PERIFÉRICA

Revista para el análisis
de la cultura y el territorio

INTERNACIONAL

23

enero
2023

UCA Universidad de Cádiz
Vicerrectorado de Cultura
Servicio de Extensión Universitaria

ALAYA

OEI

Periodicidad: anual (mes de enero)
© Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz
© Vicerrectorado de Cultura de la Universidad de Cádiz
© Los Autores
Precio: 15 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
Gráficas La Paz

Adquisición de números sueltos
Toda persona interesada en adquirir ejemplares en papel de la revista *Periférica* puede hacerlo a través de la siguiente dirección:
https://celama.uca.es/revistaperiferica/revistaperiferica21/
Precio unidad: 15 €

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 Editorial 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, en definitiva, 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 enero.

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

Foto de portada: Interior del “European Solidarity Centre”.
Autor: Antonio Javier González

Siguiendo recomendaciones para su indexación, este número de *Periférica Internacional* se publica al inicio del periodo anual.

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
Sr. D. Jacinto Porro Gutiérrez
Vicerrector de Cultura de la Universidad de Cádiz
Sr. D. Román Nuviala Nuviala
Director de Secretariado de Acción Cultural y Deportes.
Universidad de Cádiz

/ CONSEJO EDITORIAL
/ Director
Antonio Javier González Rueda
Universidad de Cádiz
/ Editor
Salvador Catalán Romero
Universidad de Cádiz
/ Vocales
Luis Ben Andrés
La Comuna del Sur
Enrique del Álamo Núñez
Consultor Cultural jubilado
Ana Luz Castillo Barrios
Directora Movimiento Sutil, Guatemala
Roser Mendoza Hernández
Diputación Provincial de Barcelona
Isabel Ojeda Cruz
Ayuntamiento de Sevilla
Verónica Rivas Serrano
Diputación Provincial de Cádiz
Cristina Guirao Mirón
Universidad de Murcia
Isabel María Sánchez Moreno
Universidad de Cádiz
Susana Gil de Reboleño Lastortres
Universidad de Cádiz

/ Secretarías
Adelaida Ruiz Barbosa
Universidad de Cádiz
Elvira Parada de Alba
Universidad de Cádiz

/ CONSEJO ASESOR
Antonio Ariño Villaroya
Catedrático de Sociología, Universitat 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
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
Cristina Ortega Nuere
Directora científica y de operaciones de la Organización Mundial del Ocio. Profesora colaborada de la Universidad Oberta de Catalunya
Jorge Fernández León
Consultor de políticas culturales. Asesor del Festival de las Artes de Castilla y León 2021. Patrono de la Academia de España en Roma. Miembro del Observatorio de Cultura de la Fundación Alternativas

/ NORMALIZACIÓN Y CORRECCIÓN
Daniel Heredia

índice 23

enero
2023

EDITORIAL

IN MEMORIAM
José Guirao / 8

IDEAS
La Creación, ***Eneko*** / 14

Visionarios para la ceguera, ***Miguel Brieva*** / 16

Artista digital, ***Fritz*** / 18

ENTREVISTAS
Álex Sarián, ***Ignacia Saona Urmeneta*** / 22

Javier Valbuena, ***Daniel Heredia Romero*** / 30

CRÓNICAS
I Encuentro inter observatorios y redes españolas y latinoamericanas de política y gestión culturales
Luis Ben / 42

TEMAS
Periodismo cultural: nuevas encrucijadas, nuevos tiempos
Charo Ramos / 56

Igualdad o vacío: mujeres, cultura y nueva ruralidad en España hoy
Estefanía Rodero Sanz / 64

Cultura, salud y salud cultural
Jazmín Beirak Ulanosky / 74

Cultura de la defensa, descolonización y proyección de futuro. Reflexión sobre los impactos de la guerra en Europa en las prácticas culturales y la vida de las ciudades y comunidades
***Tetiana Biletska* / 86**

Diseño de un modelo de reconocimiento de competencias en las actividades culturales complementarias en la universidad
***María del Mar Ruiz Domínguez y Antonio Codina Sánchez* / 108**

MONOGRÁFICO
ORGANIZACIÓN DE ESTADOS IBEROAMERICANOS (OEI)

Introducción
***Natalia Armijos Velasco* / 130**

Teatro y ciudad: Un equilibrio entre el patrimonio y el espectáculo
***Karina Salguero Moya* / 134**

Visiones de los niños y niñas desde el Estrecho de Magallanes para generar una cultura ciudadana
***Margarita Aravena G., Gabriela Sánchez G. y Francisco Gárate V.* / 140**

Mediación lectora, ciudadanía y comunidad. El caso de los privados de libertad en el marco del proyecto Tambos de Lectura del Plan Nacional de Promoción del Libro y la Lectura José de la Cuadra
***Sebastián Concha Villanueva* / 152**

ÓPERA PRIMA
Sembrando para quienes nos sucederán: resignificación de "lo rural" a través del arte y la cultura en un contexto de crisis ecosocial (R-Rural)
***Rocío Nogales Muriel* / 164**

EXPERIENCIAS
El consejo de cultura, ¿herramienta imprescindible?
***Fidel Santiago Luque* / 184**

Papers d'art. Contenidos de la sección estudios e investigación
***Joaquim Espuny Aguiló* / 192**

NÚMEROS PUBLICADOS

DECLARACIÓN ÉTICA Y DE BUENAS PRÁCTICAS

NORMAS DE PUBLICACIÓN Y DE EDICIÓN

Editorial

No es casualidad

En este número 23 de Periférica Internacional, por primera vez, cuatro mujeres firman los cuatro artículos de la sección TEMAS. Esta sección suele ser la que encierra la mayor carga conceptual y científica de nuestra revista sobre cultura y territorio. Tradicionalmente nuestros esfuerzos se han dirigido a buscar para la misma persona de reconocido prestigio profesional, académico o científico, un vistazo a las firmas de estos veintidós años sirven para confirmarlo.

En este número les ofrecemos a nuestras lectoras y lectores cuatro artículos que mantienen esa trayectoria de calidad y solvencia. En un principio, constatar que los cuatro artículos de la sección fueron escritos por destacadas gestoras culturales fue motivo de satisfacción para quienes trabajamos en hacer que cada año *Periférica* vea la luz. Sin embargo, la reflexión obligada nos llevó a poner los pies en tierra: ¿por qué han tenido que pasar 24 años para ello?

Si *Periférica* es una revista especializada en el análisis cultural que busca "aportar visiones periféricas sobre el fenómeno cultural" que contribuyan a la recuperación del papel central de la cultura, ¿desde qué mirada se ha venido teorizando en la profesión? ¿Quiénes han estado creando el discurso de la gestión cultural? La respuesta es obvia, pero como siempre, profundizar en el análisis alumbra el camino y para ello, algunos datos son imprescindibles.

Desde el año 2000 hasta la fecha, la Universidad de Cádiz ha publicado veintidós números de *Periférica Internacional*. Un recuento aproximado de la autoría de artículos (452 en total) muestra que 68% fueron escritos por hombres y 32% por mujeres. Para el año 2008, un año después de la publicación de la Ley Orgánica 3-2007 para la Igualdad efectiva de hombres y mujeres, aproximadamente 71% de los artículos eran de autoría masculina, y 29% firmados por mujeres.

A partir del año 2017, deliberadamente, el Consejo Científico de Periférica está constituido de manera paritaria y de igual forma, se ha propuesto aumentar la contribución de autoras. De allí que para el año 2020, el número 21 de la revista presentara una relación entre autores y autoras de 51 y 49 por ciento, respectivamente.

Por tanto, la colaboración de Jazmín Beirak Ulanosky con *Cultura, salud y salud cultural*, María del Mar Ruiz Domínguez con *Diseño de un modelo de reconocimiento de competencias en las actividades culturales complementarias en la Universidad*, Charo Ramos con *Periodismo cultural: nuevas encrucijadas, nuevos tiempos*, Estefanía Rodero con *Igualdad o vacío: mujeres, cultura y nueva realidad en España hoy* y Tetiana Biletska con *Culture of defence, decolonisation and projection of future. Reflection on the impacts of the war in Europe on cultural practices and life of cities and communities* no es casualidad, sino que refleja una causalidad: más profesionales del sector de la cultura participan en la creación del cuerpo teórico de la profesión y *Periférica Internacional* se hace portadora de la riqueza contenida en la diversidad de las miradas de todas y todos.

El artículo de Tetiana Biletska ofrece además un testimonio escalofriante sobre los conflictos armados y sobre Ucrania, con lo que *Periférica Internacional* apuesta también por incluir asuntos de actualidad entre sus páginas. Porque el periodismo sirve para detener el tiempo veloz y pasajero que lo devora todo. Y al detener el tiempo se pueden sacar algunas conclusiones.

In memoriam

José Guirao: un gestor cultural que fue ministro

José Guirao Cabrera (Pulpí, Almería, 9 de junio de 1959 – Madrid, 11 de julio de 2022) fue un gestor cultural que llegó a ser ministro de Cultura y Deporte de España entre 2018 y 2020. Anteriormente había dirigido el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía o La Casa Encendida, entre otros espacios culturales de primer nivel. Este referente del oficio estuvo en la Universidad de Cádiz en dos ocasiones: el sábado 13 de julio de 2019, en la clausura de un seminario sobre gestión cultural dentro de los 70 Cursos de Verano de Cádiz, y el viernes 6 de marzo de 2020, con motivo de la edición del número 20 de *Periférica Internacional*. El presente artículo pretende ser una especie de poética de la profesión con declaraciones suyas sacadas de estas dos intervenciones.

Pepe Guirao, como lo conocía todo el mundo, quiso hablar de sus comienzos, cuando "la gente de mi generación, los que empezamos a trabajar justo cuando se consolidaba la democracia en España, sobre todo a partir de los primeros ayuntamientos y de las diputaciones provinciales, nos unimos a ese movimiento emergente de libertad para que la cultura formase parte de la vida cotidiana de los ciudadanos. La profesión de gestor cultural no existía entonces en España y fueron las circunstancias y nuestra vocación las que posibilitaron esa emergencia para organizar, programar y realizar actividades culturales. Los ochenta fueron años iniciáticos, donde se institucionalizó la cultura, y también *amateur*. Casi todos veníamos del sector sociocultural. Luego se fueron separando lo social y lo cultural. Yo aprendí mucho de gestión cultural cuando fue concejal de Cultura en Pulpí con 19 años. No hay nada como montar la mesa o el escenario, y desmontarlo, *fregar los platos* como lo llamo yo. Lo he seguido haciendo incluso en el ministerio y recomiendo a los gestores culturales que también lo hagan. Luego, mi primer destino profesional fue la Diputación Provincial de Almería, en 1983. Fue en el 84 cuando las competencias culturales pasaron a la Junta de Andalucía y hubo que crear una administración nueva: la Consejería de Cultura. Los noventa fueron en cambio unos años de resaca de todo lo anterior. Encima nos pilló una importante crisis económica. Pero también fueron los años del Museo Guggenheim de Bilbao y de la construcción de grandes contenedores culturales, normalmente relacionados con el arte contemporáneo o con los auditorios. Aunque esto supuso un problema, pues puso en evidencia que detrás del cemento y del ladrillo había serias dificultades para mantener un proyecto cultural permanente y con los recursos necesarios".

Este hombre de sabiduría frondosa reflexionó sobre la denominación del oficio. "Recuerdo que no sabíamos cómo llamarnos, pero como teníamos que llamarnos de alguna manera, fuimos gestores culturales. El nombre al principio no me emocionaba, pero luego me di cuenta de su eficacia y lo reivindiqué de inmediato. La figura se ha consolidado en una profesión a lo largo de estos cuarenta años". Y siguió repartiendo variados pensamientos: "Un gestor cultural tiene que saber de todo,

José Guirao, acompañado del rector de la Universidad de Cádiz, Francisco Piniella Corbacho, y el vicerrector de Cultura, José María Pérez Monguió, durante su intervención en la presentación del número 20 de la revista Periférica, celebrada el 6 de marzo de 2020 en el Edificio Constitución 1812 de Cádiz.

ser especialista en todo, de procedimientos administrativos, de psicología, para entender a los concejales, a los interventores y a los funcionarios, saber de relaciones públicas, de protocolo, de literatura, de arte, de música, etcétera. Y estar en permanente actualización, abierto a todo lo que venga. Creo que la gestión cultural no es nada extraordinaria, sino utilizar mucho sentido común y mucha sensibilidad puestas en la misma coctelera. Porque los gestores culturales no creamos nada. Podemos ser creativos, pero no somos creadores. En realidad somos una instancia que está entre los artistas, los creadores, los pensadores, los científicos, y el público. En esta posición intermedia tenemos que hacer dos cosas fundamentales: una, saber oír, casi en el sentido teológico del término, la obra de creación, sabiendo qué necesidades y qué requerimientos tiene para llegar al público de manera fidedigna, y dos, crear las condiciones para que esta obra llegue al público de la mejor manera posible y con la menor interferencia por parte del gestor cultural, que debe ser invisible. Este sería el gran éxito de un gestor cultural".

Según Guirao, uno de los problemas de los gestores culturales es "el mandarinato. No solemos ser críticos y tenemos que hacer autocrítica. Cada vez nos encontramos con más museos, centros de arte y espacios copados por gestores que han hecho de su trabajo un proyecto personal en el mal sentido de la palabra. Son sus particulares cortijos y eso no puede ser, sobre todo en lo público. Porque otra cuestión es lo privado".

El exministro fue un profesional que nunca quiso repetir fórmulas: "Lo que funciona bien en un sitio no tiene por qué funcionar bien en otro lugar. Siempre hay que aportar cosas nuevas, sumar en definitiva. Me parece estupendo que exista la cultura del espectáculo o de los 40 Principales, como yo la llamo, pero no puede ser la única cultura".

Entendía Guirao que las actividades culturales organizadas por la Universidad de Cádiz "no son solo un adorno, sino que forman parte intrínseca de la naturaleza de la institución universitaria. Un ejemplo de ello es la revista *Periférica*, que conozco desde que se creó hace veinte años. En su momento me pareció una herramienta necesaria y ahora me lo sigue pareciendo. Y que milagrosamente sigue existiendo. Y digo milagrosamente porque uno de los problemas de la cultura española es la perdurabilidad de los proyectos culturales en el tiempo. Sucede demasiado en lo público cuando se suceden los cambios de representantes políticos, lo que provoca que los proyectos se frustren por la falta de continuidad. Y los proyectos culturales necesitan del tiempo, de los gestores y del público para madurar. El público es un mundo lleno de posibilidades. Además, creo en la cultura cercana a la gente. Que siga existiendo *Periférica*, que seguro ha sobrevivido a cinco rectores diferentes, es algo para celebrar. Y no solo por el tiempo, sino por su calidad. La universidad debe generar individuos sólidos y lo consigue con publicaciones como *Periférica*".

La formación de los gestores culturales fue otra de las cuestiones tratadas: "Me parece que las prácticas de los másteres de gestión cultural tendrían que ser de un año de duración y recomendaría que se empezase trabajando con las señoras de la limpieza y los guardas de seguridad. Y que se terminase con la creación de un proyecto cultural y se elaborase. La mejora de nuestra formación teórica es uno de los retos de los gestores culturales, pero también, como acabo de decir, nuestra formación práctica para conocer las necesidades reales del público. Esto es, me parece, de lo más delicado. Muchas veces pensamos que el público necesita demasiadas explicaciones, con lo cual los gestores creamos muchas veces un metalenguaje. Creo firmemente que los gestores debemos tener muy en cuenta nuestros prejuicios sobre el público".

"Otro de los retos de los gestores culturales –enfatizó este profesional– es la lucha contra la precariedad laboral extrema. Desde la crisis económica iniciada en 2008 se ha despedido a mucha gente, por lo que los que trabajan están sobrecargados, y los que entran nuevos suelen entrar con unas condiciones pésimas de trabajo y de sueldo. La mayoría son falsos autónomos". Como andaluz exquisito que arriesgó opiniones, habló sobre la ley de mecenazgo, "que no está nada mal, pero es cierto que siempre queremos más. Se podría mejorar abriéndola al micromecenazgo, pero para ello habría que generar una cultura del mecenazgo porque no existe. Se da en el campo social pero no en el campo cultural. Hay que invertir en concienciar al mecenazgo. Y recuerdo que la ley de mecenazgo corresponde al ministerio de Haciendo, no a Cultura".

José Guirao se entristeció cuando habló sobre la lectura y los libros. "Ahora tenemos que duplicar o triplicar nuestros esfuerzos para que la gente lea. Esto no pasaba antes, cuando la lectura era una aspiración. Ahora la aspiración es una tablet. Por eso creo que hay unas industrias culturales, como las editoriales o la del libro, que hay que potenciar. Porque la gente no lee nada. Tenemos que recuperar la palabra y la conversación". Y atento a lo que sucedía a su alrededor, explicó que "España cuida cada vez mejor los legados literarios de sus escritores, pero hemos sido un país descuidado no solo con sus legados literarios sino con todo tipo de legados culturales. Es algo manifiestamente mejorable".

Nada mejor para superar la melancolía de los que se van que nutrirnos de sus enseñanzas.

Daniel Heredia

IDEAS

La creación
Eneko / 14

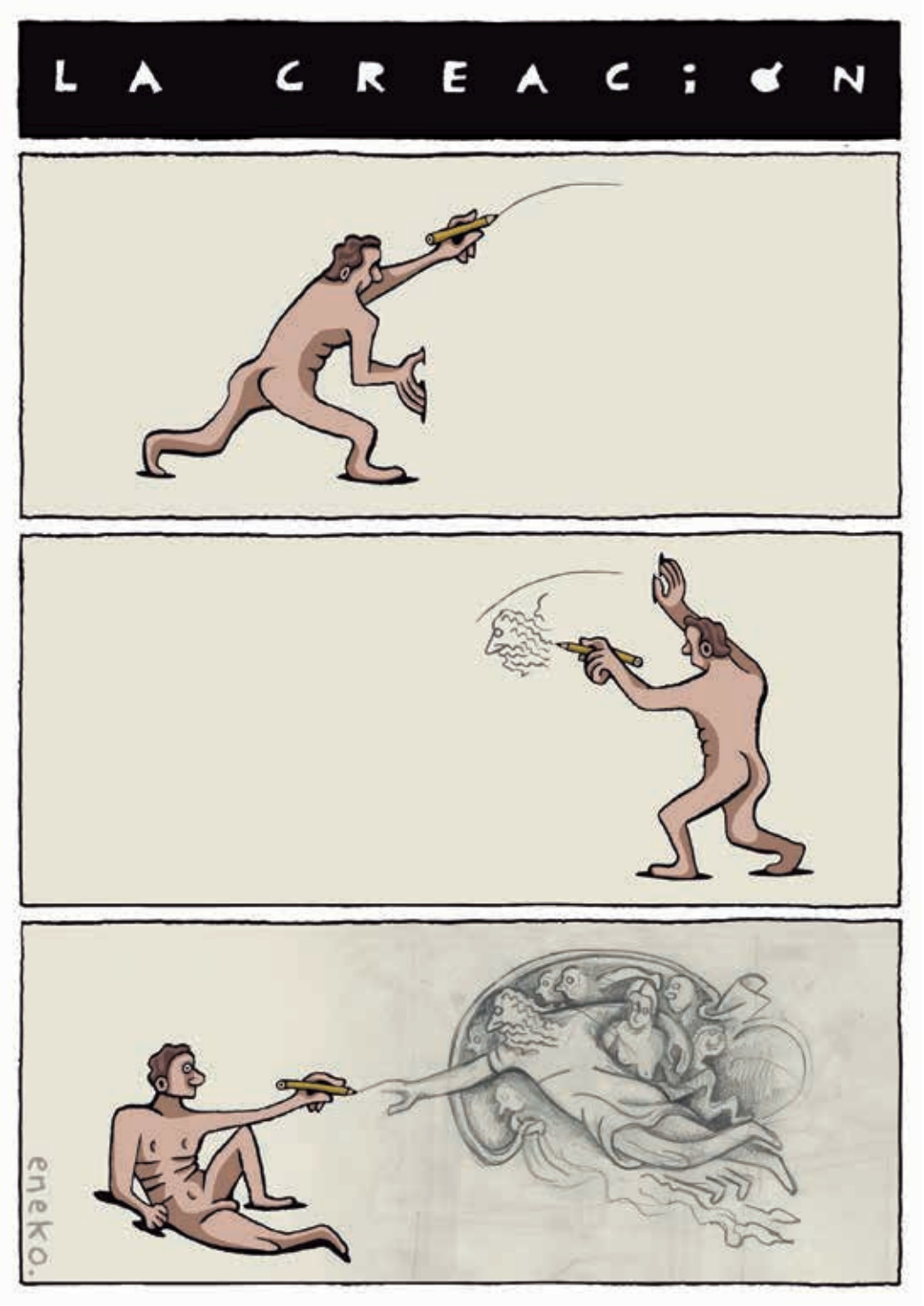
Visionarios para la ceguera
Miguel Brieva / 16

Artista digital
Fritz / 18

LA CREACIÓN

Eneko

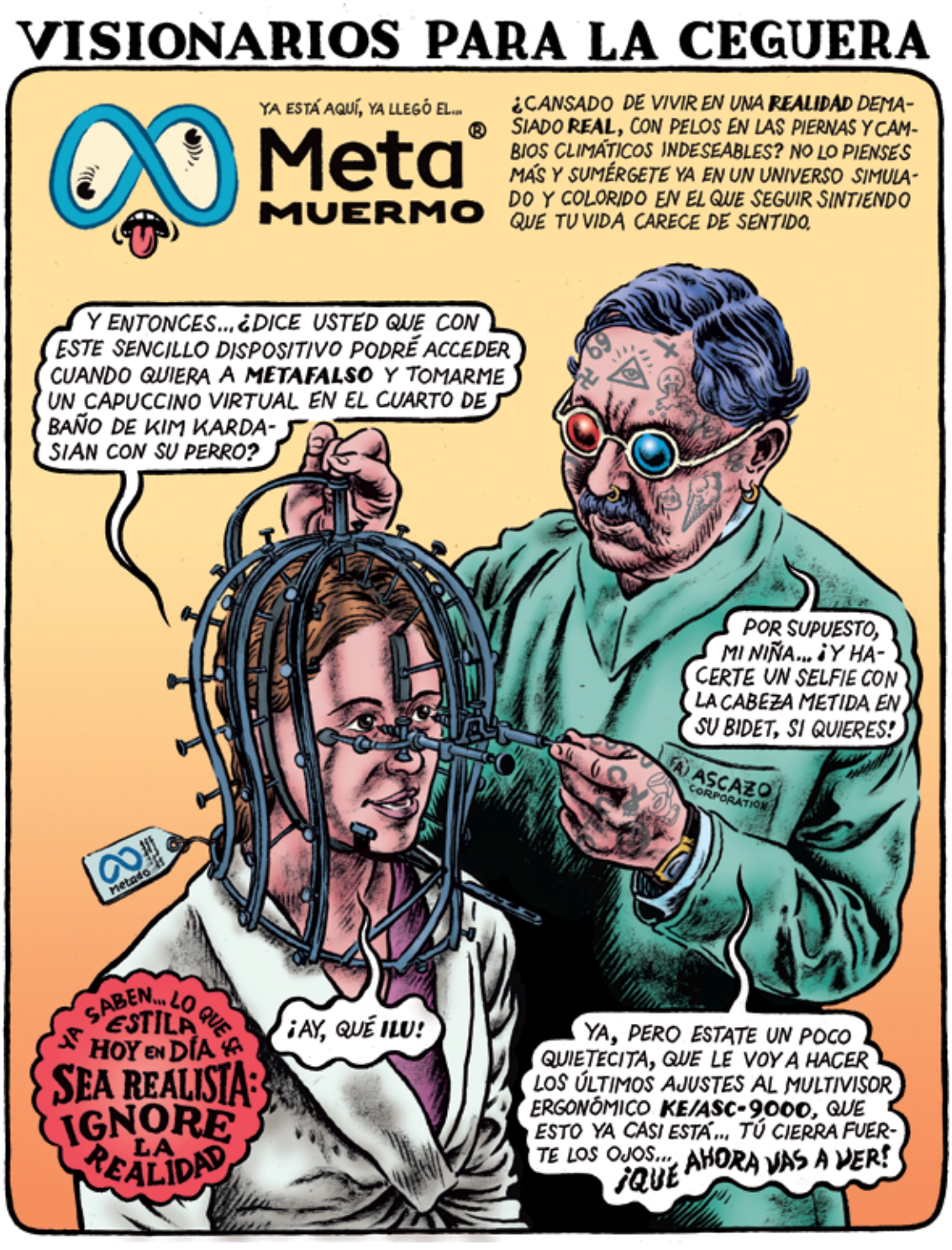
Artículo recibido: 02/10/2020 **/ Artículo aceptado:** 14/10/2020


LA CREACIÓN
eneko.

VISIONARIOS PARA LA CEGUERA

Miguel Brieva

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


VISIONARIOS PARA LA CEGUERA
YA ESTÁ AQUÍ, YA LLEGÓ EL...
Meta®
MUERMO
¿CANSADO DE VIVIR EN UNA REALIDAD DEMASIADO REAL, CON PELOS EN LAS PIERNAS Y CAMBIOS CLIMÁTICOS INDESEABLES? NO LO PIENSES MÁS Y SUMÉRGETE YA EN UN UNIVERSO SIMULADO Y COLORIDO EN EL QUE SEGUIR SINTIENDO QUE TU VIDA CARECE DE SENTIDO.
Y ENTONCES... ¿DICE USTED QUE CON ESTE SENCILLO DISPOSITIVO PODRÉ ACCEDER CUANDO QUIERA A METAFALSO Y TOMARME UN CAPUCCINO VIRTUAL EN EL CUARTO DE BAÑO DE KIM KARDASIAN CON SU PERRO?
POR SUPUESTO, MI NIÑA... ¡Y HACERTE UN SELFIE CON LA CABEZA METIDA EN SU BIDET, SI QUIERES!
ASCAZO CORPORATION
Metafalso
¡AY, QUÉ ILU!
YA SABEN... LO QUE ESTILA HOY EN DÍA ES SEA REALISTA: IGNORE LA REALIDAD
YA, PERO ESTATE UN POCO QUIETECITA, QUE LE VOY A HACER LOS ÚLTIMOS AJUSTES AL MULTIVISOR ERGONÓMICO KE/ASC-9000, QUE ESTO YA CASI ESTÁ... TÚ CIERRA FUERTE LOS OJOS... ¡QUÉ AHORA VAS A VER!

ARTISTA DIGITAL

Fritz

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

A R T I S T A
FRITZ
(A la memoria de
Saul Steimberg)
D I G I T A L

ENTRE VISTAS

Alex Sarian
Ignacia Saona Urmeneta / 22

Javier Valbuena
Daniel Heredia Romero / 30

Alex Sarián
"Reconocer la responsabilidad cívica de un centro cultural no es necesario solamente porque es lo correcto, sino porque es una estrategia de sobrevivencia"

Ignacia Saona
Ayudante de Investigación en el Centro de Estudios Avanzados sobre Justicia Educacional (CJE)
Chile

misaona@uc.cl

Artículo recibido: 06/10/2021. Revisado: 27/10/2021. Aceptado: 29/10/2021

El reconocido experto canadiense en gestión cultural, Alex Sarián, inició su trayectoria en artes escénicas en Argentina, se formó como gestor cultural en la New York University y en la Stanford University, y desde sus primeros cargos directivos impulsó iniciativas educativas, entendiendo la educación de niños y jóvenes como una responsabilidad cívica. Después de dirigir por siete años distintas áreas del Lincoln Center for the Performing Arts en Nueva York, en 2020 fue nombrado presidente y CEO de Arts Commons (Canadá), donde ha desarrollado estrategias para enfrentar los desafíos de las artes escénicas derivados de la pandemia covid-19. En esta entrevista recorremos los principales postulados que ha desarrollado Alex Sarián en la intersección de las artes, la cultura y la educación, y abordamos los desafíos actuales de los centros culturales y la programación artística. La entrevista se desarrolló por videollamada a fines de 2021 utilizando tanto idioma español como inglés. Luego fue transcrita, traducida y revisada y complementada por ambos participantes. Se incluyeron algunos términos utilizados originalmente en inglés cuando se estimó pertinente, y se incluyó una traducción entre paréntesis, dado que los conceptos referidos no siempre cuentan con las mismas implicancias en inglés y en español.

Esta entrevista fue realizada en el marco de los proyectos #EstoTbn y #EstoTbn Araucanía, financiados por el Fondo Nacional de Fomento del Libro y la Lectura (folio 621275) y el Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes (ámbito regional, folio 638009), Convocatoria 2022, del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, Gobierno de Chile.

El primer tema que quisiera abordar es el de la responsabilidad cívica de las instituciones culturales, algo que has instalado en la discusión en torno a gestión cultural, tanto a través de tu trabajo como en tu discurso. ¿Qué implica eso, a qué te refieres con responsabilidad cívica? Y también, ¿qué impacto se espera que el ejercicio de esta responsabilidad tenga en los públicos, en las comunidades, en los territorios… hasta dónde llega esta responsabilidad cívica?

Para mí esas dos preguntas son una sola, digamos, porque la responsabilidad cívica es una responsabilidad local. Que un centro cultural en Santiago sea o se haga responsable cívicamente va a tener un gusto, una textura, completamente distinta a la de un centro cultural que se haga responsable de sus actividades locales en Buenos Aires, Nueva York o Toronto… Si uno estudia los orígenes griegos, las artes eran plataformas políticas, plataformas cívicas, esto no es nada nuevo. Lo que sí ha pasado es que en los últimos cien años las instituciones artísticas se han vuelto un poco más exclusivas, un poco más elitistas. Hay varias razones por las cuales esto ha ocurrido, y creo que aquí el péndulo empieza a irse para el otro lado. Las artes han dejado de ser accesibles, dejan de medir el impacto cívico, dejan de usar la relevancia como señal de éxito y empiezan a ser lo que yo llamo en inglés *luxury good*, un producto de lujo que se consume, se sobreconsume por unas pocas personas. En Nueva York, por ejemplo, existe el rumor de que el público de la ópera y el público del ballet van a dejar de existir dentro de treinta años. Entonces, los centros culturales que trabajan con artes clásicas tienen que combatir en el campo de la relevancia, cómo hacen para mantenerse relevantes. Reconocer la responsabilidad cívica de un centro cultural no es necesario solamente porque es lo correcto, sino que también porque es una estrategia de sobrevivencia. Si un centro cultural no sabe redefinir su relevancia, no sabe medir el impacto de su producto y no sabe aumentar el acceso a las artes, dentro de treinta años, te diría yo, va a dejar de existir. En Estados Unidos, por ejemplo, que es un caso único porque el sector cultural depende demasiado del sector privado, si una compañía de teatro no vende entradas dentro de dos años se queda sin espacio. En el mercado estadounidense tienes que medir el éxito en base a cómo y cuánto la gente consume tu producto. En cambio en Europa, y eso está cam-

biando ahora, hace varios años conocí a un director artístico de Berlín que me dijo "yo puedo montar una temporada entera de obras para las que nadie paga una entrada, y el gobierno a mí me sigue financiando". Entonces tienes dos ejemplos opuestos. Para mí, en el medio está la pregunta de qué rol cumplimos. Por un lado, no quiero vivir en un sistema capitalista donde voy a producir lo que la gente quiere, pero por otro lado, no quiero invertir en un producto artístico que no va a tener relevancia para la gente. Uno siempre se pregunta cuál es el impacto que tienen las artes sobre la sociedad, pero nunca se pregunta qué impacto tiene la sociedad sobre las artes. Tenemos que ser capaces de responder, de apoyar estos procesos, y para eso tenemos que estar en contacto con las necesidades de las personas. Cómo hacemos para tener relaciones comunitarias, vínculos con la gente, y esto te lo digo en inglés a ver si me ayudas a traducirlo: *art organizations need to stop being arbiters of excellence*…

Las instituciones culturales tienen que dejar de ser árbitros de la excelencia

Sí, y tienen que empezar… *and they after measure vibrancy*

Y tienen que medir la vitalidad, la vibra…

Claro, porque el Lincoln Center tiene la reputación de que, si hace algo, entonces debe ser bueno. W*e were the arbiters of excellence, we were the test makers (nosotros éramos los árbitros de la excelencia, éramos los generadores de tendencias).* Y la gente iba porque el Lincoln Center de alguna manera decía *you have to go (tienes que ir),* y eso para mí no está muy bien. Cuando alguien me habla de excelencia artística, me pregunto ¿excelencia según quién? Distintas comunidades definen excelencia y definen cultura de maneras completamente distintas. Ahora, siendo presidente de un centro cultural, para mí la excelencia artística es secundaria a que haya vitalidad en la sala y ocurra una transferencia de energía entre el escenario y el público. Entendiendo que es el producto artístico el que va a generar ese diálogo, a mí no me importa si es teatro, música, baile, danza o video… para eso existen artistas, o sea, mi rol no es definir. El rol de un centro cultural es crear el espacio donde los artistas que están redefiniendo los géneros puedan estar presentes, se relacionen con el público. Bueno, disculpa, me alejo un poco de la pregunta, pero para mí el tema de la responsabilidad cívica tiene mucho que ver con la sobrevivencia del sector cultural. Lo último que te digo es que la única razón por la cual en el mundo existen las bibliotecas todavía en el año 2021 es porque en los últimos cincuenta años las bibliotecas se tuvieron que redefinir en torno a su rol cívico, dejaron de ser un lugar en que uno va y busca libros, pasaron a ser un lugar en donde la gente se junta, en donde comparten ideas, donde se genera comunidad, y yo siempre me fijo en la evolución de las bibliotecas para ver cómo hacemos nosotros para avanzar en la misma dirección.

¿Cómo todo esto se ha modificado con la pandemia? ¿Qué desafíos, ventajas y desventajas ha acarreado la pandemia en la gestión cultural, y cómo se ha ejercido la responsabilidad cívica en este contexto?

Siempre me preguntan cómo logré responder a la pandemia y mi respuesta es siempre la misma: si yo viese mi trabajo como un trabajo artístico únicamente lo hubiese pasado mucho peor. Como yo siempre he enfocado mi trabajo desde un punto de vista cívico, en realidad, no hay momento de mayor claridad que una pandemia para ejercer una responsabilidad cívica, o sea, el mundo te lo está pidiendo. No puede ser más claro el llamado a la acción: la gente está sufriendo, no se pueden juntar, no hay sentido de comunidad. Yo creo firmemente que, dentro de dos, tres, cuatro, cinco años cuando reflexionemos sobre la pandemia, los centros culturales que habrán tenido éxito serán los que se identifiquen como una institución con responsabilidad hacia las comunidades que los rodean. Para responder a tu pregunta: si piensas tu rol como un rol cívico -esto te lo digo no solo en las artes, puedes ser ingeniero o abogado-, si tienes una inclinación cívica, cuando el mundo se cae a pedazos el líder cívico en ti va a saltar y va a querer ayudar. Por un lado la pandemia te ayuda un poco a enfocarte en las necesidades que existen en el mundo y en las comunidades que te rodean, pero por otro lado existe el desafío de que los métodos de consumo cambiaron porque la gente no se pudo continuar reuniendo en espacios físicos. Entonces, son dos oportunidades que se nos presentaron y que aprovechamos. ¿Cómo hacemos para que las experiencias culturales no dependan de un espacio cultural? Por ejemplo, ¿cómo hacemos para que los artistas puedan presentarse al aire libre? Nosotros, la pregunta que nos hicimos como centro cultural fue *who are we without our building?,* ¿quiénes somos sin nuestro edificio?

Es una pregunta que a nosotros nos liberó bastante. Dijimos, bueno, tenemos responsabilidades hacia dos grupos de personas. Nuestra primera responsabilidad es hacia los artistas y la segunda responsabilidad es hacia el público. Y tratamos de escuchar, ya que para mí es fundamental escuchar constantemente, porque uno no puede tener todas las respuestas, pero sí puede escuchar, y si se rodea de gente que quiere charlar y compartir ideas, ahí se generan soluciones. Al escuchar a artistas y al público escuchamos dos cosas muy interesantes. La comunidad artística nos decía… aquí en ingles se dice *the gig economy* (referida a trabajos ocasionales e independientes), o sea, las oportunidades desaparecieron, no puedo tocar en un bar, etc. Entonces nosotros decidimos generar instancias para que los artistas puedan ser artistas, pagarles y que se puedan vincular con el público. Y por otro lado teníamos un público que decía "me estoy hartando del consumo digital de las artes, no es lo mismo ver un concierto en mi computadora que tener la experiencia en vivo", entonces dijimos *lets go over space (atravesemos el espacio)*, físicamente, y agarramos un mapa de la ciudad para ver de qué comunidades son las personas que compran entradas a nuestras obras, y la gente que no viene dónde está y por qué no viene. Creamos una especie de mapa de calor, indicando las comunidades con las cuales tenemos vínculos y con las que no tenemos vínculos, y con eso decidimos. El verano de 2020 decidimos crear un ciclo de conciertos al aire libre pero estratégicamente en comunidades en las cuales la gente no nos conocía. Ese ciclo lo repetimos el año 2021 y tuvimos 80 conciertos, contratamos más de 300 artistas, y utilizamos 40 locaciones distintas. Al término de esos dos meses hicimos un concierto gigante al aire libre en una plaza que nos queda directamente en frente de nuestro centro cultural. La estrategia se funda en establecer relaciones con comunidades en sus términos y en su zona, para después poder decirles "ok, ahora les queremos devolver el favor, les queremos devolver la generosidad, y de la misma manera en la que ustedes nos invitaron a sus espacios, nosotros queremos invitarlos al nuestro", y ahí se empieza a generar el diálogo cívico. El rol cívico tiene mucho que ver con el diálogo cívico, y con escuchar, con *try to design vibrancy over excellence (intentar generar las condiciones para la vitalidad más que para la excelencia)*. El diálogo cívico no es unidireccional, invita a que te digan en qué estás mal y te den la oportunidad para que respondas. Obviamente para los conciertos al aire libre tuvimos que invertir muchísimo, pero también invertimos en tecnología. Generamos un convenio con Canon, tenemos en nuestro centro cultural un millón de dólares en tecnología para filmar y hacer *streaming*. En nuestra sala más grande, que tiene una capacidad de 1800 butacas, tenemos diez cámaras cinematográficas con un *software* de edición en vivo para poder tener una presentación en la sala pero al mismo tiempo tener una presentación de alta calidad digital que no compita con la experiencia en vivo, sino que podemos apelar a dos públicos distintos. Antes de la pandemia yo siempre hablaba de *the threes barriers for culture participation*, las tres barreras de consumo cultural…

Sí, también te iba a pedir que te refirieras a esas barreras, porque entiendo que las categorizas como económicas, geográficas y simbólicas.

Exactamente, y es algo que no tiene nada que ver con la pandemia, pero la pandemia lo resaltó. Quizás lo estoy simplificando demasiado, pero existen centros culturales que están contentos con el público que tienen, y después existen centros culturales que siempre se preguntan por qué no vas, y esos son los lugares que a mí me parecen más interesantes. Esa pregunta me genera energía, al preguntar por qué no vas me estoy abriendo a una crítica que me ayuda a modificar mis prácticas.

Entonces, el uso de la tecnología durante la pandemia empezó a resolver la barrera geográfica que, históricamente, es la barrera más difícil. Porque la barrera económica es difícil pero a la vez fácil de solucionar, se pueden entregar entradas gratis o hacer un descuento. La más complicada para mí es la simbólica, pero es la que más me motiva. Cuando alguien siente que el arte no le pertenece, hay que ir luchando de a poco con programación educativa, con programación comunitaria, con programación para jóvenes, para familias, con programación relevante, hasta que a esa persona le den ganas de ir. Históricamente la barrera geográfica es la que tenías como principal obstáculo. El uso de tecnología durante los últimos dos años abrió una pregunta muy importante que todavía no resolvemos respecto a cuál es el rol de la tecnología para sobrellevar la barrera geográfica sin competir con experiencias locales. ¿Qué pasa si alguien de Santiago me dijera "no quiero ir al GAM porque voy a ver Lincoln Center Live en mi computadora"? El uso de las tecnologías nos está presentando nuevos desafíos ante los cuales no tengo la

respuesta, pero me alegra que hayamos llegado a ese punto de la conversación.

Tiene que ver entonces, quizás, con el establecimiento de vínculos, de lazos con las comunidades o públicos específicos…

Y también con que los centros culturales se hagan responsables cuando dejan de ser relevantes. Que no se conformen cuando el público no llega, no, el público no quiere venir porque nosotros hicimos algo mal.

Tenía otra pregunta, pero creo que ya la abordamos, sobre lo que has dicho en otras oportunidades respecto a la lucha de la gestión cultural por ser relevante, accesible e impactar, y cómo estos esfuerzos no tienen relación con la calidad de las obras culturales… ¿Aquí entra en juego la vibra que mencionaste, no? Pero ¿cómo se logra, o cómo se identifica?

Te voy a responder con un ejemplo. En Estados Unidos hay una cantidad horrible de conferencias y convenciones en donde la gente paga demasiado dinero para conocer a personas que generan contenido en YouTube, que hacen videos, pero yo no considero que tengan excelencia artística, aunque probablemente alguien no esté de acuerdo conmigo. Mi cuñado es uno de los fundadores de un evento de un Centro de Convenciones en Orlando, donde convocaba a estos creadores de contenido de YouTube que tenían más de un millón de seguidores, personas que no eran artistas profesionales, de los que se sentaban en su habitación y contaban cuentos o decían barbaridades. Les pagaba para que estuvieran quince minutos sobre el escenario haciendo lo que hubieran hecho en frente de la cámara, y la gente pagaba entradas carísimas, viajaba de todo el país para verlos. Fui varias veces porque para mí era un fenómeno cultural que no entendía y me daba mucha curiosidad. En el Lincoln Center nos preguntábamos cómo atraer a las personas de 15 a 20 años, y mi cuñado me decía "ven, te muestro porque están todos acá". Después de dos días de esta conferencia que me dejó boquiabierto, me dijo "hagamos esta conferencia en el Lincoln Center el año que viene, vas a conseguir a todo el público que quieres" y le dije que no. Eso no lo puedo hacer porque no vibra.

Para mí, los esfuerzos tienen que dirigirse a apelar a una audiencia más amplia, pero al mismo tiempo

desafiarlos. Para mí las artes tienen esa responsabilidad. Cuando tuvimos las últimas elecciones a nivel municipal acá en el centro cultural organizamos un debate para que la gente viniera a conocer a los candidatos. Yo no tomé postura política, pero les dije "este es un espacio para compartir ideas y para que las ideas también compitan". La relevancia es importante pero también tienes que desafiar un poco el *status quo*, o sea, nadie va a tener la razón todo el tiempo.

Te iba a preguntar también por cómo identificar la calidad en las obras, pero con esto estaríamos desviándonos del problema, porque, con lo que dices, no tiene que ver tanto con la calidad sino con lo que se quiere generar…

Exactamente, esa es una pregunta que hago siempre y que articula otros temas. *¿Qué es más importante: la intención del artista o la percepción de la audiencia?* Y esta no es la verdadera pregunta porque en verdad ambas importan. Yo planteo el tema siempre porque la gente que dice que la intención del artista es lo más importante. Si tuviese que elegir una, para mí es la percepción del público.

¿Y cómo se aplica este criterio cuando tienes que tomar decisiones de progra-

mación? Para llevarlo a un terreno súper concreto, ¿cómo seleccionar, cómo medir, cómo pronosticar?

Yo empiezo siempre preguntando por quiénes son los que no están viniendo al centro cultural y por qué. Lo primero que hago es un estudio del público que tenemos. Si, por ejemplo, sabemos que el público que tenemos es principalmente gente mayor de 60 años, blancos, de cierta zona… voy a empezar construir vínculos con líderes cívicos en zonas de nuestra ciudad que no veo representadas en nuestro público. Me siento y converso con ellos, converso con la comunidad y les digo que nuestro rol no es presentarles algo, es más bien que se vean reflejados, y les pregunto cómo hacer para entrar en diálogo con esta comunidad, para que este centro cultural sea para todos, para que refleje las prioridades y el sistema de valores de esas comunidades. No quiero necesariamente que alguien me entregue una propuesta, una lista con artistas que le gustan. Me interesa entender lo que le importa a esa comunidad, y hacerme cargo de esa información, porque el rol del programador sigue siendo importante, no es que programe cualquiera. El programador necesita cierto criterio, plantearse ciertos desafíos. Para mí el desafío es generar una programación donde ciertas comunidades se sientan identificadas y que sientan que pertenecen a un centro cultural que por décadas no fue muy inclusivo. Por mucho tiempo fuimos un lujo y dependíamos del consumidor.

En Nueva York dicté un curso de negocios a alumnos que eran primera generación de universitarios, o sea, eran jóvenes que venían de familias de pocos recursos y ellos me decían "que no quiera pagar 60 dólares para ir a la ópera no significa que sea pobre, porque cuando viene Beyoncé yo voy a gastar 300 dólares para ir a un concierto o voy a gastar 250 dólares en un par de zapatillas, que no quiera gastar dinero en la ópera no es un reflejo de qué tan pobre soy, sino que es un reflejo de cómo la ópera no se alinea con mis prioridades, así que no asuman que si cierto público no asiste a la ópera es porque no tenemos poder adquisitivo".

¿Y qué pasa con la programación para público infantil? ¿Hay criterios o aspectos diferenciados que suelas considerar?

Bueno, y me alegro que finalmente lleguemos a esto. Uno no puede hablar de la programación infantil sin considerar el sistema más general, así uno se da cuenta de que la experiencia cultural es para todos. Te doy un ejemplo. Acá en Arts Commons, como centro cultural tenemos capacidad para programar dos mil eventos por año. Olvídate del contenido, olvídate del género, hay que pensar el inventario de oportunidades como algo puramente lógico. Si tengo dos mil eventos, para qué van a estar compitiendo entre ellos por una misma audiencia de cinco mil personas. Si pienso la programación en su conjunto, programar estos dos mil eventos como siempre se ha hecho y que vengan las mismas personas mayores de 60 años, no tiene sentido. Hay que empezar a diversificar un poco la programación, diversificar por edad, por comunidad, por género. Pensándolo de manera estratégica, puedes programar enfocándote en un público objetivo de amplio espectro etario, desde recién nacidos hasta adultos mayores, una programación para que la gente pueda continuar con actividades culturales toda su vida. En términos generales, las dos edades más complicadas son los menores de 6 años y los adultos jóvenes de 20 a 35. A los 6 años se escolarizan y el colegio los lleva a actividades culturales. Luego, y estoy generalizando para dar un ejemplo, de los 20 a los 35 años hay muchos adultos jóvenes profesionales iniciando sus propias familias, entonces tienes jóvenes adultos con hijos pequeños, y puedes crear una programación para familias. Porque los niños de 0 a 6 años generalmente van a las actividades culturales con los padres, que son las personas que al tener hijos abandonan su tendencia a consumir artes, porque cuando tienen hijos no pueden consumir cultura de la misma manera que antes. Este género familiar de programación no solo apunta a la primera infancia, que es fundamental para el desarrollo de públicos, también apunta a las personas de 20 a 35 años que de golpe entraba en un vacío. Existe entonces la programación de 0 a 6 años, la programación para edad escolar, etc., diferenciando por etapas. El arte es importante para todos, pero cuando uno observa las ofertas culturales que existen, no encuentra programación para todas las edades en todas partes. En lugares como Australia, Escocia e Israel, el género de teatro para públicos jóvenes es bastante popular, es más, te diría que en Argentina y Chile también tienen, pero en Estados Unidos y Canadá no existe.

Claro, la Usina de las Artes en Buenos Aires podría ser un buen ejemplo de centro cultural dirigido a este público familiar.

Sí, totalmente. Y el sistema educativo también tiene un rol que jugar en todo esto, en aumentar la demanda, pero

la institucionalidad cultural es la que tiene la responsabilidad de responder con la oferta.

Volviendo al tema anterior, en cuanto a acercarse a las comunidades y conocer sus sistemas de valores, ¿cómo trabajas con el público infantil, hay algún proceso de retroalimentación, de programación participativa, de consultas con niños o escuelas?

Lo primero que hago es tomar cierta distancia y luego definir la comunidad a la que queremos llegar, y como yo no soy un experto en educación, me acerco a personas que sí lo son. Si mi objetivo es generar programación para niños de quinto grado, entonces me voy a rodear de docentes de quinto grado y con alumnos del quinto grado, voy a tratar de conocerlos. La programación educativa históricamente se ha gestionado de manera unidireccional, el artista de un centro cultural va a un aula y ofrece una experiencia artística, lo que está bien, pero no es suficiente. El artista también tiene que escuchar, para volver al centro cultural y comunicar los intereses de los estudiantes. En el Lincoln Center hace varios años decidimos montar una obra para niños con trastornos del espectro autista. Nosotros éramos artistas y productores sin experiencia en esa área, y gestionamos un convenio con una institución especializada para estar dos años realizando investigación y desarrollando la obra, para entender las relaciones entre el mundo artístico y cómo los niños interpretaban la vida, o el mundo, y ahí se generó algo interesante. Y ese mismo proceso es el que hacemos con centros comunitarios, con centros educativos, con hospitales. No es difícil, ni caro, tampoco es complicado, pero hay que querer hacerlo. Yo siento que existe la urgencia de hacerlo, porque dependemos de la relevancia de nuestros centros culturales. Me angustia un poco, porque no es difícil y es urgente, y no entiendo por qué la gente no lo hace.

También has defendido la educación y el trabajo comunitario como eje fundamental de la gestión cultural, para no entenderlo como algo complementario o un anexo. Y te quería preguntar, más bien para provocar la discusión, ¿entonces la programación de un centro cultural debe orientarse por currículos educativos? ¿Cómo se aborda esa dimensión educativa desde los centros culturales?

Me encanta la pregunta. La gente que compra un boleto y va al teatro son personas que ya creen en las artes, y si le interesa va a ir, van a consumir. Esa no es la gente a la que tienes que convencer, es a la gente que no va. Como centro cultural tienes que estar permanentemente haciendo ajustes, cada trimestre tienes que ir a salas de clases distintas, a comunidades distintas. El trabajo comunitario es muy importante porque tienes que buscar oportunidades para atraer y transformar, fuera del centro cultural. Pero al mismo tiempo tiene que ver con educarte en torno a lo que los públicos están pensando, es un proceso institucional a través del cual escuchar. Lo que he forjado a través de los años es un modelo basado en la esperanza de que el trabajo del educador y el trabajo comunitario se eleven un poco, dentro del rol de la gestión, y no en la periferia. Yo partí queriendo ser educador, y cuando fui director de educación de una compañía de teatro, me di cuenta que la educación no era considerada algo fundamental. La labor educativa se hacía como algo complementario, entendiéndolo como algo maravilloso, muy tierno. Cuando había que recaudar fondos siempre mostraban las actividades educativas con niños en primer plano, pero después, en el trabajo cotidiano, lo desplazaban de vuelta. Y no era maldad, más bien era una falta de comprensión respecto a la importancia de los aspectos educativos y comunitarios. Entonces sentía que, entre mis colegas, los educadores artísticos, había siempre una frustración, porque nuestro rol no era comprendido. Así fue como sentí la necesidad de pasarme al otro lado de la mesa y crear un espacio donde el trabajo educativo y comunitario no sea "lindo" ni "bueno", sino fundamental. Algo que estamos tratando de cambiar es la percepción general respecto a las artes. A veces el problema más grande de los centros culturales somos nosotros mismos. Nuestra responsabilidad es cambiar la narrativa, esa de la que nos quejamos tanto y de la que a la vez somos responsables. Quiero que el sector cultural se dé cuenta que la narrativa existe porque nosotros la impusimos, nosotros mismos le dimos vida. Y como decía antes, la pandemia nos dio una oportunidad increíble para empezar ese cambio y acelerar el diálogo.

