y sus fortalezas transformadoras: propuestas desde los logros de sus primeros cuarenta años / *Local cultural policies in democracy and its transformative strengths: proposals for the achievements of its first forty years*, Juana Escudero Méndez
• Algunas reflexiones para repensar las políticas culturales locales / *Some reflections to rethink local cultural policies*, Alfons Martinell Sempere
• Políticas culturales locales: con la mirada puesta en el futuro / *Local cultural policies: with an eye on the future*, Jordi Font Cardona
• Construir el horizonte: Derechos culturales, acción global y democracia / *Building the horizon: Cultural rights, global action and democracy*, Estefanía Rodero Sanz
MONOGRÁFICO INTERNACIONAL: COLOMBIA
• Introducción / *Introductión*, Fernando Vicario
• El ministerio en las cumbres / *The ministry in the summits*, Germán Rey Beltrán
• El papel de la cultura en la construcción de paz y en el desarrollo territorial de Colombia / *The role of culture in peace building and territorial development in Colombia*, Luis Miguel Úsuga Samudio
• Cultura y economía, soluciones y desafíos para las políticas culturales en Colombia / *Culture and economy, solutions and challenges for cultural policies in Colombia*, David Melo
• Industrias creativas y tecnologías digitales en Colombia. Nuevas interacciones / *Creative industries and digital technologies in Colombia. New interactions*, Felipe César
ÓPERA PRIMA
• Explorando los derechos de participación cultural y las nuevas maneras de acceso a la cultura / *Exploring cultural participation rights and new ways of accessing culture*, Sergio Ramos Cebrián
• Lunares prohibidos por extranjeros / *Dots forbidden for being foreign*, Carmen Heredia Martínez
• El cortometraje como vehículo de comunicación para la inclusión social / *The short film as a communication vehicle for social inclusion*, Víctor Grande López
Teatro nigeriano y temas cruciales. Jos Repertory Theatre / Nigerian theatre and crucial issues. Jos Repertory Theatre, María Aranzazu Fernández Giles
• Patrimonio doliente y museo: memoria, educación, morbo y consumo. Apuntes para una posible musealización del Valle de los Caídos / *Mourning heritage and museum: memory, education, morbidity and consumption. Notes for a possible musealization of el Valle de los Caídos*, Javier Mateo de Castro
• Potencialidad del patrimonio bajomedieval en la provincia de Cádiz (España) como recurso turístico / *Potential of the medieval heritage in the province of Cádiz (Spain) as a tourist resource*, Diego Manuel Calderón Puerta

EXPERIENCIAS

• El impacto de los contenidos digitales en los espacios físicos: El proyecto Nubeteca y la recuperación de la biblioteca como lugar de encuentro / *The impact of digital content in physical spaces: The Nubeteca project and the recovery of the library as a meeting place*, Javier Valbuena y José Antonio Cordón

RESEÑAS

• Perfil del gestor cultural municipal / *Local cultural manager profile*, Cristina Ortega Nuere, Antonio Javier González Rueda e Isabel, Verdet Perise Verónica Rivas Serrano

• Las prácticas culturales de los andaluces en el periodo 2006-2015 / *The cultural practices of the Andalusians in the 2006-2015 period*, Equipo de investigadores sociales de las Universidades Andaluzas. Ángel Cazorla Martín

NÚMEROS PUBLICADOS

DECLARACIÓN ÉTICA Y DE BUENAS PRÁCTICAS

NORMAS DE PUBLICACIÓN Y EDICIÓN

DE CLARACIÓN

ÉTICA Y DE BUENAS PRÁCTICAS

PERIFéRICA Internacional es una publicación dirigida a comunicar y compartir visiones sobre el fenómeno sociocultural, a través de aportaciones de especialistas en el mundo de la gestión, creación e investigación cultural (sección Temas y Monográfico), así como publicación de investigaciones y trabajos de convocatoria abierta (Ópera Prima y Experiencias).