Javier Valbuena
"El futuro de la cultura pasa por relacionar ciudad y mundo rural"

Daniel Heredia

Artículo recibido: 06/10/2021. Revisado: 27/10/2021. Aceptado: 29/10/2021

El hombre tranquilo es la cúspide cinematográfica de su director, John Ford, quien mostró en su película cómo dar sentido a una vida sin decoraciones ni artificios. Algo parecido podríamos decir de Javier Valbuena (León, 1959), un hombre apacible al que resulta muy difícil ver alterado. Como dicen sus amigos, "siempre es la opinión calmada, tranquila aunque directa, al núcleo del debate". Esa calma se traslada también a sus maneras, suaves y relajadas. Valbuena, además, transmite bondad en el sentido machadiano del término. Su plaza la tiene como Técnico Superior de Cultura en la Diputación de Salamanca, aunque ha pasado por casi todos los escalafones de la profesión, por lo que estamos ante un trabajador que revela con claridad la idea de que la gestión cultural puede ser un constante *work in progress*. La excusa de esta entrevista son sus cuarenta años como gestor cultural y su excelente trayectoria laboral, centrada mayormente en el universo del libro y de las bibliotecas. La entrevista se realizó desde Salamanca y por vía telefónica en el mes de junio de 2022, cuando Ucrania y Moldavia recibieron el estatus de candidatos a la Unión Europea.

¿Cómo entiende Javier Valbuena la Cultura?

Antonio Monegal, en su libro *Como el aire que respiramos. El sentido de la cultura* (Acantilado, 2022), señala que la Cultura tiene que poner en relación la producción simbólica con la existencia humana. En estos cuarenta años de trabajo en la gestión cultural, he tratado de impulsar o colaborar en proyectos que tuvieran en cuenta esas necesidades, individuales y colectivas, y poder abordarlos con los diferentes recursos que aportan las disciplinas artísticas. Es decir, la cultura como argamasa social, que construye sociedades y ciudadanos conscientes a través de la participación. La entiendo como esa herramienta imprescindible y necesaria para diseñar toda una estrategia que aspira a promover el bien común de los ciudadanos en diálogo con el entorno en el que viven. La realidad es que no siempre los profesionales de la gestión cultural podemos implicarnos en proyectos de este calado porque, en muchas ocasiones, nuestro trabajo ha estado más centrado en el activismo cultural, conformando programaciones más ligadas al entretenimiento y a lo efímero.

Su recorrido como gestor cultural arrancó en el ámbito del voluntariado cultural a finales de los años setenta, una de las maneras de acceder a la gestión cultural, ¿no?

Así es. Muchos de los que estamos ahora en vías de jubilarnos, cuando hablamos de nuestros comienzos, coincidimos que empezamos participando en actividades de voluntariado cultural. La España de finales de los setenta tenía un tejido social muy fuerte. Las asociaciones de vecinos y las parroquias eran los lugares de formación y reivindicación de una sociedad con múltiples carencias. Y ahí tuvo su caldo de cultivo la animación sociocultural y la educación de adultos. En mis primeros años de carrera, colaboré en el barrio de Girón, en Valladolid, y posteriormente en el municipio de Los Santos, en Salamanca, en la puesta en marcha de escuelas populares, donde ayudábamos a las personas que no sabían leer ni escribir pero necesitaban sacar el carné de conducir para que pudieran desenvolverse en la venta ambulante. O apoyábamos a jóvenes expulsados del sistema educativo para acceder a entornos de aprendizaje laboral. Nuestra inspiración para desarrollar esa tarea era Paulo Freire y lo hacíamos desde el convencimiento que nuestro papel debería ir más allá del mero aprendizaje instrumental y trabajar, como él decía, "por una comprensión crítica de la realidad social,

política y económica". Se dice que el trasvase de muchos representantes vecinales a la política, con la consolidación de la democracia en España, hizo flaquear la democracia real debilitando las asociaciones de vecinos. Pues quizás, en materia cultural, el fortalecimiento de las estructuras culturales en las instituciones públicas y privadas conformó otra forma de hacer la cultura, seguramente más profesional en cuanto al desarrollo de los procesos, pero también más desconectada de las aspiraciones de las comunidades y los territorios.

¿Cómo fueron sus inicios en el mundo de la lectura y de las bibliotecas?

Mis primeros contactos profesionales fueron en la Diputación de Salamanca. Como director del Área de Cultura, la institución provincial tenía una encomienda de gestión de la Junta de Castilla y León para el fomento de la lectura en la provincia. Disponíamos de dos redes importantes: las bibliotecas municipales y los bibliobuses. Para llegar hasta el último rincón de la provincia impulsamos también los libros por correo, con el objetivo de que cualquier persona que viviera en el medio rural tuviera acceso a la lectura. En ese periodo 2004-2008 estábamos en la fase previa al impulso de la lectura digital en España. A principios de 2009, y hasta 2015, tuve la oportunidad de dirigir el Centro de Desarrollo Sociocultural de la Fundación Germán Sánchez Ruipérez en Peñaranda de Bracamonte (Salamanca). Como gestor cultural ha sido una de las etapas más apasionantes que uno puede vivir profesionalmente. En este Centro, la biblioteca pública era uno de sus pilares. Y ahí descubrí el ADN de la lectura de la mano del director general de la FGSR, Antonio Basanta, que años más tarde desarrolló en su libro *Leer contra la nada* (Siruela, 2017). Para Basanta, leer es detenerse, observar y escuchar. Es interpretar y comprender. Y también cosechar, tejer y surcar. La lectura es elegir, transformar y compartir. Todos esos verbos tratamos de conjugarlos en un momento de cambio de época con la irrupción de los dispositivos digitales y un tímido comienzo de la lectura digital en las redes bibliotecarias españolas con plataformas como eBiblio. Y lo hicimos con la complicidad de los lectores impulsando la primera etnografía de lectura digital en España, que se desarrolló en torno al proyecto de investigación *Territorio Ebook*. Esta investigación generó un modelo de utilidad, denominado *Nubeteca*, que se está desarrollando en Badajoz en sesenta bibliotecas públicas, impulsado por la Diputación de Badajoz y con el apoyo de la propia Fundación Germán Sánchez Ruipérez. *Nubeteca* plantea un modelo hibrido de relación entre el espacio físico y el espacio virtual para la promoción de la lectura, aprovechando todas las oportunidades de la tecnológica pero sin renunciar al papel central que juega la biblioteca en la comunidad y el territorio.

¿Cómo se moderniza una biblioteca pública y una biblioteca privada?

Irene Vallejo, en el brillante ensayo *El infinito en un junco*, sobre los libros en la antigüedad clásica, lo dice muy claro. La historia de las bibliotecas es un relato de innovación permanente. Y cuando la modernidad de un momento se convierte en tradición en el siguiente, es preciso volver a cambiar para adaptar las funciones bibliotecarias a los nuevos contextos. Es lo que está ocurriendo ahora con la irrupción de nuevos modos de información y comunicación, con el empuje de las tecnologías digitales que nos impelen a repensar desde la biblioteca físicamente considerada, los espacios, su distribución, su funcionalidad, hasta la naturaleza de los servicios y su vigencia en un contexto de desplazamiento de los átomos a los bits. Es preciso, por lo tanto, replantear la relación entre la biblioteca y la comunidad, con objeto de romper con la curva crítica de caídas en el uso de sus servicios, de la lectura, del préstamo, cada vez más declinante en el formato impreso y poco pujante en el digital. Es preciso trabajar con los entornos que rodean las bibliotecas, institutos, asociaciones, parroquias, empresas, con objeto de persuadirlos de que nuestras instituciones también son las suyas y los pueden proveer de materiales de gran utilidad para el desarrollo profesional y el ocio. Hay que vincular a los lectores con los libros y a los libros con los lectores, en un viaje de ida y vuelta, pues tenemos la convicción de que cada libro tiene su lector, y no es admisible, por motivos económicos y de utilidad social, que existan cientos de obras que nunca han sido ni leídas en sala ni prestadas, no por falta de calidad o de interés en ellas, sino por desconocimiento. La principal labor de la biblioteca se articula en torno a esta nueva movilización de los recursos, acudiendo a una renovación de funciones y al aprovechamiento de las tecnologías para conseguir optimizar al personal y a los recursos disponibles.

Se exigirá, por lo que nos cuenta, nuevas competencias a los bibliotecarios.

Efectivamente. Esta nueva definición de roles entraña un rediseño de la profesión para adaptarse a los nuevos espacios y a las nuevas funciones. Los bibliotecarios se encuentran en una situación privilegiada de servicio a la sociedad, desde muchos puntos de vista. Dado que trabajan con un material indeleble, como es la información, constituyen la avanzadilla para estimular el pensamiento crítico y combatir las falsedades y mentiras que tan de moda se han puesto con la circulación de todo tipo de bulos y sesgos mediáticos. También se han de crear espacios para la innovación que impliquen a los usuarios, como los representados, por ejemplo, por la cultura Maker. Ahora bien, disponer de un espacio no es suficiente si no ocurren cosas en él, cosas que han de generar un polo de atracción potente y despertar la ilusión, incluso la ansiedad, por acudir a un sitio donde no solo se pueden aprender cosas nuevas sino colaborar con los colegas y compartir las experiencias. Los bibliotecarios y bibliotecarias tienen que seguir siendo agentes activos de esta transformación que estamos viviendo. El espacio, insisto, ha de conectar con el territorio, implicarlo en sus planes y propuestas, plantear desarrollos estratégicos en los que el núcleo no lo constituya únicamente la biblioteca sino la comunidad en la que se inserta, no solo en el contexto físico, sino en el digital. La mediación es la palabra clave. En un artículo escrito junto al profesor José Antonio Cordón en la revista *Publishers Weekly en Español* (diciembre de 2021), reflexionábamos a propósito de este concepto: "Es necesario potenciar las mediaciones, tratando de conectar huellas individuales con memorias compartidas, desplegar una estrategia reticular de intersección entre lo analógico y lo digital que garantice la reapropiación comunitaria de los espacios culturales, de tal manera que estos se conviertan en lugares accesibles tanto para comprender el mundo digital como para practicarlo". Y los bibliotecarios deben desplegar nuevas mediaciones acordes con este nuevo tiempo que nos toca vivir.

Cuando echa la vista atrás y ve su trayectoria, ¿qué evolución percibe?

Al final de esta década vamos a asistir al relevo generacional más importante de gestores culturales en España, especialmente en el ámbito de las instituciones públicas. Uno tiene la sensación de que ese relevo no lo estamos haciendo bien. No sé si seremos capaces de aprovechar la experiencia de tantas personas valiosas que han puesto en pie proyectos que deberían formar parte del ADN de nuestra profesión. Por otro lado, las nuevas generaciones disponen de una preparación inicial mucho más sistematizada que la nuestra y que sin duda puede ayudar a consolidar una profesión tan necesaria como la del gestor y gestora cultural. Desde el punto de vista personal me puedo considerar un privilegiado porque he podido recorrer un trayecto donde he visto nacer un Plan de Dinamización Cultural en la Provincia de Salamanca, pionero en España, pero también pude contemplar el ocaso de un programa de Educación de Adultos por decisiones políticas arbitrarias. Asistí al descubrimiento del impacto de la cultura en el cambio de comportamientos sociales en un municipio rural, Santibáñez de Béjar, que fue referencia europea, pero también he visto y sufrido la burocracia en las subvenciones culturales. He participado en el impulso de redes culturales y he desarrollado proyectos pequeños como *Sonidos de Sal* que me ayudaron a comprobar que hay espacios con alma. He disfrutado cuando he trabajado en organizaciones abiertas que permitían el riesgo y el trabajo a medio plazo, y he sufrido organizaciones cerradas que primaban lo seguro y el corto plazo. En definitiva, victorias y derrotas de un trayecto que trata de pasar el testigo a una nueva generación con el deseo de que logren algo que nosotros como colectivo no hemos conseguido: situar a la Cultura en el cuarto pilar del Estado del Bienestar. Por otra parte, en estos últimos años, he podido conocer iniciativas muy relevantes. A nivel institucional destacaría el proyecto impulsado desde el propio Ministerio de Cultura de España, *Cultura y Ciudadanía*, que este mes de octubre cumple su octavo Encuentro, y *Cultura y Ruralidades*, que este mes de junio ha celebrado su quinta edición. He tenido el privilegio de conocer de cerca ambas iniciativas y creo que Benito Burgos y su equipo han conseguido vertebrar en torno a estos tres polos de pensamiento: Ciudadanía, Cultura y Ruralidad, un mapa de experiencias muy dinámicas cargadas de futuro. Desde un ángulo complementario, sigo con interés el proyecto de Gobierno Abierto e Innovación Social que impulsa Raúl Oliván en el Gobierno de Aragón. Las sociedades democráticas necesitan repensarse en el marco de la sociedad del conocimiento y la Cultura tiene que estar en el centro de esa reflexión. Por otro lado, la Fundación Cerezales Antonino y Cinia es otro faro que ilumina una forma de pensar y trabajar desde la periferia y que es fuente

de inspiración para muchos gestores culturales en Europa. El medio rural como fuente de inspiración del arte contemporáneo y la etnoeducación como el espacio de dialogo con el vecindario son sus señas de identidad. Rosa, Alfredo y el equipo de FCAyC son un ejemplo de profesionalidad y compromiso que cuando uno les visita recobra la esperanza en el papel que la Cultura debe ocupar en nuestra sociedad. Por último, destacaría otra iniciativa desde el ámbito privado, que reclama la implicación de las artes en otros ámbitos, apoyando la economía creativa y la mejora de las organizaciones a través de la metodología de *Conexiones Improbables* que dirige un referente para todos nosotros, Roberto Gómez de la Iglesia. Hibridar para innovar es el enfoque que permite conectar personas, organizaciones y sectores. Este tránsito desde el voluntariado de finales de los años setenta, la consolidación de la oferta cultural institucional en los últimos veinte años del siglo pasado, el agotamiento de un modelo cultural cuando llega la crisis de 2008 y los nuevos horizontes que se empiezan a trazar en estos últimos catorce años, dibujan un camino que ha sido de todo, menos aburrido.

> Es preciso, por lo tanto, replantear la relación entre la biblioteca y la comunidad, con objeto de romper con la curva crítica de caídas en el uso de sus servicios, de la lectura, del préstamo, cada vez más declinante en el formato impreso y poco pujante en el digital.

Cuarenta años de trabajo dan para conocer a muchos compañeros de profesión.

Ya he indicado anteriormente algunos proyectos y personas que he tenido el privilegio de conocer y trabajar con ellos. Si hago un poco de memoria, recuerdo algunos proyectos que han sido claves para mí y que relaciono sin duda con las personas con las que los he compartido. Pienso en José Ramón Insa y el proyecto ¿Dónde lees tú? En Roberto Gómez de la Iglesia y el proyecto *Centros Culturales en la Niebla*. En Luis Ben y sus *Planes Estratégicos para la Cultura*. En el maestro Eduard Miralles cuando me invitó por primera vez a *Interacció*. En Ana Velasco y el *máster de gestión cultural.* O David H. Montesinos y el proyecto *Imprescindibles*. En los últimos años he tenido el privilegio de trabajar con Alfredo Puente en proyectos como *Territorio Archivo*, o compartir el día a día, durante muchos años, con los compañeros y compañeras de Cultura de la Diputación de Salamanca. He presentado en Murtas, el libro *Trovadores de repente* junto a su autor Alberto del Campo, en una de las experiencias más emocionantes que he vivido. He conocido los mejores años del SARC de la Diputación de Valencia impulsado por J.L. Pinotti, y he acompañado el proyecto *Nubeteca*, liderado por Isidoro Bohoyo, en la Diputación de Badajoz. He aprendido de gestores como Mikel Etxebarria, exviceconsejero de Cultura, cuando te explica el papel de los iconos culturales, como el Museo Guggenheim, en la transformación de un territorio como la ciudad de Bilbao. He participado en un fin de semana en Camargo con un equipo de gestores culturales dirigidos por Roberto G. de la Iglesia, donde pudimos elaborar un libro sobre *El futuro de los Centros Culturales en la Europa Creativa*, mediante la técnica del *booksprint*. He tenido el privilegio de dirigir un equipo como el del Centro de Desarrollo Sociocultural de la Fundación Germán Sánchez Ruipérez, que nos permitió impulsar proyectos que hoy son referencia de estudio e inspiración para muchos profesionales. En fin, cuarenta años dan para mucho y dejo en el tintero muchas personas de las cuales he aprendido en estas décadas.

Es profesor en diferentes másteres de gestión cultural. ¿Qué nivel tiene esta formación en España en comparación con Europa?

No conozco en profundidad la oferta europea en este ámbito, pero en España, desde que se iniciaron los títulos propios en Barcelona y posteriormente Madrid, se amplió la oferta a otras universidades como Valladolid, Valencia o Sevilla. La formación del profesional de la cultura no acaba de cuajar, a pesar de que yo creo que tienen un buen nivel la mayoría de ellos. Es quizás uno de los pocos espacios que permiten estar conectados muchos de los profesionales que trabajan en este ámbito con los futuros profesionales. Pero hemos de reconocer que, en general, los másteres de gestión cultural existentes en España están en una situación muy débil. En parte tiene que ver con el ámbito de la profesión, pues la gestión cultural no ha terminado de generar un corpus que merezca el refrendo de la Academia. Y, por otro lado, el modelo de enseñanza que propone la Universidad está sufriendo un cuestionamiento y afloran nuevas iniciativas que seguramente desplazarán una forma de aprender muy encorsetada.

Entonces cree necesario un grado en gestión cultural.

Creo que se ha podido comprobar en estos cuarenta años de gestión cultural en España, que hay suficientes experiencias y realidades para poder estudiarlas y poder sacar de ahí un currículo homologado para este ámbito profesional. El problema que hay, a mi juicio, es que la Universidad y las prácticas de gestión cultural han estado muy separadas y, por lo tanto, aquellos profesores universitarios que se acercaban para desarrollar algún título propio o máster en este campo tenían, en general, muy poca práctica en gestión cultural. Es verdad que han cubierto un hueco, pero es necesario plantear un salto en la consideración de esta profesión y pasa, al igual que otros ámbitos de la cultura como la biblioteca o los archivos, por dotar de un grado a una profesión que necesita y merece una sanción académica. Porque ello lleva consigo, un respeto como profesión. Y no siempre sucede. Voy a contar una experiencia. Yo fui profesor asociado en la Universidad de Salamanca y recuerdo que se diseñó en esa época el currículum de Trabajo Social. El catedrático me dijo que participara en ese diseño curricular por mis orígenes en el campo de la animación sociocultural. Mi experiencia fue un poco descorazonadora porque todo el trabajo técnico previo que se hizo identificando aquellas materias que debían ser sustanciales para el ejercicio de esa profesión, se distorsionó a última hora en función de las horas de necesidad de los diferentes departamentos de la facultad. Primaron más los intereses internos que las necesidades reales de formación.

Cuál es su opinión de las políticas culturales municipales? ¿En qué momento se encuentran estas políticas?

Durante los últimos veinte años del siglo pasado, fuimos construyendo una estructura y un tejido institucional que fue interesante para consolidar una actuación en las políticas culturales de España. Había una corriente de entusiasmo que posibilitó que se consolidaran determinadas ofertas culturales, desarrollando a la vez una intensa promoción y consolidación de infraestructuras culturales que permitió una democratización de la cultura en gran parte del país. Es muy interesante la reflexión que hacen Eduard Miralles y Montserrat Saboya en un artículo que lleva por título *Aproximaciones a la proximidad. Tipologías y trayectorias de los equipamientos en Europa y en España,* donde señalan la importancia de los equipamientos de proximidad para definir las políticas culturales. En un determinado momento, las infraestructuras culturales han dejado de aportar significado a la ciudadanía y la transformación digital ha impactado en el cambio de hábitos y se ha producido un desplazamiento en la atención de los públicos. Actualmente vivimos un momento de transición. No hemos sido capaces de conectar dos mundos, el analógico y el digital, para ofrecer un solo espacio de participación, creación y conversación para la ciudadanía. La desmaterialización de los espacios y la deslocalización de las propuestas obligan a una redefinición de las políticas culturales. Y ese es el reto para los próximos años.

Trabajar como gestor cultural en Salamanca (Castilla y León) no es lo mismo que hacerlo en Madrid, en Barcelona o en otras grandes capitales.

Yo he trabajado fundamentalmente en Salamanca, tanto en la provincia como luego en un municipio de 6.800 habitantes, Peñaranda de Bracamonte, cuando dirigí el Centro de Desarrollo Socio-Cultural para la Fundación Germán Sánchez Ruipérez. Siempre he preferido trabajar en territo-

rios pequeños. Me parece que ahí es donde tienes la oportunidad de conectar mejor con los públicos incorporando los recursos que proporciona el territorio.

Le interesa más el medio rural que la ciudad.

Sí, me interesa más el medio rural porque mis orígenes está vinculado a un pequeño pueblo de la provincia de León y eso, aunque aparentemente pasa desapercibido, con los años te das cuenta de que hay un sustrato que aflora y marca algunos acentos en tu trabajo. Yo creo que el mundo rural está diciéndole en estos momentos al mundo de la cultura que el futuro seguramente pasa por fijarse en este ámbito donde el territorio y la cultura inmaterial aportan nueva fuentes para la inspiración. Y ahí tenemos un ejemplo claro de lo que ha pasado estos últimos años en el proyecto *Cultura y Ruralidades* del Ministerio de Cultura, que ha generado un mapa de proyectos que nunca se hubiera pensado que el mundo rural tuviera la capacidad de construir sin contar, en muchos casos, con el apoyo de las instituciones. Quiero decir que la institución puede ayudar o no, pero hay personas que trabajan en una dirección y tienen mucha fuerza, y esto en la ciudad a veces está muy mediatizado bien por la viabilidad económica o bien por las subvenciones de las instituciones. Está claro que en el medio rural hay una serie de valores que forman parte de la vida diaria y del paisaje. Las formas de organización comunal para garantizar el bien común deben ser fuente de inspiración para fortalecer los sistemas de convivencia tan deteriorados en nuestros días. Vivir en la intemperie es una forma de hacerte como persona y como comunidad, y eso no suele ocurrir en la ciudad. El futuro de la cultura pasa por relacionar ciudad y mundo rural. Para que el mundo rural aporte unos nuevos códigos a unas ciudades que se han hecho inhóspitas o amenazantes para la gente. Hoy, la innovación cultural pasa por el medio rural.

¿Cómo puede sobrevivir la industria cultural en la era digital?

El problema no es de supervivencia sino de visibilidad. La era digital ofrece posibilidades impensables hace unos pocos años, cuando el mundo de la cultura se desarrollaba en entornos muy limitados por las propias restricciones impuestas por el formato. La digitalización de la sociedad en general, y de la cultura en particular, ha desencadenado un universo de expectativas que, utilizadas adecuadamente, potenciarán la proyección y el impacto de las industrias culturales. En el mundo de la lectura, por ejemplo, nos hemos encontrado con el escaso recorrido de las recomendaciones para elegir obras susceptibles de adaptarse a los distintos tipos de lectores. Las estadísticas muestran que las bibliotecas ocupan los últimos lugares en términos de influencia para elegir los libros que se quieren leer, desplazadas por el consejo de los amigos, por las redes sociales o por la publicidad. Resulta paradójico que los que más podrían contribuir al acercamiento del lector y del libro, los bibliotecarios, sean un recurso empleado de manera muy secundaria, a niveles ínfimos en términos porcentuales. La tecnología puede contribuir a mejorar las prestaciones de la biblioteca con funcionalidades completamente nuevas y muy próximas a la sensibilidad de los lectores. En un experimento que hicimos con una empresa vinculada a la Universidad de Zaragoza, pudimos comprobar cómo las lecturas desencadenan emociones que se pueden medir y etiquetar, y que por lo tanto se pueden aproximar aquellas obras que respondan a unas determinadas necesidades emocionales del lector, vincular a lectores que coincidan en sus preferencias por obras que respondan a características similares, y en definitiva, mediar entre lecturas y lectores aprovechando las oportunidades generadas por la tecnología y sus algoritmos inteligentes.

Decía Marguerite Yourcenar que una de las mejores formas de conocer a alguien es ver sus libros. ¿Qué dice su biblioteca de usted?

En estos momentos me interesa mucho David Trueba y su novela *Tierra de Campos*. He seguido toda la trayectoria de Rosa Montero como periodista y escritora. También encontraremos muchos clásicos tanto de literatura como de filosofía. Sigo con interés editoriales independientes como Menguates, Delirio o La Uña Rota, que editan a un autor al que admiro: Juan Mayorga. Y soy un enamorado de la literatura iberoamericana, porque cuando estudiaba tenía mucha conexión con espacios de encuentro donde participaban escritores latinoamericanos. Y hay también un pequeño rincón para los poetas, desde Gabriel y Galán a Aníbal Núñez. No leo todo lo que me gustaría porque la actividad diaria me arrastra, pero la lectura es una de las mejores compañías que puedes tener a lo largo de la vida y la biblioteca es un reflejo de ese viaje.

¿Qué es el libro para usted?

Amaranth Borsuk, profesora de la Universidad de Washington Bothell, publicó hace dos años una estupenda obra, *El libro expandido* (Ampersand, 2020), en el que concebía a este como una suerte de intersección entre la materialidad y el pensamiento. Y sostenía que reviste un carácter caleidoscópico en el que se entrecruzan lo emocional, lo sociológico y lo epistemológico con la finalidad de despertar la reflexión humana. Pensar el libro es reflexionar sobre sus formas cambiantes a lo largo de la historia, sobre su condición de interfaz que, gracias a la lectura, constituye una fuente de inspiración, de experiencia de vida. Un libro es un artefacto, pero como diría Umberto Eco, un artefacto perfecto para los propósitos para los que fue diseñado: la extensión del cerebro en casi todas sus funcionalidades. Un libro para mí es una apertura al mundo, pero también a los sueños y a la vida.

¿Qué le parece el libro electrónico?

Cuando comenzó su desarrollo por todo el mundo, hacia el año 2009, pensé que su crecimiento sería exponencial, como gran parte de la industria, que incluso vaticinó la desaparición del formato papel para el año 2018. Sin embargo, estas previsiones, y esta impresión particular mía, no contemplaron que toda innovación encuentra en sus primeros desarrollos las resistencias de la industria preexistente, guiada por la inercia de la tradición y por el miedo a la incertidumbre de lo nuevo. Se ha planteado la falsa disyuntiva entre el libro impreso y digital como alternativas irreconciliables, cuando se trata de dos propuestas complementarias y necesarias pues se retroalimentan una a otra. El libro electrónico ha mejorado la calidad del libro impreso, y este ha contribuido a mejorar también algunas de las prestaciones de legibilidad del libro digital. Pero contestando con más concreción a la pregunta, el libro electrónico ha resuelto muchas de las limitaciones que revisten los formatos impresos, mejorando

sus prestaciones en términos de accesibilidad, de visibilidad, de ubicuidad y de resiliencia, en tanto que son adaptables a dispositivos de lectura muy versátiles y a contexto muy variados, desde el espacio doméstico a la consulta del médico o el autobús. En este sentido, la biblioteca puede jugar con una oferta moldeable a las necesidades de lector y que este disponga de la lectura adecuada en cada momento según sus expectativas. Para ello, como decía antes, el rol de la biblioteca y de los bibliotecarios ha de adaptarse a estos nuevos escenarios. El libro electrónico ha constituido una respuesta, seguramente transitoria, a las necesidades de socialización y de intervención de un nuevo tipo de lector que se ha ido gestando en los últimos años. La respuesta de la biblioteca es conferirle la formación necesaria para que pueda aprovechar y disfrutar de las nuevas funcionalidades que reviste, habida cuenta de que, como demuestran nuestras investigaciones en el seno de la Fundación Germán Sánchez Ruipérez y del ya citado proyecto *Territorio Ebook*, coincidentes con otras desarrolladas en todo el mundo, el nativo digital no existe.

Esta entrevista se publicará en la revista *Periférica Internacional*. ¿Cuál es su opinión sobre la labor desarrollada por la Universidad de Cádiz en lo referente a gestión cultural?

Bueno, yo soy un devoto del trabajo realizado en la Universidad de Cádiz desde hace muchos años. La conozco, la sigo y además tenemos en el grupo de *avejentados* un militante acérrimo que nos trae los últimos números: Luis Ben. He colaborado, además, alguna vez en ella. Me parece que es uno de los faros en el mundo de la gestión cultural. A los gestores nos ayuda en muchas ocasiones, desde buscar recursos para los compañeros que hacen oposiciones a leer los libros que se reseñan en la revista. *Periférica Internacional* es una revista que te alimenta. Es de agradecer vuestra perseverancia, porque una revista cultural que siga en ese trayecto debe de estar pendiente de muchos vientos diferentes y estar también permanentemente a la escucha para abrir nuevos caminos. En tiempos de tanta inmediatez y tanta superficialidad, encontrar un lugar abierto a la reflexión y a la diversidad es, insisto, muy de agradecer.

Las fotografías de este artículo son de David Arranz.

CRÓNICAS

I Encuentro inter observatorios y redes españolas y latinoamericanas de política y gestión culturales

Luis Ben / 42

ALTO

I Encuentro inter observatorios y redes españolas y latinoamericanas de política y gestión culturales

Luis Ben Andrés
Gestos cultural, asociado de La Comuna del Sur.
luisben@lacomunadelsur.org

Artículo recibido: 03/06/2021. Revisado: 16/09/2021. Aceptado: 08/10/2021

Resumen: El pasado 22 de septiembre, auspiciado por las universidades de Cádiz y Nacional Autónoma de Honduras, se realizó el encuentro entre quince entidades que se acogían en alguna manera a la denominación de observatorio unas y de red otras. El hecho de reunir en el encuentro a estos dos tipos de organismos está fundamentado en que en ambos casos existen algún elemento común: la necesidad de tener, obtener, analizar información sobre el sector cultural en diferentes dimensiones territoriales o sectoriales..

Palabras clave: Observatorio cultural; redes; gestión cultural; formación; investigación.

I Meeting between observatories and Spanish and Latin American networks of cultural policy and management.

Abstract: On September 22, sponsored by the universities of Cadiz and the National Autonomous University of Honduras, a meeting was held between fifteen entities that in some way took advantage of the denomination of observatory and others network. The fact of meeting in the meeting These two types of organizations are based on the fact that in both cases there is some common element: the need to have, obtain, and analyze information on the cultural sector in different territorial or sectoral dimensions.

Keywords: Cultural observatory; networks; cultural management; training; research.

Relatoría

El pasado 22 de septiembre, auspiciado por las universidades de Cádiz y Nacional Autónoma de Honduras, se realizó el encuentro entre quince entidades que se acogían en alguna manera a la denominación de observatorio unas y de red otras. Hace ya tiempo que se afirmaba que nuestro mundo pasaba de ser sistémico a ser radial, o de la solidez a la fluidez como podría también decirse. No obstante, los procesos de cambio son cualquier cosa menos lineales y lo más probable es considerar que nos encontramos en una realidad que se mueve entre ambos estados, basculando entre ellos. Viene a cuento esta introducción para tratar de explicar que en este encuentro han convergido tanto observatorios, organismos con vocación de solidez sistémica, como redes, organismos con vocación de confluencia flexible y no jerárquica.

El hecho de reunir en el encuentro a estos dos tipos de organismos está fundamentado en que en ambos casos existen algún elemento común: la necesidad de tener, obtener, analizar información, sobre el sector cultural en diferentes dimensiones territoriales o sectoriales. O sea, un claro objetivo de generar conocimiento útil de las realidades culturales en las que estamos. Pero además, siguiendo a Cristina Ortega, se puede afirmar que "las sociedades del conocimiento son sociedades que necesariamente actúan en red, propiciando así la homogénea acumulación, transferencia e intercambio de información y conocimiento"[1]. Concluyendo, las redes y los observatorios se precisan y necesitan tanto por sus posibles objetivos como por compartir funciones en el entorno actual. Y en ese sentido la idea de reunir ambos tipos de organismos fue sin duda un acierto de los convocantes.

Quince entidades se encontraron en un foro digital, algo ya habitual en el mundo post-covid, que permitió la reunión de responsables y gestores de ambas orillas del Atlántico. La presencia europea, sobre todo hispánica, fue de cuatro instituciones, una de las cuales de carácter supranacional. Desde América Latina fueron México y Argentina, con tres organizaciones cada una, las naciones que más peso presencial tuvieron. Sus magnitudes probablemente sustentan tal nivel de participación. Por otro lado, Honduras, Guatemala y Chile estuvieron presentes y activos en el encuentro. Destacar el apoyo de OEI como organización

supranacional de ámbito iberoamericano al encuentro. Al final de esta reseña se encuentra el listado de organizaciones e instituciones participantes.

El encuentro tiene tres momentos perfectamente delimitados en su desarrollo. De una parte se exponen los fundamentos y la necesidad del mismo, y se aprovecha para colocar sobre la mesa algunos conceptos y consideraciones sobre observatorios culturales en la actualidad. Luego se desarrolló el momento más amplio del encuentro, en el que once ponentes expusieron, por un tiempo máximo de diez minutos, las características, objetivos y trabajos esenciales de las instituciones u organismo en cuyo nombre hablaban. En este momento intervinieron seis observatorios, cuatro redes y un sistema de información cultural institucional. Por último, para cerrar la jornada, se organizó una mesa redonda con el ánimo de introducir algo de debate en una jornada que quizás hubiera quedado demasiado expositiva y algo menos reflexiva y propositiva.

La oportunidad del encuentro y el marco conceptual

Las personas encargadas de esta parte de la jornada fueron Antonio J. González (Universidad de Cádiz) y Cristina Ortega (3Walks/ENCAT). Con dos presentaciones, breves pero muy afinadas en sus contenidos, situaron a los participantes en el porqué, el qué y el cómo de este encuentro. Utilizando cada uno el mismo plazo temporal que los ponentes de cada organismo, diez minutos, avanzaron algunas ideas interesantes sobre los observatorios en la actualidad.

Antonio J. González enunció lo que denomina el «Sintagma Observatorio cultural», entendemos que como sintagma nominal, el que se agrupa en torno a un nombre o sustantivo. En ese sentido trató de desglosar, con bastante éxito, qué elementos caracterizan hoy en día a los observatorios culturales. Son cinco y ahora destacamos el primero de ellos, lo que resulta ser un proceso de autojustificación, esa necesidad que suelen tener ciertos artefactos metodológicos (indicadores, planificación, evaluación…) cuando se aplican al mundo de la cultura. Observatorio también implica mirada hacia atrás, al camino recorrido en este caso por las políticas y la gestión culturales. Y por último destacar la necesidad de una herramienta que nos permita dotar de sentido a los datos. El ponente señaló dos peligros que pueden darse sobre los observatorios: de una parte el ser percibidos como espacios elitistas y, en segundo lugar, lo que en España se denomina un chiringuito, un lugar bien colocado en la trama de una administración pública y en el que se trabaja poco, en cosas intrascendentes y por un salario generoso.

Antonio J. Gonzalez detalló las posibles tareas y trabajos comunes que podrían emprenderse de una red de observatorios: sistemas de información, investigación, documentación, innovación y formación, entre otras. Todo ello encaminado a facilitar la toma de decisiones, quizás la gran utilidad de un observatorio cultural. Remató su intervención con una visión personal de la situación actual de los observatorios en España. Señaló en primer lugar que estos organismos se han convertido en generadores de datos pero sin excesivo sentido, con una preeminencia de lo cuantitativo que probablemente son los que menos influyen en la toma de decisiones. Por otro lado, resultan muy heterogéneos en sus tipologías organizativas, con una gran dependencia de lo público y destacan igualmente por tener una escasa homogeneidad metodológica. Señaló el ponente que curiosamente los observatorios culturales suelen tener muy poca capacidad para generar redes, organismos que se dedican a analizar la realidad, y son poco eficaces a la hora de integrar a los agentes de esa realidad. También apuntó que se carece en estos momentos de una diversidad de miradas por parte de los observatorios y consideró que esa diversidad es una condición imprescindible para "mirar bien la realidad". Por último, pese a las críticas anteriores, el ponente consideró que los observatorios culturales son útiles y que realizan su trabajo con honestidad.

Cristina Ortega es, sin duda, uno de los referentes en España. Me atrevería a decir que en Europa, en lo que concierne a observatorios culturales. Su trabajo va desde lo académico a lo cotidiano, por esa causa su opinión debe ser tenida en cuenta. El discurso de Ortega fue una continuación del de su predecesor en el uso de la palabra, de hecho hemos de tomarlos como una única narración. Frente a los problemas antes señalados para generar redes e integrar a sector, la ponente apostó claramente por el trabajo en red. ¿Cómo? Pues en una red que contemple la diversidad de miradas y de agentes que conforman el sector de la cultura. Porque afirmó en base a su experiencia que en el mundo de los observatorios hay ganas de compartir y de contrastar.

Las redes, nos dijo, han de tener ciertas características para ser posibles y útiles. En primer lugar han de ser espacios de intercambio en igualdad de condiciones, sin nodos centrales y periféricos me atrevo a señalar, de tal manera que se convier-

tan en paradigma de la denominada diplomacia horizontal. Además, consideró que las redes de cooperación entre observatorios deben estar abiertas al multiplicidad de ideas y de métodos, a lo que es sin duda el gran valor de nuestro sector, la diversidad cultural. Señaló que en las redes existe un potencial alto para realizar trabajos y alcanzar objetivos que son difíciles para las instituciones públicas por su rigidez. Este último aspecto lo ejemplificó en ENCAT y en el Observatorio Atalaya. Remató su intervención con el deseo de que la jornada permitiese compartir sinergias entre los participantes que condujeran a la construcción de un espacio común más fuerte y operativo, una red.

Los agentes participantes. Once agentes de observación con diversidad de formas

El núcleo del encuentro fue, sin duda, las exposiciones de sus trabajos e historias por parte de once organizaciones que destacan por tener la observación de la realidad de los sectores, ecosistemas y territorios culturales. A la hora de reseñar y describir las intervenciones, se ha considerado más interesante construir una tabla descriptiva de las mismas tratando de enmarcar lo más significativo de cada observatorio o red. No ha sido una tarea sencilla, pues se refleja la diversidad que se señalaba en el epígrafe anterior, y se ha reconocer que no se han podido evitar cierta ambigüedades, pero el resultado nos da una fotografía bastante aproximada de los participantes. Seis son los ítems que se han contemplado a efectos de analizar las instituciones. El sentido es poder contrastar y localizar diferencias, similitudes, puntos de encuentro, características, etc.

Se comenzó con la denominación de las distintas organizaciones, pues el nombre suele ser una declaración de principios y un reflejo del espejo en el que se miran a sí mismas. Luego se señalaron los promotores, instituciones que normalmente se generan a iniciativa de otras con carácter público en la mayoría de los casos. Conocerlas y caracterizarlas es importante. El tercer ítem incluido fue el ámbito geográfico que pretenden cubrir con su actividad. Luego, en cuatro lugar, se concluyó con los objetivos que pretenden, en ocasiones explicitados formalmente. En otras, se ha tenido que rastrear en el discurso. Los dos últimos ítems han resultado los más complejos e incluso tenemos la duda de si no son intercambiables o incluso mejor unificarlos. Sea por lo que sea se ha optado por de una parte intentar concretar las metodologías (y procesos) que suelen emplear en sus acciones y, en el caso sexto, tratar de concretar las acciones y proyectos más destacados.

El cuadro resultante es el siguiente:

DENOMINACIÓN	PROMOTOR/ES	ÁMBITO	OBJETIVOS	METODOLOGÍA / PROCESOS	ACCIONES / PROYECTOS
OBSERVATORIO CULTURAL DEL PROYECTO ATALAYA	Diez Universidades Públicas de Andalucía y el Gobierno Autonómico.	Comunidad Autónoma de Andalucía (España).	• Un proyecto de la Universidad para la sociedad. • Conformar un proyecto cultural de cooperación que compita enel exterior. • Demostrar el interés de las universidades públicas andaluzas para intervenir socialmente. • Proyecto de futuro para el sector cultural en Andalucía.	• Investigación. • Formación. • Difusión.	• PERIFÉRICA, Revista Internacional para el análisis de la cultura y el territorio. • Estudios sobre prácticas culturales. • Manual Atalaya apoyo a la gestión cultural. • Becas de investigación • Centro de Recursos Culturales.

INTER-REDES	Universidad Nacional Autónoma de Honduras.	Centroamérica.	Identificar oportunidades de cooperación horizontal en el ámbito de la gestión cultural.	Ampliar las relaciones bilaterales a multilaterales.	Laboratorio Iberoamericano de Investigación y Desarrollo.
OBSERVATORIO CULTURAL DE LA UNIVERSIDAD DE VALENCIA	Universidad de Valencia.ECONCULT (Área de Investigación en Economía de la Cultura y Turismo).	Comunidad Autónoma del País Valenciano (España).	• Visibilizar las relaciones de la cultura con la problemática del mundo actual. • Observar la cultura como elemento de transformación.	• Plan estratégico. • Las políticas culturales públicas entendidas en el marco del desarrollo sostenible. • Enfoque económico.	• Espacios de encuentro entre agentes y protagonistas de la cultura. • Seminarios. • Acciones piloto de análisis. • Documentar y archivar información cultural.
OBSERVATORIO LATINOAMERICANO DE GESTIÓN CULTURAL	Universidad de Guadalajara (México); Universidad Nacional de Colombia; Universidad de Santiago de Chile; Universidad Nacional de Avellaneda (Argentina)	Latinoamérica.	Identificar, documentar y analizar las tendencias de la Gestión Cultural en Latinoamérica a través de la generación de un sistema de gestión del conocimiento y de la información que permita definir modelos, indicadores, escenarios que sirvan para el mejoramiento de los procesos de formalización de la gestión cultural como campo disciplinar y profesional.	Cinco dimensiones de observación: • Formación. • Investigación. • Procesos de asociatividad. • Políticas culturales. • Práctica de la gestión cultural. Grupos de Trabajo: 1. Metodología compartida. 2. Definen los proyectos. 3. Instrumentos compartidos.	• Formación. • Investigación. • Difusión y divulgación. • Incidencia.
OBSERVATORIO CULTURAL DEL PAÍS VASCO	Gobierno Vasco. Departamento de Cultura y Políticas Lingüísticas.	Comunidad Autónoma del País Vasco (España)	Nutrir el sistema cultural vasco. Ser un recurso para el sistema cultural.	• Recopilar datos. • Validar y ordenar la información. • Generar conocimiento. Plan Anual de Trabajo	

RED UNIVERSITARIA DE GESTIÓN CULTURAL	Diecisiete universidades mexicanas. (Promotora inicial las universidades de Guadalajara y la Veracruzana).	México.	Fortalecer la gestión cultural desde las Universidades a través de la discusión, reflexión, socialización y toma de acuerdos entre los participantes, con vías a la consolidación de la profesión y campo académico en México.	Estructura de funcionamiento: • Mesa directiva. • Representantes institucionales. • Vocalías. • Docentes, estudiantes y administrativos de universidades miembro. • Participantes de las actividades.	• Formación. • Investigación Difusión cultural. • Vinculación.
OBSERVATORIO DE POLÍTICAS CULTURALES	Organismo independiente. (Promotores iniciales: Universidad de Chile, la Embajada de Francia y la Sociedad Chilena del Derecho de Autor).	Chile.	Profundizar el conocimiento del sector cultural chileno y contribuir al estudio de las políticas culturales. Busca potenciar el debate público sobre las políticas culturales y aportar al mejoramiento de la oferta formativa en gestión cultural.	Investigación, debate y difusión de resultados en cuatro áreas: 1. Compromisos presidenciales. 2. Situación presupuestaria. 3. Políticas de fomento. 4. Movimiento legislativo.	• Debate. • Formación. • Difusión. • Asesorías.
ENCAT (EUROPEAN NETWORK ON CULTURAL MANAGEMENT END POLICY)	Organizaciones e instituciones del ámbito de la cultura interesadas en la investigación, educación y formación en gestión y políticas culturales.	Global (79% miembros europeos y 21% resto del mundo).	ENCATC, la Red europea de gestión y políticas culturales, representa, defiende y promueve la investigación, educación y formación en gestión y políticas culturales, y crea una plataforma para el debate y el intercambio a nivel tanto europeo como internacional.	ENCAT como espacio compartido para: • datos, • estadísticas e indicadores, • marcos comunes, • trazado de mapas culturales, • estudios de oferta y demanda, • investigación de metodologías culturales.	• Congreso anual. • *Policy Tracker* (que se concreta en una publicación). • *Academy* sobre gestión cultural sostenible. • *Members Talks*.

RED ARGENTINA DE GESTIÓN CULTURAL	Es una plataforma de gestión asociada conformada por personas pertenecientes a instituciones, organizaciones y proyectos de todo el territorio nacional ligadas a la formación, investigación y ejercicio profesional de la gestión y las políticas culturales.	Argentina.	• Tiene como propósito contribuir al desarrollo y a la profesionalización de la Gestión Cultural en la Argentina. • Formalizar la red	Compartir espacios de reflexión, intercambio de experiencias, encuentro entre los miembros de la red, etc.	• Libro *La gestión cultural en Argentina.* • Congresos. • Acuerdos con instituciones públicas.
SISTEMA DE INFORMACIÓN CULTURAL	Gobierno de Guatemala. Ministerio de Cultura y Deporte.	Guatemala.	Ser el principal referente permanente de información cultural de Guatemala, confiable y actualizada, a nivel nacional e internacional, así como generador frecuente de insumos que fundamentan y orientan decisiones que favorecen el desarrollo cultural.	Registrar, sistematizar y difundir la información cultural del país.	• Construcción de la información. • Fortalecimiento institucional y desarrollo informático. • Construcción de redes.
OBSERVATORIO CULTURAL DE LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES	Universidad de Buenos Aires (Facultad de Ciencias Económicas).	Argentina.	Contribuir a la profesionalización del ámbito cultural mediante la promoción de la investigación, el desarrollo de estudios disciplinares, programas de formación y actualización permanente y esquemas de asistencia técnica, destinados a legitimar y fortalecer el campo de la administración y la gestión del sector cultural y creativo.	Trabajo a demanda esencialmente del sector público. Principio de autosustenibilidad. Un espacio de investigación, formación y asistencia técnica al servicio de quienes se dedican a la administración y la gestión en el sector cultural y creativo.	• Formación. • Investigación. • Actividades profesionales. • Publicaciones. • Biblioteca y banco de datos. • Consultoría y asistencia técnica.

El lector puede encontrar en este cuadro resumen las principales ideas y propuestas que realizaron los ponentes desde una diversidad de visiones, lenguajes y culturas que resultan enriquecedoras. Sin embargo, realizar una cierta lectura de los ítems reseñados, aunque sea breve y ligera, también nos puede aportar elementos para comprender la mirada que se pretendía con el encuentro.

1.- Denominación. Seis de los organismos directamente se autodenominan como observatorios culturales, un ejercicio simple pero contundente de claridad en lo qué se pretende y para qué se trabaja. Otros cuatro se califican de redes y, como podemos comprobar, agrupan a varios socios en la construcción de un espacio más o menos formal o informal según los casos, en el que compartir. Hay un caso, el Sistema de Información Cultural de Guatemala, que no se define como observatorio aunque en su plan estratégico tiene definido a éste y sus funciones como un objetivo claro en el medio plazo.

2.- Promotor/es. En este caso nos encontramos con una presencia muy alta de la academia. Las universidades se encuentran entre los promotores de cuatro sobre seis observatorios y, en el caso de las redes, en tres de las cuatro. Sin embargo, también queda claro que la presencia de instituciones públicas es importante. Señalar la existencia de modelos que podemos denominar como "mixtos", en los que participan agentes de diversa naturaleza, pública, académica, privada o asociativa.

3.- Ámbito. El ámbito de trabajo referido en términos geográficos clásicos. Aunque estamos en un mundo bastante interconectado –la celebración del encuentro es una prueba de ello–, los observatorios y redes deben referenciar su labor a un territorio determinado. Esta función no va en detrimento de que ciertas acciones y programas se proyecten más allá de los territorios de referencia, incluso en ocasiones esa salida hacia el exterior es buscada y deseable. Se podría haber incluido una referencia al ámbito sectorial, sin embargo todos los casos se consideran "generalistas", enfocados para casi todas sus tareas en el conjunto del sector y sus políticas públicas. En el caso de los participantes en el encuentro, tenemos tres de ámbito local/regional, cinco claramente estatales y tres de vocación internacional. En concreto en este último caso uno latinoamericano, otro centroamericano y el tercero europeo pero con vocación global.

4.- Objetivos. No todas las organizaciones explicitan sus objetivos como señalábamos más arriba, por lo que a veces las hemos deducido de su discurso con lo que se añade una cierta incertidumbre. Podemos afirmar sin embargo que existen determinado conceptos que son recurrentes en los objetivos de todos, tanto observatorios como redes. Se pueden destacar los siguientes:

- Gestión de la información, normalmente dirigida a la generación de conocimiento.
- Formación. La capacitación de agentes, esencialmente los gestores, es un objetivo bastante frecuente.
- Profesionalización. Hay una cierta coincidencia en fortalecer a los gestores culturales, legitimarles, e igualmente la propia gestión cultural.
- Cooperación. Normalmente entendida como diálogo y complicidad con el propio sector cultural. También como apertura exterior de la organización o del territorio en el que actúa.

5.- Metodología/procesos. Si concretar los objetivos resultó algo complejo, en el caso de las metodologías hubo de excavar algo más. También vamos a encontrarnos ciertas palabras que se repetirán en el siguiente ítem de acciones/proyectos, obviamente con significados diferentes. Aquí se trata de cómo y en el caso de las acciones hablamos del qué. Los conceptos más destacados serían:

- Investigación. Sin duda el concepto más utilizado y que en buena lógica se deriva de las funciones y objetivos de un observatorio y también, obligado es señalarlo, por la alta y protagonista participación de las universidades en este tipo de organizaciones.
- Formación. La acción educativa está bastante presente y a veces aparece ligada a la difusión de las actividades.
- Gestión de datos e información. Tratamiento de la información como una de las herramientas imprescindibles. Se trata de una metodología enfocada a la generación de conocimiento.

- Cooperación como instrumento para mejorar y amplificar el trabajo del observatorio. También como espacio en el que compartir metodologías.

6.- Acciones/proyectos. Se trata de identificar en qué productos y actividades se concretan los objetivos y las metodologías de los observatorios y redes. Los resultados también nos indican que hay grandes semejanzas en lo que hacen la gran mayoría de estas organizaciones. Destacamos:

- Proyectos de comunicación sobre todo a través de Webs y revistas periódicas.
- Edición de publicaciones tanto en soporte físico de papel como pdf o incluso en línea. Las ediciones se suelen corresponder con los estudios e investigaciones realizadas.
- Espacios de encuentro de tipo formativo y/o colaborativo como pueden ser jornadas, congresos, seminarios, laboratorios, etc.
- Difusión de resultados, tanto al público en general como a grupos o sectores potencialmente interesados (artistas, responsables públicos, gestores profesionales, otras instituciones…).
- Generación de información y por extensión de conocimiento, bien a través de sistemas de indicadores o bien de investigaciones y estudios.

Un espacio de debate y contraste

El encuentro no podía limitarse a una jornada caracterizada tan solo por la exposición de cada uno de los observatorios o redes, pues en rigor debe ofrecer un momento al contraste de ideas y al intercambio de posiciones. Por ello se programó una denominada mesa de debate bajo el epígrafe de "Convergencias y líneas futuras de colaboración". Bajo la moderación de La Comuna del Sur, se integraban en la mesa seis representantes de organizaciones presentes en el encuentro: Mónica Yuste García (Universidad de Jujuy, Argentina), Mario Hernán Mejía (UNAH), José Luis Mariscal Orozco (UDG VIRTUAL), Úrsula Rucker (Universidad Nacional de Avellaneda. Argentina), Bárbara Negrón (Observatorio de Políticas Culturales de Chile) y Mikel Etxeberría (Observatorio Vasco de la Cultura).

A los participantes se les plantearon tres cuestiones en aras de tratar de ordenar el debate, siempre con la libertad de que introdujeran aquellas propuestas e ideas que consideraran importantes y necesarias para el mismo. Literalmente las cuestiones propuestas eran:

- El concepto de Observatorio parece aún muy difuso en el ámbito de la cultura. Podemos observar, valga la redundancia, que las organizaciones que se acogen a esta denominación resultan muy diversas y trabajan desde supuestos diferentes. ¿Esta diversidad resulta un valor o por el contrario un obstáculo para el desarrollo de la cooperación entre observatorios? ¿Oportunidad o traba?
- La normalización o estandarización de metodologías de trabajo, sistemas y organización de la información, ¿son una prioridad, una condición esencial cara a la articulación de una red de cooperación?
- Los observatorios tienen en la mayoría de los casos un anclaje institucional (universidades, gobiernos de todos los niveles...) que les condicionan en su trabajo y en sus funciones. Este es un hecho que debemos aceptar como normal y que en cada caso tiene sus normas de regulación, pero lo que quiero plantear es el necesario anclaje y relación en el otro sentido, el cómo se relaciona con el ahora denominado ecosistema cultural (antes territorio cultural) y más aún con la sociedad civil. ¿Cómo lo planteáis en vuestro caso particular de cada uno? ¿Es una prioridad?

Los seis participantes en la mesa coincidieron en que la diversidad en las formas y en los enfoques de los distintos observatorios constituye una riqueza a aprovechar. Esta diversidad tiene diversas causas. De una parte es un hecho claro que refleja que la gestión cultural dista de ser aún un concepto cerrado (Úrsula Rucker). La diversidad es un valor positivo que nos obliga a enfrentar dos retos: explicitar las metodologías y estandarizar datos y tecnologías (José Luis Mariscal), desde estos retos es donde la diversidad enriquece por la variedad de los enfoques, los proyectos, los datos, etc.

El dinamismo del propio concepto de cultura alimenta la diversidad de las organizaciones, de los objetos de estudio y de las formas de trabajo. Se señaló que hubo un tiempo en el que el discurso dominante, la economía creativa, indujo la necesidad de contar con datos y todos se volcaron en esa línea de

trabajo hoy sin duda menos imperante (Mónica Yuste). Se señaló que las diversidades enriquecen si se saben trabajar, que sin duda alguna los territorios en que cada uno trabaja ya son diversos de partida y es con esa realidad con la que hay que contar y observar, además de que los propios observatorios son diversos y obedecen a naturalezas y realidades diferentes (Mikel Etxeberria).

La cuestión de las metodologías y su necesidad de estandarización generó igualmente bastante consenso entre los participantes de la mesa. Se dio un acuerdo bastante alto en que las metodologías sean comunes porque ese es el camino para la generación no solo de datos comparables, sino esencial, datos más fiables. La estandarización debía afectar esencialmente a tres elementos: documentación y datos, tecnologías de gestión de la información y, por último, condición de ciencia abierta (José Luis Mariscal). Para algunos la estandarización es un reto colaborativo y de trabajo (Mónica Yuste) que debería enfocarnos a la construcción, o búsqueda si se prefiere, de una nueva episteme.

El debate sobre la estandarización condujo a una propuesta concreta basada en tres retos: avanzar hacia la ciencia abierta (de métodos y de datos), una guía colectiva para la estandarización de datos y, en tercer lugar, buscar una mayor incidencia en procesos de investigación/formación, llegar a los agentes del sector y una mayor reciprocidad con los agentes gubernamentales (José Luis Mariscal). Sin duda todo un programa de trabajo.

Este último reto, la reciprocidad con el poder para que tenga la forma que tenga en cada caso, nos llevó a la tercera cuestión debatida: los anclajes institucionales de los observatorios. Las cuestiones subyacentes en este asunto se refieren sobre todo a la independencia de los mismos y, no menos importante, a las relaciones con el sector cultural y el conjunto de la sociedad civil. En palabras de uno de los asistentes al hablar de las dependencias instituciones, el asunto "¡es lo qué es!", refiriéndose a que estamos hablando de institucionalización de la cultura y que los posibles promotores, auspiciadores de observatorios, son universidades e instituciones gubernamentales esencialmente, que nos debemos a sus normas aunque sin duda la mayoría de los observatorios poseen amplios espacios de libertad de acción conforme a sus objetivos. Se citó en un par de ocasiones que el hecho de generar redes, facilita o promueve márgenes más amplios de acción en muchos casos. Trabajar en red no solo es compartir sino a veces garantía de trabajo autónomo. Se señaló que la mayoría tienen su anclaje en universidades, espacios que suelen permitir niveles altos de autonomía.

Como colofón podemos señalar algunas proposiciones que generaron un mayor cuando no unánime consenso:

- La generación de redes de trabajo y colaboración no solo es necesaria sino que es una opción realista que tiene la virtud de mostrar la diversidad y sus cualidades.
- Se precisan metodologías comunes que generen datos cotejables.
- Las relaciones y la comunicación con el ecosistema cultural y la sociedad civil son uno de los puntos débiles de los observatorios en la actualidad.
- La riqueza de los observatorios reunidos es sobre todo su diversidad. Una diversidad que se refleja por la de las instituciones que los promueven y por la de sus objetos de estudio.

Coda

El I Encuentro inter observatorios y redes españolas y latinoamericanas de política y gestión culturales resultó sin duda alguna un éxito. Reunir a quince organizaciones encuadradas en la observación sistémica del sector cultural, de su ecosistema, de sus complejidades, provenientes de ambas orillas del Atlántico, de realidades muy diferentes en algunos casos, ha producido un espacio donde se ha mostrado, hablado y compartido mucho. Sin duda mucho más de lo que los tiempos de exposición permitían. Desde la externalidad a los protagonistas del encuentro se pueden señalar algunos hitos destacables:

- A pesar de las distancias, diferencias y divergencias, se aprecia un lenguaje común compartido en un alto porcentaje de los participantes. Probablemente los orígenes universitarios e institucionales de los responsables de los observatorios contribuyen a este fenómeno. Compartir lenguaje es un hecho muy importante cara a despejar el camino de la cooperación horizontal y la estandarización de métodos.
- La necesidad de forjar y consolidar redes. En palabras de una participantes, existe la necesidad de "redes para romper la soledad" (Bárbara Negrón).

- Los observatorios llegan bien a las instituciones, pero sin embargo les cuesta llegar al propio sector cultural y aún más a la sociedad civil. En este sentido tienen tres tareas esenciales:
    - Conseguir unas relaciones más recíprocas con las instituciones públicas. Que la comunicación gobiernos observatorios vaya en los dos sentidos y en un tono equitativo.
    - Aprender a generar redes que les mantengan en contacto con los agentes culturales y les garanticen su acceso a los mismos.
    - Explorar y crear canales de comunicación con la sociedad civil.

La jornada acabó con una salutación de agradecimiento por parte de Antonio J. González, coordinador de la jornada, a todos los ponentes, inscritos y personal de organización y gestión. Comunicó la inscripción de 85 personas en el encuentro y el deseo de continuar trabajando con las organizaciones presentes. Señaló en este sentido que el Observatorio Cultural del Proyecto Atalaya estaría dispuesto a dar soporte a una red de los presentes y quien en el futuro se quisiera unir.

Participantes

Coordinación del encuentro: Antonio J. González Rueda

A.- Observatorios y redes

El Observatorio Cultural del Proyecto Atalaya (Universidad de Cádiz. España). Salvador Catalán Romero

*Universidad Nacional Autónoma de Honduras***.** Mario Hernán Mejía

*Observatori Cultural de la Universitat de València***.** Raúl Abeledo.

*Observatorio de Políticas Culturales de Chile***.** Bárbara Negrón

*Observatorio Latinoamericano de Gestión Cultural (Universidad de Guadalajara. México)***.** José Luis Mariscal Orozco

*Observatorio Cultural del País Vasco***.** Mikel Etxeberria.

*Red Universitaria de Gestión Cultural México (Universidad Veracruzana. México)***.** Ahtziri Molina

*ENCATC (European network on cultural management and policy)***.** Isabel Verdet

*Red Argentina de Gestión Cultural (Universidad Nacional de Avellaneda. Argentina)***.** Úrsula Rucker

*Observatorio Cultural (Universidad de Jujuy. Argentina)***.** Beatriz Guerci de Siufi y Mónica Yuste García.

*Sistema de Información Cultural (Ministerio de Cultura y Deportes de Guatemala)***.** Mario Enrique Caxaj.

*Observatorio Cultural de la Universidad de Buenos Aires***.** Héctor Schargorodsky

B.- Ponentes:

Antonio J. González Rueda. (Universidad de Cádiz).

Cristina Ortega Nuere. (3Walks/ENCAT)

C.- Moderación mesa de debate y relatoría:

La Comuna del Sur (J. Luis Ben)

Notas

1. Observatorios culturales. Creación de mapas de insfraestructuras y eventos. *Ortega Nuere, Cristina*. Editorial Ariel. Barcelona, 2010. ISBN 978-84-344-8290-6

El Puerto de Santa María. Octubre de 2022.

TEMAS

Periodismo cultural: nuevas encrucijadas, nuevos tiempos
Charo Ramos / 56

Igualdad o vacío: mujeres, cultura y nueva ruralidad en España hoy
Estefanía Rodero Sanz / 64

Cultura, salud y salud cultural
Jazmín Beirak Ulanosky / 74

Cultura de la defensa, descolonización y proyección de futuro. Reflexión sobre los impactos de la guerra en Europa en las prácticas culturales y la vida de las ciudades y comunidades
Tetiana Biletska / 86

Diseño de un modelo de reconocimiento de competencias en las actividades culturales complementarias en la universidad
María del Mar Ruiz Domínguez y Antonio Codina Sánchez / 108

REC

Periodismo cultural: nuevas encrucijadas, nuevos tiempos

Charo Ramos
Periodista.
España
charoramos@azulklein.com

Artículo recibido: 03/06/2021. Revisado: 16/09/2021. Aceptado: 08/10/2021

Resumen: La interconectada transformación de los medios, la cultura y la sociedad ha impactado en el periodismo cultural que conocíamos, pero también ha favorecido la aparición de nuevos roles, oportunidades y dinámicas para los periodistas culturales.

Palabras clave: Periodismo; periodismo cultural; periodismo digital; medios digitales.

Cultural journalism at crossroads and new times.

Abstract: This paper considers the interwoven and accelerating changes in media, culture and society that are impacting and transforming cultural journalism as we have known it, creating new dynamics, new opportunities and new roles for cultural journalists.

Keywords: Journalism; cultural journalism; digital journalism; digital media.

Los británicos suelen citar un proverbio chino apócrifo que dice: "Ojalá vivas tiempos interesantes". Aún no está claro si se trata de una maldición o una bendición, algo que probablemente dependerá de la actitud de cada uno, pero es indudable que los nuestros son tiempos interesantes para el periodismo cultural.

Desde mediados de la década de 1990, cuando aparecen en Estados Unidos los primeros medios digitales, la evolución del periodismo cultural ha estado intrínsecamente conectada con todos los cambios sociales y las dinámicas de mercado que han revolucionado el modo en que el periodismo es producido, distribuido, consumido y usado por las audiencias en todo el mundo.

Todavía hoy, más de un cuarto de siglo después, la misma definición del periodismo digital sigue en proceso de construcción, y las herramientas propias de internet y las redes sociales han multiplicado sus posibilidades al igual que enfrentado a la profesión con encrucijadas antes inimaginables. Incluso la tradicional división entre periodistas de prensa, radio y televisión está siendo superada por un modelo de plataformas multimedia donde las capacidades del sonido, la imagen y la palabra escrita convergen en nuevas narrativas que buscan fidelizar audiencias y, sobre todo, captar otras nuevas, animándolas a formar parte de la conversación.

El impacto de esta transformación digital en la economía de los medios ha sido bien analizado por expertos como el profesor de la Universidad de Navarra **Ramón Salaverría**, quien recuerda[1] que "en la época anterior al impacto digital, en los años ochenta y principios de los noventa, el negocio de los medios periodísticos era muy lucrativo y relativamente estable. Por supuesto, había diferencias entre los medios. La televisión era, sin discusión, el medio más rentable, gracias a sus multimillonarios ingresos publicitarios. Le seguían la prensa y la radio, con rentabilidades más modestas pero, así y todo, sustanciosas". Y aunque la industria editorial observaba con preocupación el alejamiento de los jóvenes respecto de la lectura de los periódicos, lo cierto es que esos mismos jóvenes dedicaban su tiempo a la televisión, un medio que pertenecía en muchas ocasiones a los mismos dueños de los periódicos. "En cada mercado periodístico los medios competían con sus rivales, pero no se sentían amenazados por competidores externos". Ahora, en cambio,

la publicidad está acaparada por los "colosos de internet" como Google, Netflix, Instagram, Twitter o YouTube, por nombrar sólo algunos de los más feroces competidores de la industria de los medios de comunicación tradicionales, que se enfrentan hoy en día con modelos de negocio disruptivos, estructuras de coste insostenibles y audiencias en descenso.

La llegada de la pandemia en 2020 simplemente aceleró un proceso de transformación que ya estaba muy avanzado. Muchos medios han reducido en más del 30% su número de periodistas y especialistas para dar entrada a un nuevo perfil de profesionales digitales más jóvenes (y mucho más baratos). Adicionalmente, por lo que nos atañe, muchas secciones de Cultura se han ido descabezando o fusionándose con otras para reducir costes fijos mediante la desaparición de figuras de coordinación, como redactores jefes o jefes de sección especializados, sustituyendo además personal en plantilla por colaboradores sin vinculación contractual.

Adicionalmente existen factores específicos que atañen al periodismo cultural, esto es, el que trata de las industrias culturales y creativas, que hacen que sus retos de futuro sean particularmente estimulantes. Por un lado, se mantiene la tensión entre la cultura popular y de entretenimiento con la cobertura artística más especializada e incluso minoritaria. ¿Está el periodismo cultural de hoy capacitado para hacer coberturas rigurosas pero que sean a la vez accesibles, relevantes y personalizadas, y captar así audiencias más amplias que en el pasado? La respuesta es sí, pero quizá tenemos que mirar en nuevas direcciones, como, por ejemplo, las redes sociales del Museo del Prado, que están revolucionando con sus *stories* de Instagram e hilos de Twitter el modo en que se difunde y consume información cultural de la máxima relevancia.

Por otro lado, la cobertura cultural está guiada a menudo por decisiones estéticas y de carácter prescriptor (el periodista como militante que quiere hacer pedagogía de los mejores frutos del conocimiento y la creación) que choca abruptamente con la tendencia general a priorizar la inmediatez y el periodismo de servicio. Esa lógica informativa presenta dificultades adicionales para los periodistas culturales a la hora de adaptarse a lo que las audiencias quieren, demandan y pueden consumir.

Si consideramos el ecosistema de los medios de comunicación, encontramos grupos mediáticos, redacciones periodísticas, periodistas trabajando en condiciones y contextos muy diferentes, y audiencias y consumidores de la información (también muy diversos y distribuidos). Sin embargo, lo que parece evidente es que los medios y las redacciones tienen que encontrar el modo de reconectar con sus audiencias, engancharlas y lograr que se impliquen en su sostenimiento, favoreciendo las suscripciones y adhesiones.

En este complejo escenario, resulta esencial que las empresas vean al periodista no ya como un mero coste amortizable, sino como el ingrediente fundamental de su modelo de negocio, toda vez que la apuesta por ingenieros informáticos, SEOs y responsables de sistemas que se ha producido en los últimos años (perfiles todos ellos que algún día podrían ser desplazados por la robótica) ha creado una enorme confusión respecto a la verdadera naturaleza del periodismo.

Por supuesto, en la realidad de los medios es cada vez mayor la participación del público, y esta tendencia creciente a la "democratización" plantea nuevos retos al periodista cultural, que debe evolucionar a un mayor diálogo con sus lectores y audiencias, favoreciendo la participación, la conversación y la reciprocidad. Esto, en cierto sentido, obliga al periodista cultural a salir de su privilegiada atalaya de editor, redactor o crítico para asumir una diversidad creciente de roles donde, como ya se ha dicho, deberá ser capaz de contar su historia con palabras, imágenes y sonidos.

Y a la par que el periodista cultural en este nuevo escenario digital crea sus contenidos en diferentes lenguajes, también está viendo cómo su rol tradicional ha mutado y, de la mesa de redacción, está dando el salto a otros escenarios y contextos para propiciar conversaciones que inspiren, formen y provoquen el interés y la participación del público, asumiendo nuevos roles como los de comisario, coordinador de contenidos, moderador, consultor o cronista.

De este modo, nos encontramos con un nuevo ecosistema en el que los periodistas culturales están dejando de asociarse exclusivamente a un medio concreto para construir su propia marca personal y crean contenidos diversos al alcance de distintas audiencias con las que han construido relaciones a través de múltiples medios y plataformas.

Silvia Cruz Lapeña (Barcelona, 44 años) es un buen ejemplo en un mundo en plena evolución. Durante once años seguidos trabajó como *freelance* combinando colaboraciones en prensa escrita con trabajos para la radio y el lanzamiento de su propio pódcast, *Crónicas Jondas*, origen de su celebrado

libro sobre los festivales flamencos de una España en crisis. Ella es, desde septiembre de 2022, la nueva editora jefa de El País Audio, la gran apuesta sonora del diario, al que llegó un año antes fichada por la directora general de Audio de Prisa Media, María Jesús Espinosa de los Monteros, que la convenció de que podía llevar su inquietud por contar historias de otra manera al periódico más importante en español. En ese momento Cruz Lapeña ejercía de jefa de actualidad de la revista *Vanity Fair*.

De su etapa como *freelance*, Cruz Lapeña destaca la importancia "de definir tu propio camino, lo que te hace diferente", y saber ofrecer esos temas que la redacción no tiene tiempo para tratar o para ver porque manda "el carril", el sacar adelante el día o la semana, según la periodicidad del medio. "Defender un enfoque propio, que se sale de lo evidente", y trabajar la escritura, "porque el periodismo debe tener estilo", son dos de las lecciones que Silvia Cruz Lapeña comparte con otra maestra del periodismo narrativo, **Leila Guerriero**, quien nos recuerda en el volumen recopilatorio de sus artículos sobre la profesión, *Zona de Obras* (Anagrama), que "el periodismo narrativo es muchas cosas pero es, ante todo, una mirada —ver, en lo que todos miran, algo que no todos ven— y una certeza: la certeza de creer que no da igual contar la historia de cualquier manera".

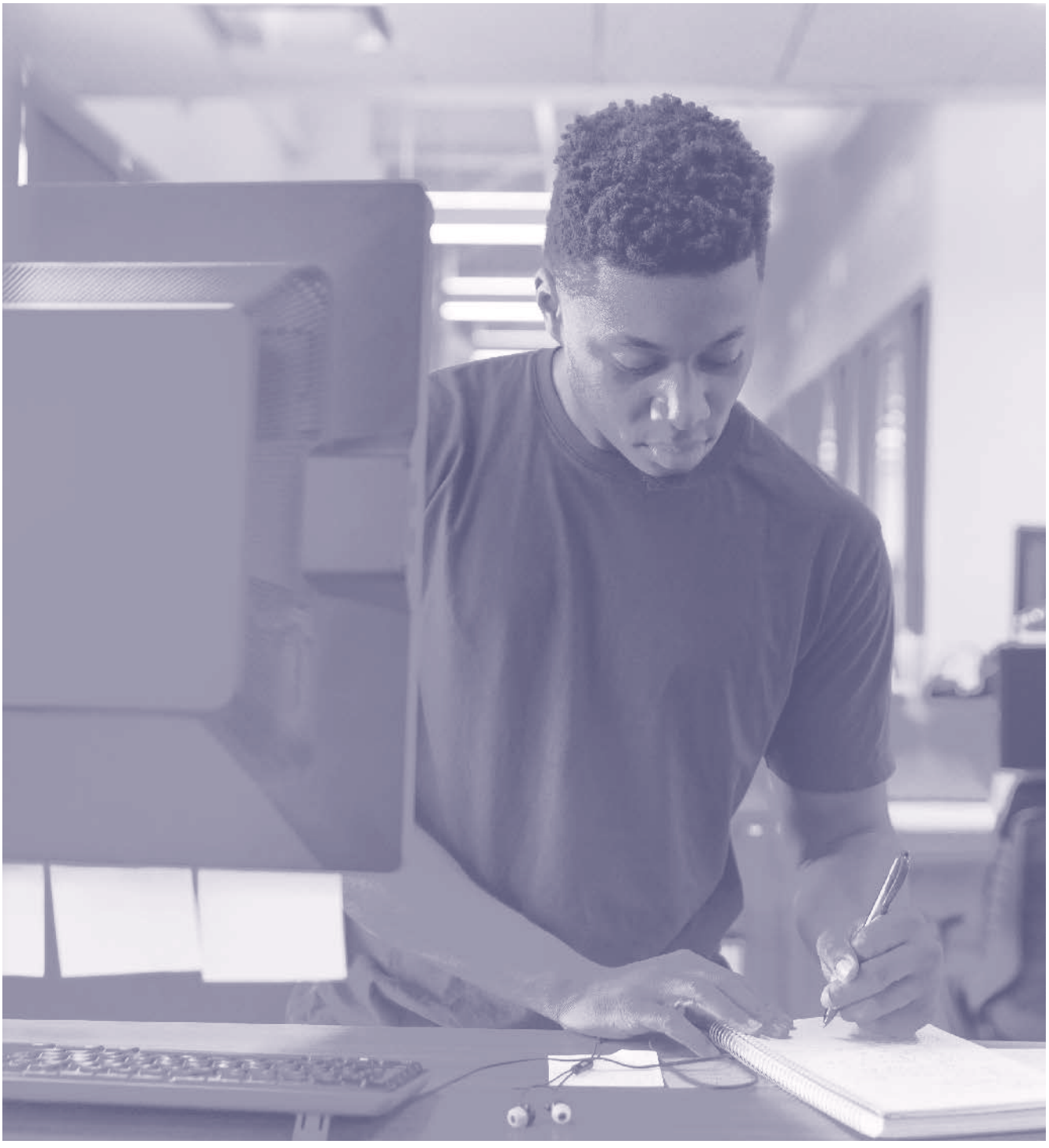
En el doble contexto de la crisis económica y la falta de un modelo de negocio que rentabilizara la transformación digital, el periodismo cultural que veníamos conociendo desde la Transición, vinculado sobre todo a suplementos y revistas especializados, entró en quiebra en España hacia 2008. Los suplementos fueron adelgazando sus páginas, las revistas culturales comenzaron a cerrar y las secciones (en prensa, pero también en radio y televisión) fueron vaciándose de periodistas culturales para dotarse de colaboradores que orbitaban en torno a ellas. En los últimos quince años también desaparecieron las ediciones regionales impresas de los principales diarios, favoreciendo de nuevo el centralismo informativo. Este escenario abocado a una precariedad creciente colapsó en 2020 durante la pandemia, cuando cayó en picado el consumo cultural en España al igual que en todo el mundo.

Guillermo Busutil, Premio Nacional de Periodismo Cultural 2021, recuerda que "el cambio de paradigmas ha puesto en jaque el concepto y la calidad del periodismo cultural, y ha desplazado el espíritu crítico y la independencia que deben serle consustanciales. La experiencia, el rigor, la especialización, son sustituidos por la superficialidad, el adanismo, el impacto de la inmediatez en redes". Para el también escritor malagueño, la clave está en buscar escenarios nuevos donde a la originalidad, la brevedad y la calidad del mensaje se sume la capacidad eficaz y atractiva de interactuar en redes. "En este panorama mi enfoque continúa siendo la marca de mi profesionalidad, la reactivación de la gestión cultural y la utilización de soportes actuales como YouTube, y espacios de capsulación rápida y enfoques originales como El ojo de Gutenberg que llevo haciendo un año", precisa.

De la gestión de las nuevas posibilidades que el digital ofrece al periodismo cultural depende, en gran medida, la reinvención de este fascinante oficio. Silvia Cruz Lapeña considera que "se dio una confusión, que se mantiene hasta nuestros días, de pensar que lo digital tenía que ser más ligero y no es así: lo que debe tener son apoyos diferentes al papel. En papel podíamos enriquecer el texto con despieces o infografías, y en digital se pueden desarrollar muchísimas cosas (hipertextos, multimedias, pódcasts…) que no se han hecho aún porque son caras. La traslación del papel a lo digital lo que conllevó inicialmente fue una mayor precariedad, un mayor ahorro por parte de los medios, y yo me he resistido a eso aferrándome a una escritura muy cuidada y a la búsqueda de enfoques originales. Porque da igual cuál sea el soporte, lo importante es el periodismo y las normas del periodismo son siempre las mismas: pertinencia, rigor, relevancia… Y el estilo se tiene que trasladar ahí. La web tiene que tener tanto contenido y valor estilístico como el papel".

Esta filosofía es la misma que defendió la corresponsal de La Vanguardia en Berlín, **María-Paz López**, al recibir el I Premio Internacional de Periodismo Manuel Chaves Nogales en enero de 2022. En su discurso en Sevilla, la galardonada recordó que "el periodismo digital debe plegarse a las reglas básicas del oficio, que defenderemos siempre: observar la realidad, rastrear fuentes relevantes, entrevistar en profundidad, cotejar fuentes y datos, ofrecer un enfoque propio (a poder ser analítico), conocer a la audiencia y tener cierta gracia en la escritura, es decir, cuidar el estilo".

Manuel Pedraz, Premio Nacional de Fomento de la Lectura 2009, también encuentra en la encrucijada actual oportunidades para la difusión cultural. "Afortunadamente, la tecnología digital ha propiciado dos aspectos importantes



para el periodismo cultural: el abaratamiento de los medios y la facilidad para, fundamentalmente a través de las redes sociales, hacer llegar informaciones a los consumidores de cultura. Muchos periodistas culturales han aprovechado las dificultades, primero del confinamiento y después de las restricciones sanitarias que han afectado al hecho cultural, para poner en marcha iniciativas que han demostrado que se puede hacer buen periodismo cultural en los márgenes de los medios de comunicación tradicionales. Y esos esfuerzos han sido fundamentales para difundir la obra de los creadores y para incentivar el consumo cultural entre la ciudadanía".

El periodismo cultural es parte activa del ecosistema de las industrias culturales y creativas, industrias que aportan el 3,1% del PIB mundial y crean el 6,2% total del empleo global, según el informe de la Unesco *Repensar las políticas de la creatividad* (publicado en 2022). La pandemia tuvo un efecto arrollador en este sector y sólo en 2020 provocó que se perdieran más de 20 millones de puestos de trabajo en el mundo. La inversión pública en cultura ha disminuido en la última década en términos generales y las profesiones creativas continúan siendo inestables y poco reguladas.

Por fortuna, en su última oleada, que abarca desde marzo de 2021 a febrero de 2022, la Encuesta de Hábitos y Prácticas Culturales que publica el Ministerio de Cultura y Deporte de España constata una recuperación del consumo y el empleo cultural que puede visibilizarse en ciertos indicadores contundentes: se incrementó la lectura en formato digital, así como el consumo de videojuegos y de audiovisuales, y descendieron las descargas ilegales. Aunque la estadística aún refleja los efectos de la crisis del Covid-19 en el sector, ya se registran signos de recuperación, y la prueba evidente es el empleo cultural anual, que retorna a los niveles prepandemia, el 3,5% del total, en torno a 705,4 mil personas.

Uno de los proyectos más interesantes surgidos en los últimos años en España es **Prodigioso Volcán**, compañía fundada por periodistas culturales de mucha experiencia que se dieron cuenta de que podían hacer el periodismo que querían fuera de las empresas, con agilidad y libertad. En 2021 su volumen de negocio se disparó y en un solo año pasó de cinco millones de euros de facturación a ocho millones, todavía en un contexto tocado por la pandemia.

La barcelonesa **Ana Gázquez**, directora del área de Cultura de Prodigioso Volcán, cree que las dificultades "te hacen buscar nuevas salidas y te llevan a idear formas de redefinir el trabajo". Ella llevaba muchos años gestionando comunicación cultural, sobre todo en los sectores editorial y artístico, y le pareció "extraordinario" que una consultora como Prodigioso Volcán apostara por crear con ella el área de Cultura. Hoy trabajan codo con codo con instituciones como Acción Cultural Española, el Instituto Cervantes, la Biblioteca Nacional o el Ministerio de Cultura, pero a la vez están creando proyectos propios tan estimulantes como Estar en Babia, sus noches de los libros o sus espacios de trabajo en librerías como la Bernat en Barcelona, la Cervantes en Madrid o el Libro Imposible en Ponferrada, "lo que nos da una plataforma donde el apoyo a y por la cultura forma parte de nuestra misma esencia".

En el ADN de Prodigioso Volcán está el conjugar de forma "muy natural y fluida" las narrativas tradicionales con las digitales. "Hay proyectos que por su naturaleza pueden partir de formatos más tradicionales pero por nuestra experiencia y equipo nos gusta mostrar a los clientes caminos alternativos digitales que enriquezcan el camino y la forma de mostrar y comunicar sin desviarnos del objetivo", prosigue Gázquez.

La periodista y escritora almeriense **Mar Abad**, Premio Nacional de Periodismo Miguel Delibes, fundó en 2021 el sello de pódcast El Extraordinario, del cual es guionista y directora editorial. La radio es centenaria pero el pódcast es un formato nuevo y distinto. Y la fortaleza de El Extraordinario es hacer "un audio lento y cuidado, con producciones muy trabajadas". "Hacemos pocas cosas pero mimadísimas y pendientes de la belleza y la narrativa sonora. Producimos incluso musicales y contamos con actores, músicos… y aunque es periodismo, nos lleva muchísimo tiempo sólo en *casting*", prosigue esta escritora y emprendedora inquieta que, con anterioridad, cofundó, entre otras empresas, la publicación Yorokobu.

Otra de las particularidades de esta nueva era del periodismo cultural es poder coger lo mejor de los lenguajes tradicionales ("esa mezcla de lo antiguo que no está caduco ni fuera de lugar porque tiene valores que conectan con la actualidad", cree Mar Abad) y de las nuevas narrativas digitales, mezclándolos con ritmo. "Sea en el formato que sea, el gran secreto sigue siendo saber contar una historia, saber comunicar", recalca Manuel Pedraz. "Cada medio impone sus condicionantes, pero el mensaje deberá conservar siempre

las esencias del buen periodismo. La única dificultad añadida en este contexto es la necesidad de aprender a manejar los nuevos formatos; dificultad que se transforma en la fascinación de seguir aprendiendo y enriqueciendo el ejercicio del periodismo cultural con nuevas herramientas para seguir comunicando. Otra fascinación añadida es la posibilidad que esas nuevas herramientas ofrecen de llegar a otros públicos, especialmente al más joven".

En nuestro país, las actividades culturales preferidas de los españoles son el audiovisual (8.608 millones) y la industria editorial (7.518 millones de euros, entre prensa y libros). Si nos centramos en el sector del libro, llama la atención que, en plena pandemia, el Gremio de Editores de España incrementara en 2021 la facturación un 18% y lograra sus mejores cifras de venta de los últimos diez años.

El reto de lograr que toda esa gente que se incorporó a la cultura no se vaya pasa también por el periodismo cultural, que necesita un apoyo claro. Y quizá es el momento de defender ayudas similares a las que recibieron los editores y las bibliotecas, "porque hay hechos culturales de los que hay que hablar y, sin embargo, apenas quedan periodistas culturales en las redacciones", reflexiona **Óscar López**, director del programa de libros Página Dos de RTVE. Prácticamente por cada periodista en una redacción hay diez publicistas en los gabinetes intentando posicionar sus mensajes y vender sus productos culturales.

Además de las ayudas estatales, durante la pandemia distintas autonomías sacaron adelante planes de choque para inyectar dinero al sector cultural. En Andalucía, por ejemplo, el gobierno presentó en mayo de 2020 una partida de 23 millones de euros para reactivar la cultura, atendiendo en su distribución a las demandas de asociaciones, plataformas y colectivos. No sólo se destinaron subvenciones al audiovisual o la industria editorial sino a todas las disciplinas, valgan como ejemplo los 500.000 euros para proteger a artistas y galeristas mediante la compra de arte contemporáneo. Pero se dejó fuera de las ayudas al periodismo cultural.

Convencidos del poder transformador que la cultura tiene para la sociedad, los periodistas de Prodigioso Volcán creen que un escenario ideal sería que las administraciones aumentaran el apoyo que dan al periodismo cultural "pero no sólo como experiencias culturales puntuales si no como vehículos de mejora en el ámbito de la educación, la formación y la digitalización de la sociedad", apunta Ana Gázquez.

Es esa conciencia que resuena aún en el discurso que la actriz francesa **Marion Cotillard** pronunció en 2021 al recoger su Premio Donostia, cuando recordó que "la cultura en Francia se beneficia del apoyo del gobierno, que es necesario. El cine está en el ADN cultural de Francia y hacerse preguntas también".

Si al principio comenzábamos preguntándonos por el carácter benéfico o aciago de estos "tiempos interesantes" para el periodismo cultural, no es gratuito cerrar este artículo con la reflexión de Mar Abad. La autora de *Romanones* y *Antiguas pero Modernas* (Libros del K.O., 2022 y 2019, respectivamente) cree que "cuando la vida te fuerza a que, valga la redundancia, te busques la vida, se agudizan el ingenio y la estrategia. Hay que volver a enfocar el propio trabajo, encontrarle un nuevo significado y ver todas las posibilidades inéditas que puedes explorar. Pero lo importante es la actitud. Tienes que aceptar primero que las circunstancias cambian, y que si tú no cambias te quedas fuera de juego. Y hacerlo desde la generosidad: pensar qué puedo aportar, qué tengo que aprender, qué tengo que trabajar".

Notas

1. Salaverría, R. (2019). Periodismo digital: 25 años de investigación. Artículo de revisión. *Profesional De La información*, *28*(1). https://revista.profesionaldelainformacion.com/index.php/EPI/article/view/69729

Igualdad o vacío: mujeres, cultura y nueva ruralidad en España hoy

Estefanía Rodero Sanz
Consultora políticas culturales desde un enfoque territorial y de derechos humanos.
España
estefaniaroderosanz@gmail.com

Artículo recibido: 03/06/2021. Revisado: 16/09/2021. Aceptado: 08/10/2021

Resumen: Es en la realidad rural de nuestro país en la que las políticas culturales están mostrando con mayor claridad el nacimiento de un nuevo paradigma cultural en el que la interrelación entre cultura, igualdad y desarrollo sostenible se hace patente cada día. Sin un desbordamiento de la mirada sectorial convencional en nuestras políticas culturales no pueden comprenderse los nuevos debates y fuerzas transformadoras que están surgiendo en el rural español, debates e iniciativas en los que el papel y protagonismo de las mujeres está siendo determinante. En este artículo trazamos una panorámica sobre las principales líneas de fuerza que están disputando un nuevo concepto de ruralidad desde la igualdad en España.

Palabras clave: Igualdad de género, derechos culturales, ruralidad, territorio, despoblación, políticas culturales.

Equality or emptiness: women, culture and the new rurality in Spain today.

Abstract: It is in the rural reality of our country that cultural policies are showing more clearly the birth of a new cultural paradigm in which the interrelation between culture, equality and sustainable development is evident every day. Without an overflow of the conventional sectoral gaze in our cultural policies, we cannot understand the new debates and transformative forces that are emerging in rural Spain, debates and initiatives in which the role and protagonism of women is being decisive. In this article we draw an overview of the main lines of force that are disputing a new concept or rurality from equality in Spain.

Keywords: Gender equality, cultural rights, rurality, territory, depopulation, cultural policies.

Introducción

España está afrontando un momento clave en relación al necesario reequilibrio territorial entre sus áreas rurales y urbanas. La propia noción de *ruralidad* se está desplegando como un concepto de disputa estratégica en el que están en juego nuevas formas de concebir y habitar el territorio frente a las dinámicas de despoblación, sobreenvejecimiento, masculinización, la creciente presión tanto de los modelos hegemónicos agroindustrial y ganadero a gran escala como los procesos de turistificación masiva de nuestros pueblos, que traen aparejados los riesgos de fosilización e involución cultural y en términos de igualdad de las múltiples y diversas identidades rurales.

Es en la realidad rural de nuestro país, también, en la que las políticas culturales están mostrando con mayor claridad el nacimiento de un nuevo paradigma cultural en el que la interrelación entre cultura y desarrollo sostenible se hace evidente cada día. Sin un desbordamiento de la mirada sectorial convencional en nuestras políticas culturales no pueden comprenderse los nuevos debates y fuerzas transformadoras que están surgiendo en el rural español, debates e iniciativas en los que el papel y protagonismo de las mujeres está siendo determinante.

Sin embargo, como recoge el Diagnóstico de la Igualdad de Género en el Medio Rural 2021 del Ministerio de Agricultura, no podemos olvidar que aunque se han dado pasos para la disminución de la brecha de género, "la base de la desigualdad de género sigue presente en el medio rural… la partida que se juega allí no es entre igualdad o machismo, sino entre igualdad o vacío". Sin afrontar la urgencia de trabajar sobre las condiciones que permitan la permanencia de las mujeres en la zona rural y el desarrollo pleno de sus proyectos vitales en el territorio, desde las políticas culturales corremos el riesgo, por actuar desde una mirada parcial, de perpetuar roles y exigencias añadidas como cuidadoras, detentoras de tradiciones y sostenedoras también de una cultura rural en riesgo de desaparición, sin contar con los apoyos y el reconocimiento económico, profesional y social necesarios para la sostenibilidad en el tiempo de esta labor.

Sólo desde una óptica sistémica que sepa leer y escuchar las intersecciones que se están articulando, entre otras, entre las iniciativas de igualdad, empleo, agricultura y cultura se pueden comprender los vectores de cambio que ya

están presentes y transformando la ruralidad desde la ruralidad bajo el liderazgo de las mujeres en España.

Analicemos algunos de sus ejes clave.

1.- Cosmopueblitas: agendas globales y marcos discursivos internacionales en el medio rural español

1.1.- Soberanía alimentaria y agroecología como propuestas culturales

La construcción cultural de la nueva ruralidad en España no puede comprenderse si dejamos fuera tanto el impacto que la agenda política vinculada al logro de la soberanía alimentaria como la influencia que la ciencia agroecológica están teniendo para la creación de nuevos imaginarios y transformaciones culturales de calado en el rural. No podemos olvidar que la agroecología es antes que nada una propuesta de cambio cultural que cuestiona la visión hegemónica de la Naturaleza como objeto de consumo, trata de poner en valor a quienes producen el alimento dignificando y democratizando todos los conocimientos asociados a esta función y que es en esta dimensión epistémica en la que está encontrando un aliado clave en las políticas culturales que, especialmente desde el Sur global, ya están teniendo impacto en España. En el paralelismo entre la protección de la biodiversidad y la protección frente a los "monocultivos de la mente" que impiden la protección de la diversidad cultural a nivel mundial, ya se están tejiendo alianzas estratégicas, como hemos visto por ejemplo en su relación con la Alianza Internacional de Editores Independientes para el impulso de la bibliodiversidad o el diálogo con las políticas de patrimonio para el reconocimiento del patrimonio biocultural, ejemplificado por las campañas mundiales para la protección de las semillas como "patrimonio de los pueblos al servicio de la Humanidad" frente a la privatización de la vida y el uso de patentes.

En el medio rural español, casos de éxito como el municipio agroecológico Almócita en Almería (en el que el papel de la ingeniera técnica agrícola María del Mar García fue determinante y le valió el reconocimiento internacional de Acumen) o la proliferación de publicaciones y contenidos de toda índole bajo licencias abiertas que ponen la acción cultural al servicio de un nuevo modelo de relación rural-urbano, asentado también en la recuperación de las culturas campesinas en nuestro país, están suponiendo una influencia central aunque a veces aún bajo el radar para el impulso de nuevos imaginarios y agendas de trabajo rural. Así, publicaciones como la revista Soberanía Alimentaria, Biodiversidad y culturas están teniendo un importante impacto tanto en la visibilización de iniciativas rurales para la transformación social como en la reivindicación del papel protagonista que las mujeres han de tener en esta nueva ruralidad, aglutinando a las principales organizaciones a favor de un medio rural vivo y dedicando números especiales al rol que ha de desempeñar el arte en este proceso, como se recogió por ejemplo en el especial *Arte, ruralidad y transformación social*.

En la articulación, por tanto, de una nueva ruralidad en España no podemos pasar por alto el papel que están desempeñando las grandes agendas políticas rurales globales, especialmente la Declaración de los derechos de las personas campesinas y de otras personas que trabajan en las zonas rurales, destacando el rol que está jugando La Vía Campesina como agente cultural y discursivo mundial con capilaridad en nuestro país tanto a través del sindicalismo agrario, como de su papel como puente rural-urbano tejido a través de la interrelación entre diversos movimientos sociales, fundamentalmente el feminismo y las movilizaciones transversales junto al ecologismo contra la uberización del campo o el impacto en el rural español de los Tratados de Libre Comercio y el riesgo que suponen para la protección de las denominaciones de origen.

Junto a este gran vector, la influencia de los ecofeminismos internacionales, especialmente desde sus propuestas latinoamericanas, está siendo un elemento clave para la emergencia de nuevas iniciativas de transformación cultural rural en nuestro país. Tanto desde su vertiente formativa (por ejemplo, publicaciones como Ecofeminismos Rurales de Mundubat), reivindicativas (como el manifiesto anual con motivo del 8 de marzo "Por un feminismo de hermanas de tierra") como artística (iniciativas de artivismo como el fanzine del Colectivo manchego de Artistas Feministas Arterra "Saca tus sucias manos de mi pueblo", que reivindican un mundo rural vivo, politizado y en diálogo local-internacional en el que el protagonismo de las mujeres es clave), el diálogo de ida y vuelta entre América Latina y España, es permanente tanto en la dimensión artística como en la emergencia de nuevas agendas de actuación. Así, temáticas como la defensa del paisaje cultural frente a la agroindustria y el extractivismo,

el planteamiento de la consulta previa a los vecinos ante la llegada de macroproyectos al rural español, la protección de las semillas como acción cultural (con acciones como la impulsada por la Red de Bibliotecas de Navarra, "Bibliotecas de semillas, un proyecto de agitación cultural") o la reivindicación de los saberes tradicionales están encontrando su eco en nuestro país. El papel fundamental desempeñado por las mujeres en las plataformas y movilizaciones rurales contra la minería extractiva en España como la Plataforma Stop Uranio del Campo Charro (Salamanca) frente a la minería a cielo abierto, la Plataforma Sí a la Tierra Viva frente a la minería de tierras raras en los Campos de Montiel (Ciudad Real) o las Plataformas contra el "Triángulo del Feldespato" en Ávila, nos muestran, por una parte, que hay una realidad de movilización social de las mujeres rurales que amplía los marcos conceptuales habituales asignados a la cultura y, por otra parte, que existe un apagón mediático que invisibiliza el potencial del caudal de acción transformadora. Mientras la figura de las defensoras ambientales latinoamericanas frente al extractivismo ya está siendo recreada artísticamente en nuestro país (véase, por ejemplo, desde el País Vasco, el álbum ilustrado *Protectoras*) aún no se está visibilizando lo suficiente el papel transformador que están ejerciendo las mujeres rurales españolas en la defensa del paisaje cultural y el patrimonio cultural inmaterial frente a la presión agroindustrial y extractiva. Sin embargo, sí están emergiendo desde el mundo del libro y la ilustración en nuestro país reivindicaciones tanto del conocimiento tradicional de las mujeres rurales como otros relatos de la ruralidad silenciados. Más allá del auge del *nature writing* y de las narrativas de la despoblación, publicaciones como *Almáciga* de María Sánchez y la ilustradora Cristina Jiménez, los *collages* de Araceli Pulpillo o los poemas de la mariscadora Teresa Ramiro están contribuyendo a hacer que emerja un nuevo imaginario igualitario. No obstante, no podemos dejar pasar por alto que en el medio rural español se están replicando acciones de hostigamiento judicial contra estas defensoras ambientales (por ejemplo, algunas de las mujeres jubiladas que lideraban la protesta en los Campos de Montiel) sin contar con soporte comunicativo, dado el desequilibrio en el acceso a la gestión de los medios de comunicación desde el propio medio rural en España.

Mención aparte merece la articulación internacional del derecho a la tierra de las mujeres, que en España se articuló a través de la Ley 35/2011 sobre titularidad compartida de las explotaciones agrarias y que pretendía, no sólo visibilizar el trabajo real en la sombra realizado por las mujeres en las explotaciones familiares sino transformar radicalmente el imaginario subalterno asociado a su labor. Si bien ha sido un tema recurrente en el trabajo de las asociaciones de mujeres rurales y áreas de mujeres del sindicalismo agrario, en comparativa internacional en España no ha sido una temática que haya tenido reflejo suficiente en el imaginario cultural rural más allá de las campañas institucionales esporádicas. Sin embargo, en el marco de la nueva PAC se abre una oportunidad interesante para explorar esta faceta a través del reconocimiento de la nueva condicionalidad social. Como define la ECVC:

> La condicionalidad social significa que, para poder recibir ayudas públicas, el potencial beneficiario de la subvención debe cumplir con todas las disposiciones de la legislación nacional e internacional y, en este contexto, concretamente con la declaración de principios y derechos fundamentales en el trabajo de la OIT, que establece cuatro principios fundamentales que deben ser respetados por todos los Estados miembros: (a) la libertad de asociación y el reconocimiento efectivo del derecho a la negociación colectiva; (b) la eliminación de todas las formas de trabajo forzoso u obligatorio; (c) la abolición efectiva del trabajo infantil; y (d) la eliminación de la discriminación en materia de empleo y ocupación.

Podría abrirse así una oportunidad muy interesante en España para vincular el acceso a las ayudas de la PAC a la existencia de medidas y planes de igualdad en las explotaciones agrarias y el trabajo agrícola y ganadero o directamente con medidas de acción positiva en favor de las explotaciones de titularidad compartida.

1.2.- Organismos internacionales de igualdad de género y asociaciones de mujeres rurales en España: la cultura rural como oportunidad de empleo

El papel del asociacionismo de mujeres en el medio rural ha sido determinante para la participación cultural en nuestros pueblos. Tanto desde su dimensión organizativa como en su función como "públicos", gran parte de la vivacidad de la vida cultural rural ha pasado por sus manos en las

últimas décadas. Si bien el modelo del asociacionismo cultural vinculado al marco de la animación socio-comunitaria, predominante en los años ochenta, decayó con la institucionalización de la gestión cultural, en los años dos mil, a través del impulso de la legislación de igualdad en nuestro país, vivieron una nueva etapa de crecimiento en la intersección del asociacionismo cultural y por la igualdad de género. Más allá del estudio pendiente que sobrepasa los límites de este artículo sobre la feminización de las concejalías de cultura en el medio rural español y el análisis del papel real que ha ejercido su acción política, a día de hoy gran parte del asociacionismo cultural y el asociacionismo de mujeres rurales se encuentra en gran parte del territorio español sin relevo generacional, asociado en gran medida aún al ciclo y calendario festivo-religioso y como público cautivo para la programación vinculada al ocio de gran parte de las diputaciones.

Sin embargo, ha sido a través de la capilaridad en el territorio de las organizaciones estatales de mujeres rurales como se ha vivido también la implosión en el medio rural de otras agendas internacionales, no sólo la actual Agenda 2030, en sintonía con las líneas de actuación marcadas por los grandes organismos mundiales de igualdad y que en nuestro país han tenido una vinculación fundamental con el empleo. Ante la realidad del éxodo rural femenino, cada vez más acuciante a medida que el acceso a la formación superior de las mujeres rurales ha ido en aumento (o como ha bautizado Luis Camarero Rioja a este proceso "la huída ilustrada"), desde las políticas de empleo e igualdad se buscó diversificar y ampliar los yacimientos de empleo para las mujeres en el medio rural, más allá de la reproducción de los roles convencionales asociados al cuidado. Si bien la cultura no ha sido la dimensión principal en los programas formativos de empleo e igualdad, ha sido en el giro emprendedor de las políticas de empleo y en el rol que han jugado los Grupos de Acción Local a través de la gestión de la financiación europea en los territorios y la identificación de recursos endógenos para el desarrollo, como la cultura desde un punto de vista productivo ha hecho su entrada en escena. Así en programas de emprendimiento rural femenino como han sido Ruraltivity (FADEMUR), el programa Desafío Mujer Rural (Instituto de las Mujeres), la programación en el medio rural de GIRA Mujeres (Coca-Cola, ONU Mujeres) o la multitud de réplicas locales de programas de emprendimiento rural femenino, también desde la especialización de la economía social y solidaria, se han identificado como nuevos yacimientos de empleo culturales: la gastronomía, la socialización del patrimonio, la innovación artesanal ya sea en la dimensión del diseño o en la investigación sobre la sostenibilidad de los materiales, los nichos de oportunidad desde la diversidad para el turismo rural, la intersección entre el arte y la educación ambiental o la resignificación y nuevos usos a través de la cultura de espacios rurales infrautilizados, entre otros.