El Consejo Asesor y Equipo Editorial de *PERIFéRICA Internacional* apuesta por el compromiso ético, por lo que adopta como referencia el Código de Conducta que, para editores de revistas científicas, ha establecido el Comité de Ética de Publicaciones, del Committee on Publication Ethics (COPE).

Igualmente, en el desarrollo de sus funciones, los miembros de la Universidad de Cádiz que participen en *PERIFéRICA Internacional*, como miembro de cualquiera de sus estamentos, revisores o autores, atenderán a lo recogido en el Código Ético de la Universidad de Cádiz (Código Peñalver).

Compromiso ético del Consejo Asesor y Equipo Editorial de *PERIFéRICA Internacional*

Se definen como obligaciones y responsabilidades generales de los miembros del Consejo Asesor y Equipo Editorial de *PERIFéRICA Internacional*, los siguientes:

• Atender en todo momento las demandas y necesidades de los lectores y autores.

• Apostar por la mejora continua de la revista.

• Velar por la calidad de los contenidos publicados en la revista.

• Defender la libertad de expresión y la pluralidad de las publicaciones.

• Mantener la integridad académica de su contenido.

• Aceptar, en su caso, la publicación de correcciones, aclaraciones, retractaciones y/o disculpas por errores voluntarios o involuntarios que pudieran cometerse.

Compromiso ético de *PERIFéRICA Internacional* con sus lectores/as

PERIFéRICA Internacional se compromete a establecer un canal de comunicación fluido y accesible donde los lectores puedan solicitar información, aclaración o presentar una reclamación. Dicho canal se hará visible en la plataforma online de la revista. Los lectores tendrán derecho a estar informados sobre aspectos de financiación de la revista.

Compromiso ético de *PERIFéRICA Internacional* con los/las autores/as

PERIFéRICA Internacional se comprometa a asegurar la calidad del material que publica, atendiendo y haciendo cumplir las normas de la revista y sus diferentes secciones. Se compromete a hacer pública las normas de publicación y normas de edición, a través de las Directrices para autores. Las decisiones de los editores para aceptar o rechazar un documento para su publicación se basarán en la originalidad, claridad expositiva, importancia de la aportación del estudio y en la idoneidad del mismo en relación a la línea editorial de la revista. Para las secciones de Ópera Prima y Experiencias (sometidos a revisión por pares), *PERIFéRICA Internacional* se compromete a la asignación de revisores de reconocido prestigio y reconoce el derecho de los autores/as a estar informados sobre todos los pasos del proceso de revisión, incluido el derecho a apelar contra las decisiones editoriales.

PERIFéRICA Internacional se compromete a mantener actualizados en su página web todas las directrices para los autores, modalidades de envío, los avisos de derechos de autor/a y la declaración de privacidad de los mismos.

La presente Declaración ética y de buenas prácticas podrá actualizarse regularmente y se publicará a través de un vínculo directo dentro del apartado Políticas de la revista.

Los cambios de composición del Consejo Asesor o Equipo editorial no afectarán a las decisiones ya tomadas salvo casos debidamente justificados.

NORMAS DE PUBLICACIÓN Y EDICIÓN

DE PUBLICACIÓN

1. *Periférica* admite trabajos originales redactados en castellano, inglés, francés o portugués, que se atengan a la línea editorial de la revista expuesta en la presentación. Los originales se presentarán a través del siguiente enlace http://revistas.uca.es/index.php/periferica/loginpresos a doble espacio, letra Garamond, cuerpo 12. Para cualquier duda puede enviarse un correo a la siguiente dirección: periferica@uca.es

2. Cada artículo deberá tener, igualmente, un breve resumen en castellano e inglés, el título del artículo traducido al inglés, una serie de palabras claves también en los dos idiomas y la fecha de envío del trabajo.