> **N**o podemos olvidar que la acroecología es antes que nada una propuesta de cambio cultural que cuestiona la visión hegemónica de la Naturaleza como objeto de consumo...

Casos paradigmáticos como el de la artesana textil Inés Rodríguez desde Allariz (Ourense), centrada en la innovación y la apuesta por el diseño, el impulso de plataformas de apoyo mutuo para el empleo cultural rural como el caso de MAR, Mujeres Artistas Rurales en Aragón o el caso de Underground Arqueología desde Extremadura y su empeño por realizar un archivo femenino de las memorias comunes, nos muestran la

efervescencia actual y búsqueda de nuevos caminos que existe en el mundo rural español desde la mirada del empleo cultural.

2.- Patrimonio rural e igualdad: resignificación y construcción de nuevos imaginarios

Dentro de las reivindicaciones a favor de un mundo rural vivo en España y de la exigencia por crear marcos de relación basados en la reciprocidad rural-urbana en nuestro país, estamos viviendo un proceso de resignificación de la ruralidad que junto a la interrelación ambiental ya comentada, está haciendo de la igualdad y la diversidad en el medio rural sus ejes de ampliación de horizontes.

Así, uno de los sectores culturales que se ha ocupado tradicionalmente del mundo rural como es el patrimonio, se ha marcado en los últimos años como tarea el hecho de superar, según definición del antropólogo Honorio Velasco, la "etnografía de la invisibilidad" que perpetuaba el papel subalterno de las mujeres y minorías en el patrimonio español. Así, informes recientes como *Participación de las mujeres en el patrimonio cultural inmaterial* del Ministerio de Cultura denuncian que la selección de los bienes culturales y la elaboración de los discursos patrimoniales, especialmente en el medio rural, han sido mayoritariamente androcéntricos:

> Podemos ver cómo en los actos festivos, por lo general, se potencia una identidad de género que puede verse con claridad en los papeles que asumen las mujeres en el desarrollo de los actos, casi siempre derivados de los roles tradicionales de madre y esposa como únicos y exclusivos.

Junto al trabajo anterior, también en el reciente *Patrimonio inmaterial y desigualdad de género: una perspectiva antropológica y jurídica de los conflictos sociales en las tradiciones festivas en España* elaborado por la Fundación Gabeiras, se ponen de manifiesto cuatro hitos que sistemáticamente mantienen la aportación cultural de las mujeres rurales en un segundo plano:

- En el marco del derecho a participar en la vida cultural, aunque especialmente en relación a la protección y actualización del patrimonio, ¿quiénes están ausentes del reconocimiento? ¿Quiénes quedan fuera del foco de luz de quienes son reconocidos como agentes de cultura? ¿A quiénes lo que hacen no les luce?

- ¿Del trabajo y el esfuerzo invisible de quiénes nos estamos beneficiando y apropiando? ¿A quién y a quiénes se está arrinconando, entendiendo su dar y su participación como un servicio desinteresado y a favor del bien común que no necesita ser agradecido, precisamente por los procesos de naturalización que permiten dicha apropiación? ¿Quiénes están tomando lo que no les pertenece?

- Si nos detenemos a analizar los procesos de subordinación estricta y resquicios legales: cómo vamos a afrontar el hecho de que los procesos de privatización de las estructuras organizativas de muchos actos festivos rurales en España están sirviendo para sortear las obligaciones legales en materia de igualdad a las que estaría sometida esa misma organización en caso de que se hiciera cargo una entidad pública.

- Si ponemos nuestro foco de atención en el análisis de la deformación y las distorsiones de la realidad rural: personas y colectivos que cuando aparecen no tienen control alguno sobre su imagen, no es la suya, su voz y palabra pública se ve distorsionada, su discurso cuarteado, su planteamiento y reivindicaciones ridiculizados o reducidos. ¿Quiénes, en nuestras políticas culturales rurales en la actualidad , están siendo excluidos o excluidas a través de este mecanismo? ¿La voz de quienes estamos falsificando?

Por tanto, estamos asistiendo desde el propio campo de las políticas culturales en el medio rural, especialmente desde el ámbito de patrimonio y género al impulso de una agenda de reivindicación para la compensación, la resignificación y el reconocimiento social basada en:

- La dignificación como paso previo de cualquier proceso compensatorio: reconocimiento de todo lo que ya se ha hecho, lo ya aportado, lo ya trabajado y construido.

- Hacer emerger para comprender en su totalidad el hecho festivo (aunque aplicable para cualquier manifestación cultural), lo fundamental de los trabajos ocultos, la centralidad para la estructura del acto festivo de todo aquello que ha sufrido luz de gas.

- Centralizar en el discurso la mirada sobre la "transmisión a las generaciones venideras". Si este es el sentido profundo por el que el patrimonio inmaterial es algo vivo y en permanente evolución, ¿quiénes han mantenido viva dicha transmisión? ¿A quiénes se les debe gratitud por la protección de los legados?

- Son las personas, no las cosas. En todas las políticas culturales, aunque especialmente en las vinculadas al patrimonio, se corre el riesgo de borrar a los sujetos, objetualizando la cultura. ¿Quién hace? ¿Quién crea? ¿Quién participa? ¿Quiénes?

Así, desde esta posible agenda para la resignificación, estamos asistiendo ya a interesantes relecturas de la tradición, como es el caso de la fiesta de Santa Águeda en Castilla y León, resignificada, por ejemplo, desde Segovia como fiesta en honor del empoderamiento de las mujeres, la recuperación de oficios tradicionales desde una óptica de diálogo local-global como está siendo el resurgir del sector de la lana vinculado al impulso global del *slow fashion* (véase por ejemplo el caso de Mundo Lanar, en el Valle de Soba en Cantabria) o el impulso de la candidatura del bordado tradicional de la Sierra de Francia (Salamanca) como Patrimonio Inmaterial de la UNESCO o las nuevas rondas de mozas que se replican en pie de igualdad en las fiestas de cientos de pueblos cada verano.

3.- Interseccionalidad y nueva cultura rural

Uno de los elementos clave para la construcción de una nueva ruralidad en España está siendo la reivindicación de la diversidad de todo signo en el medio rural, obligando a las políticas culturales convencionales a resituarse en marcos de actuación que conciban la cultura desde su dimensión antropológica y que reivindiquen para su área de acción la educación para la diversidad y la transversalización de los derechos culturales en todas las políticas públicas del municipio, estamos asistiendo a la ruptura de una ruralidad monocromática.

3.1.- Querían brazos y llegaron personas

Como afirma Yoan Molinero en el informe "Alimentos industriales, trabajo precario. La explotación laboral de las personas migrantes en la industria agroalimentaria en España":

No podemos hablar de cultura en el mundo rural sin entrar en diálogo con el modelo de agricultura industrial con mano de obra migrante a nivel global.

El papel de las migraciones en el medio rural en España se ha abordado especialmente desde la óptica de la repoblación, teniendo aún un peso determinante el marco productivista que reduce el papel de las personas migrantes a su faceta como trabajadoras ("querían brazos y llegaron personas"). El 7% de la población de los municipios de menos de mil habitantes ha nacido en el extranjero. Las nacionalidades con mayor representación en el medio rural español corresponden a las mujeres rumanas, búlgaras, marroquíes y ecuatorianas Así, junto a programas estatales de repoblación que inciden junto a la dimensión laboral, en el rol de las mujeres migrantes como madres, cada vez son más las iniciativas rurales que apuestan por romper el muro productivista, creando nuevos marcos de vecindad replicándose múltiples acciones desde la interculturalidad en muchos pueblos de España. De esta manera, desde iniciativas de diversos movimientos sociales reivindicando la protección de los derechos humanos de las trabajadoras del campo, destacando por su perfil de género, Jornaleras de Huelva en lucha o la Plataforma de Fruita amb Justícia Social de Lleida, se han ido desarrollando cada vez con mayor implantación territorial estrategias que desde la cultura reivindican la plena ciudadanía más allá de lo laboral de las personas migrantes en el medio rural español. Por ejemplo, destaca por la implicación institucional, la red de apoyo desplegada por Casa África en las Islas Canarias a clubes de lectura rurales que desde las literaturas africanas tejen lazos y acogida a sus nuevas vecinas. La realidad impone, por tanto, que las políticas culturales en el mundo rural al igual que las políticas de igualdad incorporen definitivamente la mirada interseccional para garantizar el pleno ejercicio de los derechos culturales de toda su ciudadanía, siendo también

la diversidad religiosa una de las facetas más inmediatas a afrontar, tanto por las competencias municipales adscritas a la gestión, por ejemplo, de los cementerios como a la celebración y el diálogo enriquecedor entre ciclos festivos.

3.2.- Pueblos sin armarios

Pero sin duda uno de los cambios en el imaginario social rural ha venido de la mano de la diversidad sexual, las nuevas definiciones de familia y el reto de la lucha contra la homofobia en el medio rural. Más allá de la apertura del mundo rural hacia el colectivo LGTBI desde el punto de vista del consumo, por ejemplo, con la amplia oferta en turismo rural especializado y gay *friendly*, que ha contribuido incluso a la revitalización de núcleos rurales al completo, como ha sido el caso de Campillo de Ranas en Guadalajara, se están dando procesos muy interesantes tanto desde la recuperación del patrimonio invisibilizado vinculado a las comunidades LGTBI rurales, la implosión de nuevas lecturas de elementos identitarios tradicionales (véase la relectura del traje regional gallego por la *drag queen* Marisa Prisa, por ejemplo) o la reivindicación de lo rural en las agendas globales del colectivo (el Festival Agrocuir de Ulloa ha marcado un antes y un después en este sentido en nuestro país).

3.3.- Derechos culturales rurales y salud mental

Pero quizá uno de los campos en los que la intersección entre el protagonismo de las mujeres, la cultura y el impulso de una nueva ruralidad esté más extendido sea el relacionado con la salud. Así, desde las omnipresentes actividades de estimulación cognitiva, memoria, etc., que apoyándose en multitud de herramientas creativas se destinan especialmente a las mujeres más mayores de nuestros pueblos, se están dando interesantes iniciativas que vinculan la participación cultural con la promoción de la salud mental de las mujeres rurales. Así, por ejemplo, encontramos la acción de Lareira Social en el medio rural castellano-leonés sirviéndose también de la actividad cultural para promover marcos de salud mental comunitaria en la realidad cotidiana de nuestros pueblos, visibilizando y previniendo las alarmantes cifras de suicidio en el medio rural español.

Conclusiones

A través de esta breve panorámica queda claro que no es posible abordar los cambios profundos que está viviendo el medio rural en España ni calibrar el papel que está desempeñando la cultura para impulsar estos nuevos imaginarios desde ópticas sectoriales limitadas. Sólo desde una perspectiva sistémica que ponga en valor las interrelaciones entre diversas perspectivas de política pública en el territorio así como el diálogo local-global, podremos entender en toda su extensión las dinámicas de fuerza que están transformando la propia definición de la ruralidad en España y el papel que están desempeñando las mujeres en este cambio. No conviene olvidar tampoco que aquellas manifestaciones culturales incapaces de adaptarse a las nuevas realidades sociales están condenadas a desaparecer. Sin olvidar que, como recoge el Diagnóstico de la mujer rural en 2021, cualquier propuesta de mejora para el medio rural en España pasa por "el incremento de las infraestructuras de comunicación, leyes o normas que regulen el funcionamiento de los servicios, así como la mejora del acceso al transporte público atendiendo a los costes y el trazado de las rutas, mayor coordinación de los servicios socio-sanitarios para evitar la desatención de la población rural y, por supuesto, un aumento del personal educativo y sanitario", el sector de las políticas culturales en España, especialmente desde la intersección entre cultura y desarrollo sostenible, tiene un papel fundamental que desempeñar hoy para no dar pasos atrás en la protección de la igualdad de género en nuestro medio rural.

Bibliografía

CAGIDE TORRES, C; QUEROL FERNÁNDEZ, Mª; GONZÁLEZ CAMBEIRO, S (2019). "Análisis de la participación de las mujeres en el patrimonio cultural inmaterial: situación actual, experiencias y perspectivas de futuro". Disponible en: https://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:60200a40-ec07-490d-ab2b-5b8d2686b158/participacion-mujeres-patromonio-inmaterial-ipce.pdf

CAMARERO RIOJA, L. (2019). "Los patrimonios de la despoblación: la diversidad del vacío". Revista PH [en línea], nº 98, 2019, pp. 50-69

CONSEJO ECONÓMICO Y SOCIAL DE ESPAÑA (2021). "Informe 02/2021, Un medio rural vivo y sostenible". Disponible en: https://www.ces.es/documents/10180/5250220/Inf0221.pdf

COORDINADORA EUROPEA VÍA CAMPESINA (2021). "Cómo aplicar la condicionalidad social en la

Política Agraria Común". Disponible en: https://www.eurovia.org/es/como-aplicar-la-condicionalidad-social-en-la-politica-agricola-comun/

GARCÍA FORES, E. (2012), MUNDUBAT "Ecofeminismos rurales, mujeres por la soberanía alimentaria". Disponible en: https://redecofeminista.files.wordpress.com/2012/11/ecofem_rurales_web.pdf

GONZÁLEZ RUEDA, Antonio J. "La cultura y el patrimonio en la España invisible: políticas culturales en los municipios españoles de menos de 5.000 habitantes". En: Las políticas culturales que vendrán. Carlos Vladimir Zambrano (coord.). Navarra: Aranzadi Thomson Reuters, 2021, p. 191-206. ISBN 978-84-1390-550-1.

LA VÍA CAMPESINA (2022), "Campaña global por las semillas campesinas, patrimonio de los pueblos al servicio de la Humanidad". Disponible en: https://viacampesina.org/es/modulo-de-formacion-n2-campana-global-por-las-semillas-campesinas-patrimonio-de-los-pueblos-al-servicio-de-la-humanidad/

LEY 45/2007, 13 de diciembre, para el desarrollo sostenible del medio rural. Disponible en: https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2007-21493#:~:text=Esta%20es%20una%20Ley%20de,un%20modelo%20de%20desarrollo%20sostenible.

LEY 35/2011, 4 de octubre, sobre Titularidad Compartida de las explotaciones agrarias. Disponible en: https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-2011-15625

LEY 10/2015, 26 de mayo, de Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial. Disponible en: https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2015-5794

MINISTERIO DE AGRICULTURA, PESCA Y ALIMENTACIÓN. "Diagnóstico de la igualdad de género en el medio rural 2021". Disponible en: https://www.mapa.gob.es/es/desarrollo-rural/temas/igualdad_genero_y_des_sostenible/diagnostico_igualdad_mediorural_2021_tcm30-615197.pdf

MOLINERO GERBEAU, Y. y MUÑOZ RICO, A. (2022). "Alimentos industriales, trabajo precario. La explotación laboral de las personas migrantes en la industria agroalimentaria en España". Disponible en: https://www.tierra.org/wp-content/uploads/2022/03/Alimentos-industriales_trabajo-precario.pdf

MONTESINOS, L., FUNDACIÓN GABEIRAS (2019). "Patrimonio inmaterial y desigualdades de género". Disponible en: https://lacultivadaediciones.es/patrimonio-inmaterial-y-desigualdades-de-genero/

NACIONES UNIDAS (2013). Declaración sobre los derechos de los campesinos y de otras personas que trabajan en las zonas rurales. Disponible en: https://www.ohchr.org/sites/default/files/Documents/HRBodies/HRCouncil/WGPleasants/A-HRC-WG-15-1-2_sp.pdf

PERIÓDICO DE CASTILLA-LA MANCHA, 29 de marzo de 2017 "María Cañaveras, la jubilada que irá al banquillo por protestar contra la minería de tierras raras". Disponible en: https://periodicoclm.publico.es/2017/03/29/maria-canaveras-mujer-jubilada-banquillo-tribunales-juzgados-protestar-mineria-tierras-raras-denuncia-alcalde-torrenueva/?amp

RED RURAL NACIONAL, Revista nº 42, Desarrollo Rural y Sostenible, Entrevista a María Pía Timón Tiemblo, pp. 7-9. Disponible en: https://www.redruralnacional.es/revista/2020primavera/en_primera_persona.html

SÁNCHEZ, M. (2022). Manifiesto por un feminismo de hermanas de tierra. Disponible en: https://maria-sanchez.es/por-un-feminismo-de-hermanas-de-tierra

SOBERANÍA ALIMENTARIA, BIODIVERSIDAD Y CULTURAS. Disponible en: https://www.soberanialimentaria.info

SOBERANÍA ALIMENTARIA, BIODIVERSIDAD Y CULTURAS. Nº 31, "Arte, ruralidad y transformación social". Disponible en: https://www.soberaniaalimentaria.info/numeros-publicados/62-numero-31/509-portada-31

Cultura, salud y salud cultural

Jazmín Beirak Ulanosky
Historiadora del arte e investigadora en políticas culturales.
Responsable de cultura de Más Madrid.
España.
jazmin.beirak@gmail.com

Artículo recibido: 03/06/2021. Revisado: 16/09/2021. Aceptado: 08/10/2021

Resumen: La salud y la cultura son dos derechos que, para nuestra desgracia, pocas veces se conciben como complementarios. Más bien al contrario, nuestro derecho a la salud y nuestro derecho a la cultura suelen entenderse de forma aislada y excluyente. No obstante, lo que venimos necesitando desde hace tiempo es un marco que no nos obligue a elegir entre un derecho o el otro. El horizonte deseable, más bien, sería no tener que priorizar entre salud o cultura, sino poner a trabajar de la mano a la cultura y la atención sanitaria.

Palabras clave: Cultura, salud, arte, transversalidad.

Culture, health and cultural health.

Abstract: Health and culture are two rights that, unfortunately, are rarely conceived as complementary. Quite the contrary, our right to health and our right to culture are often understood in an isolated and exclusive way. However, what we have been needing for a long time is a framework that does not force us to choose between one right or the other. Rather, the desirable horizon would be not to have to prioritize between health or culture, but to put culture and health care to work hand in hand.

Keywords: Culture, health, art, transversality.

La salud y la cultura son dos derechos que, para nuestra desgracia, pocas veces se conciben como complementarios. Más bien al contrario, nuestro derecho a la salud y nuestro derecho a la cultura suelen entenderse (y gestionarse políticamente) de forma aislada y excluyente –esto en el mejor de los casos–; y como una confrontación, de modo totalmente antagónico, en el peor. A la salud, como no puede ser de otro modo, la ubicamos en el campo de los asuntos prioritarios, fundamentales, imprescindibles. A la cultura, sin embargo –como no solo podría, sino que debiera, ser de otro modo–, se la ubica generalmente en el ámbito de lo superfluo, secundario e incluso del lujo. La primera forma parte de cualquier agenda de política pública y existe un consenso irrefutable sobre su importancia; la segunda, al contrario, adolece de una importante falta de relevancia social y apenas llega nunca a hacerse un hueco en las prioridades políticas. Durante los meses que pasamos en confinamiento en la primavera de 2020 pudimos ver un ilustrativo ejemplo de esta situación en la actitud de quien era entonces ministro de Cultura, Juan Manuel Rodríguez Uribes. Cuando tras una inexplicablemente larga ausencia, el ministro se avino por fin a responder las demandas del sector cultural –que pedían un paquete de ayudas públicas como los que en ese momento se estaban destinado a otros sectores afectados por el paro de su actividad–, Uribes proclamó una tristemente célebre frase para decepción de los trabajadores de la cultura y de muchas de las personas que la disfrutan: «Primero va la vida y luego el cine». El ministro dejó de manera clara y contundente la prioridad de la situación sanitaria sobre la de la cultura. Para el propio ministro de cultura la cultura era eso que va después de lo importante.

Pocos años antes, entre 2018 y 2019, Barcelona vivió una situación que constituye otro buen ejemplo de esta misma disyuntiva. La ciudad tuvo que dirimir prioridades entre un centro de salud y uno de los museos más importantes de la ciudad, el Museu d'Art Contemporani de Barcelona, situado en el barrio del Raval. Años atrás, en 2014, el ayuntamiento había cedido el espacio de la Capella de la Misericòrdia al Museu d'Art Contemporani de Barcelona para su ampliación, pero los vecinos del Raval reclamaban que el espacio se destinara a un nuevo centro de atención primaria (CAP) que también les había sido prometido desde hacía tiempo. Aquel

conflicto ubicó en posiciones enfrentadas a «la salud contra la cultura» y, como es previsible, ganó la primera. Cierto es que ante la disyuntiva de tener que elegir entre un recurso básico para la salud o los almacenes de un museo –que aunque haya incorporado en sus discursos y prácticas la necesidad de vinculación con el entorno, seguía siendo principalmente un polo de atracción turística– no era difícil inclinarse en favor del primero. No obstante, lo que venimos necesitando desde hace tiempo es un marco que no nos obligue a elegir entre un derecho o el otro. El horizonte deseable, más bien, sería no tener que priorizar de forma competitiva y mutuamente excluyente entre salud o cultura. Lo que habría que plantearse es ¿y si en realidad no hubiera nada que contraponer? O sobre todo, ¿y si fuera posible poner a trabajar de la mano a la cultura y la atención sanitaria?

Una vieja alianza

Afirmar que existe una íntima conexión entre el campo de la salud y el cultural no es nada nuevo. En el nacimiento de las artes y en los primeros rituales humanos podemos ver signos que apuntan a esta interrelación entre arte y la salud. Vestigios de hace más de 35.000 años como las flautas hechas con huesos de aves de Hohle Fels o de hace 28.000, como la Venus de Willendorf, atestiguan que ya había prácticas artísticas vinculadas a rituales de sanación. Estos rituales iban más allá de lo mágico o de lo simbólico, ya que hay hipótesis que especulan con la idea de que en el canto y el baile se liberaban hormonas como la oxitocina y los neuropéptidos que contribuían a fortalecer el lazo social. Esto cumplía la función de cohesionar aquellas primeras comunidades de grupos humanos, capacidad fundamental para el cuidado colectivo y, por tanto, la preservación de la integridad física.

También en el mundo antiguo aparecen las artes en los primeros registros escritos de las tradiciones médicas. Por ejemplo, existen papiros egipcios fechados en torno al año 2000 a. C que describen prácticas sanadoras que se desarrollaban a través de experiencias teatrales o que empleaban la música para curar el cuerpo, calmar la mente o mejorar la fertilidad. El dios griego Apolo era, a un tiempo, protector frente a las enfermedades y dios de la poesía y de la música. Dioniso era dios de la fertilidad y del teatro. En su honor se celebraban los ditirambos, unas odas corales que se apoyaban en la música y el baile y que después fueron evolucionando hacia el desarrollo del teatro griego y la catarsis, con la que se buscaba provocar en el público una experiencia emocional que funcionase como una purga, un mecanismo que estaba relacionado con las teorías de la medicina de Hipócrates. En Grecia existieron templos como el de Epidauro, consagrado a Asclepio, hijo de Apolo y dios de la medicina, en el que además de atenderse enfermedades como la tuberculosis, la epilepsia o la ceguera, se contaba con un teatro, pinturas y una biblioteca. Pitágoras escribió sobre los beneficios de la música en la salud y tiempo después, a principios del siglo VI d. C, Boecio escribió en *De Institutione musica* sobre el modo en que la música podría fomentar cambios en nuestra salud a través de su influencia sobre la mente.

A lo largo de toda la historia de la humanidad son numerosas las figuras que han vinculado salud y artes. En la Edad Media, la abadesa Hilderga de Bingen ubicaba la música dentro del ámbito de la medicina como parte de la salud espiritual del individuo. Gioseffo Zarlino, teórico de la música y compositor italiano, escribió en el siglo XVI su *Institutione harmoniche*, texto en el que establecía una correlación entre los cuatro modos musicales y los cuatro humores del cuerpo. Y ya en el siglo XVIII, Richard Brocklesby, médico y cirujano general del ejército británico, escribió *Reflections on the Power of Musick*, donde defendía una investigación científica del papel de las artes en la salud.

Sin embargo, durante los siglos XVIII y XIX, debido al auge cientificista de la Ilustración, el avance de la biología y la química, el desarrollo de la medicina de laboratorio y la microscopia, los anteriores enfoques holísticos fueron reemplazados por una aproximación a la medicina más centrada en la anatomía. Esto hizo que la investigación biomédica dejara relegados de su estudio otros aspectos tales como la vinculación del arte y la medicina. Fue curiosamente de la mano de la aparición de la psiquiatría y el modelo biopsicosocial, por un lado, y de la asistencia a los militares heridos durante la segunda guerra mundial, por el otro, cuando reapareció la integración de las artes en el cuidado de la salud, allanando así el camino para que a lo largo del siglo XX empezaran a surgir asociaciones y organizaciones dedicadas a trabajar en este ámbito.

Los vínculos entre cultura y salud han vivido un florecimiento a lo largo de las últimas décadas, pero ha sido realmente en los últimos años cuando por fin hemos visto acumularse una serie de hitos que vuelven a poner en valor y refrendar la estrecha

relación que existe entre ambas esferas. El primero llegó en 2019 con un informe de la Oficina para la Región Europea de la Organización Mundial de la Salud que reconoce los enormes beneficios que el arte y la cultura tienen en nuestra salud y bienestar. Este informe, basado en más de tres mil investigaciones científicas, concluía que «existen suficientes pruebas para afirmar que las artes tienen un enorme potencial sobre los determinantes básicos de la salud, para apoyar en la prevención y tratamiento de determinados procesos patológicos, y en la atención de enfermedades agudas y al final de la vida». En consecuencia, llamaba a las autoridades a tomarse muy en serio la conexión entre política cultural y política sanitaria y recomendaba a los gobiernos regionales que incorporasen las prácticas artistas y culturales en los sistemas sanitarios, no solo en las políticas de prevención, sino también en las de gestión y tratamiento de la enfermedad.

Esta declaración supuso todo un punto de inflexión, pues constituyó un aval para todos los proyectos dedicados desde hacía décadas a introducir el cine, el teatro, las artes visuales, la música o la performance en los hospitales y centros de salud. Esta declaración fue el pistoletazo de salida para una nueva profundización de la intersección entre los dos ámbitos. En octubre de 2021, la OMS creó, en colaboración con la University College de Londres, el primer centro colaborativo de Arte y Salud. El centro, dirigido por Daisy Fancourt, tiene la misión de estudiar la forma en que las artes, la cultura y el patrimonio afectan a la salud de modo positivo y producir materiales que lo avalen. En diciembre del mismo año, la Comisión Europea creó el programa *Culture Health* con el objetivo de elaborar un estudio de la relación entre prácticas culturales, salud mental y bienestar orientado a propiciar un cambio en las políticas gubernamentales de los estados miembros. En México, la NOM-035, que establece los elementos para identificar, analizar y prevenir los factores de riesgo psicosocial en los centros de trabajo, incluye el fomento de las actividades culturales entre sus preceptos.

En España, el Senado aprobó en septiembre de 2020 una declaración institucional con objeto de animar al Gobierno a declarar la cultura como bien esencial y en ella incluyó la necesidad de incorporar el arte y la cultura en el marco de la atención sanitaria. En marzo de 2022, haciéndose eco de todos estos avances, el partido político Más Madrid elaboró una proposición no de ley para incorporar de modo sistemático las prácticas artísticas en los sistemas sanitarios. Y en abril, el parlamento de Navarra aprobó por unanimidad una moción para regular estos temas.

Todo proceso de transformación experimenta unos momentos de concentración que constituyen un punto de inflexión y revelan que ciertos cambios van a establecerse de forma permanente. Ese momento está teniendo lugar justo ahora. Todos estos hitos revelan que estamos en un contexto muy prolífico para estrechar los lazos entre ambos campos y aprovechar los beneficios recíprocos que se producen de entrelazar cultura y salud.

Impactos y beneficios

Cuando hablamos de los beneficios que se derivan de conectar cultura y salud se nos plantean tres tipologías distintas. La primera tiene que ver con la humanización en la atención sanitaria y el cuidado del bienestar emocional. La humanización ocupa hoy un lugar destacado en la agenda de casi todos los servicios públicos de salud, y ya en 1946 el acta de constitución de la OMS afirmaba que el concepto de salud refiere a «un estado de completo bienestar físico, mental y social y no solamente la ausencia de afecciones o enfermedades».

La humanización implica, por tanto, incorporar todos estos aspectos en un tratamiento integral de los pacientes, abordando no solo una dimensión biológica, sino también psicológica y social. Es decir, contemplar al paciente de forma global en todas las facetas de su persona –no exclusivamente como alguien que sufre un fallo orgánico o un proceso patológico– y atender a los aspectos intangibles de la asistencia sanitaria. En esta labor, las prácticas artísticas y culturales tienen mucho que aportar. Una exposición, un concierto de música o una pieza de teatro pueden hacer más amable y llevadera la experiencia de quienes deben soportar procesos patológicos complejos, aliviar algunos momentos de hospitalización prolongados o permitir instancias de evasión temporal de unas situaciones que causan tristeza y dolor.

En este sentido, contamos ya con el ejemplo de una amplia variedad de formas de intervención. El programa francés Culture à l'Hôpital funciona desde la década de los dos mil mediante un convenio de los ministros responsables de salud y cultura para fomentar el hermanamiento entre los hospitales y algunas infraestructuras culturales, como centros de teatro, museos, bibliotecas o cines en la realización de ac-

tividades con los pacientes. Este proyecto tuvo su correspondencia en España con el proyecto Arte Contemporáneo en el Hospital que realizó el Centre d'Art la Panera junto con tres hospitales de Lleida. Se trataba tanto de acercar las prácticas artísticas contemporáneas a los pacientes ingresados en el hospital como de establecer una colaboración estable entre las instituciones museísticas, los artistas y las entidades hospitalarias. También en España, otra iniciativa, como el pionero Proyecto CurArte, impulsado por un grupo de investigación multidisciplinar de las Universidades de Salamanca y Complutense de Madrid, empleaba el arte contemporáneo para trabajar con niños y adolescentes en los hospitales y centros de salud.

No faltan tampoco las experiencias de intervenciones en hospitales y centros clínicos donde los diseñadores y artistas contribuyen a transformar las paredes y estancias. Por ejemplo, Artfelt, es un programa del hospital infantil de Sheffield, en el Reino Unido, que invita a los artistas a intervenir su espacio. En Francia, Arts dans la Cité, realiza residencias de artistas para incorporar las artes visuales contemporáneas en los hospitales. Otro ambicioso ejemplo es el del Hospital Karolinska, en Suecia, donde las intervenciones artísticas del espacio –en lo referente tanto a su arquitectura como a su diseño interior– están integradas como programa estructural del hospital. En España, la Fundación Cultura en Vena ha puesto en marcha el programa Arte Ambulatorio, que impulsa la creación de nuevos circuitos para el arte mediante la apertura de espacios permanentes en hospitales donde se exhibe de forma temporal la obra de museos, fundaciones y galerías de arte. En otros casos, como los del hospital Miguel Servet de Zaragoza, el Clínico Universitario de Valladolid o el Gregorio Marañón de Madrid, se han creado salas de cine infantil en las propias dependencias del hospital.

Dentro de esta tendencia a la humanización de la atención sanitaria y la búsqueda del bienestar emocional de las personas, se encuentran también las recetas culturales que alientan a visitar museos o centros de arte con el fin de mejorar la calidad de vida de quienes sufren una soledad no deseada o manifiestan problemas de salud derivados de la inactividad. Un ejemplo es el programa «Receta Cultura, del centro de salud al museo», impulsado por la Generalitat Valenciana, que, inspirado en una actuación similar de origen canadiense, ha iniciado un proyecto piloto con seis museos y seis centros de salud para prescribir visitas gratuitas a los museos. Estas herramientas no están únicamente destinadas a los pacientes o a sus familiares, pues también son destinatarios de ellas los propios profesionales sanitarios, a los que se reconoce e intenta mitigar el alto nivel de tensión emocional que soportan en su labor cotidiana. Un ejemplo destacable es el programa Recuperart-19 del Institut Català de la Salut y la Dirección General de Patrimonio, que potencia la realización de actividades en museos para mejorar la salud emocional de los profesionales sanitarios. También en el Hospital Pediátrico de Tenerife se trabajó de la mano del proyecto Concomitentes en la realización de un cómic, un podcast y una biblioteca móvil para reflexionar y dotar de recursos al personal de enfermería sobre el cuidado emocional de los niños hospitalizados.

Al margen de los posibles beneficios que puede aportar la cultura al ámbito de la salud relativo a cuestiones vinculadas con la humanización de la experiencia o el cuidado emocional de las personas, las prácticas artísticas pueden tener también la capacidad de mejorar los resultados clínicos y determinadas patologías.

Muchos tratamientos médicos pueden cosechar resultados más efectivos al combinarse con elementos artísticos, por ejemplo, reducir tiempos de ingreso hospitalario o aportar un plus en las perspectivas de curación de pacientes agudos. Según un estudio realizado por la ya mencionada Daisy Fancourt, asistir a conciertos, exposiciones o teatro una vez al mes puede reducir el deterioro cognitivo hasta en un 80 por ciento. También la Royal Society of Public Health ha encontrado en sus estudios pruebas sólidas de un mejoramiento en la salud de los pacientes cuando se emplean intervenciones con artes visuales o música en entornos hospitalarios. Las artes visuales redundan en una disminución del estrés, la ansiedad y la presión arterial. La práctica del canto mejora la salud pulmonar y es beneficiosa en los tratamientos de enfermedades respiratorias. Bailar tiene enormes beneficios para la salud del cuerpo y la mente. Y escuchar música puede ayudar a controlar el nivel de glucosa en sangre y disminuir la sensación de dolor, por ejemplo, en casos como los de migrañas crónicas, lo que reduce la necesidad de ingerir analgésicos. También puede reducir algunos efectos secundarios negativos que producen los tratamientos contra el cáncer, como la somnolencia, la falta de apetito o las náuseas. Asimismo, está más que demostrado que la música y el baile son herramientas muy

útiles para mejorar la función motriz en personas con Parkinson o en otras enfermedades neurológicas como el Alzheimer, la epilepsia o los accidentes cerebrovasculares.

Por todos estos motivos, el número de proyectos que trabaja en la intersección del arte, la cultura y la salud no deja de crecer. En el Reino Unido, el Breath Arts Health Research organiza programas de canto para la mejora de salud pulmonar, y el Center for Music and Medicine de la Johns Hopkins University reúne a médicos, investigadores y músicos que investigan la incorporación de la música en los tratamientos médicos. En España destacan los estudios clínicos puestos en marcha a través del proyecto MIR (Músicos Internos Residentes) que han realizado siete estudios en el Hospital 12 de Octubre sobre los efectos que produce la experiencia de la música en directo sobre diferentes patologías y especialidades médicas arrojando excelentes resultados. O el taller de teatro Yo Cuento. que trabaja con los pacientes de neurología del Hospital Universitario Niño Jesús de Madrid, por poner algunos de los muchos ejemplos que existen en la actualidad**.**

Reconocer que el arte y la cultura pueden intervenir directamente en determinados aspectos clínicos o mejorar la experiencia de la vivencia de una patología, no solo abre un importante campo para la investigación médica, sino que también implica un cambio de perspectiva crucial en nuestra concepción de la cultura. Si desde nuestra perspectiva tradicional, fiel a los cánones de la Ilustración, se ha entendido a menudo que la cultura atañe principal o exclusivamente al alma o al espíritu, este desplazamiento del foco a los elementos de intersección entre salud y cultura nos permite alejarnos de aquella idea y reconectar las artes y la cultura con la dimensión más terrenal y material de la existencia. Con ello, la cultura puede dejar de concebirse como algo propio del campo de lo moral o abstracto y devenir una herramienta situada y operativa para un mejoramiento efectivo y concreto de la vida.

Existe, por último, un tercer beneficio que atañe específicamente al sector cultural. El impulso de las actividades artísticas, conciertos, intervenciones y actuaciones de todo tipo, amplía las posibilidades de empleo cultural, por lo que se abre una oportunidad para que artistas, músicos, mediadores culturales, gestores culturales y muchos otros profesionales de la cultura puedan desarrollar su actividad en esta intersección entre lo sanitario y lo cultural. Es clave que el trabajo de todas aquellas personas que llevan el arte y la cultura a los espacios sanitarios se considere como el ejercicio de una actividad profesional y no como algo que queda meramente restringido al campo del voluntariado. Esto implica, a su vez, un giro interesante en la legitimación del trabajo cultural, que ya no vendría dada exclusivamente por el criterio de las instituciones artísticas, de la crítica o por las cifras de audiencia o ventas, sino que emanaría de una relación íntima con un paciente o la gratificación que se produce al constatar los efectos positivos de aliviar un sufrimiento o contribuir a la investigación científica.

Como dice Manuel H. Belver, «las artes, además de agradables, pueden ser más necesarias de lo que habitualmente suponemos» y por ello, como se acaba de exponer, la sanidad puede tener en la cultura un aliado y una estrategia para un tratamiento integral de la salud. Además de las conclusiones de los informes mencionados, la propia experiencia de los profesionales sanitarios y los pacientes avala también la existencia de estos efectos positivos. El 87 por ciento del personal sanitario piensa que las prácticas artísticas son positivas para los pacientes y casi un 80 por ciento utilizaría la música en directo como una herramienta complementaria a su trabajo. El 95 por ciento de los pacientes afirman que se han sentido mejor con la música en directo y casi el 90 por ciento de los familiares estima que la presencia de la cultura en los hospitales debería ser algo generalizado.

Por todo esto, sería necesario que la cultura se incorporara como estrategia del sistema sanitario en los propios procesos de tratamiento y de gestión. De otro modo, la existencia de proyectos como los que se han mencionado dependerá exclusivamente de lo abiertas y permeables que se muestren las direcciones de las instituciones sanitarias, y del esfuerzo y voluntarismo de las entidades sociales y del tercer sector que operen en estas. Sin embargo, si se entiende que la cultura es una estrategia válida para intervenir en el cuidado integral de la salud, se vuelve necesario abordar marcos institucionales que acompañen, regulen y faciliten la existencia de estas prácticas.

Transversalidad y políticas virtuosas

¿Podríamos pensar desde esta perspectiva los centros de salud como lugares de acción cultural? ¿Podríamos imaginar unos hospitales del futuro en los que dentro de los servi-

cios disponibles se incluyeran artistas, músicos o mediadores culturales? En ese supuesto, quizás no sería difícil imaginar una resolución distinta para aquel conflicto que enfrentó al centro de atención primaria del Raval y al MACBA. Probablemente no estemos tan lejos de poder pensar que un museo cabe en un centro de salud, que instalaciones sanitarias y culturales pueden convivir en una misma sede o que pueden desarrollarse programas compartidos entre hospitales y equipamientos culturales.

Es cierto que esto supone poner del revés el concepto de cultura que hemos manejado a lo largo de las últimas décadas en política cultural. Considerar el vínculo entre cultura y salud nos emplaza a abordar uno de los grandes retos que tienen las políticas culturales de hoy, que no es otro que el de fomentar la transversalidad de la cultura.

No cabe duda de que igual que la salud no tiene que ver solo con lo biológico, la cultura tampoco tiene que ver exclusivamente con «lo cultural». No podemos negar que la cultura constituye un sector profesional específico que tiene un importante impacto económico: en España supone el 3 por ciento del PIB y genera 700.000 empleos al año. Es innegable también que cuando hablamos de prácticas artísticas estamos hablando de una forma de lenguajes y herramientas simbólicas que convierten a la cultura en un modo singular e inigualable de interpretar e intervenir en el mundo. Todo esto justifica la existencia de políticas específicas que se piensen adaptadas a las necesidades, oportunidades y problemas que plantea el propio campo de la cultura, pero esto no necesariamente implica que deba abordarse como un campo segregado.

El hecho de que las artes pongan en juego modos singulares de codificar y recodificar el mundo no significa que esos lenguajes solo puedan operar, interpretarse e intervenir en el campo de lo legitimado como cultural. Del mismo modo, el hecho de que la cultura genere empleo no significa que solo pueda generarlo en las instituciones y contextos atribuidos habitualmente a la cultura.

La cultura no es un compartimento estanco del que entramos y salimos solo en momentos concretos de ocio, ni tiene que ver solo con las instituciones legitimadas como culturales. Los momentos, lugares y protagonistas de la cultura siempre han excedido a la estrecha descripción de lo canónico. La cultura es un campo en, desde y con el que experimentar, y en, desde y con el que intervenir en muchos otros ámbitos de la vida: desde la educación, la igualdad, la inclusión o el desarrollo sostenible, hasta el diseño de nuestras ciudades, la seguridad ciudadana o el ámbito penitenciario. Las políticas culturales están relacionadas con las políticas de empleo, turismo, educación o desarrollo local, pero también con las que atañen al medio ambiente o las políticas sociales y científicas. Es decir, la cultura no es algo que tenga que ver exclusiva y autoreferencialmente con lo cultural, sino que está relacionada con todos los elementos que constituyen nuestra vida individual y colectiva. Más aún, la cultura es hoy un campo estratégico desde el que abordar muchos de los retos que tenemos por delante: la sostenibilidad, la transformación del modelo productivo, la diversidad social, la construcción de comunidad, los usos del tiempo o la garantía de derechos. La cultura, en definitiva, tiene que ver con la posibilidad de la articulación de nuestra vida común y de una buena vida. Por eso no podemos hablar de ella solo como un sector específico, sino que es importante subrayar y poner en valor su carácter profundamente transversal.

La insistencia en entrelazar el derecho a la salud y el derecho a la cultura apela a esta transformación. Vindicar la transversalidad de la cultura apunta, por un lado, a la profundización de nuestros derechos culturales, pues los espacios de participación cultural se amplían y multiplican, y, por otro, a la interrupción y abolición de las jerarquías de lugar tradicionalmente asignadas a lo cultural para expandir el campo de acción de la cultura a todas las esferas de lo común.

Además, en términos de política pública, apostar por la transversalidad de la práctica cultural abre el campo para implementar una suerte de políticas virtuosas, es decir, políticas que permiten dar respuesta a distintas necesidades sociales de forma simultánea. Por ejemplo, al vincular salud y cultura, al tiempo que se genera empleo para los titulados del conservatorio, se contribuye a mejorar la situación de los pacientes y se producen avances en la investigación científica. O, en otro caso, utilizando los centros de salud también como lugar de exposición, se amplían y descentralizan los circuitos de exhibición y se acerca el arte a públicos que normalmente no accederían a este. Se trata pues de políticas que al tiempo que generan empleos de calidad, fomentan el acceso a la cultura; que a la vez que vertebran un territorio, avanzan en investigaciones sobre la salud, y que son, simultáneamente, políticas de fomento de la creación artística y de redistribución de recursos materiales e inmateriales.

En un mundo en el que no existen ni las explicaciones unívocas ni las vías únicas de intervención, ser capaces de poner en relación distintos ámbitos es apostar por una múltiple estrategia de enriquecimiento. Reconocer, sostener y reforzar esos vínculos nos sirve de ayuda en la consecución de los objetivos propios de aquellos ámbitos en los que pretendemos intervenir mediante la cultura, pero simultáneamente fomenta una profundización de los derechos culturales –porque se lleva el acceso y la participación a esferas en las que no estaban presentes– y contribuye a generar empleo cultural –con la apertura de nichos de empleabilidad en diversos sectores–.

Con esto no quiero decir que no siga siendo necesario desarrollar políticas específicas en cada ámbito, ni que todas las políticas culturales deban quedar subsumidas en las políticas educativas, sanitarias o sociales. No se trata de obviar que existen usos incompatibles, pero sí puede afirmarse que existe un margen muy amplio de exploración de aquellos usos que sí lo son. Se trata, simplemente, de aprovechar los campos de intersección que pueden arrojar un enriquecimiento mutuo.

De todo lo anterior se extrae una conclusión muy importante para el propio ámbito cultural, incluso si nos limitáramos a definirlo en términos puramente sectoriales. Entender la cultura de forma conectada con otros campos de la vida y de la política tiene la consecuencia crucial de que refuerza la relevancia social de la propia cultura. Mediante esta operación, se rescata a la cultura del pequeño rincón sectorial al que históricamente ha sido relegada (hecho que posiblemente sea la causa del carácter secundario que posee la cultura en la percepción social) y se pone en relación con otras áreas con las que se puede nutrir recíprocamente. Solo reconociendo este carácter transversal de la cultura y poniéndola a colaborar con otros ámbitos podremos contribuir realmente a su relevancia social. Solo sacando a la cultura del estrecho espacio al que la han relegado las políticas públicas y conectándola con otros ámbitos importantes de la vida, dejará de ser percibida como una actividad secundaria y accesoria y pasará a ser considerada su importancia social.

Entonces dejará de tener sentido establecer una jerarquía o conflicto de derechos porque ya no existirán derechos mayores y menores, sino que todos, también los derechos culturales, formarán verdaderamente parte de los derechos humanos.

Notas

1. Todo este recorrido histórico está excelentemente desarrollado por Daisy Fancourt, una de las mayores investigadoras en este ámbito y profesora de psicobiología y epidemiología, en el libro en el libro Arts in Health: Designing and Researching Interventions, Oxford University Press, Oxford, 2017.

2. Es precisamente este vínculo social que se ha planteado como uno de los factores importantes que facilitó la pervivencia y expansión del homo sapiens en relación con los neandertales que tenían una cultura más fragmentaría y aislada.

3. Se realizaban una suerte de teatro de curación en la que los sacerdotes se disfrazaban y aparecían ante el paciente como el dios de la parte del cuerpo afectada y usaban la voz, el gesto y reliquias como amuletos para ahuyentar a los malos espíritus. FANCOURT, DAISY (2017), p. 7.

4. FANCOURT, DAISY (2017), p. 15

5. Las artes visuales y las artes escénicas se revitalizaron dentro de la atención médica a través de servicios de entretenimiento que se pusieron en marcha para atender a los militares heridos como fue el caso de la Asociación de Servicios Nacionales de Entretenimiento que llevó música en vivo a los hospitales militares. FANCOURT, DAISY (2017), p. 18

6. Disponible en: https://www.who.int/europe/publications/i/item/9789289054553 [Consultado 13-09-2022].

7. Denominado World Health Organisation Collaborating Centre on Arts and Health. UCL WHO Collaborating Centre for Arts & Health (2021). Actualmente el ámbito anglosajón es el que más ha avanzado en esta materia, pues cuenta desde 2014 con una comisión parlamentaria en materia de arte, salud y bienestar en la que están implicados todos los partidos políticos cuya misión es crear conciencia sobre los beneficios que las artes pueden aportar a la salud y el bienestar y estimular el progreso para hacer realidad estos beneficios en todo el país.

8. En dicho estudio participarán organizaciones culturales de toda Europa como Culture Action Europe, que dirigirá el proyecto, Trans Europe Halles, Northern Dimension Partnership for Culture, Danish Central Denmark Region, Centrul Cultural Clujean de Rumanía, y la asociación Društvo de Eslovenia.

9. Diario Oficial de la Federación, Secretaría de Gobernación. Disponible en: https://

www.dof.gob.mx/nota_detalle.php?codigo=5541828&fecha=23/10/2018#gsc.tab=0 [Consultado 13-09-2022].

10. Boletín Oficial de las Cortes Generales. Senado, XIV, nº 87, Legislatura, 28 de septiembre de 2020, p.8. Disponible en: https://www.senado.es/legis14/publicaciones/pdf/senado/bocg/BOCG_D_14_87_692.PDF, [Consultado 13-09-2022].

11. Más Madrid. Disponible en: https://masmadrid.org/mas-madrid-propone-la-incorporacion-de-practicas-culturales-y-artisticas-en-el-ambito-sanitario/ [Consultado 13-09-2022] y Diario de sesiones de la Asamblea de Madrid, nº 220, 21 de abril de 2022, XII legislatura, pp. 12880 – 12892. Disponible en: https://www.asambleamadrid.es/static/doc/publicaciones/XII-DS-220.pdf [Consultado 13-09-2022].

12. Diario de sesiones del Parlamento de Navarra, nº 110, sesión 107, 28 de abril de 2022, pp. 64 - 76. Disponible en: https://www.parlamentodenavarra.es/sites/default/files/diarios-sesiones/Plen10110.pdf [Consultado 13-09-2022].

13. Constitución de la Organización Mundial de la Salud, firmada en Nueva York el 22 de julio de 1946. Enmiendas a los artículos 24 y 25 de la Constitución de la Organización Mundial de la Salud, adoptadas en la XII Asamblea, en Ginebra, el 28 de mayo de 1959. Disponible en: https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1973-682 [Consultado 13-09-2022].

14. Disponible en: https://culturehopital.eu/ [Consultado 13-09-2022].

15. SANJUAN ROSER, "Proyecto arte y hospital. Centre d'Art la Panera", Revisa Arte, Individuo y Sociedad, 2011, Vol. 23 Núm. Especial, pp. 257-265. Disponible en https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/36760/35592 [Consultado 13-09-2022].

16. Disponible en: https://bellasartes.ucm.es/curarte [Consultado 13-09-2022].

17. Disponible en: https://www.tchc.org.uk/about-us/artfelt/ [Consultado 13-09-2022].

18. Disponible en: https://www.artdanslacite.eu/fr/ [Consultado 13-09-2022].

19. Disponible en: https://www.karolinska.se [Consultado 13-09-2022].

20. Disponible en: https://www.culturaenvena.org/arte-ambulatorio/ [Consultado 13-09-2022].

21. Disponible en: http://ics.gencat.cat/ca/Recuperart19 [Consultado 13-09-2022].

22. El proyecto que se lleva a cabo de la mano de ZEMOS98 en el marco del proyecto Concomitentes impulsado por la Fundación Daniel y Nina Carasso en la UCI Pediátrica del Hospital Universitario Nuestra Señora de Candelaria en Tenerife, disponible en: <https://concomitentes.org/concomitancias/uci-pediatrica-tenerife>.

23. FANCOURT, DAISY y STEPTOE ANDREW, «Cultural Engagement Predicts Changes in Cognitive Function in Older Adults over a 10 Year Period: Findings from the English Longitudinal Study of Ageing», Scientific Reports, nº 8 (2018). Como concluye este informe existen múltiples explicaciones científicas para estos efectos positivos. Por un lado, la causa se puede hallar en que las actividades culturales activan circuitos neuronales temporales, frontales y parietales bilaterales que subyacen a la memoria, la atención, las imágenes y el procesamiento semántico y sintáctico. También puede explicarse porque ir a las galerías, los museos, los conciertos, el teatro y la ópera son ejemplos de actividades intelectualmente estimulantes que involucran información novedosa, por lo que aún podrían prevenir el "desuso" cognitivo. Una tercera hipótesis explicativa se refiere a un aumento de los niveles de dopamina en el cerebro motivado por las actividades artísticas, dado que son placenteras, que se ha demostrado que conduce a un mejor rendimiento cognitivo. Y, finalmente, estos efectos también pueden ser explicados porque las actividades culturales receptivas reducen el estrés, cuya presencia se ha relacionado con un deterioro cognitivo más rápido. Sea como fuere, parece que cada vez está más claro que el arte y la cultura beneficia seriamente la salud. Disponible en: https://www.nature.com/articles/s41598-018-28591-8 [Consultado 13-09-2022].

24. Disponible en: https://www.rsph.org.uk/our-work/policy/wellbeing/arts-and-health.html [Consultado 13-09-2022].

25. En el siguiente video elaborado por la Fundación Cultura en Vena una mujer, paciente de migraña, explica los efectos que provoca en su enfermedad la escucha de la música en vivo. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=Kbfb6ubUdLc&t=487s (min 13.43) [Consultado 13-09-2022].

26. En un video que se hizo viral hace dos años se puede ver a la bailarina Marta Cinta, sentada en una silla

de ruedas y con un alzhéimer severo, reproduciendo con sus brazos los movimientos del ballet de El lago de los cisnes de Tchaikovsky que le permitían revivir emociones muy profundas y felices de cuando fue primera bailarina del Ballet de Nueva York en 1967. Disponible en https://elpais.com/videos/2020-11-10/la-emocionante-reaccion-de-una-bailarina-espanola-con-alzheimer-al-escuchar-de-nuevo-el-lago-de-los-cisnes.html [Consultado 13-09-2022].

27. Disponible en: https://breatheahr.org/programmes/breathe-sing-for-lung-health/ [Consultado 13-09-2022].

28. Impulsado por la Fundación Cultura en Vena se han realizado siete estudios clínicos en el Hospital Doce de Octubre que han hallado evidencias sobre los efectos de la música en directo, expuesta de forma regular y constante, en los pacientes sometidos a ventilación mecánica ingresados en la UCI. Estos estudios se hicieron en las áreas de Medicina Intensiva, Neonatología,29. Cardiología, Neurología, Hematología, Rehabilitación y Medicina del Trabajo. Disponible en: https://www.culturaenvena.org/estudios-clinicos/ [Consultado 13-09-2022].

29. YoCuento, laboratorio teatral. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=RCLC2dofNjo [Consultado 13-09-2022].

30. BELVER, MANUEL H., "El arte y la educación artística en contextos de salud", Revisa Arte, Individuo y Sociedad, 2011, Vol. 23 Núm. Especial, pp. 11-17. Disponible en https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/36739/35571 [Consultado 13-09-2022].

31. Diario de sesiones de la Asamblea de Madrid, nº 218, 20 de abril de 2022, XII legislatura, p. 12661. Disponible en: https://www.asambleamadrid.es/static/doc/publicaciones/XII-DS-218.pdf [Consultado 13-09-2022].

32. Ibid, p. 12661

33. Esta cuestión la he desarrollado con más detalle en el artículo «Expandir la cultura para expandir la vida», *Huffington Post*, 5 de febrero de 2020, disponible en: https://www.huffingtonpost.es/entry/expandir-la-cultura-para-expandir-la-vida_es_615e807ce4b084c824107976 [Consultado 13-09-2022].

34. Esta cuestión la he desarrollado junto con Javier Padilla con más detalle en el artículo «Salud, cultura, o cómo unir lo que vertebra la vida», *Huffington Post*, 5 de febrero de 2020, disponible en: https://www.huffingtonpost.es/entry/salud-cultura-o-como-unir-lo-que-vertebra-la-vida_es_62603f9ae4b08393e1bfd9cb?ncq [Consultado 13-09-2022].

ПОЛИЦИЯ

Cultura de la defensa, descolonización y proyección de futuro. Reflexión sobre los impactos de la guerra en Europa en las prácticas culturales y la vida de las ciudades y comunidades

Tetiana Biletska
Consultor independiente sobre política y gestión cultural y educativa.
Director Adjunto del Equipo de Apoyo a la Reforma
del Ministerio de Educación y Ciencia de Ucrania.
Ucrania - Alemania
Tetiana.biletska@gmail.com

Artículo recibido: 03/06/2021. Revisado: 16/09/2021. Aceptado: 08/10/2021

Resumen: Este artículo presenta un intento de analizar el impacto de la guerra en Europa sobre las ciudades y la vida de los creadores y las comunidades. Se basa en el análisis de publicaciones en medios electrónicos; posts en redes sociales; proyectos e iniciativas culturales y artísticas llevadas a cabo en Ucrania, Alemania y en el espacio virtual; las propias observaciones del autor sobre las prácticas culturales de los residentes de las ciudades europeas; así como en los resultados de la comunicación con profesionales de la cultura de Ucrania, Rusia y otros países de Europa y América del Norte publicados o sucedidos de mayo a noviembre de 2022. Además, el artículo esboza algunos temas para futuras investigaciones especializadas y aborda los temas para proyectos e iniciativas de cooperación cultural.

Palabras clave: relaciones culturales internacionales; cultura y seguridad; reflexión antitraumática y prácticas artísticas; arte y cultura de los inmigrantes; descolonización de la cultura.

Culture of defence, decolonisation and projection of future. Reflection on the impacts of the war in Europe on cultural practices and life of cities and communities.

Abstract: This article presents an attempt to analyse the impact of the war in Europe on cities and the life of creators and communities. It is based on the analysis of publications in electronic media; posts in social networks; cultural and artistic projects and initiatives implemented in Ukraine, Germany and in virtual space; the author's own observations regarding cultural practices of residents of European cities; as well as on the results of communication with cultural professionals from Ukraine, Russia and other countries of Europe and North America published or happened from May to November 2022. Additionally, the article outlines some topics for future specialised research and address the topics for cultural cooperation projects and initiatives.

Keywords: International cultural relations; culture and security; anti-traumatic reflection and art practices; migrant arts and culture; decolonisation of culture.

Este artículo es el resultado de una reflexión sobre los efectos socioculturales de la guerra en la cultura y las artes, las ciudades y las comunidades afectadas por el conflicto militar y sus resultados inmediatos y sus impactos más lejanos. No se trata de un trabajo académico basado en un análisis multilateral exhaustivo del impacto de la guerra en los sectores culturales y creativos, la vida de los creadores y la vida urbana, y los cambios en la cultura urbana y el paisaje de las ciudades, pero obviamente se recomienda este tipo de investigación. La descripción de la situación y las conclusiones propuestas se basan en el análisis de las publicaciones en los medios de comunicación electrónicos; los posts en las redes sociales; los proyectos e iniciativas culturales y artísticas llevados a cabo en Ucrania, Alemania y en el espacio virtual; las propias observaciones de la autora sobre las prácticas culturales de los residentes de las ciudades europeas; así como en los resultados de la comunicación con profesionales de la cultura de Ucrania, Rusia y otros países de Europa y Norteamérica publicados o sucedidos de mayo a noviembre de 2022. Las reflexiones del autor se ilustran con casos de las artes visuales y escénicas, las áreas de las relaciones culturales internacionales (RCI) y la diplomacia pública. El artículo aborda posibles temas y direcciones para una futura investigación más profunda. También incluye algunas cuestiones prácticas que deben ser abordadas por los proyectos e iniciativas de RCI que son necesarias, en opinión del autor, durante la guerra y después de su finalización.

Para empezar, es necesario hacer un comentario más sobre el carácter fundamentalmente "no académico" de este artículo. Este artículo tiene un tono más bien emocional y periodístico. La autora ha intentado, en la medida de lo posible, mantener una posición imparcial y objetiva en el análisis de los fenómenos culturales y artísticos y en la descripción de la situación. Sin embargo, esta tarea no es fácil ya que constantemente debe hacer esfuerzos para distraerse de los pensamientos sobre si todos los parientes y amigos en Kiev sobrevivieron al ataque matutino con cohetes, cómo los colegas del Ministerio de Educación y Ciencia de Ucrania están trabajando sin electricidad y agua desde ayer, si habrá un

lugar al que regresar después de la guerra... Los editores de la revista pueden no compartir las opiniones de la autora del artículo. Al mismo tiempo, ésta agradece la oportunidad de expresar su propia posición. La posibilidad de expresar la propia posición para los artistas ucranianos de hoy en día se abordará específicamente en el artículo.

¿Crisis ucraniana, guerra en Europa o conflicto militar de modelos civilizatorios contradictorios?

¿Qué ocurrió el 24 de febrero de 2022? ¿Qué ha pasado en Ucrania, en Europa y en el mundo desde entonces? Es necesario expresar y explicar la posición de la autora sobre esta cuestión antes de pasar a los aspectos socioculturales de los impactos de las guerras y otros conflictos armados en la vida cultural de las ciudades y comunidades afectadas. No se trata de una declaración política, sino de un prisma para interpretar los acontecimientos o un punto de vista para considerar y comprender la situación.

La guerra comenzó mucho antes con la anexión de Crimea y la ocupación parcial de las regiones de Donetsk y Luhansk en el este de Ucrania por parte de la Federación Rusa. El 24 de febrero es otra fecha de ruptura tectónica en la historia de la humanidad, junto con el 11 de septiembre.

No es sólo la guerra de Putin o de Rusia contra Ucrania, ni la guerra entre los pueblos ucraniano y ruso. Es una guerra contra la crueldad y por la posibilidad de que cualquier país elija libremente su propio camino de desarrollo civilizado. Lo que está en juego es la supervivencia de toda la humanidad.

Hoy en día el mundo está dividido entre los que entienden la importancia de la seguridad y el respeto a la soberanía de cualquier país para la supervivencia de la humanidad y los que están dispuestos a destruir el universo en aras de las ambiciones imperiales y/o permitir el lavado total de su propia conciencia.

Los pueblos, las naciones y los países que escaparon del cautiverio del Imperio Ruso-Soviético tras la caída del Telón de Acero/Muro de Berlín tuvieron la oportunidad de elegir su identidad, sus valores y el camino del desarrollo de la civilización. Ahora se trata de la confrontación de la idea y la visión de una sociedad jerárquica paternalista con libertades limitadas y sin responsabilidad (representada por la versión de Rusia de Putin) contra una vía de desarrollo basada en la independencia de la nación y la responsabilidad personal de los ciudadanos (representada por Ucrania).

En octubre de 2021, durante el Foro de Relaciones Culturales de EUNIC "Mirando hacia atrás, avanzando. El futuro de las relaciones culturales internacionales de la UE", los participantes debatieron sobre lo que hay que hacer si se mira el futuro de Europa con los ojos de la Europa del Este. En los elegantes locales de la medieval Certosa di Pontignano de Siena, la autora instó a sus colegas a no dejar de intentar mantener el contacto con la comunidad cultural y la sociedad civil de Rusia a pesar de los crecientes sentimientos militaristas del país. Parecía que aún estábamos a tiempo de evitar que Europa y el mundo se deslizaran hacia el abismo de una nueva guerra mundial. Fue muy ingenuo: diplomacia cultural contra armas, aviones y misiles. Sin embargo, es hora de replantearse hoy el papel y el potencial de la cultura y el arte para prevenir las guerras y preservar la paz.

> "Lo que le pasa a su país nos pasa a todos"
> El amigo y colega de la autora, Damien Helly, en un chat de WhatsApp tres horas después del comienzo de la guerra.

Esta es nuestra guerra común. Pero no la guerra de Rusia contra Ucrania. Para los artistas y los profesionales de la cultura, es una guerra contra la crueldad y por la posibilidad de que cualquier país elija libremente su propio camino de desarrollo civilizado. Lo que está en juego es la supervivencia de toda la humanidad.

En este sentido, la seguridad, entendida como la garantía de la resolución no violenta y diplomática de cualquier disputa internacional y la prevención de cualquier tipo de escalada militar, puede convertirse en un quinto pilar del desarrollo sostenible junto con el crecimiento económico, la inclusión social, el equilibrio medioambiental y el desarrollo de la cultura y su inclusión en las políticas públicas. Más aún, la seguridad y la paz deben ser el centro del desarrollo de la sociedad, ya que sin ellas la humanidad se acerca realmente al desastre planetario y a la autodestrucción.

Ucrania de 2014 a 2022: la cultura del entendimiento y la reconciliación

La guerra comenzó en 2014. Desde entonces, en las regiones afectadas por el conflicto se llevan a cabo proyectos culturales destinados a reducir las barreras de entendimiento y fomentar la cooperación entre las distintas comunidades.

Los "conflictos congelados" pueden tener que ver tanto con la identidad cultural como con las diferencias económicas y políticas. Al mismo tiempo, la infravaloración de los factores culturales y la escasez de acciones apropiadas relacionadas con la cultura pueden convertirse en los factores cruciales que permiten que se establezcan y desarrollen conflictos internos -a nivel nacional-, así como conflictos externos entre los países. El caso de Ucrania con respecto a los conflictos internos de naturaleza sociocultural, así como el conflicto externo con la Federación Rusa, ilustra esta afirmación. La reconciliación implica el reconocimiento de valores comunes y de un espacio común. La principal, o la primera tarea, sería consolidar la sociedad formada por muchos grupos con visiones diferentes (a veces polares) del futuro del país y de la forma de desarrollo deseada y del modelo o modelos de civilización aceptables. Por lo tanto, cualquier política cultural debería estar respaldada por una profunda investigación sociológica y concentrarse en la identificación de valores comunes y no contradictorios que puedan ser compartidos por la mayoría de los grupos de cada país. Con un diseño adecuado, las iniciativas de cooperación cultural pueden ayudar a reducir las tensiones (ver más en 3).

Desde el inicio del conflicto militar en el este de Ucrania, se han puesto en marcha decenas de iniciativas de activistas artísticos, movimientos de voluntarios e instituciones públicas para fomentar el diálogo intercultural y la reconciliación en el sector artístico y cultural. En 2014 y 2015 se llevaron a cabo algunos proyectos destinados a desarrollar el diálogo y evitar la escalada de las acciones militares con la participación de actores culturales e intelectuales de ambos países, Ucrania y la Federación Rusa. Se han celebrado numerosos conciertos benéficos, loterías y otros eventos para recaudar fondos para los soldados heridos, los ciudadanos desplazados y los museos de las zonas de conflicto. Grupos de artistas, como la Iniciativa Filarmónica Popular, visitaron las regiones de Donetsk y Lugansk para dar conciertos ante los que estaban en el frente. Algunos proyectos proporcionaron terapia artística y apoyo psicológico a los residentes de las ciudades liberadas de los separatistas, como Slovyansk y Severodonetsk en la región de Donetsk. En el marco de la Iniciativa del Nuevo Donbás, los agentes culturales centraron sus esfuerzos en los adolescentes como uno de los grupos más vulnerables y ofrecieron programas creativos que combinaban el teatro, la pantomima y el cine para aliviar el dolor psicológico de los niños y reconstruir su confianza en la Ucrania "continental" a través de las relaciones humanas. La Fundación benéfica "The Depths of Art", recién creada para la época, organizaba foros artísticos interdisciplinarios en Kiev y otras ciudades dedicados a determinadas regiones de Ucrania. DonCult fue el más notable de estos foros de arte. En este contexto, cabe destacar también el proyecto de apoyo al diálogo y la reconciliación en las regiones de Ucrania del grupo artístico STAN, una organización de la sociedad civil de Lutsk. El Grupo de Arte intentó reforzar el diálogo social y el entendimiento en diferentes regiones de Ucrania estudiando los estereotipos hacia los desplazados internos del este de Ucrania en ciudades como Dnipropetrovsk, Lutsk, Kremenchuk, Melitopol, Kharkiv, Ivano-Frankivsk, Lviv y Kyiv.

Ucrania en 2022: la cultura de la contrapropaganda y la resistencia, la reflexión y la recuperación, la descolonización y la visión de futuro

Aunque la guerra dura desde 2014, la mayoría de los europeos y muchos ucranianos se escondían de la realidad.

> "Inmediatamente después de que el presidente ruso Putin anunciara el inicio de una "operación militar especial en Donbás", se escucharon potentes explosiones en Kiev y Járkiv. Rusia recurrió a un ataque masivo con misiles contra Ucrania y pasó a la ofensiva por tierra desde el norte (desde los territorios de Bielorrusia y la Federación Rusa), el sur (desde Crimea) y el este (desde ORDLO[1])"
> Crónica de la defensa de Ucrania. Día 1 - 24.02.2022 (7)[2]

En la madrugada del 24 de febrero, millones de ucranianos se despertaron con el sonido de un petardo gigante que estalló frente a sus ventanas. Junto con las rupturas y los estallidos, una nueva realidad irrumpió en sus vidas. Desde entonces, Ucrania es diferente. Europa ha cambiado. La vida y el mundo ya no serán los mismos que antes del 24 de febrero de 2022.

Durante varios meses, todos los ciudadanos de Ucrania han leído en las noticias y han escuchado por todas partes que la guerra de ocho años en el este de Ucrania podría

dejar de ser un conflicto semicongelado como el de Nagorno-Karabaj y extenderse aún más; que Putin se estaba preparando para una guerra a gran escala; y que las tropas rusas se estaban preparando para invadir. Los civiles preparaban "maletas de alarma"; recibían en el trabajo instrucciones poco realistas sobre las acciones en caso de alerta aérea; se preparaban para la prueba de las sirenas antes de Año Nuevo, que por alguna razón no se produjo en Kiev; o asistían a cursos de primeros auxilios. Al mismo tiempo, nadie quería ni podía creer que en el siglo XXI los habitantes del país vecino, que durante tanto tiempo se posicionó como "hermano", se convirtieran en bárbaros y empezaran a matar a sus vecinos.

La vida de las ciudades y comunidades de Ucrania ha cambiado radicalmente desde el 24 de febrero de 2022.

- 6,5 millones de desplazados internos registrados en Ucrania
- 7 millones de niños en Ucrania se convirtieron en desplazados internos/refugiados
- 6.595 Víctimas civiles (muertos)
- 10.189 Víctimas civiles (heridos)
- 323 Ataques a instituciones sanitarias
- 2.430 Instituciones educativas dañadas
- 337 Instituciones educativas destruidas

Datos de la Oficina de Coordinación de Asuntos Humanitarios de las Naciones Unidas del 24 de noviembre de 2022 / Datos de la OIM del 27 de octubre de 2022 (18), y Datos del Ministerio de Educación y Ciencia de Ucrania comprobados el 24 de noviembre de 2022 (9)

Los sistemas de protección civil y, en particular, las alarmas aéreas no funcionaban correctamente; y la mayoría de los habitantes de Kiev no tenían ni idea de cómo distinguir el sonido de los bombardeos con armas ligeras, fuego de mortero o sistemas de fuego de salva cuando comenzó la agresión. Casi nadie estaba preparado para situaciones en las que sólo hay diez minutos o segundos para encontrar un refugio y tener más posibilidades de salvar la vida.

Imagen 1
El centro de Kiev tras el ataque con misiles del 10 de octubre de 2022. Foto de las redes sociales.

Los paisajes urbanos ucranianos se vieron drásticamente afectados por la guerra. Los habitantes de la capital ucraniana recordarán para siempre las vistas postapocalípticas de Kiev: desierta, salpicada de erizos antitanques, apisonada con bloques de hormigón y sacos de arena de protección. Había controles de carretera y sirenas en las calles. Mucha gente se trasladó a vivir al Metro y a los aparcamientos subterráneos. Las estatuas de San Volodymyr y de la princesa Olga, y muchos otros monumentos conocidos desde la infancia, se encontraban ahora envueltos en los sacos de arena. Todos los que tuvieron que huir de sus casas al oeste de Ucrania y más allá recordarán y verán en sus pesadillas las imágenes de los viajes fuera de Kyiv, Kharkiv, Chernihiv rodeados por un anillo cada vez más pequeño de enemigos, hacia el sur y luego hacia el oeste: pasando por pequeños caminos rurales con incontables puestos de control para evitar los bombardeos y los puntos de control y las barricadas construidas por los ordinarios pero valientes residentes de las pequeñas ciudades y pueblos de la región de Kyiv en los primeros días de la guerra para que nadie pudiera pasar y capturar la capital. Los recuerdos mantendrán a las personas que acogieron a los refugiados en los locales de las escuelas de formación profesional ucranianas con deliciosas albóndigas y borscht, que los cobijaron en dormitorios con máscaras de luz hechas a toda prisa con las mantas de los adolescentes que huyeron del bombardeo a sus casas ayer mismo. Los recuerdos también fijarán en cada detalle a las mujeres jóvenes con hijos en pijama y zapatillas de casa junto con sus perros o gatos de Irpin o Hostomel. Simplemente se despertaron en la madrugada del 24 de febrero por las explosiones que se produjeron fuera de la ventana y vieron que las casas vecinas ya no existían. Entonces sólo tuvieron tiempo de coger a sus hijos y a sus mascotas antes de vivir las casas, a menudo para siempre.

Imagen 2-4
Monumentos a personalidades culturales protegidas de ser destruidas por los ataques rusos. Kiev. Fotos del autor

La guerra en Ucrania ha provocado la repentina suspensión de la vida cultural habitual en el país. La mayoría de los artistas han perdido su fuente de ingresos, mientras que las colecciones de arte están amenazadas y los objetos del patrimonio cultural destruidos o dañados. Muchos artistas y profesionales de la cultura residen actualmente en los países de la UE y trabajan en el exilio.

- 123 sitios del patrimonio cultural de Ucrania dañados
- 9 sitios del patrimonio cultural completamente destruidos
- 144 edificios religiosos destruidos / dañados
- 43 monumentos conmemorativos de personajes o acontecimientos históricos destruidos
- 31 edificios y complejos de museos y reservas dañados
- 79 construcciones de casas de cultura / teatros / bibliotecas dañadas/destruidas

Datos del Ministerio de Cultura y Política de Información de Ucrania a 24 de junio de 2022 (17)

Los ucranianos pasaron por los horrores de la guerra y siguen viviendo, defendiendo e incluso pensando en el futuro: algunos en el frente de la guerra; otros en las duras condiciones de los apagones debidos a los ataques regulares de los drones kamikazes y los misiles; y algunos en el exilio acogidos cordialmente por los ciudadanos de las ciudades europeas. Los actores culturales ucranianos consideran que la vida en Ucrania hoy en día es muy peligrosa, pero muy creativa (llena de creatividad) al mismo tiempo (pls., ver 5). La cultura ayuda a reimaginar y construir el futuro del país, mientras que las prácticas culturales desempeñan un importante papel a la hora de proporcionar la sensación de seguridad a los ucranianos en el país y en el extranjero. La cultura influye en el crecimiento acelerado de la sociedad civil ucraniana y, al mismo tiempo, se ve afectada por este crecimiento.

En las difíciles condiciones de la guerra, la necesidad de apoyo y unidad de la sociedad se hace más urgente. Las prácticas culturales relacionadas con la cocreación se están desarrollando y difundiendo activamente, incluso en el espacio virtual y las redes sociales. Se están haciendo virales los vídeos de músicos tocando en las calles de las ciudades al son de las sirenas antiaéreas, de soldados ucranianos bailando, de retos para interpretar canciones tradicionales ucranianas de carácter patriótico en el contexto moderno. Los proyectos de diplomacia pública que cuentan la historia de Ucrania y explican su posición se difunden en las redes sociales. Los documentales y vídeos que muestran las ciudades y pueblos ucranianos antes y después de la agresión rusa son muy frecuentes hoy en día (ver 14 y 18).

La internacionalización de las artes y la cultura ucranianas se manifiesta en varios aspectos: las fronteras entre los creadores ucranianos emigrantes (diáspora o refugiados) y los que residen en el país desaparecen cada vez más rápido; los proyectos de colaboración de artistas ucranianos e internacionales, especialmente músicos, así como los proyectos artísticos de creadores internacionales sobre Ucrania o en territorio ucraniano son cada vez más numerosos.

Muchos ucranianos, especialmente de las generaciones jóvenes, quedaron impresionados por la serie de siete murales creados recientemente por el artista callejero británico Banksy en varios lugares de Ucrania afectados por los bombardeos rusos, como Kiev, Irpin y Borodyanka (1).

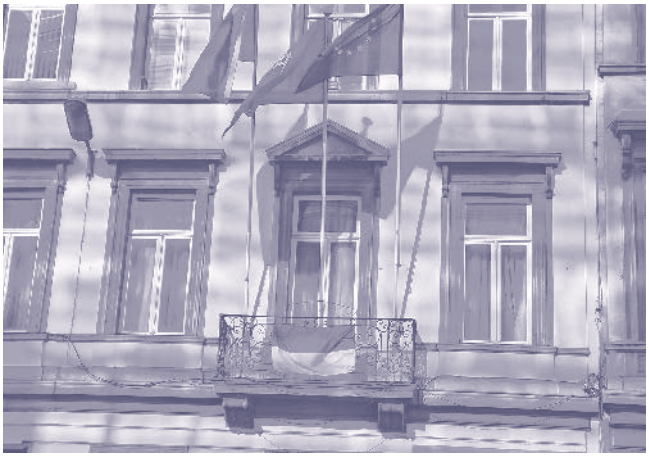
Fotos 5 - 11
Murales de Banksy en ciudades y pueblos ucranianos afectados por los ataques rusos. Fotos de las redes sociales.

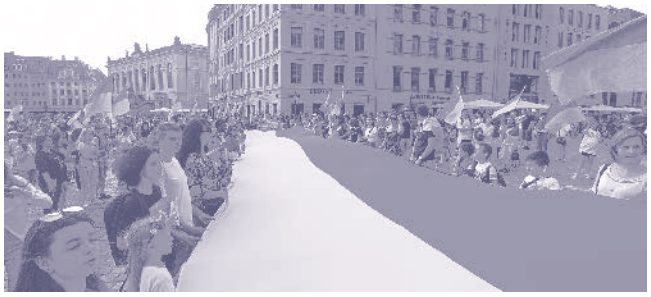
- 7.867.219 refugiados individuales de Ucrania registrados en toda Europa
- 4.751.065 Refugiados de Ucrania registrados para la Protección Temporal o sistemas nacionales de protección similares en Europa

Datos del ACNUR a 22 de noviembre de 2022 (12)

La presencia de los ucranianos y de Ucrania -como símbolo de resistencia y lucha por la libertad- en las ciudades de Europa y de muchas otras partes del mundo es cada vez más visible. Las banderas ucranianas están en casi todas partes: en edificios gubernamentales, apartamentos, museos,

bicicletas, coches, restaurantes, etc.





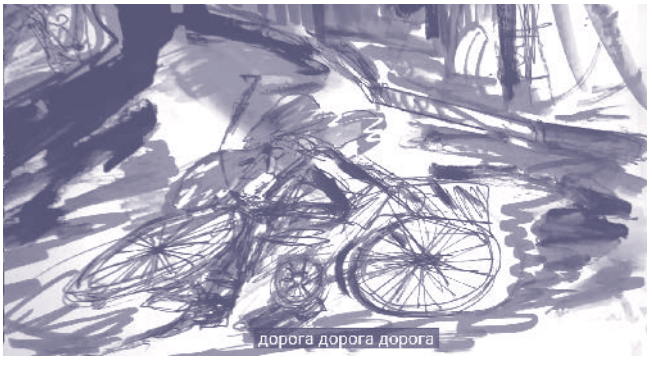
Fotos 12 - 15
Las banderas ucranianas están por todas partes en Bruselas. Fotos 12 y 13 del autor
Flash mob de ucranianos en Dresde Dresde. Fotos 14 y 15 de I. Guziy

La afirmación del autor de que la guerra no es (tanto) entre ucranianos y rusos como entre personas con diferentes visiones de los modelos deseados de desarrollo humano puede ser bien apoyada por colaboraciones internacionales de músicos, comisarios, artistas, etc., incluyendo la participación de creadores ucranianos y rusos.

Dave Stewart (Reino Unido), Boris Grebenshikov (Rusia) y Serhii Babkin (Emiratos Árabes Unidos)[3], con las armonías de Stevie Nicks (Estados Unidos) escribieron y lanzaron recientemente *Face to Face*, una canción original para Ucrania. Lanzaron así la iniciativa Collaborate For Peace para sensibilizar y recaudar fondos para la iniciativa global UNITED24 del Presidente de Ucrania Volodymyr Zelenskyy (10).

El impacto total de la guerra está alcanzando obviamente a Rusia y al arte y la cultura rusos. Más adelante en el artículo se abordará en particular la cuestión de la anulación de la cultura y los actores culturales rusos.

Tras el inicio de la guerra a gran escala, a nivel legislativo en Rusia está prohibido llamar "guerra" a la guerra. Se reprimen todos los proyectos e iniciativas culturales y artísticas que se parezcan mínimamente a la protesta antibélica y los actores culturales relacionados con ella. La mayoría de los creadores entienden que pueden expresar abiertamente una postura antibélica o de apoyo a Ucrania fuera de su país o bajo la amenaza de multas, encarcelamiento u otras formas de opresión del régimen de Putin. Las expresiones artísticas brillantes y honestas de los creadores individuales son muy apreciadas en tales circunstancias.



Imágenes 16.1 - 16.6
The Meat - canción antibélica de Zemfira lanzada en mayo de 2022. Imprimir pantalla del vídeo

Impresionante declaración antibélica la de Zemfira (Zemfira Ramazanova), músico de rock ruso que actualmente reside en Francia. Lleva actuando desde 1998 y ha sido popular en Rusia y otros países postsoviéticos, incluida Ucrania. Tras el inicio de la invasión rusa a Ucrania el 21 de marzo de 2022, publicó un vídeo musical antibélico para su canción de 2017 *Don't Shoot* (8), al tiempo que retiraba todas sus demás

canciones de su canal de YouTube, que durante algún tiempo sólo contenía una declaración "No a la guerra". El vídeo contenía imágenes del asalto militar de Rusia a Ucrania y de las protestas contra la guerra en Moscú. El 19 de mayo de 2022 se publicó otra canción de protesta, *The Meat* (16), que se refería inequívocamente a la guerra en Ucrania. Contiene, por ejemplo, las siguientes líneas "La primavera está en el calendario, pero en realidad hay trincheras y misiles de largo alcance de alta precisión. Medianoche en Mariupol. El videoclip de la composición consiste en dibujos de tema militar, creados por Renata Litvinova, actriz, directora de cine y guionista rusa, compañera de Zemfira en su trabajo y en su vida personal.

Relaciones culturales internacionales: "Diálogo y reconciliación" o (¿y?) "Prácticas de supervivencia y resistencia"

El "occidentocentrismo" o "metacolonialismo" de los actores culturales de los países de Europa Occidental se manifiesta a menudo en la compulsión semioculta de sus colegas de Ucrania al diálogo y la reconciliación con creadores y gestores culturales de Rusia. Se trata de invitaciones a participar en debates conjuntos, conferencias, talleres, exposiciones, colecciones de estudios artísticos o festivales. Desgraciadamente, según Kateryna Botanova, crítica cultural de Ucrania que actualmente vive y trabaja en Suiza, la mayoría absoluta de estos gestos de buena voluntad son "una invitación al diálogo con actores culturales rusos, mientras que la minoría absoluta, con actores de países y contextos con experiencia similar de agresión a largo plazo, resistencia, lucha por la propia identidad, la voz, la supervivencia: de Palestina, Siria, Afganistán, Bosnia, la lista debería continuar" (6). Todo esto no tiene que ver con la solidaridad ni con la coexperiencia de sentimientos y recuerdos traumáticos, sino con la convicción de que el diálogo y la reconciliación entre los representantes de la sociedad agresora y la sociedad defensora deben tener lugar precisamente en el ámbito cultural.

El artista ucraniano Nikita Kadan formuló claramente su posición al respecto cuando se negó a reunirse con un artista ruso en otra mesa redonda habitual: "No necesito palabras que no salvan vidas. En este momento, prefiero mi propia experiencia, reunir conocimientos sobre los crímenes que se cometen cada día delante de mis propios ojos. Mis pensamientos no son sobre la devolución del "territorio del diálogo", mis pensamientos son sobre la devolución de los territorios ocupados" (citado por 6).

En opinión del autor, en la fase de una guerra activa, los proyectos de reconciliación entre los representantes del país agresor y el país que se ve obligado a repeler el ataque son inaceptables. No tiene sentido ofrecer un campo cultural y artístico para el diálogo mientras los misiles rusos golpean escuelas, guarderías, museos, hospitales y hogares de los residentes de las ciudades, pueblos y aldeas ucranianas, pues los ataques bien planificados destruyen deliberadamente el sistema energético de Ucrania. Los civiles que sufren regularmente apagones a causa de la guerra no provocada por Ucrania del régimen de Putin y entierran a amigos y familiares que murieron en la guerra, las mujeres artistas con hijos que se vieron obligadas a huir del territorio de las hostilidades buscando refugio en el extranjero, todas estas personas son incapaces y no están preparadas para la reconciliación ahora. Necesitan tiempo para perdonar. En primer lugar, la guerra debe terminar, debe tener lugar un análogo del proceso de Munich, los criminales de guerra deben ser castigados y los actores culturales rusos deben admitir la culpa colectiva.

Las masacres y los crímenes de guerra cometidos por los ocupantes rusos en Bucha, Irpin, Hostomel y otras ciudades y pueblos de Ucrania, hicieron imposible durante mucho tiempo el formato de reconciliación de los proyectos de RCI. Sin embargo, son muy posibles otros tipos de interacción que ofrezcan la oportunidad de expresar la solidaridad o coexperimentar una experiencia traumática. Precisamente en estos proyectos pueden participar potencialmente los artistas de Ucrania y Rusia.

Imagen 17
Un soldado ucraniano lleva a una niña pequeña a un lugar seguro de Irpin, es una de las pocas

afortunadas que han sido evacuadas de la ciudad mientras continúa la agresión rusa. Foto: Aris Messinis. Disponible en: https://war.ukraine.ua/crimes/the-timeline-of-tragedy-bucha-massacre-nightmares-of-irpin-and-hostomel/

Elena Pagel, artista de Dresde de origen ruso, presenta una serie de entrevistas con refugiados de guerra de Ucrania que viven actualmente en Alemania en su proyecto documental Justo antes del amanecer (Kurz vor dem Sonnenaufgang). En una de estas conmovedoras historias de vida, la joven ucraniana Anna Anikeieva, que abandonó su patria poco después del 24 de febrero de 2022, nos cuenta su historia de la guerra y la evacuación. Desde ese día "la hora justo antes del amanecer" para millones de ucranianos comenzó a asociarse con el horror de la anticipación de los ataques con misiles. La secuencia de vídeo de fondo se compone de tomas de comunicados de prensa y vídeos de testigos presenciales que captaron imágenes de los ataques en el territorio de Ucrania por parte de la Federación Rusa en los primeros días de una invasión a gran escala: ataques con misiles, potentes explosiones, gente escondida en sótanos y estaciones de metro. Los trenes, los centros de acogida de refugiados en gimnasios y escuelas, el refugio temporal en apartamentos y casas de cuidadosos residentes de ciudades europeas es una nueva realidad para los ucranianos que huyen de la guerra.

Imagen 18
Pantalla de impresión del documental "Just before Sunrise. Anna" de Elena Pagel
Los trenes, los centros de acogida de refugiados en gimnasios y escuelas, el refugio temporal en apartamentos y casas de residentes solidarios de ciudades europeas es una nueva realidad para los ucranianos que huyen de la guerra

Estas palabras de Anna nos ayudan a entender por qué "el simple diálogo y la reconciliación" no son una opción para los representantes del país agresor y del país defensor por el momento: "En Irpin, los que murieron durante el bombardeo de los invasores están enterrados en el patio de un edificio residencial. Nunca les perdonaremos esto". La madre, Marina, nacida el 14.02.1980, y el hijo, Ivan, nacido el 04.12.2009" . Luego, Anna continúa dirigiéndose a la gente de Rusia: "Los rusos llegaron a mi país con una guerra. No sé cómo ocurrió, quién provocó a quién, qué cosas políticas están pasando allí. Pero sé con certeza que, concretamente, los ocupantes rusos están pisando mi tierra y disparando a la gente. Lo he visto, he estado allí. Son ellos. La propaganda [rusa] dirá, por supuesto, otra cosa, pero yo soy un testigo vivo de lo que está ocurriendo... Están los que atacan, y los que vinieron los atacantes... Así que, no los americanos, ni la OTAN, sino los rusos, el régimen de Putin vino a Ucrania. Exactamente así".

Imagen 19
Pantalla de impresión del documental "Just before Sunrise. Anna" de Elena Pagel
"En Irpin, los que murieron durante el bombardeo de los invasores están enterrados en el patio de un edificio residencial. Nunca les perdonaremos esto. Madre Marina nacida el 14.02.1980 e hijo Ivan nacido el 04.12.2009"

Al mismo tiempo, Anna distingue claramente a las personas del país agresor que lamentan profundamente lo que está ocurriendo en Ucrania y que, obviamente, no están de

acuerdo con la posición militarista de su gobierno: "Mis amigos de Moscú acuden a las manifestaciones para oponerse a la guerra del régimen de Putin en Ucrania... Me sorprende el valor de los que acuden a las manifestaciones. Les estoy muy agradecido. Tal vez esto sea una especie de impulso para que otras personas vean que hay ciudadanos solidarios en Rusia, que hay gente que no tiene miedo de expresar su posición a pesar de los métodos de gulag de Putin utilizados contra *su* gente que se atrevió a expresar su propia opinión".

Imagen 20
Pantalla de impresión del documental "Just before Sunrise. Anna" de Elena Pagel
"...hay ciudadanos solidarios en Rusia, hay gente que no tiene miedo de expresar su posición a pesar de los métodos de gulag de Putin utilizados contra "su" gente que se atrevió a expresar su propia opinión"

Las reflexiones de Anna coinciden con las declaraciones de gestores, comisarios y productores artísticos ucranianos, expresadas en la introducción de la Asamblea 2022 de ArtsLink, titulada "Valentía del pensamiento, valentía de la imaginación, valentía de la cultura" (5). En lugar de apoyar a los actores culturales rusos en sus intentos de recuperar sus sentimientos dentro de un diálogo con los actores ucranianos, deberíamos dejarles hacer "su trabajo" de reimaginar su propio país. Nadie puede hacerlo en su lugar. Sin la reflexión artística sobre el pasado, el presente y la proyección del futuro de Rusia, la perspectiva del país parece sombría, incierta y sin esperanza.

Un tema muy relevante y sensible hoy en día es la anulación de la cultura y los creadores rusos. El autor del artículo propone distinguir entre dos situaciones fundamentalmente diferentes. No es aceptable apoyar la cultura "oficial" del país agresor, por ejemplo, invitando a representantes oficiales de la Federación Rusa, que en realidad comparten la posición del gobierno de su país, a festivales, conferencias, eventos educativos y otros eventos culturales y artísticos. Tales acciones significan un apoyo indirecto o explícito a la agresión y la guerra. Esto también se aplica a los profesionales de la cultura de origen ruso, que viven fuera de su país de origen, pero que expresan su apoyo al curso agresivo del régimen de Putin. La situación es bastante diferente en el caso del apoyo de artistas, comisarios, productores, gestores, expertos culturales, etc., de origen ruso, que expresan abiertamente su desacuerdo con las políticas de agresión de la Federación Rusa tanto contra Ucrania como contra cualquiera de los países que anteriormente pertenecían a la Unión Soviética, al Pacto de Varsovia o a cualquier otro país en general.

Es importante que, por lo general, los ciudadanos de Rusia y las personas procedentes de este país, que no apoyan la guerra de Putin, además, experimentan con mucho dolor el hecho de la transformación de Rusia en un país agresor. Según las observaciones del autor, la mayoría de estas personas también se sienten culpables por la imposibilidad o incapacidad de detener la locura de la guerra. Por lo tanto, no se puede sino acoger los proyectos de cooperación que brindan la oportunidad de expresar la solidaridad con el pueblo de Ucrania y pasar juntos por la experiencia traumática tanto de los que se convirtieron en víctimas de la agresión como de los que sufren por la imposibilidad de detener los horrores del derramamiento de sangre. Ciertamente, sería apropiado invitar, por ejemplo, a residentes de los Balcanes o de los países árabes, así como a rusos y ucranianos, a participar en tales proyectos.

(Ver Imagen 21 en página siguiente)

Apoyar prácticas culturales que ayuden a superar el trauma y a reflexionar sobre lo que ocurre en el país y en el mundo es otra de las cosas que se pueden hacer ahora por Ucrania y su gente. El proyecto "War. Patterns and Scars", organizado por KulturAktiv de Dresde y patrocinado por el Comisionado del Gobierno Federal para la Cultura y los Medios de Comunicación, *combina una exposición de fotografía contemporánea de Ucrania con actos de integración comunitaria para refugiados. El proyecto,*

Imagen 21
Cartel de S. Zholonko para el proyecto "War. Patterns and Scars" organizado en Dresde como una exposición de fotografía contemporánea de Ucrania acompañada de eventos de integración comunitaria para refugiados

comisariado por Irina Guziy (Ucrania/Alemania) y Elena Pagel (Rusia/Alemania), ofrece *a los ucranianos y a los ciudadanos de Dresde la oportunidad de entenderse mejor entre sí y con la situación de Ucrania.*

> "La brutal guerra irrumpió en los hogares de los ucranianos con bombardeos de armas pesadas, destruyó casas, mutiló y mató a personas. Son cicatrices incurables en el corazón, en el cuerpo y en la tierra natal. Sin embargo, los ucranianos creen en la victoria y esperan que los colores brillantes de la calidez y el amor vuelvan a sus hogares"
>
> Comisarias de la exposición Irina Guziy (Ucrania/Alemania) y Elena Pagel (Rusia/Alemania)

La serie fotográfica de Liubov Bespala (Sumy, Ucrania) documenta las huellas de la ocupación temporal rusa en el pueblo ucraniano oriental Trostianets y en la ciudad de Sumy. La serie fotográfica *Cuarteles de Pascua*, de Sergey Zholonko (Kropyvnytskiy, Ucrania), fue tomada durante la Pascua ortodoxa celebrada en 2022, exactamente dos meses después del comienzo de la guerra. Estas fotos ayudan a atravesar la desesperación y a creer en la paz que se avecina. Los eventos paralelos ayudaron a que *Guerra. Patrones y Cicatrices* se convirtiera no sólo en una exposición, sino también en *una especie de arte-terapia e integración cultural al mismo tiempo.* Fue muy agradable venir a la inauguración y ver las obras de arte que registraban los horrores de la guerra y al mismo tiempo ayudaban a creer en el regreso de los colores de la paz a las ciudades y pueblos de Ucrania. Luego, volver a la galería y, junto con personas que también huyeron de los tiroteos y bombardeos, escuchar música y cantar canciones conocidas de la infancia.

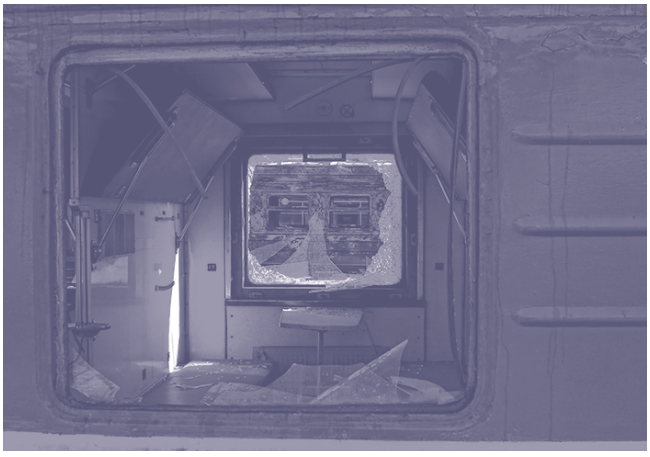
Imágenes 22 - 25
Fotografía de S. Zholonko, "War. Patterns and Scars". Fotografía contemporánea de Ucrania

Elena Pagel, cocuradora del proyecto, es de Rusia pero ama a Ucrania y a su gente. Desde 2014, Elena trabaja en proyectos artísticos sobre Ucrania. Y ahora ayuda a los refugiados ucranianos. Personas como Elena ayudan a evitar caer en el odio feroz hacia "todos los rusos". Sus proyectos creativos son una parte importante de este apoyo a las personas que huyen de la guerra.

(Ver imágenes 26-31 en páginas siguientes)

Kateryna Botanova cree que prácticamente desde los primeros días de la agresión rusa, la comunidad cultural ucraniana ha estado "buscando activamente una respuesta universal a la "coacción a la reconciliación", tratando de equilibrarse en una delgada y a veces peligrosa línea entre la defensa de la propia dignidad y la necesidad de no perder el interés y la atención de las instituciones culturales occidentales, de los medios de comunicación y de las plataformas de debate donde se puede hablar de la guerra en Ucrania" (6).

La investigadora destaca varios enfoques que parecen muy importantes en el contexto de la conversación sobre la relación entre arte y re



Imágenes 26 - 31
Fotografía de L. Bespala, "War. Patterns and Scars". Fotografía contemporánea de Ucrania

solución de conflictos y la reconciliación se considera parte del mismo paquete de "instrumentalización de la cultura". En los años noventa, este enfoque se "probó" en los países del "tercer mundo" y luego se trasladó de forma bastante mecánica a la ayuda a los países del "segundo mundo" (en la terminología de la época de la Guerra Fría): antiguas repúblicas de la Unión Soviética y países socialistas miembros del Pacto de Varsovia. Pero incluso entonces, las diferencias del contexto sociocultural de los países del "segundo mundo" con respecto a los países de los otros dos "mundos", es decir, el Occidente/Norte Global y el Sur Global (siguiendo la terminología actual), no fueron suficientemente analizadas y consideradas.

El papel de la cultura como categoría filosófica y su potencial para entender la realidad y las formas de desarrollo de la civilización es muy relevante para todos los países del espacio postsoviético. Soñar y proyectar el futuro desde que Ucrania obtuvo la independencia en 1991 ha sido y sigue siendo una de las principales tareas de la cultura y el arte ucranianos.

El informe sobre el sector de la cultura y la política cultural de Ucrania, elaborado en 2012 en el marco del Programa Cultural 1 de la Asociación Oriental de la UE (2011 - 2015), afirma que "la cultura en sí misma se ha considerado un elemento central de los esfuerzos de construcción nacional que han tenido lugar en las dos décadas transcurridas desde la independencia" (13, página 10). Más tarde, en 2015, en el marco del proyecto del Código Cultural de la Asociación Oriental, se formuló la visión de Ucrania a través de la "lente cultural": "La necesidad de nuevos valores sociales... es crucial para el desarrollo del país... la política cultural crearía un marco común para la transformación de la sociedad a nivel nacional, regional y local. Durante la transformación radical de la sociedad - sociocultural, política, económica - la cultura es una importante herramienta de desarrollo, reconciliación y consolidación de los esfuerzos de todos los grupos sociales y todas las comunidades. Adecuada a la tarea, la política cultural prestará la debida atención a la superación del síndrome postcolonial... La formación de una identidad nacional, basada no sólo en la etnia, es uno de los principales problemas en cuanto a la consolidación de la sociedad" (4, página 24). Ambas cuestiones son relevantes también para la Ucrania actual.

Hoy en día, resistiendo a la pacificación impuesta desde el exterior y forzando la reconciliación, los artistas ucranianos devuelven al arte su poder de testimoniar y contener la realidad. "El arte tiene que ver con el complejo proceso de reaprendizaje constante y diario de cómo estar juntos, de cómo ser una sociedad, para la que no hay plantillas ni guiones ya hechos, porque somos nosotros los que los creamos cada día" (6). Estas palabras de Kateryna Botanova ilustran perfectamente la idea de que hoy en día el principal papel del arte no es lograr el entendimiento, especialmente el entendimiento entre el agresor y el que defiende su propio derecho a la vida y a la existencia mientras la guerra continúa.

Sin duda, la cuestión de las especificidades de la descolonización de la cultura de los países postsoviéticos y la descolonización de esta región en general requiere una investigación especialmente dedicada.

Ni siquiera la región convencional de Europa del Este puede considerarse homogénea en cuanto al contexto y las tareas de descolonización cultural.

En el caso de los antiguos países del campo socialista, por ejemplo, Polonia o los países balcánicos, los investigadores prestan atención a la definición del lugar de Europa del Este en los debates postcoloniales y descoloniales dentro del proyecto colonial lager. Por ejemplo, el teórico e investigador social Jan Sowa y la comisaria Joanna Warsza, en su obra de diálogo sobre el lugar de Europa Central y Oriental en los debates sobre el colonialismo, el poscolonialismo y la descolonización, basada en ejemplos de proyectos artísticos y curatoriales recientes, llegan a la siguiente afirmación "Así pues, Europa del Este comparte la condición de ser cómplice del sistema de imperialismo y colonización, al tiempo que ha servido de primer campo de entrenamiento para su aplicación; en efecto, ha sido a la vez racializadora y racializada" (15).

Para Ucrania y, en gran medida, para otros países que antes formaban parte de la Unión Soviética, la descolonización cultural tiene dos vectores diversos. Por un lado, es necesario definir una identidad propia y auténtica frente a la identidad agresiva del "mundo ruso" moderno creado por la maquinaria propagandística de Putin, que está dispuesta a matar por no querer pertenecer a él. Esta identidad es la sucesora de la URSS con la idea de "una nación - pueblo soviético". Y ésta, a su vez, es la sucesora del Imperio Ruso, que durante siglos esclavizó a los pueblos de Europa del Este y del norte y centro de Asia. Por otro lado, hay que defender sistemáticamente la propia visión del papel o los papeles de la cultura para el desarrollo social frente a la posición de los portadores de la concepción canónica de la democracia, es decir, los países del Occidente/Norte Global. Estos últimos proporcionan una ayuda esencial y muy necesaria a los proyectos de desarrollo de la esfera cultural de Ucrania en lo que respecta a la construcción de la sociedad civil, la promoción de la democracia y, por lo tanto, ayudan a la aplicación del primer vector de descolonización: el antisoviético/ruso. Al mismo tiempo, los parámetros de la ayuda al desarrollo de Occidente suelen decidir casi todo para aquellos a los que se les proporciona, a veces sin preguntar ni considerar plenamente su opinión.

Recomendaciones y preguntas abiertas

Como conclusión, a continuación se resumen los temas y cuestiones prácticas que podrían abordarse en futuros proyectos e iniciativas de investigación y cooperación.

Hoy en día, las cuestiones de seguridad y supervivencia de toda la humanidad forman parte de los retos más acuciantes de las actuales Relaciones Culturales Internacionales. La influencia de la guerra en Europa en las RIC es comparable a los impactos de la pandemia de COVID y el cambio climático.

La identificación de los intereses comunes de la Unión Europea y de sus países socios debería ser el punto central de las relaciones culturales basadas en una estrategia global y en un enfoque multicultural profundo. La atención a la cultura nacional como elemento clave para superar el síndrome poscolonial y la importancia de la formación de la identidad nacional en el contexto de la transformación de la sociedad de los países de la Asociación Oriental debería ser debidamente comprendida e interpretada, incluso por los actores culturales del Oeste/Norte Global.