3. Se deberá indicar con claridad a lo largo del texto la colocación de cuadros, fotografías e ilustraciones. Todas las imágenes se adjuntarán en formato digital con calidad para ser reproducidas e irán identificadas con sus correspondientes pies. La revista *Periférica* entiende que los autores tienen los derechos pertinentes para la publicación de las imágenes que proporcionan.

4. *Periférica* tiene por objetivo publicar dos tipos de artículos. Los trabajos encuadrados en la sección Temas y Monográfico serán encargados a especialistas en temas monográficos sin necesidad de sometimiento a sistema de revisión. Los trabajos presentados a la sección de Experiencias y Ópera Prima -de convocatoria abierta- han de ser propuestas originales, por lo que aquellos artículos recibidos que estén en proceso de aprobación por parte de otra revista serán rechazados. Los artículos presentados a Experiencias y Ópera Prima serán sometidos al sistema de evaluación externa por pares (doble ciego). Los autores serán informados de la evaluación por los responsables de la revista. La revista no está obligada a devolver los originales, ya sean los trabajos admitidos o rechazados para su publicación.

5. *Periférica* se publica con una licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObra-Derivada 2.5 de Creative Commons, cuyo texto completo se puede consultar en creativecommons.org por lo que se permite la copia, distribución y comunicación pública de los trabajos siempre y cuando se cite al autor del texto y a *Periférica*, pero no se pueden hacer usos comerciales ni obra derivada. Los contenidos de la revista serán liberados y colocados en internet para su libre descarga coincidiendo con la aparición del mismo en la periodicidad declarada (sin embargos).

DE EDICIÓN

1. Las notas bibliográficas se colocarán al final del texto siguiendo el siguiente modelo abreviado: apellidos del autor en mayúsculas, coma, inicial del nombre en mayúscula, punto, año de la publicación entre paréntesis, dos puntos, y páginas de donde se toma la cita. En el cuerpo de texto las llamadas a las notas deberán ir con números y entre paréntesis.

2. Tras las notas, se desarrollará la bibliografía citada, siguiendo los siguientes modelos:

-Citas de libros: apellidos e inicial del autor en mayúsculas, punto, año entre paréntesis, dos puntos, título del libro en cursiva, coma, ciudad de publicación, coma, editorial y páginas citadas precedidas de la abreviatura págs.

Ejemplo: COHEN, A. (1984): Herbert Bayer, Cambridge, MIT Press, págs. 40-41.

-Citas de artículos: apellidos e inicial del autor en mayúsculas, punto, año entre paréntesis, dos puntos, título del artículo entre comillas, punto, nombre de la revista en cursiva, número del volumen precedido por la abreviatura nº, coma y páginas del artículo precedidas de la abreviatura págs.

Ejemplo: COLL, C. (2004): "Psicología de la educación y prácticas educativas mediadas por las tecnologías de la información y la comunicación". *Sinéctica,* nº 25, págs. 1-25.

-Citas de trabajos en obras de conjunto: apellidose inicial del autor en mayúsculas, punto, año entre paréntesis, dos puntos, título del capítulo entre comillas, "en", nombre del editor con la inicial del nombre seguida de los apellidos en minúscula, "(ed.)", título del volumen en cursiva, coma, ciudad de publicación, coma, editorial y páginas del capítulo precedidas de la abreviatura págs.

Ejemplo: COLL, C. (2004): "Psicología de la educación y prácticas educativas mediadas por las tecnologías de la información y la comunicación" en C. López (ed.), *La enseñanza*, Madrid, Alianza, págs. 1-25.

- Citas de documentos electrónicos: apellidos e inicial del autor en mayúsculas, punto, año entre paréntesis, dos puntos, título del trabajo en cursiva, ciudad de publicación, editorial -si la hubiera-, fecha de consulta, url.

Ejemplo: TRÉNEL, M. (2004): *Measuring the quality of online deliberation. Coding scheme 2.4* [en línea], Berlín, Social Research Center, fecha de consulta: 06/06/2005, http://www.wz-berlin.de/quod_2_4.pdf