Los proyectos que exploran y formulan valores comunes y abordan el tema de la reunificación de la Gran Europa podrían estar en el centro de la cooperación.

En la fase de una guerra activa, los proyectos de reconciliación entre los representantes del país agresor y del país defensor no son apropiados. En lugar de proporcionar un terreno cultural para el diálogo y la reconciliación, es el momento de llevar a cabo proyectos de cooperación que ofrezcan la oportunidad de expresar la solidaridad con el pueblo del país defensor y de atravesar juntos la experiencia traumática. Los residentes de los Balcanes o de los países árabes, o de cualquier otro país que haya experimentado recientemente los horrores de la guerra y la agresión a largo plazo, podrían ser invitados a participar junto con los ucranianos. Los actores culturales rusos y ucranianos pueden coexistir en proyectos e iniciativas comunes sólo cuando se reúnen los que se convirtieron en víctimas de la agresión y los que sufren por la imposibilidad de detener los horrores del derramamiento de sangre.

En cuanto a las cuestiones de la cancelación de la cultura y los creadores rusos, se propone distinguir las dos op-

ciones: por un lado, el apoyo inaceptable a la cultura "oficial" del país agresor, incluidos los profesionales de la cultura de origen ruso, que viven fuera de la Federación de Rusia, pero expresan su apoyo al curso agresivo del régimen de Putin (lo que significa el apoyo indirecto o explícito a la agresión y la guerra) y, por otro lado, el apoyo a los artistas rusos/nacidos en Rusia, comisarios, productores, gestores, expertos culturales, etc., que expresan abiertamente su desacuerdo con las políticas de agresión contra Ucrania o cualquier otro país.

Además, el autor invita a mantener el contacto con la comunidad cultural y la sociedad civil de Rusia en la medida de lo posible en condiciones de guerra y régimen represivo en la Federación Rusa. Las oportunidades de apoyar la reflexión artística de los actores culturales rusos sobre el pasado, el presente y la proyección del futuro de Rusia son especialmente bienvenidas.

Hay una serie de preguntas abiertas. ¿Cuál podría ser el enfoque de los proyectos de posguerra en apoyo de los rusos para ayudarles a admitir la culpa, deshacerse de las actitudes imperialistas y finalmente "convertirse" a los valores compartidos por otros países europeos y el mundo? ¿Es posible todo lo anterior y merece la pena gastar recursos y esfuerzos? ¿Cómo pueden contribuir las artes y las industrias creativas y culturales a superar los retos para evitar que Europa y el mundo se deslicen hacia el abismo de una nueva guerra mundial?

Y un consejo práctico para la gente de Europa que brinda cordialmente apoyo y refugio a los ciudadanos ucranianos que huyen de las hostilidades y los horrores de la guerra. La ola de migrantes ucranianos en Europa, de una intensidad sin precedentes, no sólo provoca una crisis humanitaria única en su alcance. Estos más de siete millones de refugiados individuales de Ucrania registrados en toda Europa son en su mayoría mujeres, niños y jóvenes (con un alto nivel de educación). La escasa información disponible en la actualidad sobre el nivel de educación de los refugiados ucranianos sugiere no sólo que un porcentaje mayor de ellos tiene estudios superiores que entre otros grupos de refugiados, sino que también tienen un nivel de educación más elevado que la población activa ucraniana en general (20). Los ucranianos en Europa deberían considerarse más como un recurso humano que como una razón para los problemas económicos y demográficos. Según las estimaciones del Centro de Investigación de la Migración de la Universidad de Varsovia, desde el comienzo de la guerra, los refugiados de Ucrania han pagado dos mil millones de euros en impuestos en Polonia, lo que supone tres veces más de lo que el país ha gastado en costes relacionados con los ucranianos desplazados (21). Estas personas proceden de un país con una sociedad civil en inmenso crecimiento. Los ucranianos son capaces de aprender, dominar, afinar y desarrollar rápidamente los enfoques y las tecnologías existentes. Muchos residentes de los países de la UE, que visitaron Ucrania en el último o segundo año antes de la guerra, se asombraron al ver la rapidez con la que los servicios electrónicos se han desarrollado en el país y se han convertido en una parte habitual de la vida cotidiana. Los ucranianos son personas con una fuerte identidad europea dispuestas a luchar y, muchas de ellas, incluso a morir por ella.

Hay muchos profesionales del arte y la cultura entre los ucranianos en Europa hoy en día. Ellos son los que pueden ayudar a los actores culturales de toda Europa y del mundo a repensar el papel y el potencial de la cultura y el arte para prevenir las guerras y preservar la paz. Soñemos juntos con una Gran Europa sin la Unión Europea: una división no comunitaria, diversa, pacífica y próspera.

Notas

1. Territorios separados temporalmente de las regiones ucranianas de Donetsk y Luhansk.

2. Todos los títulos y citas traducidos del ucraniano / ruso / alemán al inglés por el autor de este artículo.

3. Serhii Babkin, artista ucraniano, músico, actor, compositor, autor e intérprete de sus propias canciones, miembro del grupo 5'Nizza. Boris Grebenshchikov es un destacado miembro de la generación considerada como los "padres fundadores" de la música rock rusa, fundador y vocalista del grupo Aquarium, activo desde 1972 hasta la actualidad, al que se suele llamar BG. Dave Stewart es un músico, compositor y productor discográfico inglés, más conocido por Eurythmics, su exitosa asociación profesional con Annie Lennox.

Referencias

BANKSY EN UCRANIA: SIETE NUEVAS OBRAS APARECEN EN LUGARES DEVASTADOS POR LA GUERRA. The Art Nerwspaper. 14.11.2022. Disponible en: https://

www.theartnewspaper.com/2022/11/14/banksy-in-ukraine-seven-new-works-appear-in-war-torn-sites

BILETSKA, T. Asociación Oriental y Proyecto Europeo: Ecosistema cultural, políticas y valores. La ecología de la cultura: Compromiso comunitario, cocreación y fertilización cruzada: Libro de actas de la 6ª sesión anual de investigaciónth , Lecce, Italia. 2015, ISBN: 978-92-990036-2-6. Páginas 62 - 77. Disponible en: https://www.encatc.org/media/3544-encatc_ac_book_2015.pdf

BILETSKA, T. Experiencia de los países postsoviéticos en el ámbito de las reformas de la política cultural: Integración en el espacio cultural europeo y mundial a través de proyectos de cooperación. Integración de la cultura de Kazajstán en el espacio cultural mundial: Dinámica y Vectores: Colección de materiales de la conferencia internacional científica y práctica, 10 - 11 de octubre de 2013. Almaty: KazNIIK,152 - 155. [La publicación original está en ruso]

BILETSKA, T., LEVKOVA, O., SAVCHAK, I., Concepto de política cultural para Ucrania. Código Cultural de la Asociación Oriental.2015, 24 - 30. Disponible en: http://www.kultura.org.ua/wp-content/uploads/Publication_concept_road-maps_eng.pdf

BOTANOVA, K. "La valentía del pensamiento, la valentía de la imaginación, la valentía de la cultura" en Ucrania: presentación de la Asamblea ArtsLink 2022. Disponible en: https://vimeo.com/768897645?embedded=true&source=vimeo_logo&owner=1265365&fbclid=IwAR2-OdfFAa0RypX3ut3w1bL57y_xuCvCdF3Gx-DP-yGpbzKYlB7s0KqsK1JM

BOTANOVA, K. El arte del malentendido (Мистецтво непорозуміння). 2022. Available at: https://www.dwutygodnik.com/artykul/10363-%D0%9C%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B5%D1%86%D1%82%D0%B2%D0%BE-%D0%BD%D0%B5%D0%BF%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%B7%D1%83%D0%BC%D1%96%D0%BD%D0%BD%D1%8F.html

CRÓNICA DE LA DEFENSA DE UCRANIA. DÍA 1 - 24.02.2022. (ХРОНІКА ОБОРОНИ УКРАЇНИ. День 1 - 24.02.2022). Disponible en: https://www.ukrainianworldcongress.org/daily/

EDUCACIÓN EN SITUACIONES DE EMERGENCIA. Recurso creado por el Ministerio de Educación y Ciencia de Ucrania. 2022. Disponible en: https://saveschools.in.ua/en/

No dispares (Не стреляйте). Zemfira. 2017 - 2022. LIVE @ London 03.11.2022. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=r61TZZbT4FQ&ab_channel=zemfira

CARA A CARA. Dave Stewart, Boris Grebenshikov y Serhii Babkin (con Stevie Nicks). 2022. YouTube. Available at: https://www.youtube.com/watch?v=dRFIoyeU_bg&ab_channel=%D0%A1%D0%B5%D1%80%D0%B3%D1%96%D0%B9%D0%91%D0%B0%D0%B1%D0%BA%D1%96%D0%BD

Justo antes del amanecer. ANNA (Kurz vor dem Sonnenaufgang. HANNA). Documental de Elena Pagel / WEseliska-film. Dresde 2022. Disponible en: https://youtu.be/08zI7lHGbYQ

SITUACIÓN OPERATIVA. PORTAL DE DATOS DE REFUGIADOS DE UCRANIA. ACNUR. Disponible en: https://data.unhcr.org/en/situations/ukraine

SANDELL, T., SKYBA, M., GLOOR, L., BILETSKA, T. Informe analítico de base sobre el sector cultural y la política cultural de Ucrania. 2012. Disponible en: https://www.academia.edu/4190904/UA_Base_line_Report_PUBLICATION

SHOVKOPLIAS, I. La línea de tiempo de la tragedia. La masacre de Bucha, las pesadillas de Irpin y Hostomel. Publicado el 06.04.2022. Disponible en: https://war.ukraine.ua/crimes/the-timeline-of-tragedy-bucha-massacre-nightmares-of-irpin-and-hostomel/

SOWA, J., WARSZA, J. La colonialidad de Europa del Este sin colonias. https://post.moma.org/eastern-european-coloniality-without-colonies/

LA CARNE. Zemfira. 2022. YouTube. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=viy2FXOcI68&t=6s&ab_channel=zemfira

El MCIP registró unos 400 crímenes de guerra rusos contra el patrimonio cultural ucraniano. Página web del Ministerio de Cultura y Política de Información de Ucrania. 24.06.2022. Disponible en: https://mkip.gov.ua/news/7325.html

EXPLORADOR DE DATOS DE UCRANIA. Oficina de Coordinación de Asuntos Humanitarios de la ONU. Disponible en: https://data.humdata.org/visualization/ukraine-humanitarian-operations/?ga1&gclid=CjwKCAjwzeqVBhAoEiwAOrEmzfoL9jqO0lK4m5ADWKZYAEE-aEbkLEbyuRT7Y60tl_oTSR7vkZurNRoCTWoQAvD_BwE

CIUDADES UCRANIANAS: ANTES Y DESPUÉS DE LA GUERRA - KYIV, BUCHA, MARIUPOL Y OTRAS. WION Originales. 07.04.2022. Reuters / AFPTV. YouTube. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=mPDLPFoT0eo&ab_channel=WION

OCDE (2022), Rights and Support for Ukrainian Refugees in Receiving Countries, OECD Publishing, París. Disponible en: https://doi.org/10.1787/09beb886-en

NOTICIAS DE NEGOCIOS DE UCRANIA. 08.11.2022. Disponible en: https://ubn.news/ukrainians-in-poland-have-paid-e2b-in-taxes-three-times-more-than-the-country-spends-on-refugees/

Diseño de un modelo de reconocimiento de competencias en las actividades culturales complementarias en la universidad

Mª del Mar Ruiz Domínguez[1] y Antonio Codina Sánchez[2]
1. Universidad de Almería, Profesora Titular de Universidad
2. Universidad de Almería, Profesor Titular de Universidad
España
mmruiz@ual.es y acodina@ual.es

Artículo recibido: 03/06/2021. Revisado: 16/09/2021. Aceptado: 08/10/2021

Resumen: En la actualidad, las universidades españolas no reconocen el desarrollo de competencias en las actividades complementarias de carácter cultural, deportivo, de cooperación, etc., que anualmente ofertan a sus estudiantes. Utilizando las actividades culturales organizadas por la Universidad de Almería (UAL) como caso de estudio, este trabajo presenta un novedoso marco de investigación orientado al servicio que ayudará a diseñar planes educativos que reconozcan, clasifiquen y secuencien la adquisición de competencias desarrolladas en las mismas. A través de una metodología en dos procesos, una propia de la investigación educativa y otra de formalización de la normativa institucional, se analizan las actividades culturales, se establecen las competencias transversales y culturales que se promueven y, se elabora un modelo académico y formativo que permita su inclusión en el expediente académico del estudiante. Esto permitirá a las universidades reconocer académicamente el valor del desarrollo de las competencias en las actividades extracurriculares y acreditarlas en el expediente académico. De este modo, los estudiantes podrán certificar sus competencias ante futuros empleadores. Además, el modelo académico y formativo elaborado puede hacerse extensivo a otras universidades con las necesarias adaptaciones a sus reglamentaciones.

Palabras clave: Competencias culturales; competencias transversales; reconocimiento académico; actividades culturales complementarias; competencias universitarias.

Model design to competency recognition in extracurricular cultural activities at university level.

Abstract: To this day, Spanish universities do not recognize the development of skills during extracurricular activities – e.g. cultural workshops, sports, community work, etc - that are offered annually to higher education students. Using cultural activities organized by the University of Almeria (UAL) as a case study, this paper presents a novel research framework that will help design educational plans that recognise, classify and sequence the acquisition of skills during extracurricular activities. Through a two-step methodology that combines educational systems research with the formalization of institutional regulations, we have analyzed UAL´s cultural activities. to establish categories of transversal and cultural skills that could be included in the educational plans. This will enable universities to academically recognize the value of developing skills in extracurricular activities and to accredit them in academic transcript of records. Hence, enabling students to certify their competencies to future employers. Finally, we consider that the academic and formative model that we present in this article could be applied to other universities and adapted according to their regulatory frameworks.

Keywords: Cultural competencies; transversal competencies; academic recognition; extracurricular cultural activities; university competencies.

1. Introducción

Los cambios sociales y económicos actuales están provocando que desde los gobiernos y universidades se efectúe una constante revisión de la formación de los estudiantes. Se está poniendo especial énfasis en la importancia de que, junto a la adquisición de conocimientos y saberes, los jóvenes dominen habilidades y capacidades que no siempre se adquieren en su formación reglada. Estas habilidades y capacidades, denominadas también habilidades blandas o *Soft Skills* (Wallis et al., 1980; Laker y Powell, 2011; Rodríguez *et al.*, 2021) son demandadas cada vez con mayor insistencia por los empleadores, que además del saber hacer, dominen el saber ser y saber estar (Silva, 2013; García, 2018; Marrero, Amar y Xifra, 2018; Birtwistle y Wagenaar, 2021). En este sentido, Montandon et al., (2021), en un reciente estudio sobre los perfiles que solicitan las empresas tecnológicas, inciden en esta idea y señalan la importancia de que el demandante tenga habilidades de comunicación (hablada y escrita), de trabajo en grupo, de resolución de problemas colaborativos o de entrega-persistencia en la búsqueda de soluciones. Por su parte, Crespi y García-Ramos (2021) muestran la pertinencia de incluir asignaturas específicas sobre competencias genéricas y sugieren su inclusión en los planes de estudio como un medio para la adquisición de éstas.

En 1982, en el informe final de la conferencia mundial sobre políticas culturales, auspiciada por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura [UNESCO], ya se señaló que:

> Se requiere hoy una educación integral e innovadora que no sólo informe y transmita, sino que forme y renueve, que permita a los educandos tomar conciencia de la realidad de su tiempo y de su medio, que favorezca el florecimiento de la personalidad, que forme en la autodisciplina, en el respeto a los demás y en la solidaridad social e internacional; una educación que capacite para la organización y para la productividad, para la producción de los bienes y servicios realmente necesarios, que inspire la renovación y estimule la creatividad (UNESCO, 1982: 46).

Es decir, los centros educativos (incluidas las universidades) deben ser espacios en los que se promueva la formación

integral de las personas que en ellas conviven, estudian y trabajan, creando las condiciones necesarias para garantizar la presencia de una concepción humanista de la educación con el fin de promover en los estudiantes la libertad, la equidad y la solidaridad, así como el respeto y reconocimiento del valor de la diversidad. Asimismo, también se deben impulsar valores medioambientales y de sostenibilidad para proyectarlos a la sociedad (UNESCO, 2016). De manera similar, la Unión Europea también señala la importancia del aprendizaje no formal e informal como parte de la formación integral del estudiante (Cedefop, 2016; Comisión Europea, 2004, 2020; Parlamento Europeo, 2020). A partir de estos preceptos, el Real Decreto que regula las enseñanzas universitarias en España, así como el anteproyecto de la Ley de Universidades, actualmente en discusión, inciden en la importancia de la formación integral de las personas y establecen el modelo de aprendizaje por competencias y otorga mayor importancia al aprendizaje a lo largo de la vida (Ministerio de Educación y Ciencia, 2019, Ministerio de Universidades, 2021), principios recogidos en los estatutos de las universidades españolas. En el caso de la Universidad de Almería, en el artículo 17 de sus Estatutos se declara como uno de los derechos de los estudiantes "recibir una enseñanza rigurosa, crítica, actualizada y con los métodos didácticos adecuados que haga posible su formación integral" (Junta de Andalucía, 2018: 67).

Esta formación integral conlleva integrar los procesos de formación reglada y formación extracurricular que, en nuestros días y en el contexto universitario, conlleva generar un entorno diverso, complementario y flexible de educación. Para ello, junto a la rigidez y homogeneidad de los planes de estudio, se suele generar un catálogo de actividades formativas adaptable y variado, del que los estudiantes pueden escoger según sus preferencias, necesidades y orientaciones. Estas actividades, que incluyen propuestas culturales, deportivas, de representación estudiantil, solidarias o de cooperación, entre otras, se ofertan como créditos complementarios y están diseñadas por las universidades a través de sus vicerrectorados, servicios y centros, así como de asociaciones estudiantiles, etc. Es lo que Ariño denomina "currículum complementario" y que define como:

> La formación que no se incluye o no puede incluirse en su totalidad en el currículum profesional-disciplinar (desarrollo personal), así como las prácticas que se derivan del ejercicio de la libertad de expresión y el debate crítico al servicio de la democracia (desarrollo cívico y social) (Ariño, 2020: 110).

De entre las actividades "complementarias", las de carácter cultural que se ofertan buscan promover una formación humanista extracurricular que incluya aspectos culturales, sociales, actitudinales, etc., dimensiones que tienen que ver con las capacidades de las personas.

1.1 La vida cultural universitaria

La Declaración Universal de los Derechos Humanos precisa en su artículo 27 que "toda persona tiene derecho a tomar parte libremente en la vida cultural de la comunidad, a gozar de las artes y a participar en el progreso científico y en los beneficios que de él resulten" (Organización de las Naciones Unidas [ONU], 1948: 8). Posteriormente, en el Pacto Internacional sobre los Derechos económicos sociales y culturales se define como derecho fundamental "la participación en la vida cultural", que se ha de proteger y garantizar en toda su extensión, así como el derecho a disfrutar del conocimiento, instando a que las universidades, como centros educativos, sean "accesibles a todos, a partir de la capacidad de cada uno, por cuantos medios sean apropiados, y en particular por la implantación progresiva de la enseñanza gratuita" (ONU, 1966: art. 13, 5). Asimismo, en la conferencia mundial promovida por la UNESCO sobre políticas culturales de 1982 se define "vida cultural" como el diálogo entre la cultura y su entorno (UNESCO, 2016).

La Unión Europea hizo suyos estos preceptos al asumir las iniciativas declaradas en la Agenda 2030 de la ONU y, en particular, aquellos relacionados con la estrategia Educación 2030 en los que se señala que "las universidades desempeñan un papel esencial, debido a que estimulan el pensamiento crítico y creativo y generan y difunden conocimientos que favorecen el desarrollo social, cultural, ecológico y económico" (Parlamento Europeo, Consejo y Comisión Europea, 2017: art. 1, p. 37).

No obstante, y a pesar de estas declaraciones, Birtwistle y Wagenaar (2021) sostienen que, aunque las universidades están prestando más atención al desarrollo de habilidades genéricas, en la mayoría de los programas superiores los estudiantes no están capacitados para la aplicar este tipo de competencias

(conocimientos y habilidades) de manera que puedan actuar de manera autónoma y asumir responsabilidades, siendo "obvio la necesidad de desarrollar el compromiso cívico, social y cultural como parte de los programas de grado de educación superior" (Birtwistle y Wagenaar, 2021: 3). Estos compromisos pueden ser abordados desde distintos ámbitos universitarios entre los que se encuentran los proyectos culturales extracurriculares. En este sentido, los vicerrectorados u órganos de gestión de la extensión universitaria, junto con otros servicios universitarios, son importantes agentes de difusión, formación, emprendimiento, investigación y proyección social en materia de cultura. Son los responsables de la producción, formación, promoción, y difusión de la vida cultural universitaria mediante el diseño de estrategias formativas y divulgativas, y de propuestas para incentivar la creación en los diferentes campos artísticos entre la comunidad universitaria y la sociedad de su entorno.

En esta misma línea, Ariño (2020) señala que la función cultural constituye claramente la tercera misión de las universidades en dos direcciones: a) hacia afuera mediante la transmisión del saber hacia aquellos grupos más vulnerables a los que la Universidad, por razones diversas les resulta inaccesibles, y b) hacia adentro, respondiendo al derecho de la propia comunidad universitaria a cultivarse como ciudadanos y personas. Por lo tanto, si las actividades culturales que se ofertan desde las universidades redundan en la formación integral del estudiante nos planteamos que se reconozca en el expediente de actividades complementarias la adquisición de competencias que tienen que ver con habilidades y estrategias.

A su vez, González y Ariño (2020), en su trabajo sobre la dimensión cultural de las universidades en nuestro país, efectuaron un análisis sobre la presencia y el peso que tienen los proyectos culturales a partir de los datos recabados de un cuestionario que cumplimentaron diferentes universidades.

1.2 Las actividades culturales: participación versus formación en competencias

Ariño (2020) afirma que la formación que se adquiere con las actividades culturales no viene a completar posibles lagunas de planes de estudio ni tampoco es una formación accesoria o irrelevante, sino que es un currículo que perfecciona o completa al adquirido por el estudiante en su formación reglada. Señala, además, que solo se puede certificar la participación de los estudiantes en estas actividades, puesto que las competencias transversales solo se desarrollan en contextos académicos reglados al estar vinculadas a habilidades para la formación para el empleo. De hecho, en España, en el artículo 10.9.c del Real Decreto 822/2021 de 28 de septiembre de 2021, se ordena el reconocimiento de créditos por la participación en actividades culturales en los títulos de grado (Ministerio de Universidades, 2021), reconocimiento que ya se contemplaba en el artículo 46.2.i) de la Ley Orgánica 6/2001, de 21 de diciembre de Universidades (Jefatura del Estado, 2001) y que actualmente puede llegar a ser hasta un máximo del 10% del total de créditos del plan de estudios, con un mínimo de seis créditos. En ningún momento el RD 822/2021 señala que se desarrollen competencias en este tipo de actividades, sino que solo regula la certificación de créditos por "la participación".

Frente a este planteamiento en el que se aboga únicamente por la certificación de la participación están surgiendo propuestas que inciden en el desarrollo de competencias transversales en las propuestas culturales, así como su incorporación al expediente de actividades complementarias. Birtwistle y Wagenaar (2021) afirman que existe una clara desconexión entre lo que la sociedad y empleadores demandan y los programas universitarios. Sugieren que las autoridades académicas deben poner mayor énfasis en el compromiso cívico, social y cultural de los programas de educación superior con el fin de favorecer el desarrollo de habilidades blandas como la comunicación, trabajo en equipo, trabajo en proyectos, liderazgo, espíritu empresarial, entre otras, y el consiguiente desarrollo de competencias transversales.

Birtwistle y Wagenaar (2021) proponen continuar con el desarrollo de la noción de micro-credenciales entendida "no solo definidas como unidades de aprendizaje, sino también como colectividades que permitirán ofrecer un aprendizaje (integrado) sobre cuestiones cívicas, sociales y culturales" (Birtwistle y Wagenaar, 2021: 11) y que, además, puedan establecerse en términos de evaluación formativa y de evaluación sumativa en una amplia variedad de enfoques de aprendizaje, enseñanza y evaluación que permitan su reconocimiento. Este espíritu es el que actualmente se está promoviendo en el Anteproyecto de Ley de Universidades al declarar que "las universidades adoptarán las medidas necesarias para que las actividades culturales se adecuen a las necesidades formativas del estudiantado" (Ministerio de Universidades, 2021: 63).

En España, y en esta línea definida por Birtwistle y Wagenaar (2021) y en el anteproyecto de Ley de Universidades, instituciones como la Universidad de Granada, la Universidad Miguel Hernández de Elche o la Universidad Politécnica de Valencia están regulando dicho reconocimiento diseñando los mecanismos para tal fin.

1.3 Competencias culturales

Junto al reconocimiento de la adquisición de competencias transversales en las actividades culturales, desde instancias europeas también se está incidiendo en el reconocimiento de competencias culturales en contextos educativos. En el documento *Recomendación del Parlamento Europeo y del Consejo sobre las competencias clave para el aprendizaje permanente* (Parlamento Europeo y Consejo Europeo, 2006) se incluye la competencia "Conciencia y expresión cultural" y se detalla una relación de subcompetencias definidas en términos de conocimientos, capacidades y actitudes. Si nos detenemos en estas habilidades y capacidades de carácter cultural, se puede comprobar que muchas coinciden con los objetivos que se pretenden alcanzar con la planificación de las actividades culturales diseñadas desde las universidades. Así, por ejemplo, la subcompetencia definida en este documento como la capacidad para "la apreciación y disfrute de las obras de arte y de las artes escénicas" (Parlamento Europeo y Consejo Europeo, 2006: 18) se activa en actividades universitarias vinculadas a las manifestaciones estéticas, tales como exposiciones, recitales, conciertos, etc., en las que el estudiante es un espectador.

Estamos de acuerdo con Ariño (2020) cuando afirma que la participación cultural debe entenderse como una actitud activa del participante/audiencia, en sintonía con los postulados de Eco (1984) e Iser (1987), quienes indican que se requiere de un lector o espectador activo para comprender, dotar de sentido e interpretar una obra de arte. En estos contextos, por tanto, y en consonancia con esta subcompetencia, la participación del estudiante implica el desarrollo de capacidades que permitan apropiarse, emocionarse o disfrutar de una obra de arte. A este respecto, Morales (2010) afirma que la adquisición de conocimientos y experiencias, la potenciación de capacidades y el desarrollo de destrezas relacionadas con esta competencia pueden adquirirse en las universidades por diversas vías, "si bien es cierto que es todavía preciso establecer mecanismos de coordinación entre las mismas que aseguren la adopción de procedimientos y la medida de la eficacia de los mismos" (Morales, 2010: 20).

Si nos aproximamos a las universidades de países de nuestro entorno, comprobamos que muchas reconocen la adquisición de competencias tanto transversales como culturales. Como se puede apreciar en la Tabla 1, las actividades son cursos "extracurriculares" o "micro cursos", de corta duración y con temáticas variadas con los que además de acercar al estudiante a un tema cultural, desarrollan competencias "claves para la empleabilidad del siglo XXI como la creatividad, comunicación, colaboración y pensamiento crítico" (King's College of London, 2021: parr. 1).

Tabla 1. Ejemplos de cursos de cultura con reconocimiento de competencias en diversas universidades

CENTRO	TÍTULO DEL CURSO	HORAS	COMPETENCIAS RECONOCIDAS	
			CULTURAL	TRANSVERSAL
Leiden University	Fotografía	50	Valorar el patrimonio cultural. Expresión a través de lenguajes artísticos, creativos de la cultura. Desarrollar talento individual y colectivo y participar en procesos activos expresivo-creativos. Formación estética personal.	Trabajar de forma autónoma.

University College London	Pintura	25	Expresión a través de lenguajes artísticos, creativos de la cultura. Desarrollar talento individual y colectivo y participar en procesos activos expresivo-creativos.	
Kings College London	Encuentro entre el Arte y las Ciencias	n.d.	Desarrollar talento individual y colectivo y participar en procesos activos expresivo-creativos.	Crítica y autocrítica. Comunicación oral y escrita.
University of Southampton	Práctica reflexiva en el arte	15	Formación estética personal. Lecturas comprensivas de lenguajes expresivos culturales. Valorar el patrimonio cultural. Desarrollar talento individual y colectivo y participar en procesos activos expresivo-creativos.	Trabajo en equipo.
University of Edinburgh	Animación digital	12.5	Desarrollar talento individual y colectivo y participar en procesos activos expresivo-creativos.	Crítica y autocrítica.

Fuente: páginas web de las universidades citadas. Elaboración propia.

Este reconocimiento hace parcialmente visible un currículo oculto que pone en valor la formación que se está promoviendo con estas actividades y que, a la vez, permite al estudiante certificar ante los empleadores las competencias adquiridas en su currículum complementario.

En esta línea de trabajo, los vicerrectores de extensión universitaria de nuestro país están valorando en sus reuniones sectoriales la necesidad de generar un modelo de certificación de competencias transversales, así como de establecer un catálogo de competencias culturales vinculadas a la Extensión Universitaria, para lo cual se pueden tomar como referencias básicas los trabajos de Alsina (2009) y Martinelli (2010).

Objetivo de investigación

El objetivo de esta investigación es el diseño de un modelo académico y formativo que permita el reconocimiento y certificación de adquisición de competencias, tanto transversales como culturales, que se desarrollan en las propuestas culturales no formales diseñadas desde las universidades, y su inclusión en el expediente de actividades complementarias.

Método

Para dar respuesta al objetivo de investigación hemos optado por una investigación educativa orientada al servicio. Se trata de una investigación de caso con una orientación cualitativa y documentalista, para la cual se ha llevado a cabo una descripción holística informativa acerca de un tema específico mediante la consulta de documentos y la posterior elaboración de un modelo teórico que examina y cambia las estructuras y las prácticas institucionales (Marullo y Edwards, 2000; Uddin, 2010), y que en el presente caso tiene por finalidad la certificación de las competencias adquiridas por los estudiantes.

Muestra

La muestra está compuesta por 77 actividades organizadas por el Servicio de Extensión Universitaria de la Universidad de Almería, en el curso 2020-2021 (Tabla 2), en torno a diez aulas de cultura cuyos directores se encargan de diseñar propuestas variadas con el fin de fomentar la formación y promover la vida cultural tanto entre la comunidad universitaria como en la sociedad de su entorno.

Observatorio Cultural del Proyecto Atalaya
observatorioatalaya.es

Las actividades son de muy variado tipo y temática organizadas bajo el lema "tu experiencia universitaria vaya más allá de la vida académica", entre las que se encuentran exposiciones, proyecciones de cine, charlas, conciertos, cursos y talleres, visitas guiadas y cursos de verano.

Hay que hacer notar, por un lado, que debido a la situación especial provocada por la COVID-19, una parte importante de las actividades se celebraron en formato virtual. Por otro lado, que el Servicio de Extensión Universitaria también se encarga de organizar los cursos de verano, cursos que no se encuentran inscritos en la programación de las aulas y que se diseñan a partir de una convocatoria pública que permite la selección de las mejores propuestas presentadas. Los cursos de verano se celebran en el mes de julio y en la edición de 2021 se ofertaron 26 cursos que también son objeto de análisis.

Tabla 2. Actividades culturales.

TIPO DE ACTIVIDAD	N
Exposición	5
Proyección de cine	3
Charlas	18
Conciertos	6
Cursos y talleres	43
Visitas guiadas	2
Cursos de Verano	26

Fuente: Elaboración propia

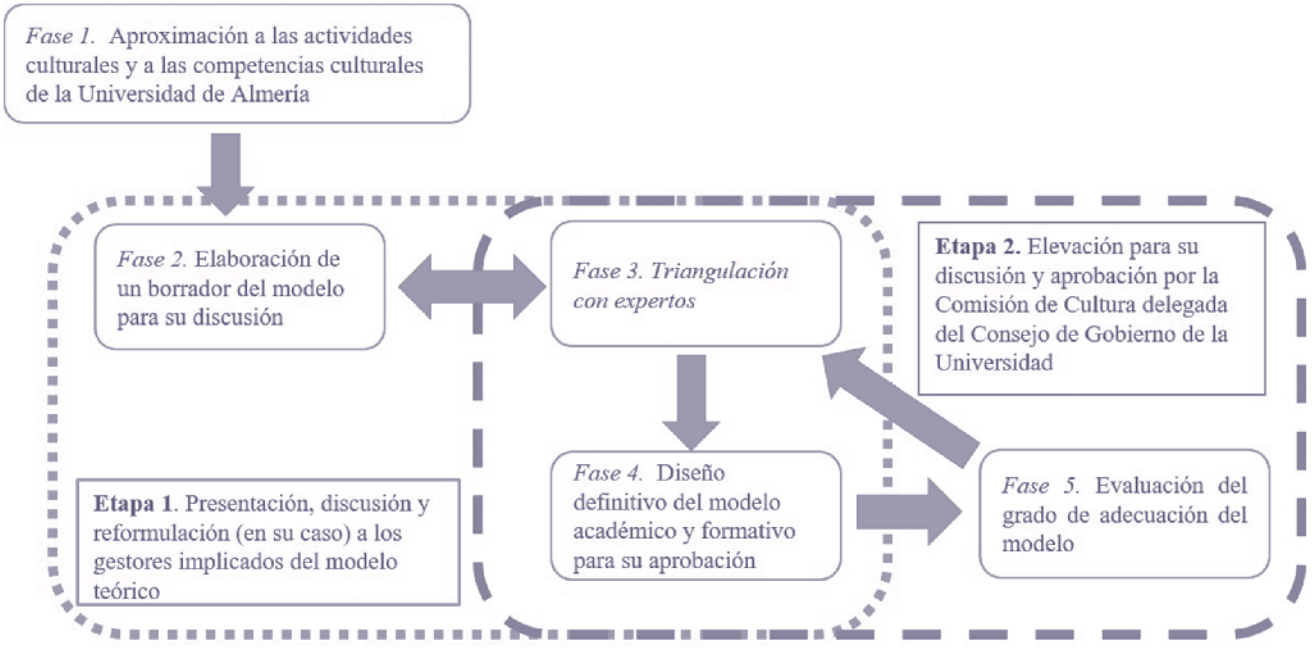
Procedimiento

En este sentido, nos centraremos en las propuestas culturales que la Universidad de Almería, a través del Servicio de Extensión Universitaria, ofrece a sus estudiantes. Es decir, iremos de lo particular, el diseño de un modelo de reconocimiento para las actividades culturales de la Universidad de Almería, a lo general, que no es otro que el establecimiento de un procedimiento para reconocer oficialmente las competencias desarrolladas con las actividades culturales que se planifican desde las universidades. Para ello hemos diseñado dos procesos diferenciados que, en determinados momentos, transcurren en paralelo (Figura 1):

- Por un lado, implementamos la investigación educativa en cuanto al desarrollo y adquisición de competencias en las actividades culturales. En este proceso distinguimos cinco fases:
  - Fase 1. Aproximación a las actividades culturales de la Universidad de Almería y a las competencias.
  - Fase 2. Elaboración de un borrador del modelo para su discusión.
  - Fase 3. Triangulación con expertos.
  - Fase 4. Diseño definitivo del modelo académico y formativo para su aprobación.
  - Fase 5. Evaluación del grado de adecuación del modelo.

Por otro lado, desarrollamos y se formaliza institucionalmente el producto que, en este caso, será el modelo que regulará el reconocimiento de las competencias. Para ello, se han seguido las pautas propias de la aprobación de los desarrollos normativos en las instituciones universitarias. En este proceso distinguimos dos etapas:

- Etapa 1. Presentación, discusión y reformulación (en su caso) a los gestores implicados del modelo teórico (punteado verde en el Figura 1).
- Etapa 2. Elevación para su discusión y aprobación por la Comisión de Cultura delegada del Consejo de Gobierno de la Universidad (punteado violeta en el Figura 2).



Fuente: Elaboración propia

Figura 1. Fases del procesos de investigación.

3. Resultados y discusión

A continuación, presentaremos el desarrollo de las fases anteriormente descritas. Tal como hemos indicado anteriormente, iremos, en las primeras fases, de lo particular para posteriormente extraer generalizaciones.

3.1. Fase 1. Aproximación a las actividades culturales de la Universidad de Almería y a las competencias asociadas

Tal y como hemos señalado, la muestra objeto de análisis está compuesta por 77 actividades celebradas en el segundo cuatrimestre del curso 2020-21 (Tabla 2). En la Tabla 3 se clasifican las actividades culturales según la duración. Las de mayor duración, cursos y talleres, son las que en sus programas formativos, además de incorporar los contenidos, detallan los objetivos de aprendizaje y las actividades/proyectos que los estudiantes deben realizar. Por ejemplo, en el curso "Relato breve" (25 horas) se incluye una parte teórica y otra parte práctica, de lectura, análisis y comentario personalizado de sus propios textos a partir de las propuestas semanales de escritura del profesor. El carácter eminentemente formativo de los cursos y talleres determinará el diseño de nuestro modelo en la Fase 2 y nos orientará en cuanto al tipo de competencias que incluiremos.

En cambio, las actividades de corta duración (menos de 4 horas) son de diferente naturaleza y finalidad como exposiciones, charlas, conciertos, visitas guiadas, proyecciones de cine, etc. La asistencia desinteresada a este tipo de actividades, puesto que no tienen reconocimiento de créditos, revela la implicación e interés personal (Ariño, 2020) y nos suscita la duda acerca de si con la asistencia se promueva algún tipo de competencia. Este planteamiento será objeto de discusión en la Fase 3.

Respecto a los cursos de verano, en la Universidad de Almería se ofertan tres modalidades: los "cursos teórico-prácticos" y los "encuentros

para el debate", que tienen un carácter eminentemente teórico y donde se ahonda en contenidos teóricos o disciplinares de una materia. En la tercera modalidad, denominada "taller", los estudiantes se enfrentan a propuestas prácticas y se les exige tener unas habilidades previas para poder matricularse en el curso.

Tabla 3. Clasificación de las actividades culturales según la duración.

DURACIÓN (HORAS)	RECONOCIMIENTO DE CRÉDITOS ECTS	TIPO DE ACTIVIDAD
De 2 a 4	No tienen	6 conciertos, 5 exposiciones, 3 proyecciones de películas, 18 charlas, 16 máster class y 2 visitas guiadas
De 4 a 10	No tienen	5 cursos y talleres
De 12.5 a 25	.5 a 1	22 cursos y talleres
De 25 a 50	3 a 5	Cursos de Verano (3 modalidades)

Fuente: Elaboración propia

En relación a la tipología de actividades, nuestro análisis ha revelado que en su diseño se atienden a alguna de las siguientes premisas: a) A la formación y/o desarrollo de la expresión artística mediante la realización de talleres, cursos de verano y charlas de astronomía, artes escénicas, fotografía, música, artes plásticas, literatura, etc., b) A la promoción y desarrollo de la sensibilidad estética que permita la apropiación y disfrute ante cualquier manifestación cultural y al fomento de la creatividad, y c) A la profundización en contenidos teóricos de una determinada materia, temática o disciplina de máxima actualidad, como sucede en los "cursos teórico-prácticos" y en los "encuentros para el debate" de los cursos de verano. Esta variedad en las premisas también se considerará en la Fase 2 como un rasgo para determinar el posible desarrollo de competencias.

Además, el Servicio de Extensión Universitaria gestiona las actividades de sus cinco agrupaciones culturales estables: Coral polifónica, Orquesta de la Universidad de Almería, Grupo de Teatro, Club de lectura y Grupo de Jazz. El trabajo continuado en estas agrupaciones y la implicación de los estudiantes son factores que considerar para valorar si se desarrollan competencias.

En esta fase, también hemos establecido una preselección de las competencias que podrían considerarse en el reconocimiento de las actividades culturales. Estas competencias, al igual que sucede en otras universidades, serán de dos tipos: a) Competencias transversales; b) Competencias culturales.

Para establecer el listado de competencias transversales hemos tenido en cuenta las competencias genéricas o transversales comunes a todos los títulos de la Universidad de Almería y la revisión efectuada de las competencias escogidas en otras universidades. A partir del catálogo de las diez competencias transversales, que son coincidentes con la revisión realizada, hemos efectuado una preselección de seis competencias que consideramos que se desarrollan, y las hemos incorporado a nuestro modelo-borrador inicial para su posterior análisis y debate (Tabla 4).

Tabla 4. Preselección de competencias transversales.

COMPETENCIAS
CT1. Conocimientos básicos de la profesión
CT4. Comunicación oral y escrita en la propia lengua
CT5. Capacidad de crítica y autocrítica
CT6. Trabajo en equipo
CT8. Compromiso ético
CT10. Competencia social y ciudadanía global

Nota: CT= Competencia Transversal con la numeración de la Universidad de Almería
Fuente: Elaboración propia

Asimismo, para establecer las competencias culturales partimos de la competencia "Conciencia y Expresión Cultural" definida como la "apreciación de la importancia de la expresión creativa de ideas, experiencias y emociones a través de distintos medios, incluida la música, las artes escénicas, la literatura y las artes plásticas" (Parlamento Europeo y Consejo Europeo, 2006: 18). En esta misma línea, aunque ampliando el ámbito de alcance, Alsina (2009: 16) la define como la capacidad de:

> […] actuar de forma atenta, respetuosa, sensible, abierta y crítica respecto al arte (y al diálogo entre las artes) y a la cultura (al diálogo intercultural) y participar en procesos artísticos, culturales e interculturales mediante el uso de técnicas y recursos comunicativos y creativos.

Es decir, la implementación de la competencia cultural pretende que cualquier universitario adquiriera habilidades y capacidades que le permitan el acercamiento y disfrute ante una obra de arte, así como la adquisición de conocimientos y desarrollo de sus propias capacidades artísticas.

Con un enfoque diferente, Martinelli (2010) establece un listado de competencias estructuradas por dimensiones: conocimiento cultural, habilidades culturales, conciencia cultural y encuentros culturales. En su propuesta, las competencias no están orientadas solo a la formación, sino que incluye las capacidades y habilidades necesarias para la valoración y disfrute de las manifestaciones artístico-culturales de diferente naturaleza y para la utilización de los medios de expresión que le son propios. Teniendo en cuenta lo expuesto, hemos efectuado una preselección de cuatro competencias (Tabla 5).

Tabla 5. Preselección de competencias culturales

COMPETENCIAS
CC1. Participar y difundir cultura
CC2. Desarrollar la expresión artística y creativa
CC3. Desarrollar talento individual y colectivo
CC4. Valorar el patrimonio material e inmaterial

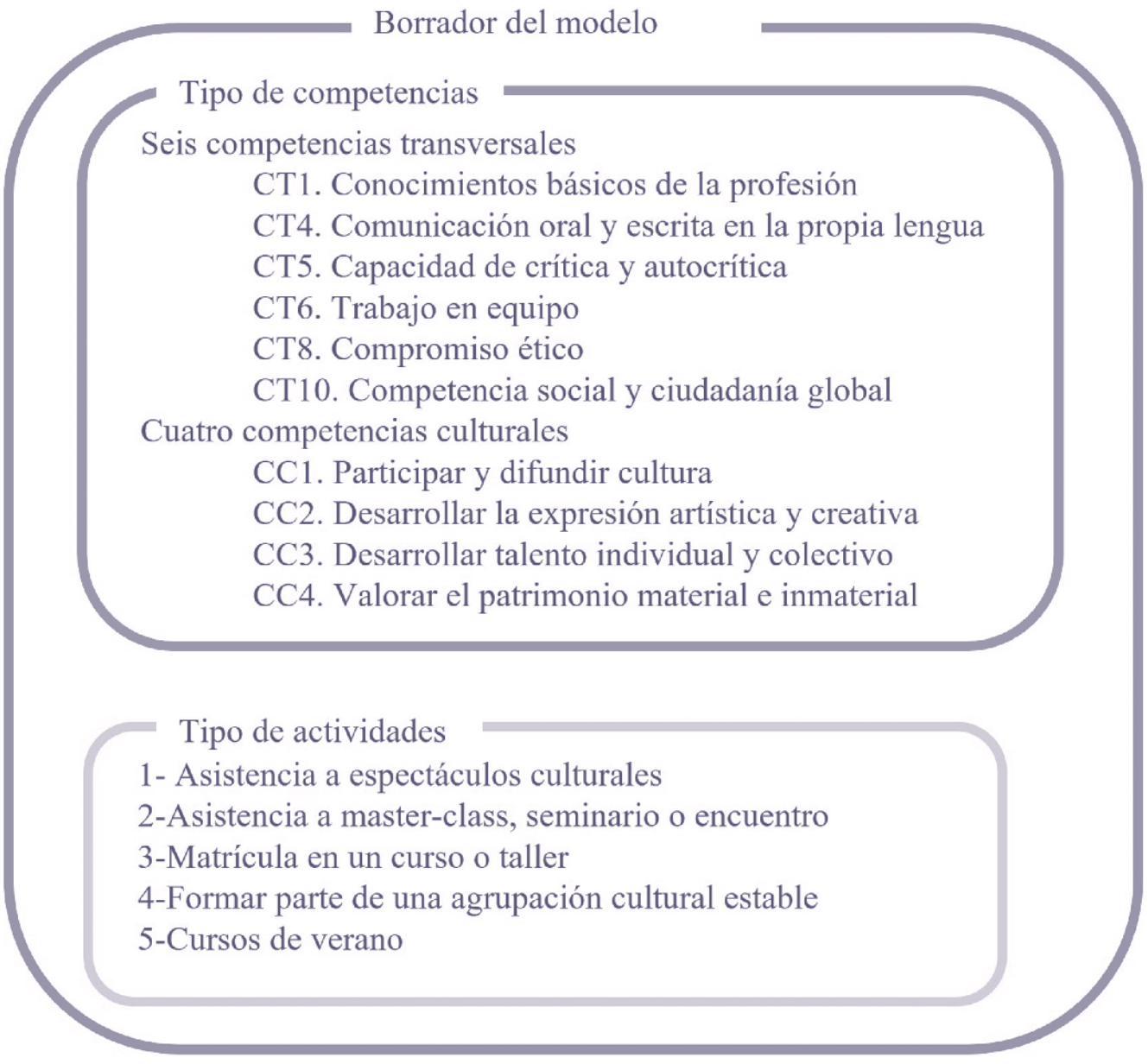
Nota: CC= Competencia Cultural
Fuente: Elaboración propia

3.2. Fase 2. Elaboración de un borrador del modelo para su discusión

Del trabajo realizado en la fase anterior, y de las investigaciones de Giráldez (2010), Martinelli (2010) y Ariño (2020), extrajimos las siguientes consideraciones previas que determinarán nuestra propuesta.

1. Las universidades son agentes de la vida cultural, y la cultura no es un bien como los demás, sino que es un valor que tiene sentido y fin en sí mismo. Con las actividades culturales no se busca necesariamente una formación específica, sino que se promueve la adquisición de valores (Ordine, 2013).
2. Las actividades culturales suelen ser muy variadas, tienen distinta duración, diferentes públicos objetivos y determinados fines: unas están diseñadas para acercar las manifestaciones estéticas y culturales; otras tienen un carácter más formativo, orientadas, por ejemplo, a la adquisición de una determinada habilidad; otras son de ampliación de los conocimientos o para reforzar una determinada destreza, etc.
3. La participación en las actividades culturales es voluntaria y depende de los intereses personales de los estudiantes. Aunque la asistencia de los estudiantes no es muy elevada y suelen mostrar miedo a expresar en público sus opiniones y valoraciones, dada la voluntariedad de estas actividades y los formatos no académicos y en pequeño grupo, la motivación aumenta y su implicación suele ser más fluida y rica.
4. Medir el desarrollo o mejora de una habilidad a partir de las competencias requiere una planificación docente que incluya no solo una definición de objetivos vinculados a una secuencia temporal formativa mínima, sino también una comprobación que verifique niveles de adquisición (resultados de aprendizaje).

Con estas consideraciones se elabora un documento-borrador "vivo" de contraste con el fin de que, con la triangulación de expertos, se avance en el diseño de la propuesta definitiva (Figura 2).



Fuente: Elaboración propia

Figura 2. Borrador del modelo

3.3. Fase 3. Triangulación de expertos

Redactado el borrador, se presentó para su estudio en varias sesiones de trabajo tanto a los diez directores de las aulas culturales, a los responsables académicos de grado, posgrado y formación continua, como a la Comisión de reconocimiento de créditos de la Universidad de Almería. En estas sesiones participaron personal de la Universidad de Almería y profesionales externos de las distintas aulas culturales. Como se aprecia en la Figura 2, en el primer borrador el modelo contenía una propuesta de nueve competencias (seis transversales y cuatro culturales) y una clasificación de las actividades en cinco tipos, según duración y tipología.

A raíz del trabajo con los expertos se efectuaron las siguientes modificaciones al borrador:

- Aconsejaron la implementación del "Pasaporte Cultural" como medio para facilitar la posterior certificación y reconocimiento de competencias y créditos en las actividades de corta duración. El "Pasaporte Cultural" es un portafolio que contiene la relación de actividades de corta duración (como conciertos, exposiciones, charlas, recitales, etc.) a las que ha asistido un estudiante a lo largo de un curso académico y que permitirá la certificación de créditos y competencias y su inclusión en el expediente de actividades complementarias.
- Las actividades culturales se reagruparon en tres modalidades.
- Se incorporaron nuevas competencias al listado inicial (Tabla 6). En la propuesta final, se han contemplado 15 competencias (nueve transversales y seis culturales).

Tabla 6. Nuevas competencias incorporadas

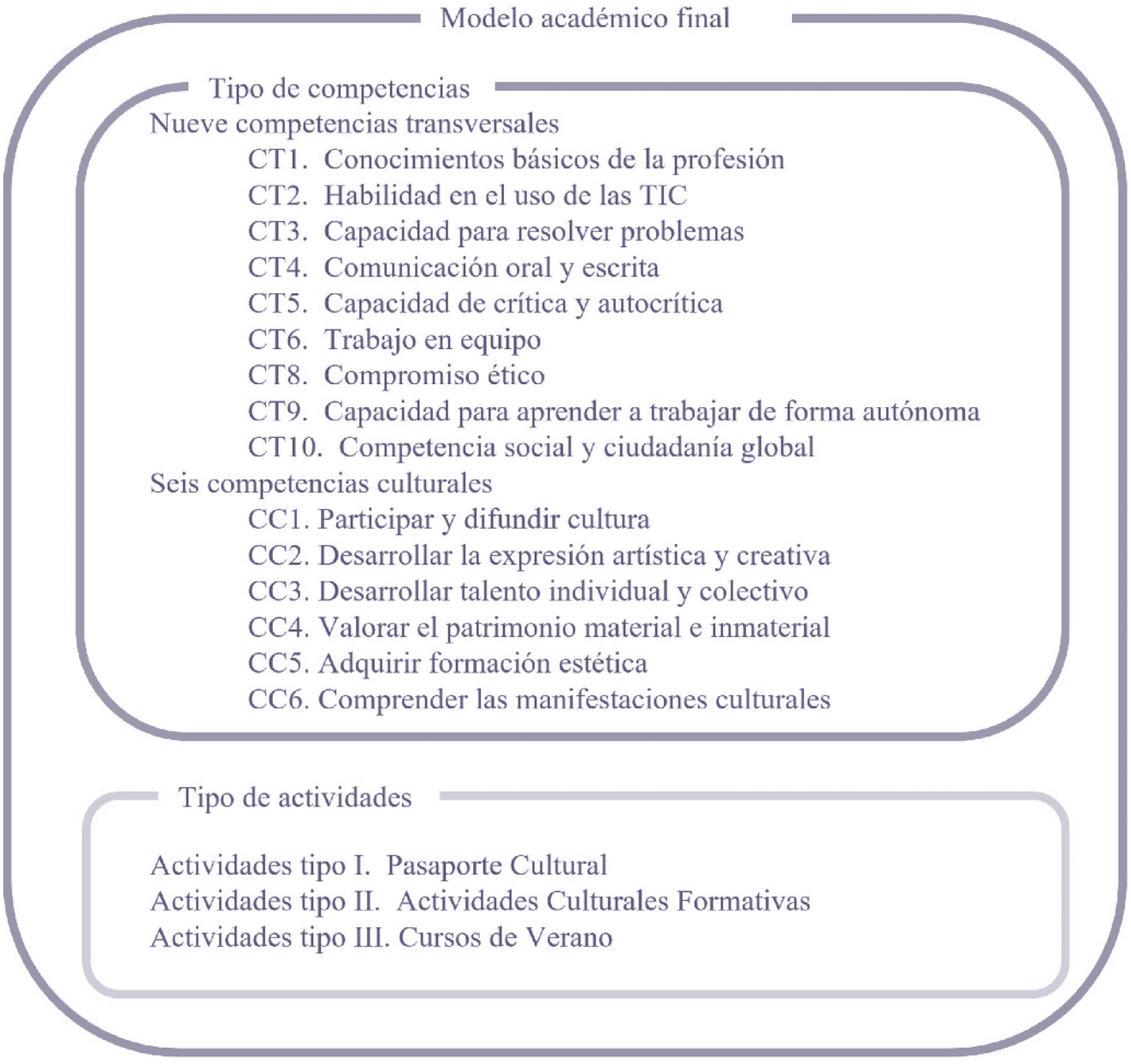
TIPO	COMPETENCIAS
Transversales	CT2. Habilidad en el uso de las TIC CT3. Capacidad para resolver problemas CT9. Capacidad para aprender a trabajar de forma autónoma
Culturales	CC5. Adquirir formación estética CC6. Comprender las manifestaciones culturales

Notas. CC = Competencia Cultural; CT = Competencia Transversal
Fuente: Elaboración propia

- Las competencias se vincularon a las actividades en función de su duración, tipología y contenidos, y de las dimensiones que se trabajan.
- Se establecieron resultados de aprendizaje para lo cual los expertos efectuaron simulaciones a partir de un catálogo de cursos y talleres.
- Se consideró necesario adaptar y contextualizar, en la medida de lo posible, los resultados de aprendizaje a los contenidos trabajados en las actividades.

3.4. Fase 4. Diseño definitivo del modelo académico y formativo para su aprobación

La triangulación de expertos permitió consensuar un modelo académico y formativo definitivo de reconocimiento de la adquisición de competencias que incluye, por un lado, la selección definitiva de competencias, y, por otro, su vinculación con las actividades (Figura 3).



Fuente: Elaboración propia

Figura 3. Versión definitiva del modelo académico

De esta forma, tras el estudio de los contenidos, tipologías y duración de las actividades culturales desarrollamos la modulación en la adquisición de las competencias, de tal forma que en:

- Actividades Tipo I: Pasaporte Cultural. El responsable deberá escoger una o varias de entre las competencias culturales 1, 4 y 5.
- Actividades Tipo II: Actividades Culturales Formativas. Se distingue entre: a) *master class*, seminario o encuentro con una duración entre 4-10h; b) curso o taller de dibujo, música, fotografía, pintura, escultura, cine, etc. entre 10 - 25h; y/o c) formar parte de una agrupación cultural estable (grupo de jazz, coral, orquesta, club de lectura y grupo de teatro), 50 horas o más. El responsable deberá seleccionar un máximo de siete competencias. Cuando se requiera, se exigirán evidencias que demuestren resultados de aprendizaje.
- Actividades Tipo III: Cursos de Verano. Se distingue entre: a) cursos teóricos-prácticos; b) encuentros para el debate y/o c) talleres. El responsable deberá seleccionar un máximo de siete competencias salvo para la modalidad b) que solo se reconocerá la competencia CT1. Cuando se requiera, se exigirán evidencias que demuestren resultados de aprendizaje.

Seleccionadas las competencias, se procedió a establecer los resultados de aprendizaje esperados en cada una de ellas. Se utilizaron, para ello, los indicadores para la evaluación de las competencias transversales de la Universidad de Almería, al igual que los resultados de aprendizaje establecidos para estas competencias en otras universidades como la Universidad del País Vasco, Jaén o Granada. A partir de esta documentación, se elaboró un listado de resultados de aprendizaje para cada competencia que fueron analizadas y discutidas con los directores de las Aulas y los responsables académicos. Finalmente se obtuvo un listado que contiene un promedio de dos a cuatro resultados de aprendizaje para cada competencia, que permitirá al docente/responsable de una actividad su selección en función de la competencia a desarrollar y los contenidos y duración de su propuesta. A modo de ejemplo, en el Anexo A se presenta la ficha descriptiva del taller de "Relato Breve".

Con el diseño del modelo para su implementación, y tras las reuniones con expertos, finalizó la Etapa 1 de nuestro modelo. En la siguiente etapa se procedió a verificar y reconocer el modelo por parte de las instancias administrativas y de responsabilidad en el gobierno de la Universidad.

3.5. Fase 5. Evaluación del grado de adecuación del modelo

Una vez diseñado el modelo definitivo para el reconocimiento de las competencias desarrolladas en las actividades culturales, y previo a su aprobación por la Comisión de Cultura, delegada del Consejo de Gobierno de la Universidad de Almería, se comenzó con su implementación, a modo piloto, en el curso 2021-2022. En este sentido, siguiendo las indicaciones del comité de expertos, se puso en funcionamiento el Pasaporte Cultural (http://www.ual.es/cultura/pasaporte) en el primer cuatrimestre del curso 2021-22, proyecto que permitió el reconocimiento de créditos y certificación de competencias de las Actividades Tipo I.

En la Etapa 2 de nuestra investigación, se comprobó, por un lado, que efectivamente se alcanzaban los objetivos y resultados de aprendizaje previstos para poder certificar las competencias, y, por otro lado, el correcto funcionamiento del procedimiento administrativo para la inclusión en el expediente de actividades complementarias.

Paralelamente se modificó el Reglamento de reconocimiento de créditos para el reconocimiento de créditos en función de los tipos de actividades culturales que hemos establecido. Todo ello permitió que la Comisión de Cultura de la Universidad aprobara nuestro modelo formativo.

Como continuación a este proyecto, se ha comenzado a trabajar en el reconocimiento de competencias en otras actividades tales como voluntariado, deportivas, etc.

4. Conclusiones

Los cambios sociales y económicos actuales están reclamando que desde las Universidades se promueva una educación integral de los estudiantes con el fin de que acudan en el momento de su incorporación al mundo laboral con unas habilidades que les permitan enfrentarse a realidades imprevistas y cada vez más cambiantes. Los empleos actuales reclaman una formación cada vez más versátil y transversal para adaptarse a los retos de la sociedad del futuro.

Esta investigación constituye una aportación significativa e innovadora al campo de la educación universitaria al poner de manifiesto

que las actividades culturales complementarias promueven el desarrollo de las competencias transversales y culturales, competencias que inciden no solo en el desarrollo de habilidades blandas requeridas para la formación, sino también en la promoción de valores como la libertad, equidad, solidaridad, respeto y reconocimiento del valor de la diversidad.

A través de un riguroso y sistemático diseño de investigación orientado al servicio hemos mostrado cómo certificar la adquisición de dichas competencias, cuestión de interés actual y futura a nivel universitario. En este sentido, mostramos como, frente a planteamientos en los que se aboga únicamente por la certificación de la participación, incidimos en la importancia que tienen las actividades culturales para la adquisición de competencias transversales. A través del diseño y selección de competencias culturales y transversales y sus respectivos resultados de aprendizaje hemos generado un modelo académico y formativo que permitirá el reconocimiento y certificación de competencias.

Esta certificación de la vida universitaria de un estudiante permite hacer visible su currículo oculto, es decir, pondrá en valor el compromiso que adquieren muchos universitarios con su formación. Sus intereses e inquietudes personales, su itinerario formativo extracurricular, sus habilidades y capacidades desarrolladas en estas actividades, quedan recogidas en su expediente académico lo que permitirá certificar ante los empleadores la adquisición de dichas competencias.

Además, en un sentido amplio, la propuesta de modelo académico y formativo presentado no solo se puede hacer extensiva a las universidades españolas, sino también y con la necesaria adaptación a los marcos normativos universitarios propios, a otras universidades y países.

Referencias

ALSINA, P. (2009). "La evaluación de la competencia cultural y artística". *Aula de Innovación Educativa*, 183–184, pp. 16–19.

ARIÑO, A. (2020). *Cultura universitaria. Políticas para la alma mater*. Valencia: Tirant Humanidades.

BIRTWISTLE, T., Y WAGENAAR, R. (2021). "Re-thinking an educational model suitable for 21st Century needs". En: PRICOPIE, R. (Ed.), *4th Bologna Process Researchers' Conference. Future of High Education* [Discussion papers]. Bucarest. 29-31 enero. Disponible en http://fohe-bprc.forhe.ro/

CEDEFOP (2016). "Directrices europeas para la validación del aprendizaje no formal e informal". *Oficina de publicaciones Cedefop*. http://dx.doi.org/10.2801/758304

COMISIÓN EUROPEA (2004). "Competencias clave para un aprendizaje a lo largo de la vida. Un marco de referencia europeo: conclusiones del grupo de trabajo B". *Comisión Europea*. Disponible en https://bit.ly/3J2XqDo

_____ (2020). "Europa 2020: Una estrategia para un crecimiento inteligente, sostenible e integrador". *EUR-Lex (Nº 52010DC2020)* [Comunicado de la Comisión: COM(2010) 2020]. Disponible en https://bit.ly/3gwO5r7

CRESPÍ, P. Y GARCÍA-RAMOS, J.M. (2021). "Competencias genéricas en la universidad. Evaluación de un programa formativo". *Educación XXI*, 24(1), pp. 297-327. http://doi.org/10.5944/educXX1.26846

ECO, U. (1984). *Obra abierta*. Barcelona, Planeta.

GARCÍA, N. C. (2018). *Evaluación del desempeño del talento humano basado en competencias: evaluación por competencias, desarrollo del capital humano*. Chisinau: Editorial Académica Española

GIRÁLDEZ, A. (2010). "Las competencias culturales en el marco del EEES: una tarea pendiente". En: MORALES. I. (Ed.), *Competencias culturales de los universitarios*. Sevilla: Consejería de Innovación, Ciencia y Empresa de la Junta de Andalucía, (pp. 25–30). Disponible en https://bit.ly/3B7Q0fl

GONZÁLEZ, A. J. Y ARIÑO, A. (2020). "La dimensión cultural de la universidad española. Estado de la cuestión". *Debats. Revista de cultura, poder y sociedad*, 134(1), pp. 217-232. http://doi.org/10.28939/iam.debats.134-1.13

ISER, W. (1987). *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. Madrid, Taurus.

JEFATURA DEL ESTADO (2001). "Ley Orgánica 6/2001, de 21 de diciembre, de Universidades", *Boletín Oficial del Estado de 24 de diciembre de 2001*, 307, pp. 1-57. https://www.boe.es/eli/es/lo/2001/12/21/6

JUNTA DE ANDALUCÍA (2018). "Decreto 225/2018, de 18 de diciembre, por el que se aprueban los Estatutos de la Universidad de Almería". *Boletín Oficial de la Junta de Andalucía, de 24 de diciembre de 2018*, 247, pp. 54–212. https://www.juntadeandalucia.es/boja/2018/247/BOJA18-247-00068-20793-01_00148025.pdf

KING'S COLLEGE OF LONDON (2021). *Iside Art and Science Project*. Disponible en https://www.kcl.ac.uk/cultural/projects/inside-art-science

LAKER, D. R., Y POWELL, J. L. (2011). "The differences between hard and soft skills and their relative impact on training transfer". *Human Resource Development Quarterly*, 22(1), pp. 111–122. https://doi.org/10.1002/hrdq.20063

MARRERO, O., AMAR, M. R., Y XIFRA, J. (2018). "Habilidades blandas: necesarias para la formación integral del estudiante universitario". *Revista científica ecociencia*, 5, pp. 1–18. https://doi.org/10.21855/ecociencia.50.144

MARTINELLI, A. (2010). "Las competencias culturales". En: Morales, I. (Ed.), *Competencias culturales de los universitarios* (nº46). Sevilla: Consejería de Innovación, Ciencia y Empresa de la Junta de Andalucía, pp. 31–40.

MARULLO, S. Y EDWARDS, B. (2000). "From charity to justice: The potential of university community collaboration from social change". *American Behavioral Scientist*, 43(5), pp. 895-912. https://doi.org/10.1177/00027640021955540

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CIENCIA (2019). "Real Decreto 1393/2007, de 29 de octubre, por el que se establece la ordenación de las enseñanzas universitarias oficiales (Versión consolidada del 29 de septiembre de 2019)". *Boletín Oficial del Estado de 30 de octubre de 2007*, 260, pp. 44037–44048. https://www.boe.es/eli/es/rd/2007/10/29/1393/con

MINISTERIO DE UNIVERSIDADES (2021). "Real Decreto 822/2021, de 28 de septiembre, por el que se establece la organización de las enseñanzas universitarias y del procedimiento de aseguramiento de su calidad". *Boletín Oficial del Estado de 29 de septiembre de 2021*, 233, pp. 8088–8091. https://www.boe.es/buscar/pdf/2021/BOE-A-2021-15781-consolidado.pdf

_____ (2021). *Anteproyecto de Ley Orgánica del sistema universitario*. Madrid: Gobierno de España. http://bitly.ws/rYtH

MONTANDON, J. E., POLITOWSKI, C., SILVA, L. L., VALENTE, M. T., PETRILLO, F., Y GUÉHÉNEUC, Y. G. (2021). "What skills do IT companies look for in new developers? A study with Stack Overflow jobs". *Information and Software Technology*, 129, pp. 1-5. https://doi.org/10.1016/j.infsof.2020.106429

MORALES, I. (2010). "Las competencias culturales en la Universidad". En Morales, I. (Ed.), *Competencias culturales de los universitarios*. Sevilla: Consejería de Innovación, Ciencia y Empresa de la Junta de Andalucía, pp. 13–24.

ORGANIZACIÓN DE LAS NACIONES UNIDAS [ONU] (1948). "Declaración de los Derechos Humanos". *Resolución 217 A (III), de 10 de diciembre de 1948*, pp. 1-9. https://www.ohchr.org/EN/UDHR/Documents/UDHR_Translations/spn.pdf

_____ (1966). "Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales". *Resolución 2200 A (XXI), de 16 de diciembre de 1966*, pp. 1-10. https://www.ohchr.org/Documents/ProfessionalInterest/cescrSP.pdf

ORGANIZACIÓN DE LAS NACIONES UNIDAS PARA LA EDUCACIÓN, LA CIENCIA Y LA CULTURA [UNESCO] (1982). "Declaración de México sobre las Políticas Culturales. Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales". *UNESCO*, 26, *6 de agosto*. https://bit.ly/3sretrT

_____ (2016). "Educación 2030. Declaración de Incheon y marco de acción para la realización del objetivo de desarrollo sostenible 4. Garantizar una educación inclusiva y equitativa de calidad y promover oportunidades de aprendizaje permanente para todos". En: UNESCO (Ed.), *Foro Mundial sobre la Educación 2015* (Cod. ED-2016/WS/28). Incheon: UNESCO. https://bit.ly/34uS6tE

ORDINE, N. (2013). *La utilidad de lo inútil*. Barcelona, Acantilado.

PARLAMENTO EUROPEO (2020). "Resolución 2020/C28/02 sobre la modernización de la educación en la Unión (2017/2224(INI))". *Diario Oficial de la Unión Europea*, de 27 de enero de 2020 (P8_TA(2018)0247), pp. C28/8-C28/25. https://bit.ly/3uDvLov

PARLAMENTO EUROPEO Y CONSEJO EUROPEO (2006). "Recomendación 2006/962/CE sobre las competencias clave para el aprendizaje permanente". *Diario Oficial de la Unión Europea, de 30 de diciembre de 2006*, pp. L394/10 - L 394/18. http://data.europa.eu/eli/reco/2006/962/oj

PARLAMENTO EUROPEO, CONSEJO DE EUROPA Y COMISIÓN EUROPEA (2017). "Declaración conjunta 2017/C210/01 en materia de desarrollo: nuestro mundo, nuestra dignidad, nuestro futuro". *Diario Oficial de la Unión Europea, de 30 de junio de 2017*, pp. C210/1-C210/24. https://bit.ly/3GCbORc

RODRÍGUEZ, J. L., RODRÍGUEZ, R. E., Y FUERTE, L. (2021). "Habilidades blandas y el desempeño docente en el nivel superior de la educación". *Propósitos y Representaciones*, 9(1), p. 1038. https://doi.org/10.20511/pyr2021.v9n1.1038

SILVA, M. (2013). "Habilidades blandas, fundamentales para el desarrollo personal". Revista Educar, 22–23, pp. 1–2.

UDDIN, J. (2010). "Documentary Research Method: New Dimensions. Indus". *Journal of Management and Social Science*, 4(1), pp. 1–14. https://ideas.repec.org/a/iih/journl/v4y2010i1p1-14.html

WALLIS, M. R., KOROTKIN, A. L., Y MARSHALL-MIES, J. C. (1980). "Evaluation of data elements for training information feedback system in context of post-cgsc Assignments: Institute for Behavioral Research". *Defense Technical Information Center* [(Research Notes 82-5; ADA127022)]. Disponible en https://apps.dtic.mil/sti/pdfs/ADA127022.pdf

ANEXO A

FICHA DESCRIPTIVA DEL TALLER DE RELATO BREVE	
APARTADOS	**DESCRIPCIÓN**
Contenidos	Elementos del relato: argumento, narrador, personajes, espacio y tiempo, estructura y estilo
Actividades para la evaluación	Los alumnos deberán realizar una lectura, análisis y comentario personalizado de sus propios textos que serán presentados en clase y comentados entre los compañeros y el docente
Duración	25 h.
Competencias transversales	CT4. Comunicación oral y escrita RA1CT4 Comunica sus ideas y argumentos de modo comprensible y de acuerdo con los criterios formales establecidos en el curso/taller RA2CT4 Expresa las propias ideas con eficacia comunicativa manteniendo coherencia entre el lenguaje verbal y no verbal CT5. Capacidad de crítica y autocrítica
	RA1CT5 Acepta las opiniones de los demás sobre trabajos propios de una manera constructiva valorando las oportunidades de mejora posibles y las integra en su actuación CT9. Capacidad para aprender a trabajar de forma autónoma
	RAI1CT9. Muestra autoconfianza y motivación para desarrollar con éxito las tareas que se le proponen en un curso/taller
Competencias culturales	CC2. Desarrollar la expresión artística y creativa
	RA2CC2. Conoce y aplica los medios, técnicas y procesos artísticos [narrativos], seleccionando los más propicios para expresar sus propias ideas, emociones, sentimientos, etc. [en la construcción de un relato] RA3CC2. Reflexiona sobre las producciones artísticas propias [narrativas propias], siendo consciente de los avances y dificultades que tiene CC3. Desarrollar talento individual y colectivo
	RA1CC3. Participa en los cursos y masterclass de perfeccionamiento de los lenguajes artísticos (cursos de música, de expresión dramática, de lenguaje musical, de pintura...) [lenguajes narrativos] CC5. Adquirir formación estética
	RA1CC5. Identifica y argumenta los elementos de una obra artística [narrativa] RA2CC5. Emite juicios de las diversas manifestaciones de la expresión artística [narrativa] y de las formas de representación simbólica

Nota: Entre corchetes adaptación de la competencia cultural a la actividad. Fuente: Elaboración propia

Este monográfico se realiza en el marco de los proyectos de cooperación cultural de la OEI
y cuenta con el apoyo de la Agencia Española de Cooperación Internacional
para el Desarrollo (AECID)

MONOGRÁFICO

ORGANIZACIÓN DE ESTADOS IBEROAMERICANOS (OEI)

Introducción
Natalia Armijos Velasco / 130

Teatro y ciudad: Un equilibrio entre el patrimonio y el espectáculo
Karina Salguero Moya / 134

Visiones de los niños y niñas desde el Estrecho de Magallanes para generar una cultura ciudadana
Margarita Aravena G., Gabriela Sánchez G. y Francisco Gárate V. / 140

Mediación lectora, ciudadanía y comunidad. El caso de los privados de libertad en el marco del proyecto Tambos de Lectura del Plan Nacional de Promoción del Libro y la Lectura José de la Cuadra
Sebastián Concha Villanueva / 152

OEI

Introducción

Natalia Armijos Velasco
Directora general de Cultura de la OEI

Artículo recibido: 06/10/2021. Revisado: 27/10/2021. Aceptado: 29/10/2021

Periférica Internacional, revista para el análisis de la cultura y el territorio es una referencia en la cooperación cultural para el ámbito iberoamericano. Su reconocida trayectoria y el amplio abanico de los temas que ha desarrollado a lo largo de los años, desde su creación, son una muestra concreta del aporte intelectual desde el ámbito de la cultura.

La participación de expertos a través de sus aportaciones desde ambos lados del Atlántico ha promovido la colaboración entre instituciones y entidades y ha fomentado el trabajo entre redes de profesionales interesadas por las múltiples dimensiones que adopta la cultura desde su ámbito conceptual como a través de proyectos y acciones culturales.

En este número, *Periférica* ha incluido un espacio para la Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura, en el cual presentamos tres casos concretos de nuestro trabajo en territorio. Debo mencionar que entre los objetivos que impulsa la OEI está el fortalecimiento de las políticas públicas en educación, ciencia y cultura, y que nuestros proyectos y acciones responden a las prioridades que marcan los gobiernos iberoamericanos, concretamente sus autoridades nacionales, quienes trabajan con nuestros equipos técnicos de las oficinas nacionales.

Por ello, nuestros proyectos en territorio tienen ese diálogo privilegiado con el sector público. Sin embargo, siempre estamos abiertos a escuchar y trabajar con los demás actores del ecosistema cultural. En este sentido, las experiencias que a continuación presentamos parten del diálogo cooperación–Estado cuyos resultados se plasman en la formulación y ejecución de proyectos de manera conjunta.

Empezamos este recorrido de proyectos culturales en el Sur de América Latina, desde la Oficina Nacional de la **OEI en Chile**, donde se presenta el **proyecto "*Visiones de los niños y niñas desde el Estrecho de Magallanes para generar una cultura ciudadana*",** que se lleva a cabo desde Tierra del Fuego. Esta región es considerada como una de las más australes del mundo, con clima de bajas temperaturas, con fuertes vientos y lluvias. Posee variados glaciales de hielos milenarios y una cultura singular surgida a partir de pro-

cesos de desarrollo sociocultural de su identidad de pueblos originarios, contactos culturales, colonización y construcción de ciudadanía a lo largo del tiempo. La iniciativa pone el foco en la importancia de la cultura ciudadana y del proceso de participación comunitaria y social en torno a la generación de identidad cultural local promovida desde la infancia.

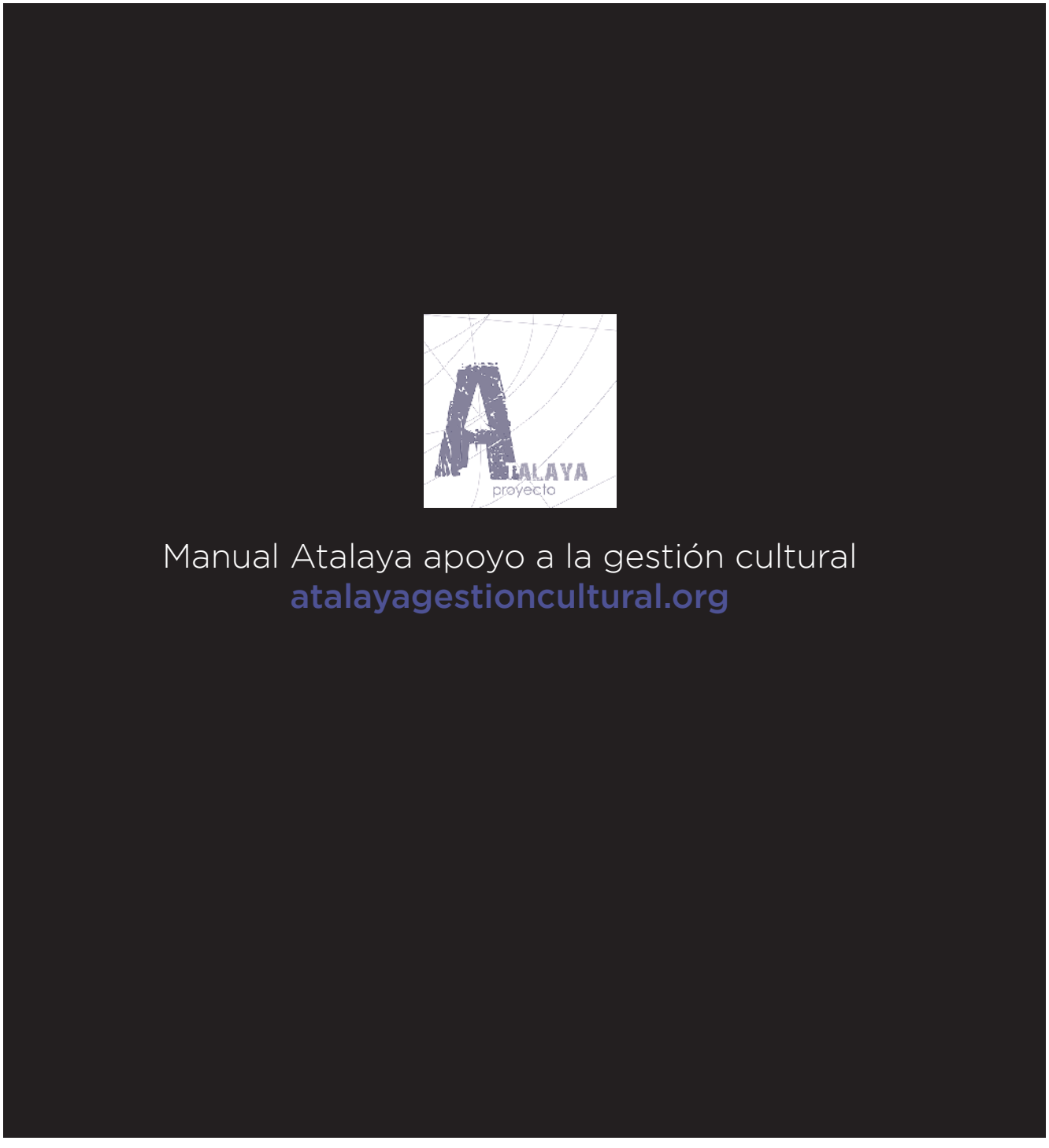
Ahora hacemos la parada en la región andina, en el país que lleva el nombre de la línea imaginaria de nuestro planeta, **Ecuador**, y desde aquí presentamos el proyecto ***"Tambos de Lectura del Plan Nacional de Promoción del Libro y la Lectura José de la Cuadra"***, una iniciativa de mediación lectora que tiene el propósito de fomentar la lectura en términos de ciudadanía y comunidad. El artículo toma en cuenta la dimensión política de las intervenciones de mediación lectora con personas privadas de la libertad y muestra los valiosos efectos e impactos de este proyecto entre la población beneficiaria, así como entre las entidades que colaboran en él.

Finalmente, nos detenemos en Centroamérica, en la Oficina Nacional de la **OEI en Costa Rica**, donde tomamos como referencia el caso del ***Teatro Nacional de Costa Rica***, uno de los hitos arquitectónicos más relevantes de la ciudad capital, San José. El objetivo de este proyecto contribuye a estudiar, investigar y profundizar los momentos históricos del teatro y promover la capacitación de su personal al tiempo que difundir su agenda de actividad para motivar a la audiencia.

Periférica es un lugar de encuentro, de intercambio de conocimientos y experiencias, un espacio para discutir, razonar y debatir todos estos asuntos sobre temas de cultura en torno a los territorios. Pero *Periférica* es sobre todo un espacio para la cooperación iberoamericana, un espacio útil y necesario para gestores culturales, responsables de instituciones, entidades y redes de cooperación.

La OEI, desde la Dirección General de Cultura, aprecia y agradece este espacio que la revista nos ha cedido para estar presentes en este número y poder compartir parte del trabajo que llevamos adelante en Iberoamérica. Esperamos que sea el inicio de una relación fructífera que nos permita compartir el conocimiento que construimos en cada uno de los proyectos y acciones que llevamos a cabo.

Madrid, noviembre de 2022


ATALAYA
proyecto
Manual Atalaya apoyo a la gestión cultural
atalayagestioncultural.org

Teatro y ciudad: Un equilibrio entre el patrimonio y el espectáculo

Karina Salgero Moya
Universidad de Cádiz, Colaboración Cultural.
ksalguero@teatronacional.go.cr

Artículo recibido: 03/06/2021. Revisado: 16/09/2021. Aceptado: 08/10/2021

Resumen: El artículo muestra las acciones del Teatro Nacional de Costa Rica es uno de los hitos arquitectónicos más relevantes de la piel de la ciudad capital. Habla también de la propuesta turística, cultural y artística de la que se nombra como espacio de investigación en conservación del patrimonio.

Palabras clave: enfoque poblacional; teatro nacional; conservación; nueva cultura; patrimonio cultural.

Theater and city: A balance between heritage and entertainment.

Abstract: The article shows the actions of the National Theater of Costa Rica is one of the most relevant architectural landmarks of the skin of the capital city. It also talks about the tourist, cultural and artistic proposal of which it is named as a space for research in heritage conservation.

Keywords: population approach; National theater; conservation; new culture; cultural heritage.

En el escudo nacional de Costa Rica hay mares de un azul profundo y montañas verdes e impenetrables, una síntesis de la geopolítica y de la identidad. La capital del país está en un valle en el que el asfalto lucha por ganarle al bosque, pero la consciencia de las nuevas generaciones de ticos y ticas, como nos hacemos llamar los costarricenses, va entrando a ejercer su derecho de revertir y replantear ese crecimiento descontrolado. El país goza de una alta reputación en los discursos de conservación y atención a los cambios climáticos, y su oferta turística lo convierte en una ruta de exploración de naturaleza y sostenibilidad social y ambiental.

Hay algo de magia al caminar por una ciudad ruidosa y de arquitectura ecléctica, por la que al levantar la mirada desde cualquier punto cardinal se aprecian montañas tan cerca que se puede diferenciar sus árboles y hasta sus poblados. Esa es San José, más que la capital de Costa Rica, es el espacio urbano en el que modelamos lo que somos y lo que queremos ser. Dicen que quien viene a Costa Rica nos visita para profundizar en la biodiversidad, pero quien regresa lo hace porque los recibimos como en casa, una mezcla armónica entre idiosincrasia y paisaje.

El Teatro Nacional de Costa Rica es uno de los hitos arquitectónicos más relevantes de la piel de la ciudad capital. Su oferta artística y cultural es de una gran calidad artística, pero también atrae visitantes que recorren sus espacios hipnotizados por la belleza de su ornamentación, sus decorados, sus detalles y la magnitud de sus obras artísticas. La oferta de visitas dramatizadas y recorridos para todo el público forma parte de la ruta de los diferentes museos que usted puede encontrar a pocas cuadras de distancia.

Esa concentración de espacios museísticos es el resultado de muchos años de inversión estatal en el resguardo del arte y la cultura. Los museos del Estado se distinguen por la resemantización del uso de los espacios. El Museo Nacional era un cuartel general que tras la abolición del ejército se transformó en un espacio de expositivo de reflexión y pensamiento. El Museo de Arte y Diseño Contemporáneo es la intervención de una antigua fábrica nacional de licores, y así se unen otros edificios como el Museo del Jade y los Museos

del Banco Central, que se diseñaron como nuevos discursos arquitectónicos, o el Museo de los Niños, que lanza un mensaje vehemente y deja atrás un centro penitenciario para convocar infancia. Hay otra gran cantidad de oferta cultural, por lo que lo citado son solo algunas estaciones en esa gran densidad de museos que incluye más espacios independientes e innovadores que se pueden recorrer en poco tiempo.

Esta vecindad cultural hace que el Teatro Nacional sea más que un sitio para mostrar espectáculos en la noche. Es, de hecho, un poderoso eslabón del encadenamiento urbano además de un monumento histórico y símbolo de Costa Rica, que mantiene una operación casi continua y solo interrumpida brevemente por algunos embates de la naturaleza. Este 2022 celebramos el 125 aniversario de ser una casa de puertas abiertas en medio de historia, arte, música, danza y teatro. El Teatro Nacional se ha convertido en una parada obligatoria de los turistas y visitantes nacionales que buscan opciones en San José, pues su café alberga una galería de arte y una oportunidad de acercarse a los diferentes sabores del café nacional. En 2021 nos visitaron 16.376 turistas nacionales e internacionales.

En la oferta de productos culturales, las visitas guiadas dramatizadas se realizan todos los días y conforman elencos de artistas escénicos para generar nuevas fuentes de empleo para actores y actrices, y la oportunidad para que las audiencias interactúen con personajes como Antonio Varela, maestro de obras de la época de construcción del edifico; Manuela Rodríguez Alvarado, primera dama, esposa del presidente Rafael Iglesias Castro, una figura destacada en la génesis de la institución, y con los campesinos Patricia y Catrino, salidos directamente de la obra pictórica *Alegoría del Comercio y la Agricultura*, del italiano Aleardo Villa (1865-1906), que forma parte de las pinturas en los decorados superiores del edificio y que ha sido reconocida entre los cielos más hermosos del mundo.

Estos recorridos que se ofrecen tanto en inglés como en español están a cargo de los actores Claudia Catania Pérez, Andrés Chacón Chinchilla, Cristian López Quesada y Mónica Hernández Céspedes, que ya conforman una generación que le da vida a las maravillas del país por medio de narrativas creativas e inolvidables, pero que también amplían la diversificación de oficios insertos en la economía creativa.

En el 2020, debido a la pandemia que azotó al mundo, las visitas se tuvieron que suspender. Sin embargo, el programa se retomó con grupos controlados y una serie de protocolos de cuido que nos permitieron destacarnos como sitio seguro. De esta forma hemos buscado posicionarnos como uno de los lugares seguros y apetecidos para todo aquel turista que desee experiencias memorables y que desee comprender nuestro cariño por el centro de San José. Esta extraordinaria propuesta de nuestros artistas significa también nuestro apoyo para fortalecer el trabajo en el arte y la cultura en sus expresiones más sublimes.

Pero para lograr sembrar la curiosidad que mueve un pensamiento crítico y creativo por el arte, es necesario que los niños y las niñas inicien desde muy pequeños el asombro por todo aquello que los representa. Por este motivo, en julio del 2022, iniciamos un programa de visitas guiadas infantiles para permitir la formación de nuevos públicos y la responsabilidad con nuestros símbolos patrios. Los niños y las niñas reciben el recorrido de la mano de personajes imaginados para ellos y escuchan canciones inspiradas en las obras de arte que encuentran durante el recorrido.

Somos conscientes que las visitas guiadas para el público infantil son un pétalo de la gran flor de programas que conforman el Teatro Nacional. Por ese motivo, desde el 2016, hemos madurado nuestra alianza con el Ministerio de Educación Pública y hemos recibido a más de **180.000 estudiantes** de todo el país gracias al programa denominado Érase una vez en su versión de sala principal y en giras que realizamos por el territorio nacional.

Obras como *Las 1001 noches*, *La Orestiada*, *Edipo Rey*, *Frankenstein*, *Anansi, una odisea afro*, *El pájaro de fuego*, *Dulcinea del Toboso Herstoria*, *Pinocho* o *Una niña llamada Ana*, han cobrado vida produciendo además una apuesta directa para contribuir por medio del arte a la formación de estudiantes. Es, sin duda alguna, una iniciativa sumamente significativa a la creación de fuentes de empleo y encadenamientos para el sector cultura.

Dentro de la visión que conformamos quienes laboramos en la institución, sabemos que la promoción de las artes al más alto nivel artístico deviene de procesos responsables y comprometidos con la población nacional, por lo cual la programación de nuestra sala principal del Teatro Nacional no es suficiente y es necesario salir fuera de nuestros muros. Porque la ciudad también debe viajar a las comunidades que debido a sus pocas oportunidades y gran distancia cuentan con menos recursos para salir de sus pueblos.

A partir del 2019 se inauguró la primera edición de Érase *una vez Territorio*, con un resulta-

do de **18.863** estudiantes de las provincias de Limón, Puntarenas y Guanacaste que disfrutaron de las obras *El pájaro de fuego* y *Anansi, una odisea afro*, dos montajes que resultan de coproducciones que articulan sectores independientes y otras instituciones del Estado, un claro ejemplo de activación del ecosistema cultural del país.

En el 2020 hubo una presentación fuera del Teatro Nacional y en alianza con el Parque La Libertad. Y en 2021 se realizó una pausa para preparar su salida en el 2022, pues el fuerte impacto socioemocional en los públicos hace que se proyecte un impacto mayor en el futuro. En esta primera edición nos trasladamos a Santa Rosa de Pocosol en San Carlos. Además de las funciones, los estudiantes de la zona disfrutaron de talleres de teatro físico, promoviendo de esta forma la descentralización de la inversión y el desarrollo de servicios y productos culturales a lo largo del territorio nacional.

En esa misma línea de la democratización de la cultura, la segunda emisión del programa se realizó una temporada extensa en la zona sur del país, específicamente en el Liceo de Ciudad Neilly, que también mantuvo las butacas llenas durante cada función.

Somos conscientes de la diversificación de productos artísticos que como institución cultural debemos presentar, por eso este año establecimos un convenio con el Teatro Real de España y por primera vez transmitimos ópera de manera virtual. El público disfrutó de *Nabucco* de Guiseppe Verdi, una producción de altísima calidad, uniéndonos de esta manera a un evento de talla mundial en el marco de la celebración de la semana de la ópera en España. Estos y otros esfuerzos por unirnos con los Teatros del Mundo, ha permitido que intercambiemos prácticas e identifiquemos posibilidades de mejoras y ampliar nuestros servicios, toda vez que generamos buenas experiencias para los públicos.

El Teatro Nacional ofrece además una valiosa opción desde el 2009: todos los martes tenemos una función del programa Teatro al Mediodía, una propuesta cultural que consiste en la programación de espectáculos de corta duración, un máximo de 1 hora, a precios sumamente accesibles. El público que más acude a esta cita son adultos mayores y personas trabajadoras del casco metropolitano, pero la oferta se ha ido diversificando y hemos logrado impactar diferentes grupos etarios.

> **E**s gracias a la asociatividad y el estudio constante de los desafíos, que nuestro monumento histórico ha sabido crecer y fortalecerse con el tiempo.

Además de la propuesta turística, cultural y artística, el Teatro Nacional es un espacio de investigación en conservación del patrimonio durante todo el año. Las diferentes universidades estatales del país, por medio de convenios marco, ejecutan proyectos académicos y profesionales de diagnóstico y propuestas de solución a los diferentes problemas del paso del tiempo y nuestra orientación hacia un teatro activo y visitado. Todos estas investigaciones, sumadas a las recomendaciones técnicas de nuestro personal profesional y otras instituciones hermanas, han generado que ejecutemos proyectos de alta complejidad. Durante el final del 2021 e inicios del 2022, realizamos la construcción de la nueva estructura metálica, un proyecto cuyo caso de modelo de gestión se está estudiando en una prestigiosa escuela centroamericana de negocios por su aplicación de una estrategia de emergencia.

Con una inversión que proviene de fondos propios acumulados, en el mes de febrero de 2022 se concluyó la

construcción de la estructura de veinte toneladas que le garantizará menos carga a la tramoya de madera y total seguridad a los artistas que se presentan en el escenario y a los técnicos que laboran en la institución. Este proyecto cumple con todas las recomendaciones de las cartas de conservación y nos llena de orgullo como una obra de ingeniería que aplica alta tecnología sobre un tejido histórico sin comprometer su continuidad y en franco diálogo del futuro con el presente.

Este proyecto pertenece al Programa Integral de Seguridad y Conservación del Monumento Histórico, una intervención masiva que plantea el cambio del cableado eléctrico, el reforzamiento de la atención contraincendios, la actualización tecnológica, la descarga de los riesgos del monumento histórico, el mejoramiento de la mecánica teatral y la acústica y otra serie de acciones urgente para asegurar su operación segura y por ende su futuro.

La tramoya es una estructura que se ubica en la parte más alta del edificio patrimonial, y que está compuesta por telares, pasillos, parrilla, carretes y cuerdas. Por su altura, permite que se realicen los cambios de escenografía sin que sean visibles al público y además efectos especiales sobre el escenario que agregan valor al espectáculo. La estructura metálica que alivia el peso de la tramoya de madera es una estructura apernada, que cumple con el principio de la reversibilidad.

La mejor manera de inaugurar el proyecto fue celebrarlo con el público, así que por primera vez en la historia del Teatro los visitantes realizaron un recorrido conociendo la estructura metálica recién construida de la mano de nuestros guías especializados.

Este año, además de celebrar el 125 aniversario del Teatro Nacional, la institución celebra también los 40 años de inauguración de su teatro de cámara, un espacio que ha visto pasar los más grandes artistas, dramaturgos y técnicos. La querida y bien llamada Sala Vargas Calvo es otra de las iniciativas que generan una vida nocturna activa y hermosa en San José.

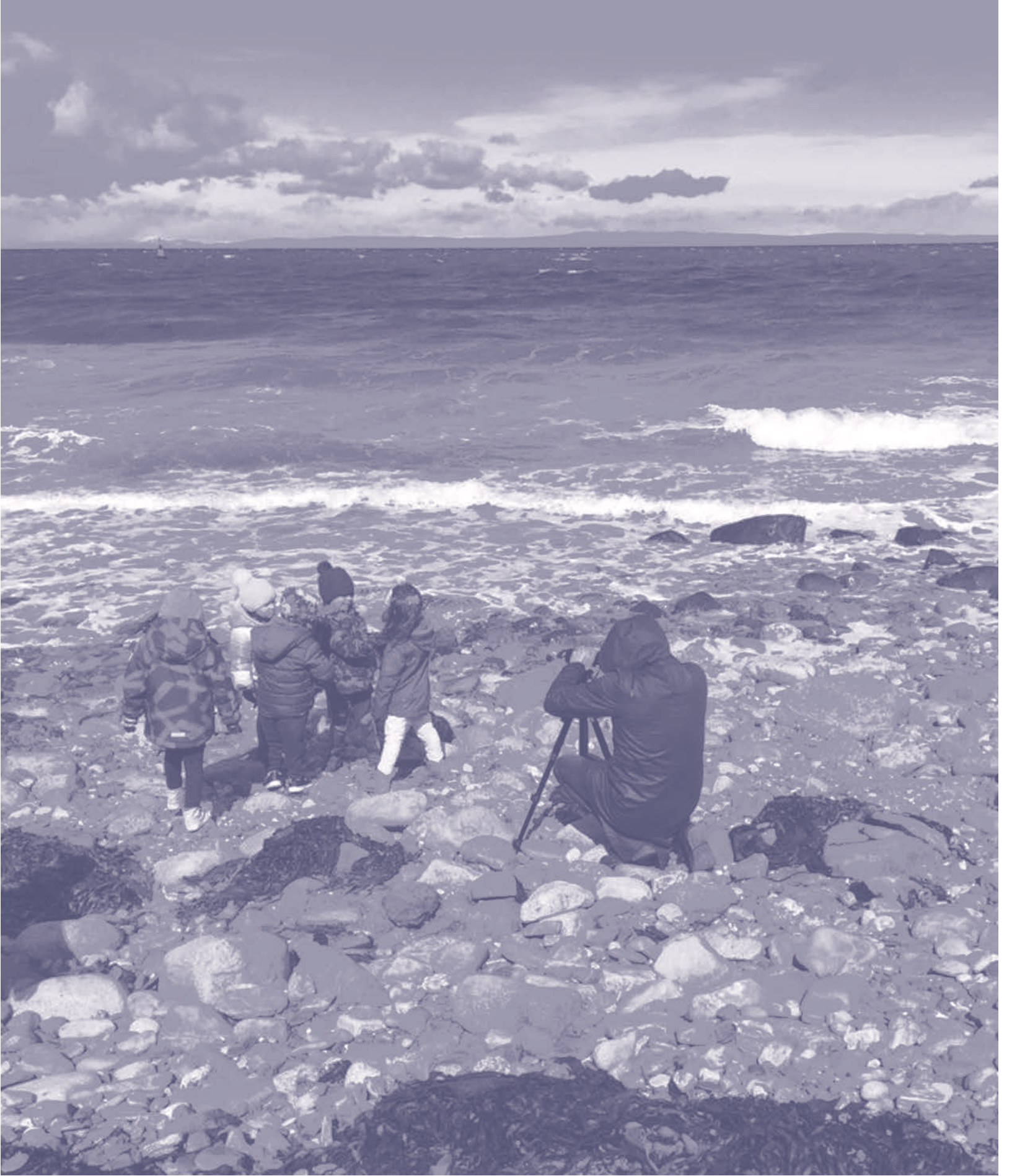
Sin duda, el Teatro Nacional de Costa Rica debe responder a su misión y visión institucional:

- Misión: "Ser una institución que promueve la producción de las artes escénicas de alto nivel artístico y conserva para el uso del público el Teatro Nacional de Costa Rica como Monumento Histórico".
- Visión: "Fortalecer y diversificar la oferta de las Artes Escénicas, con prácticas de mejora continua, en todas sus áreas para capturar un público más amplio que valore el patrimonio histórico que constituye el Teatro Nacional de Costa Rica".

Por eso, cada una de las iniciativas, además de responder a ellas, busca que el edificio tenga una relación directa con la ciudad con el fin de hablar de una capital que vive y que ofrece distintas opciones para todo aquel que la visita. Todo esta historia reciente que se ha documentado en diferentes formatos audiovisuales, son parte también del patrimonio, y en esa lucha por la conservación, pronto el Teatro Nacional será aún más accesible y más cercana con la puesta en ejecución de una filmoteca que se logra gracias a la cooperación y compromiso de la Organización de Estados Iberoamericanos (OEI) que contribuyó con el equipo que hará posible que se pueda estudiar, investigar y profundizar en los momentos históricos que sirven de testigos de nuestra labor cultural.

Es gracias a la asociatividad y el estudio constante de los desafíos, que nuestro monumento histórico ha sabido crecer y fortalecerse con el tiempo. En la actualidad tenemos en proceso una donación del Instituto Nacional de Seguros de Costa Rica que va a llevar una protección contra incendios de toda la zona del escenario, debido a que se ha alertado que es el área más riesgosa del Teatro Nacional, y en convenio con el Organización Internacional Italo Latinoamericana de cooperación (IILA), en el 2024 se va a capacitar más profesionales nacionales y centroamericanos en diferentes áreas de la conservación desde el edificio histórico como sede, para luego ejecutar un proyecto de conservación de obra pictórica. Sin duda, el dinamismo está en el ADN de los funcionarios del Teatro Nacional, un órgano que pertenece al Ministerio de Cultura y Juventud y comparte sus políticas de derechos y deberes culturales.

La historia es movimiento y esperanza, ingredientes que a su vez generan la combustión para que en un país alargado y perpetuado por el agua de dos océanos, haya un Teatro que sentimos cercano, que queremos que cumpla 200 años más, pero sobre todo que cuidamos para que nadie se quede sin conocerlo.



Visiones de los niños y las niñas desde el Estrecho de Magallanes para generar una cultura ciudadana

Margarita Aravena-Gaete
Organización de Estados Iberoamericanos, Directora
margarita.aravena@oei.int

Gabriela Sánchez Gesell
Organización de Estados Iberoamericanos, Coordinadora
gsanchezgesell@gmail.com

Francisco Gárate-Vergara
Organización de Estados Iberoamericanos, Académico
francisco.garate@oei.int

Chile

Artículo recibido: 03/06/2021. Revisado: 16/09/2021. Aceptado: 08/10/2021

Resumen: Considerar la participación de los niños y niñas por medio de la visión de. Cultura e identidad que tienen desde y del Estrecho de Magallanes, específicamente en Tierra del Fuego, donde nacieron y viven actualmente, es una de las instancias que se evidencia la participación y la inclusión social, sobre todo el respeto por la opinión de cada unos de ellos, es uno de los derechos fundamentales para todos los niños y niñas. La cultura ciudadana, se enmarca en proceso de participación comunitario y social en la generación de identidad local en desarrollo de una cultura ciudadana desde y para los niños y niñas.

Palabras clave: participación; cultura ciudadana; inclusión social; infancia; Magallanes.

Boys and Girls' visions from the Strait of Magellan to generate a Civic Culture.

Abstract: Considering Children's participation from their own perspective regarding identity and civic culture is one of the instances to evidence participation and social inclusion. This research includes local boys and girls from the Strait of Magellan, specifically Tierra del Fuego and has been intended to highlight how civic culture framed within a communitarian and social participation process guarantees fundamental children rights by means of fostering local identity so as to develop a civic culture from and for boys and girls.

Keywords: participation; civic culture; social inclusion; childhood; Magellan.

Introducción

En el presente escrito se describirán algunos conceptos esenciales asociados a los derechos de los niños y las niñas, cultura ciudadana, inclusión social, en donde se comparte la experiencia de un proyecto que se ha implementado en la República de Chile, situado en América del Sur, entre los 17º30' y 56º30' de latitud sur. Chile es parte del continente americano, Oceanía y la Antártica. Contempla una superficie de 2.006.096,3 de Km2. Limita al norte con Perú, al este con Bolivia y Argentina, al sur con el Polo Sur y al oeste con el Océano Pacífico. Es un país con una geografía diversa y compleja, que lo hace llamativo y especial para los visitantes de distintas partes del mundo, dado que tiene el desierto más árido del mundo, planicies patagónicas, selvas y campos de hielo, aunque por otro lado posee una hermosa cordillera y un mar que cruza desde los distintos puntos cardinales.

Específicamente el proyecto se realizó en la Región de Magallanes (XII), ubicada en el extremo sur del territorio nacional (BNC, 2022). Cuenta con una superficie de 1.382.291,10 km2, correspondiendo 132.291,10 km2 a su parte continental y por el Territorio Chileno Antártico, 1.250.000 km2 representando en total al 68,9% de la superficie nacional. Su población es de 179.949 habitantes, siendo el 91.500 (50,8%) hombres y 88.449 (49,2%) mujeres (INE, 2021).

Esta región es considerada como una de las más australes del mundo y el final del mundo. Tiene un clima frío con bajas temperaturas, con fuertes vientos y lluvias. Posee variados glaciales que la hacen llamativa por sus hielos milenarios y su cultura particular entre procesos de desarrollo socio-cultural de su identidad de pueblos originarios, contacto culturales, colonización y construcción republicana.

El proyecto se posicionó bajo un enfoque interpretativo, en los cuales los niños y niñas de un jardín infantil público expresaron sus visiones y miradas de lo que es vivir en el Estrecho de Magallanes, desde su visión de identidad y reflejo de cultura ciudadana.

Desde hace más de setenta años la OEI, impulsa la cooperación y promueve horizontes de futuro desde la identidad Iberoamericana. Actualmente contribuye al logro de los objetivos de la Agenda 2030 con sus 17 objetivos y 169 metas para el Desarrollo Sostenible. Este proyecto nace de la

inquietud de una de las investigadora que es nacida y criada en la ciudad de Porvenir, la cual es coordinadora del área de infantil de la Organización de Estados Iberoamericanos (OEI) oficina Chile, en el cual se consideraron las voces de niños y niñas que viven en el Estrecho de Magallanes (principal paso entre los océanos Pacífico y Atlántico) para que desde su propia vivencia relataran lo que se siente al vivir y desarrollar su ciudadanía cultural desde ese lugar.

Las naciones de la región comparten valores lingüísticos, históricos y una común concepción del ser humano y su futuro. Es en esta unidad cultural, que incorpora la diversidad nacional, regional y local, donde reside el valor singular de lo iberoamericano como factor determinante de la integración. A las posibilidades del intercambio entre sus culturas y experiencias, se suma la riqueza que nos da revisar la historia y aprender de ella para avanzar juntos hacia un futuro incierto, desafiante pero prometedor, en el correr del siglo XXI.

En octubre de 2020 se cumplieron los 500 años de la primera circunnavegación al planeta de la cual se tenga registro. Tal hito modificó la percepción en torno a la Tierra y posibilitó intercambios culturales y económicos y nuevas rutas por las que transitar el mundo.

La travesía llevada a cabo por Hernando de Magallanes y Sebastián Elcano, cuyo viaje originalmente buscó llegar a tierras orientales, se tradujo finalmente en la primera vuelta al mundo de la que se tenga registro en la actualidad, una experiencia cuya importancia recae en la resignificación en la forma de visualizar el planeta, abriendo nuevas posibilidades de conexión e interacción a nivel global.

En este contexto distintos países y sus gobiernos, desde el año 2018 a la fecha han levantado una serie de actividades de carácter cultural, científico y educativo para conmemorar la relevancia del gran hito y reflexionar en torno al impacto de este hasta los tiempos actuales. La OEI, a través de su Secretaría General y las oficinas nacionales en Portugal, Brasil y Chile, y en articulación con los Ministerios de Educación, Ciencia y Cultura de respectivos Estados, se unió a las celebraciones que cada país contempló entre los años 2019 y 2021.

En este escenario se realizaron actividades en estos cuatro países, involucrando las áreas de educación, ciencia y cultura, y se orientarán principalmente a docentes y estudiantes de establecimientos educativos de los distintos niveles de enseñanza, aunque también a la comunidad en general. Para su desarrollo incluyeron la participación de científicos/as, historiadores/as, artistas y referentes de la cultura, autoridades y funcionarios del cuerpo diplomático.

En el caso de Chile, se desarrolló la colaboración con el Consejo Asesor Presidencial para los 500 años, el cual convocó entre otros actores a los Ministerios de Educación; de las Culturas, las Artes y el Patrimonio; y de Ciencia y Tecnología. Por otra parte, se establecieron vínculos de cooperación con autoridades locales y establecimientos educacionales de la región de Magallanes, como también con universidades y fundaciones para la elaboración de materiales pedagógicos, actos conmemorativos y difusión cultural y educativa en Chile.

El trabajo realizado, cuyo propósito central eran los 500 años, se trabajó de manera transversal desde el enfoque de derechos de los niños y las niñas, para generar un espacio formativo de sensibilización, promoción y protección de los derechos de los niños y las niñas, y desde ese espacio contribuir al desarrollo de los objetivos sustentables y la apreciación de la práctica de una cultura ciudadana hacia la inclusión social.

Los Derechos del niño y de la niña como cultura política

La Convención sobre los Derechos del Niño busca promover en el mundo los derechos de los niños y las niñas, cambiando definitivamente la concepción de la infancia. Fue aprobada el 20 de noviembre de 1989 por la Asamblea General de Naciones Unidas. Al aprobar la Convención, la comunidad internacional reconoció que, a diferencia de los adultos, las personas menores de 18 años necesitan una atención y protección especiales. La Convención se ha consolidado en las legislaturas nacionales y ha servido para motivar a los gobiernos de todo el mundo a considerar los derechos y el desarrollo de la infancia dentro de los elementos principales de sus programas legislativos.

En este sentido, Chile ratificó este convenio internacional el 14 de agosto de 1990, el que se rige por cuatro principios fundamentales: la no discriminación, el interés superior del niño, su supervivencia, desarrollo y protección, así como su participación en decisiones que les afecten.

En términos generales, la Convención sobre los Derechos del Niño (CND) establece que los países que la han ratificado deben asegurar

que todos los niños y las niñas se beneficien de una serie de medidas especiales de protección y asistencia; tengan acceso a educación y a salud; puedan desarrollar plenamente su personalidad, habilidades y talentos; crezcan en un ambiente de felicidad, amor y comprensión; y reciban información sobre la manera en que pueden alcanzar sus derechos y participar en el proceso de una forma accesible y activa.

La Convención articula un conjunto de derechos para todos los niños y las niñas, sobre la base de cuatro principios fundamentales: la no discriminación; el interés superior del niño; el derecho a la vida, la supervivencia y el desarrollo; y el respeto por la opinión de los niños y las niñas.

Los países que han ratificado la Convención deben informar regularmente sobre sus avances al Comité de los Derechos del Niño de Naciones Unidas, que analiza y comenta estos informes y alienta a los Estados a tomar medidas.

Una nueva perspectiva de la infancia

La Convención cambió la perspectiva que se tenía sobre la infancia. A partir de este tratado, niños y niñas ya no se consideran propiedad de sus padres ni beneficiarios indefensos de una obra de caridad, sino que son seres humanos y los titulares de sus propios derechos.

Derechos de los niños y las niñas

Entre otros muchos derechos los niños y las niñas tienes derecho a la vida, al desarrollo, a la participación y a la protección, a expresarse libremente, a ser escuchados y a que su opinión sea tomada en cuenta.

Entre otros muchos derechos los niños y las niñas tienen derecho a la vida, al desarrollo, a la participación y a la protección, a expresarse libremente, a ser escuchados y a que su opinión sea tomada en cuenta.

Artículo 12

Opinión del niño. El niño tiene derecho a expresar su opinión y a que ésta se tenga en cuenta en todos los asuntos que le afectan.

Los Estados Parte garantizarán al niño que esté en condiciones de formarse un juicio propio el derecho de expresar su opinión libremente en todos los asuntos que afectan al niño, teniéndose debidamente en cuenta las opiniones del niño, en función de la edad y madurez.

Con tal fin, se dará en particular al niño oportunidad de ser escuchado en todo procedimiento judicial o administrativo que afecte al niño, ya sea directamente o por medio de un representante o de un órgano apropiado, en consonancia con las normas de procedimiento de la ley nacional. En este sentido, vemos desde la participación la importancia, de generar nuevas relaciones sociales y culturas democráticas, desde la infancia e irrumpir con una participación Activia, en este caso desde la historia en la construcción de una identidad local y desde un plano de la inclusión social. Como lo indica la UNICEF (2022):

1. Ejercicio de un derecho fundamental y habilitador de otros derechos. El derecho a la participación deriva del reconocimiento de que todo ser humano tiene derecho a la igualdad, dignidad y a la autodeterminación. El involucramiento de los individuos en los asuntos que les afectan es crucial para esa experiencia de dignidad humana. La participación contribuye al empoderamiento de los niños, niñas y adolescentes para que tengan confianza en ellos mismos, cons-

truyan redes de colaboración y activamente participen en la realización de sus derechos. En otras palabras, tener la posibilidad de ser escuchado y tomado en consideración promueve un sentido de autoestima y la capacidad de influencia, fortalecida a través de un mayor entendimiento de la reciprocidad y la naturaleza colaborativa de la participación.

2. Desarrollo de habilidades y competencias. La participación significativa permite que los adolescentes adquieran habilidades, desarrollen competencias y ganen confianza. Promueve en ellos/as la capacidad para desarrollar compromiso con la ciudadanía, además de la tolerancia y el respeto por los demás. Las sociedades requieren Derecho a la Participación ciudadanos con comprensión, habilidades y compromiso para promover la responsabilidad y la buena gobernanza. La participación permite a los niños, niñas y adolescentes desarrollar esas capacidades, comenzando con negociaciones sobre la toma de decisiones dentro de la familia, a través de la resolución de conflictos en la escuela, contribuyendo al desarrollo de políticas a nivel local o nacional, y desarrollando sus propias organizaciones, consejos y parlamentos. Reforzar este desarrollo de capacidades también puede contribuir a que en menor número abandonen la escuela y aumente su empleabilidad.

3. Fortalecimiento de la autonomía progresiva. Cuando los niños y niñas crecen, la base de sus habilidades y conocimiento se expande, adquieren la capacidad de escuchar a otros, recolectar información, expresar opiniones y negociar decisiones cada vez más complejas. La autonomía progresiva (artículo 5 de la CDN) reafirma el derecho y la responsabilidad de padres y cuidadores de proveer dirección y orientación apropiadas para que desarrollen sus capacidades, adquieran un sentido de responsabilidad en la toma de decisiones y mayores niveles de competencia, permitiéndoles ser cada vez más autónomos y menos dependientes de los adultos. Durante la primera década de vida es preciso que los adultos adopten una actitud centrada en el niño, pero en la segunda década, en cambio, comienza un proceso de renuncia gradual a muchas estructuras de protección propias de la primera infancia, y un mayor nivel de agencia por parte de los adolescentes para hacerse cargo de nuevas responsabilidades. Involucrar a los niños, niñas y adolescentes en entornos participativos permite guiarlos y dotarlos de herramientas más efectivas de protección y competencias para la toma de decisiones. Los adolescentes excluidos, ya sea por situaciones de vulnerabilidad, violencia o abuso, LGTBI, discapacitados o aquellos en conflicto con la ley, son a menudo los que más necesitan igualdad de oportunidades para ejercer el derecho a la participación como herramienta para fortalecer su protección.

4. Formación de agentes de cambio y contribución a las comunidades. Los niños, niñas y adolescentes tienen una importante contribución que hacer a las comunidades en las que viven. Sus energías, habilidades, aspiraciones, creatividad y pasión pueden ser aprovechadas para fortalecer el discurso democrático, desafiar la injusticia, construir la sociedad civil, participar en la consolidación de la paz y la resolución no violenta de conflictos, o explorar desafíos locales a través de soluciones innovadoras. Los adultos tienen la responsabilidad de trabajar con ellos/as y crear oportunidades para que lideren y den forma a los procesos de toma de decisiones, diseñen y participen en iniciativas de cohesión social, desarrollen un espíritu emprendedor y participen en la generación de ingresos.

5. Mejoramiento de servicios y políticas enfocadas en niñez y adolescencia. Los niños, niñas y adolescentes tienen conocimiento sobre sus vidas, sus necesidades y sus preocupaciones, junto con ideas y opiniones que se derivan de sus experiencias directas en torno a estas. Tenerlos en consideración puede llevar a tomar decisiones más efectivas, relevantes y sostenibles que afecten sus vidas y, en consecuencia, a mejorar el cumplimiento de sus derechos.

6. Mecanismo para incentivar la rendición de cuentas. La participación fortalece el *accountability*. Si los niños tienen acceso a los tribunales, a los mecanismos

de protección y reparación, así como acceso directo a los responsables de formular políticas, están en mejores condiciones para impugnar violaciones a sus derechos y pedir rendir cuenta a los gobiernos. Además, ellos/as pueden ser relevantes al momento de evaluar y retroalimentar el trabajo institucional, por lo que incluirlos como colaboradores impacta positivamente el ciclo de políticas públicas.

7. Empoderamiento e información para una protección optimizada. Tener el derecho y el espacio para ser escuchado/a de forma segura, representa un medio poderoso a través del cual se pueden desafiar las situaciones de violencia, abuso, amenaza, injusticia o discriminación. En muchas sociedades, los niños no tienen vías para denunciar el abuso y, en cualquier caso, temen que –si lo hacen– no se les creerá o serán castigados. Este silenciamiento tradicional de los niños implica que, con demasiada frecuencia, los abusadores pueden continuar perjudicándolos con impunidad. Construir una cultura de escucha les permitirá hablar y buscar ayuda cuando se les está abusando. Los adultos solo pueden actuar para proteger a los niños y niñas si saben lo que les está sucediendo y, con frecuencia, solo ellos/as pueden proporcionar esa información.

Cultura ciudadana en los niños y las niñas

En la elaboración de una cultura ciudadana, las y los sujetos generan distintas trayectorias y dinámicas desde lo endógeno a lo exógeno, de los procesos individuales psicológicos que se van modificando por los procesos de continuad y cambió de la historia y de la sociedad en las comunidades. PARKER (2009), que van produciendo en desarrollo de las comunidades y como se evidencia el pensamiento identitario y la diversidad para la inclusión sociales de características culturales.

La cultura ciudadana es polisémica y se remontan estudios desde la década de los setenta, desde la antropológica y sociología, pero podemos epilogar en una definición como aquella que surge del ejercicio práctico, del generar de la existencia colectiva, desde el existir y convivir con otros en el devenir histórico propio y social de la existencia en el desarrollo social.

Humberto Maturana (2002) plantea que el hombre posee dos dimensiones de existencia: una relacionada con el hombre como ser vivo y otra con el hombre como ser de interacciones y relaciones. La primera guía el modo de vivir del organismo a través de las correlaciones sensoras–efectoras con la participación del sistema nervioso, y la segunda está relacionada con un espacio psíquico, mental o espiritual que se desarrolla mediante un sistema de significados o símbolos propios de una determinada cultura.

La identidad personal en niños pequeños pertenecientes a los pueblos originarios ha sido un campo poco explorado desde la psicología. Desde la identidad personal, la cual señala desde un proceso activo de construcción de la estructura personal, que se desarrolla a lo colectivo desde el sentido de continuidad a lo largo del tiempo, incorporando el ambiente y a los demás en su construcción personal y colectiva. Según (SEPÚLVEDA, 2020), la identidad personal tendría tres dimensiones principales:

- Unidad del sí mismo: reconocimiento del sujeto como un ser único y diferente. Único al identificar características psicológicas, corporales, valóricas u otras que aporten a delimitar su particularidad. Diferente al reconocer al otro como igual o semejante y también como un componente del sí mismo al estar incorporado en las relaciones interpersonales importantes.

- Integración del sí mismo: reconocimiento del presente, pasado y futuro acontecido en la trayectoria vital del sujeto a modo de experiencias personales significativas. Implica su organización a modo de historia personal donde se incorporan los roles que cumple el sujeto en los diferentes grupos nucleares que trazan la trayectoria vital, como el familiar, social y/o cultural, entre otros.

- Integración con los otros: reconocimiento y despliegue de la acción personal desde los otros, a través de incorporarlos como parte de sí mismo en los vínculos. Implica la pertenencia a diversos tipos de grupos humanos que permite al sujeto situarse en la realidad, actuar en ella e interactuar con los otros que la componen desde su propia subjetividad.

En este sentido al generar una identidad para el fomento de una cultura de la ciudanía, se enmarca el concepto de la "La Ciudad de los Niños", en donde se comienza en un trato que se ajuta a derechos, como una idea y que luego se convierte en un proyecto de participación de la infancia, del pedagogo italiano FRANCESCO TONUCCI (1996), en donde ya se convierte en una política de infancia implementada por los algunos gobiernos locales y nacionales, en el sentido de generar pertinencia, y relevancia el ejercicio de niño y de niña como parte de la historia y la construcción de derechos como un sujeto activo.

Inclusión social en los derechos

La inclusión social es un concepto tremendamente significativo por la relación directa que se da con el desarrollo del proyecto sobre la participación de los niños y niñas del Estrecho de Magallanes. Es por ello que aportar con alguna definición de instituciones o autores sobre este concepto para ilustrar de mejor manera la inclusión social. EL BANCO MUNDIAL (2014) lo considera como personas y grupos empoderados que participan en una sociedad para hacen valer sus oportunidades. Por otra parte, la CEPAL (2014) lo describe como un proceso para alcanzar la igualdad, destacándolo la educación, en síntesis, la inclusión social es un término que permite reducir la pobreza desde puntos de vista de organizaciones internacionales y otros autores.

Por otra parte, en la Agenda 2030, con sus 17 Objetivos de Desarrollo Sustentable (ODS) y sus 169 metas, que considera "un plan de acción en favor de las personas, el planeta y la prosperidad, que además tiene por objeto fortalecer la paz universal dentro de un concepto más amplio de la libertad" declarada en la Asamblea General de las Naciones Unidas, Resolución N°70/1, consideramos que puede favorecer la inclusión social de las personas. Si bien esta Agenda 2030 favorece un avance significativo en busca de sociedades más equitativas e inclusivas y que surja un desarrollo social, según la CEPAL y la OCDE (2018: 11-12), es posible en el futuro lograr estas metas en todos los sectores de América Latina, incluso llegar al final del mundo, por lo tanto, considerar a los niños y las niñas es un buen punto de inicio.

TASSARA (2020) opina que es posible avanzar hacia un desarrollo aunado a lo que consideran los autores GARCÍA-QUERO, FERNANDO y AHUMADA JOSÉ MIGUEL (2017), que destacan conceptos como el respeto,

solidaridad, cooperación y la reciprocidad entre individuos y sus pueblos. En este sentido, el desarrollo de la inclusión social es un ejercicio desde los Derechos Humanos que busca desde el desarrollo endógeno, generar los cambios exógenos, generando desde una identidad del lugar una habitabilidad del espacio de la historia y con una participación activa, en este caso desde la primera infancia como co-constructores desde su espacio una visión de cultura ciudadana.

Metodología del proyecto e intervención

El proyecto tiene un caracter interpretativo con una metodología cualitativa cuyos objetivos del proyecto 500 años de la OEI se establecieron en la búsqueda de dos grandes focos:

- Promover el conocimiento y diálogo con las comunidades de dis-

tintos países respecto del impacto de la travesía de Magallanes y Elcano en los intercambios culturales y económicos a través del planeta.

- Favorecer el conocimiento y la reflexión de estudiantes y docentes en torno a la importancia de la primera circunnavegación a través del Estrecho de Magallanes.

La muestra de niños y niñas participantes fueron del Jardín Infantil Papelucho, de Porvenir, Tierra del Fuego, región de Magallanes y de la Antártica Chilena. El Jardín Infantil Papelucho se ubica en la comuna de Porvenir, provincia de Tierra del Fuego. Sus inicios se remontan a un 11 de septiembre del año 1977 con la llegada a la provincia de la Junta Nacional de Jardines Infantiles (JUNJI). El establecimiento tiene una dotación de 6 Profesionales Educadora de Párvulos, 10 Técnicas en atención de párvulos, 3 auxiliares de servicios menores y 1 administrativa. Año tras año renueva su compromiso con la familia por una educación Parvularia de calidad para los niños y las niñas que viven en la ciudad de Porvenir.

La característica de la muestra es con 57 niños y 47 niñas, siendo un total de 104, con una participación en las destacadas acciones y actividades. Dentro de las cuales en el video participaron 8 niñas y 5 niños de los niveles de transición.

Los objetivos que desarrollo en el proyecto, en lo metodológico y didáctico se vinculó con la co-construcción de conocimientos desde la generación desde la cultura local, la conformación ciudadana para la inclusión social desde el desarrollo de sujetos de derechos este caso los niños y niñas y sus comunidades educativas y locales. En sentido los objetivos fueron:

- Favorecer la participación infantil a través de la elaboración de una pieza audiovisual con niños y niñas pequeños en el marco de la conmemoración de los 500 años de la primera circunnavegación a través del Estrecho de Magallanes.
- Dar a conocer la experiencia de habitar en torno al estrecho de Magallanes desde las voces de niños y niñas pequeños que viven en la Isla de Tierra del Fuego, específicamente en la ciudad de Porvenir.
- Realizar cápsula audiovisual en que se muestre en locaciones y espacios geográficos de porvenir Tierra del Fuego a través de las descripciones de los niños y las niñas del jardín infantil Papelucho de Porvenir.

Implementación en fases y etapas

1. Para levantar las voces de los niños y las niñas, lo primero fue establecer contacto y espacios de reunión con la dirección y el equipo pedagógico del jardín infantil Papelucho de Porvenir. Esto con el fin de presentar el proyecto, evaluar su interés y disposición como también conocer a los niños y las niñas y sus familias. En dichas instancias se definió que los protagonistas del video (entrevistados) serían los niños y las niñas pertenecientes a los niveles educativos primero y segundo de transición, es decir, cuyas edades comprender desde los cuatro a seis años.

Fotografía 1. Niños y niñas en el Estrecho de Magallanes. Fuente: Elaboración propia, (2019).

2. En el transcurso de estos meses desde la primera conversación hasta ocurrida el segundo encuentro la comunidad educativa del jardín infantil, de acuerdo con sus bases curriculares y metodologías propias del nivel orientadas a favorecer aprendizajes oportunos y de calidad, realizaron diver-

sas actividades con los niños y las niñas de acercamiento y reflexión al estrecho de Magallanes.

3. Después de visitar el jardín infantil para la producción de la pieza audiovisual, se invitó a participar al colectivo Liquenlab Magallanes, un grupo de artistas especializados en realización audiovisual en torno al arte, la inclusión y la identidad Magallánica.

4. Posteriormente y de manera colaborativa, el equipo de Liquenlab, junto a especialistas de Primera Infancia de la OEI y miembros del equipo educativo del jardín, diseñaron un espacio que pudiera facilitar y promover el diálogo del equipo con los niños y las niñas del jardín infantil Papelucho.

5. El objetivo de las actividades diseñadas fue indagar los conocimientos previos de los niños y las niñas en torno al estrecho, como también generar un clima de confianza con el equipo profesional que interactuaría con ellos al día siguiente en una visita al estrecho.

6. Para facilitar el diálogo un especialista en danza y en trabajo con niños y niñas pequeños, desarrolló un taller en que los niños y niñas pudieran jugar, dibujar y bailar, que les permitiera relatar al equipo aquellos que ellos conocían y sabían del estrecho de Magallanes.

7. Al día siguiente todo el equipo, incluido parte del equipo pedagógico, jugó frente al estrecho de Magallanes. Durante la visita se propiciaron espacios de juego libre y exploración para niños y niñas. En este contexto se realizaron preguntas de carácter abierto cuyo objetivo fue que niños y niñas se expresaran libremente acerca de lo que ellos sabían, conocían y pensaban acerca del estrecho de Magallanes.

8. Durante este espacio interacción con niños y niñas, la productora Liquenlab realizó tomas aéreas y en terreno y fotografías de manera de dar contexto y fondo a los diálogos que contendría la capsula audiovisual.

9. Posteriormente el equipo de Liquenlab desarrolló una propuesta de guión, imagen y música para dar cuerpo al video. Esta fue revisada en reiteradas ocasiones y validada por el equipo técnico especializado en primera infancia de la OEI.

10. Una vez elaborada la cápsula, fue subtitulada al portugués, en tanto la OEI es una institución bilingüe, como al español de manera hacerla más inclusiva.

11. En primer lugar, la cápsula fue compartida con los niños y las niñas que participaron del video, con sus familias, con todo el equipo educativo del Jardín infantil Papelucho y, por supuesto, con toda la comunidad de la ciudad de Porvenir en Tierra del Fuego. Posteriormente fue publicada en las redes sociales y en la web de la OEI.

12. En su difusión hacia el mundo colaboró activamente la Dirección de Asuntos Culturales del Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile, organismo responsable de difundir, promover y potenciar la presencia artístico-cultural de Chile en el exterior.

13. El proyecto contó con la elaboración de una pieza audiovisual “voces de los niños y niñas del estrecho de Magallanes” (https://www.youtube.com/watch?v=T3g7JGO4Ia0)

Fotografía 2. Participantes del vídeo.
Fuente: Elaboración propia, (2019).

Conclusiones

Este proyecto permitió generar una identidad desde el desarrollo cultural local en conceptos de cultura y ciudadanía desde la inclusión social en el ejercicio de la voz protagonista de niños y niñas. Estableciendo contar con una muestra de niños y niñas de cuatro a seis años, lo que favoreció una participación como agentes activos de lo que piensan que es vivir en Magallanes. Por otra parte, se quería resaltar las voces de los niños y las niñas, evidenciando que se sienten orgullosos de vivir en esa región y ser parte de una comunidad muy alejada del mundo. Es por ello que este proyecto se focalizo en esa zona con el fin de incluir a los párvulos más alejados del mundo, tal como lo enuncia el Banco Mundial, "la inclusión es importante por sí misma" (2014, p. 11).

En palabras de MENA (2008), podemos indicar que los niños y niñas aprenden por medio de estas relaciones comunitarias y con características de acomodación social a otras personas de la comunidad escolar y local. Aprenden a desarrollar la identidad, pues deben aprender que los demás niños y niñas difieren de ellos de muchas maneras. Y también el modo de resolver y de acomodarse a estas diferencias.

Por otra parte, este proyecto integró variadas áreas, como la cultura y la ciencia, lo que enriquece doblemente la pieza audiovisual. Involucró además a padres y apoderados, siendo un proyecto integrador e innovador.

Por otro lado, la colaboración entre distintas organizaciones ha permitido trabajar cooperativamente para fomentar la cultura ciudadana, los derechos de los niños y las niñas y, por ende, la inclusión social, variables que todos anhelamos en este mundo.

Desde la identidad de los niños y las niñas, desde la zona de trabajo educativa, generando identidad local y cultural, con aproximaciones de ser ciudadanos del mundo y generar desde el ejercicio y como sujetos de derechos una visión de la ciudadanía global y su relación con los espacios de cultura e historia, a una escala de pertinencia y relevancia que apuntan desde sus voces un espacio de significancia en sus aprendizajes de vida que impactan a nivel de la comunidad educativa y local.

Bibliografía

Banco Mundial (2014). Inclusión Social. Claves de la prosperidad para todos. https://openknowledge.worldbank.org/bitstream/handle/10986/16195/817480WP0Spani0IC00InclusionMatters.pdf?sequence=6&isAllowed=y

Biblioteca del Congreso Nacional. (2022, October 7). Región de Magallanes y de La Antártica Chilena. Retrieved from https://www.bcn.cl/siit/nuestropais/region12

CEPAL (2014). Inclusión Social Activa: Mejoramiento de las estrategias para superar las condiciones de la pobreza. https://www.cepal.org/sites/default/files/events/files/seminario-napoles-presentacion-agenda-2014-ds.pdf

CEPAL y OCDE (2018). Nuevos desafíos y paradigmas. Perspectivas sobre la cooperación internacional para el desarrollo en transición, Santiago de Chile, CEPAL/OCDE.

CEPAL. (2007). Cohesión social: inclusión y sentido de pertenencia en América Latina y el Caribe: síntesis. Santiago de Chile: http://www.oas.org/docs/inclusion_social/equidad-e-inclusion-social-entrega-web.pdf

GARCÍA-QUERO, F. Y AHUMADA J.M. (2017). "Economía del Desarrollo" En: Agenjo, Astrid; Molero, Ricardo; Bullejos, Alba y Martínez, Coral (editores) *Hacia una economía más justa: Manual de corrientes económicas heterodoxas*. Granada: Universidad de Granada, pp. 243-297.

MATURANA, H. (2002). *El sentido de lo humano*. Santiago de Chile, Dolmen Ediciones.

MENA, MARÍA ISIDORA Y ANA MARÍA VALDÉS (2008). Clima social escolar. Documento Valoras UC. Santiago: Escuela de Psicología, Universidad Católica.

NÚÑEZ, A., ALISTE, ENRIQUE Y BELLO, ALVARO. "Patagonia-Aysén en la construcción del imaginario geográfico de la nación", Itzapalapa, Revista de Ciencias Sociales y Humanidades, 76 (2014): 165-188.

SEPÚLVEDA, M., (2020). *Psicoterapia evolutiva con niños y adolescentes. (2ª ed.)* . Santiago, Chile, Mediterráneo Ltda.

TASSARA, C. (2020). Agenda 2030 y retos de inclusión social en América Latina y el Caribe, Documentos de Trabajo No 29 (2ª época). Madrid, Fundación Carolina.

TONUCCI, FRANCESCO, (1996). *La Ciudad de los Niños*. Buenos Aires: Losada.

UNICEF (2022) Derecho a la participación de niños, niñas y adolescentes.

https://www.unicef.org/chile/media/7031/file/Mod%204%20derecho%20participacion.pdf

UNICEF (1990). Convención sobre los Derechos del Niño.https://www.unicef.org/chile/media/3176/file/convencion_sobre_los_derechos_del_nino.pdf

Flamenco en red
flamencoenred.tv

Literatura andaluza en red
literaturaandaluzaenred.org

Mediación lectora, ciudadanía y comunidad. El caso de los privados de libertad en el marco del proyecto Tambos de Lectura del Plan Nacional de Promoción del Libro y la Lectura José de la Cuadra

Sebastián Concha Villanueva
Organización de Estados Iberoamericanos, Asistente técnico.
Ecuador
snconcha@uc.cl

Artículo recibido: 03/06/2021. Revisado: 16/09/2021. Aceptado: 08/10/2021

Resumen: El objetivo de este artículo es analizar la dimensión política de las intervenciones de mediación lectora con personas privadas de la libertad en el marco del proyecto Tambos de Lectura del Plan Nacional de Promoción del Libro y la Lectura José de la Cuadra. Para esto, se comienza resaltando los aspectos políticos del acto de leer y su mediación; luego se hace una revisión de los principales aspectos metodológicos y de contenidos del proyecto; finalmente, se alude a la percepción de los mediadores encargados de los Tambos con respecto a los procesos que impulsaron. Se argumenta que la noción de ciudadanía que se construye en estos espacios está vinculada al republicanismo y presenta ciertas tendencias hacia el comunitarismo.

Palabras clave: políticas públicas de lectura; mediación lectora; ciudadanía; personas privadas de la libertad.

Reading mediation, citizenship and community. Deprived of liberty case within the framework of Tambos de Lectura project of the José de la Cuadra National Plan for the Promotion of Books and Reading.

Abstract: The objective of this article is to analyze the political dimension of reading mediation interventions with deprived of liberty people within the framework of the Tambos de Lectura project of the José de la Cuadra National Plan for the Promotion of Books and Reading. For this, it begins by highlighting the political aspects of the act of reading and its mediation; then continues with a review of the main methodological and content aspects of the project; Finally, it alludes to the perception of the mediators of the Tambos regarding the processes they promoted. It is argued that the notion of citizenship that is built in these spaces is linked to republicanism and presents certain tendencies towards communitarianism.

Keywords: reading public policies; reading mediation; citizenship; deprived of liberty people.

Introducción

Bajo el amparo del artículo 126 de la Ley Orgánica de Cultura de Ecuador, se creó en 2018 el Plan Nacional de Promoción del Libro y la Lectura José de la Cuadra, cuyo objetivo fundamental es la generación de acciones a nivel de país que permitan dinamizar la cadena productiva editorial y de promover el acto de leer como una forma de placer a partir del trabajo directo con las diferentes comunidades (CERLALC, 2017, págs. 3-4). En este marco, y en vista de una serie de iniciativas que se venían impulsando desde la sociedad civil y desde el Estado, se conforma el proyecto Tambos de Lectura. Estos se definen como servicios que, a través de diferentes estrategias lúdicas, tienen como meta generar vínculos significativos entre la sociedad y la cultura escrita en sus diversos formatos (CONCHA, S., 2021, págs. 303-304).

Por el alcance y lo novedoso del proyecto, se optó por realizar un proceso formativo, liderado por Fundalectura y mediado por la Organización de Estados Iberoamericanos, que permitiera a un grupo de mediadores recibir una serie de herramientas en promoción lectora. Sin embargo, partiendo de la premisa de que cualquier programa de mediación depende del contexto en el que se ejecuta, el insumo fundamental debía ser la propia experiencia de los participantes (CONCHA, S., 2021, págs. 306-307). Pese a esto, la comprensión de las actividades que se impulsan desde los Tambos pasa por hacer una revisión de los contenidos de la propuesta de formación, lo que se realizará más adelante.

En términos prácticos, el proyecto Tambos de Lectura tuvo presencia en 21 de las 24 provincias del Ecuador, incluyendo Galápagos, a través de 42 espacios que funcionaron en diversas instituciones, destacándose las siguientes: bibliotecas, museos, centros culturales, centros comunitarios, escuelas, universidades, hospitales, centro de privación de la libertad y casas de acogida. En todas las instancias, las actividades planteadas apuntaron a trabajar con aquellas personas que, por diversas razones, tenían dificultades para acceder a servicios culturales de toda índole.

En el contexto descrito, hay que resaltar el trabajo realizado con personas privadas de la libertad, ya que contribuyó positivamente en las dinámicas de relación que se

daban entre los usuarios mismos y los funcionarios de los espacios que albergaban el Tambo. Para comprender esto, primero hay que mencionar que, en Latinoamérica, los sistemas penitenciarios modernos se sostienen en la dualidad funcional que va desde al castigo, por un lado, a la rehabilitación, por el otro. Sin embargo, con el paso del tiempo la tendencia a la sanción ha aumentado como consecuencia de la reacción psicosocial negativa hacia la persona sancionada (GIL VILLA, F., 2019, pág. 11). De este modo, se generan una serie de conductas rupturistas al interior de las cárceles que azuzan la eventual reincidencia en el futuro.

Sin embargo, para evitar este tipo de problemas, existe la posibilidad de que las políticas carcelarias pongan más énfasis en el polo de la reeducación y la resocialización (GIL VILLA, F., 2019, pág. 12). En este sentido, es posible afirmar que el proyecto Tambos de Lectura se posicionó como un proceso que permitió a sus usuarios, personas privadas de la libertad, optar por instancias de rehabilitación sobre las punitivas. Sin embargo, para comprender la situación, no hay que pasar por alto la complejidad que surge al intentar describir el efecto de las actividades implementadas por las particularidades que las actividades adquirieron en su contexto de ejecución.

Por lo mismo, este artículo se plantea el desafío de analizar el efecto de las actividades que se implementaron en aquellos Tambos que funcionaban en instituciones de privación de la libertad, en vista del sentido político que surgió de las relaciones sociales entre los individuos que participaron. Para esto, se apela al concepto de ciudadanía, que permite evidenciar la forma política que subyace a los vínculos que se generaron. Asimismo, en términos metodológicos, se hace una revisión de las principales herramientas de mediación lectora que se utilizaron en estos contextos y, posteriormente, se apela a la percepción de los mediadores con respecto a los procesos que impulsaron. Para lo último, se realizaron entrevistas personales semiestructuradas en consideración de las siguientes preguntas:

- En términos de convivencia, ¿qué cambios de comportamiento verificaron en los usuarios del Tambo a medida que pasaba el tiempo?
- ¿Qué tipo de actividades influyeron en la forma de relacionarse de los usuarios entre sí? ¿Cómo influían?
- ¿Cuál de las siguientes palabras define mejor las dinámica relacional que surgió a partir de los procesos de mediación que implementaron?: 1) individualismo, 2) igualdad o 3) compromiso. Justifique su elección.

Las preguntas planteadas buscan recoger información sobre la noción de ciudadanía que se construyó en los procesos de mediación impulsados desde los Tambos que funcionaron en espacios que atendían a personas privadas de la libertad. Específicamente, se pretende indagar sobre los siguientes aspectos: el primero tiene relación con la posibilidad de pesquisar las principales prácticas que se dieron en estos contextos; el segundo, con los comportamientos que se evidenciaron en los usuarios; el tercero, con las posibilidades de reinserción que se abrían a partir del proyecto; el último, con el concepto de ciudadanía que surgió.

Las personas entrevistadas fueron seleccionadas en base a los espacios en los que trabajaron, considerando la diversidad de sus contextos y de las actividades que plantearon. En concreto, los espacios sobre los que se indagó fueron los siguientes: Hospital Psiquiátrico Julio Endara, Centro de Adolescentes Infractores Virgilio Guerrero, Casa de Confianza y Centro de Adolescentes Infractores Masculino de Guayaquil.

Se debe mencionar que, en función de la investigación realizada, se argumenta que la noción de ciudadanía que se construye en los Tambos de Lectura que funcionaron en instituciones que atendían personas privadas de la libertad está vinculada con el republicanismo y muestra ciertas tendencias hacia el comunitarismo.

1. Marco teórico

Son pocos los estudios que analizan la lectura desde una perspectiva política, pues tradicionalmente el acto de leer y su promoción ha estado subordinada al ámbito de la pedagogía, entendiéndose más como un instrumento que como un hecho sociocultural que influye en la creación o destrucción de pensamiento político (ÁLVAREZ, D., 2005, págs. 148-149). Pese a esto, existen algunas reflexiones importantes sobre la importancia que tiene leer para generar vínculos entre los individuos y su comunidad (CHARTIER, R., 1998, MEEK, M., 2004, ANDRUETTO, M., 2014, y PETIT, M., 2018).

Esto ha influido en algunos estudios normativos sobre el tema de la implementación de políticas públicas de lectura, que se han escrito con el objetivo de funcionar como guías para la

creación o el fortalecimiento de instituciones que las sostengan. Uno de los más notables es *La lectura como política. Construyendo políticas y planes nacionales del libro y la lectura*, de José Castilho, quien comienza el texto declarando lo siguiente:

> El acto de la lectura plena es un acto de comprensión de sí mismo y de los otros, y se constituye como el cimiento de las sociedades democráticas que tenemos el deber ético de construir si queremos un mundo mejor para todos y una convivencia social armónica y justa. Es en este ámbito de la construcción del ciudadano y de la democracia que la lectura toma la dimensión de un derecho humano (CASTILHO, J., 2020, pág. 21).

Como se manifiesta en la cita, la importancia de la lectura radica en su capacidad para incentivar la comprensión personal y la democratización de las sociedades. Sin embargo, más allá de esto, es fundamental encontrar una manera de determinar la forma en que el acto de leer y su mediación construyen pensamiento político. Por lo mismo, la propuesta en esta instancia es apelar al concepto de ciudadanía, cuyas discusiones en torno a su definición permitirían, en el fondo, determinar el sentido de la creación de comunidad en base a la idea política que la podría estar fundando.

Si bien el concepto de ciudadanía por sí mismo se podría entender, por un lado, como un proyecto de institucionalización progresiva de derechos, libertades y responsabilidades, y, por el otro, de confianza, compromisos y redes de cooperación (García, 2001), es fundamental realizar ciertas precisiones de acuerdo con las discusiones que se han dado. Por lo mismo, para explicar lo ocurrido en el marco de los Tambos de Lectura que funcionaron en instituciones que atendían a personas privadas de la libertad y la influencia que tuvieron en el modo de relacionarse de los usuarios, se apela a tres nociones de ciudadanía: liberalismo, republicanismo y comunitarismo. A continuación, se define brevemente cada una.

El liberalismo entiende la ciudadanía como una condición que brinda derechos, pero no deberes. La libertad, entonces, es comprendida desde una perspectiva negativa. Esto implica que al individuo se le debe resguardar su posibilidad de desplegar toda su potencialidad sin ningún tipo de interferencia. De este modo, el rol del Estado radica en cuidar este derecho, procurando no convertirse tampoco en un obstáculo. En este sentido, es posible afirmar que los derechos de los individuos prevalecen sobre los de la comunidad (GIRALDO-ZULUAGA, G. A., 2015, pág. 82).

El republicanismo concibe al ciudadano como un sujeto que participa activamente en los debates sobre el curso del destino de su sociedad. Desde la perspectiva del contractualismo de Rousseau, toda comunidad se funda en un contrato social que hace prevalecer la voluntad colectiva a la libertad individual. En este sentido, es deber del individuo encontrar la forma de participar e influir en la dirección futura de su comunidad, evitando ser un mero receptor de derechos o, peor aún, que se les prive de los mismos. No está demás mencionar la perspectiva de Michael Sandel con respecto al tema, que derechamente plantea que la constitución de la autoridad se funda en una ética republicana, que se traduce en una participación activa de todos los miembros de una colectividad (CRISTI, R., 2011, pág. 17).

Por su parte, el comunitarismo pone por delante los derechos de la comunidad por sobre la de los individuos, privilegiando el bien común por encima del pluralismo. En este sentido, se puede afirmar que la identidad de los sujetos deviene de su pertenencia a un grupo social. Por lo tanto, la ciudadanía comporta una noción política del servicio de la comunidad, que existe en base a creencias morales compartidas que le dan sentido a un determinado ordenamiento jurídico y político (HORRACH MIRALLES, J. A., 2009, págs. 15-16)

Teniendo en cuenta estas posibilidades de ciudadanía, es posible analizar la incidencia que tuvieron las actividades de mediación del proyecto Tambos de Lectura en personas privadas de la libertad, en vista de la noción de rehabilitación. Sin embargo, es imprescindible antes conocer las dinámicas generales de los procesos.

2. Tambos de Lectura y dinámicas de acción

Los Tambos de Lectura son servicios que tienen como meta generar, a través de diferentes actividades lúdicas en los espacios que se requieran, vínculos significativos entre la comunidad y la cultura escrita. Para su instalación se han seleccionado espacios en función de la capacidad que tienen las instituciones que albergan para convocar a aquellas personas que no tienen acceso a servicios culturales de toda índole. Estuvieron en funcionamiento un máximo de

42 Tambos en 21 de las 24 provincias del Ecuador. La comprensión de sus actividades pasa por hacer una revisión de las estrategias que se entregan en el proceso formativo que reciben los mediadores antes comenzar a trabajar. A continuación se mencionan.

- **Promoción de lectura y sus estrategias**: En esta instancia se hace un repaso de los principales conceptos de la mediación lectora, destacándose las nociones de promoción, mediación y animación lectora. Por otro lado, se resalta la importancia de darle sentido a los términos a través del trabajo contextualizado. Finalmente, se abordan ciertas estrategias que son transversales, desde la perspectiva del proyecto, a cualquier tipo de intervención de promoción del acto de leer: la lectura en voz alta, la autobiografía lectora, conversación literaria, espacios de mediación, oralidad y generación y circulación de contenidos.

- **Literatura y promoción lectora**: En esta sección se intentan generar, desde la reflexión colectiva, ciertos criterios de selección de textos en base al cuestionamiento de la noción de canon. En este sentido, se establecen dos tendencias fundamentales: la de diversidad textual, que implica la apertura y la búsqueda de la mayor cantidad de textos y géneros posibles, y la de evitar la moralización, entendiendo que la mediación lectora es una instancia de libre pensamiento.

- **Promoción lectora y población vulnerable**. Partiendo de la premisa de que el proyecto Tambos de Lectura apunta a trabajar con aquellas personas que no tienen acceso a servicios culturales, se reflexiona sobre el concepto de vulnerabilidad, entendido como una posición de desventaja que se da por diferentes factures que limitan el ejercicio de derechos. Posteriormente, se busca indagar sobre las posibilidades que tiene la mediación lectora para lidiar con las problemáticas abordadas, evitando idealizarla y entendiendo que muchas veces los problemas de la vulnerabilidad trascienden cualquier tipo de intervención sociocultural.

- **Promoción lectora e intergeneracionalidad**. En esta sección se indaga sobre la capacidad que tiene la cultura escritura para generar diálogos intersubjetivos, más allá de los grupos etarios a los que se pertenezca. Esto implica comprender que todo individuo influye en el curso del comportamiento de la sociedad en la que está inmerso.

- **Promoción lectora y cultura digital**. Se parte de la premisa de que el mundo de las redes sociales y las herramientas digitales ya son parte del lenguaje de casi todos los miembros de una sociedad, sobre todo de los más jóvenes. Por esta razón, este proceso formativo busca

indagar, de manera práctica, sobre las posibilidades que brinda la cultura digital para mediar la lectura.

- **Planeación de procesos**. Para que las intervenciones de mediación tengan un efecto realmente positivo en las comunidades donde se va a trabajar, se hace imprescindible contar con herramientas metodológicas que permitan plantear acciones planificadas y contextualizadas. Por lo mismo, el proceso formativo apela a la Investigación de Acción Participativa, y al mismo tiempo entrega formatos que facilitan la planeación de procesos.

Todas estas herramientas permiten generar experiencias de convivencia y de reflexión para los usuarios, teniendo como centro a la lectura. Gracias a esto, la mediación abre la posibilidad del diálogo intersubjetivo, sobre todo en instancias en las que la violencia está normalizada, para crear ambientes en las que los individuos puedan construir y reconocerse en una comunidad. De este modo, se procede a verificar cómo se ha logrado esto con personas privadas de la libertad, en base al testimonio de los mediadores que estuvieron a cargo de los procesos.

3. Testimonios de mediadores que dirigieron Tambos de Lectura en instituciones con personas privadas de la libertad.

En esta instancia, se hace alusión a la experiencia de cuatro mediadores que trabajaron en Tambos de Lectura que atendían a personas privadas de la libertad. Se han seleccionado considerando que impulsaron procesos de largo aliento, de entre uno a tres años. Al mismo tiempo, se destaca la variedad de los contextos de intervención. Se hace alusión al trabajo de Nardel Vera en el Hospital Psiquiátrico Julio Endara, de Rosabel Zerpa del Centro de Adolescentes Infractores Virgilio Guerrero de Quito, de Ruth Abril de Casa de Confianza y de Andrea Vélez del Centro de Adolescentes Infractores de Guayaquil. A continuación se describe brevemente las características de cada espacio.

Hospital Psiquiátrico Julio Endara

Este espacio se caracteriza por albergar a hombres y mujeres que tienen diferentes niveles de deterioro cognitivo y que, por la misma razón, no pueden hacerse cargo de sí mismos. Si bien la mayoría está en edad adulta, también se atiende a adolescentes, la mayoría por intento de suicidio. Se encuentran presentes personas que han cometido crímenes y que no pueden ser juzgados por haber sido declarados interdictos. En este contexto, se contó con un personal médico y administrativo que estuvo presente en cada una de las actividades. Por lo mismo, es posible afirmar que los participantes del Tambo de Lectura no fueron solamente los pacientes, sino también los funcionarios de la institución.

Centro de Adolescentes Virgilio Guerrero

La institución atiende a adolescentes masculinos que están privados de la libertad por haber cometido diferentes tipos de crímenes, destacándose el de narcotráfico. Si bien la mayoría es de nacionalidad ecuatoriana, es posible encontrar personas con nacionalidad colombiana y venezolana. En cuanto al personal, hay que destacar que en el transcurso de los procesos que se impulsaron desde el Tambo hubo un recambio sostenido de los funcionarios, tanto de los que estaban dedicados a las labores administrativas como de los que se dedicaban a la labor pedagógica.

Casa de Confianza

Una institución que atiende a mujeres que están condenadas por haber cometido diversos crímenes y que, por ser lactantes, tienen la posibilidad de vivir con sus hijos hasta que cumplen 3 años. Por lo último, las inmediaciones cuentan con un espacio para que los niños puedan ser parte de diferentes actividades educativas. Si bien el personal administrativo es fluctuante, las funcionarias que trabajar directamente con las privadas de libertad y sus hijos se han mantenido a lo largo de todo el proceso y se han hecho parte de las actividades que se han impulsado.

Centro de Adolescentes Infractores Masculino de Guayaquil

Este lugar trabaja con adolescentes masculinos que han perdido su libertad por diferentes crímenes. El lugar se caracteriza por la presencia de la violencia, pues constantemente se realizan motines y los usuarios están en constantes disputas entre sí. Por otro lado, es importante destacar que los funcionarios, tanto administrativo como el que se relaciona con los adolescentes, fluctúa de manera constante.

A continuación, se realiza un balance de las respuestas entregadas por los mediadores.

En términos de convivencia, ¿qué cambios de comportamiento verificaron en los usuarios del Tambo a medida que pasaba el tiempo?

Frente a esta interrogante, todos los entrevistados destacaron que los procesos implementados en el marco de los Tambos de Lectura es un aliciente para generar relaciones basadas en el diálogo y la comprensión. En este sentido, Ruth Abril destaca que, cuando la lectura se convirtió en un hábito, disminuyeron los niveles de agresividad, considerando que eran comunes los conflictos entre las privadas de la libertad de Casa de Confianza. En primera instancia, resalta, el acto de leer comenzó a ocupar gran parte del tiempo de las beneficiarias y, posteriormente, se pudo evidenciar que se incentivó el diálogo a partir de la idea de comentar lo que se leía. Asimismo, indica que es fundamental incentivar instancias de lectura en voz alta, ya que permiten colectivizar un momento que habitualmente es personal.[1]

Por su parte, Nardel Vera mencionó algo similar, sin embargo, también resaltó que con la lectura también se disminuían los niveles de ansiedad. Otro aspecto que destaca es que es posible crear el hábito de leer cuando los usuarios comprenden que es algo accesible para cualquiera.[2]

Tanto Rosabel Zerpa como Andrea Vélez destacan que los adolescentes que tendían a ser más agresivos se mostraban interesados por las actividades del Tambo pese a sus reticencias iniciales. En este contexto, a través de talleres de lectura, lograban adaptarse a las reglas y reconocer en los otros una identidad común, especialmente cuando se tenían en cuenta los gustos musicales y filmográficos[3] [4].

¿Qué tipo de actividades influyeron en la forma de relacionarse de los usuarios entre sí? ¿Cómo influían?

En cuanto a las actividades que influyeron en la forma de relacionarse de los usuarios, se destacan en dos de las cuatro instituciones la creación de bibliotecas y de sistemas de préstamo. Tanto Vera como Abril resaltan procesos en los que los usuarios se pudieron involucrar, asumiendo el compromiso de catalogar y ordenar espacios para disponer libros. Por su parte, Rosabel Zerpa menciona que es fundamental permitir que los usuarios puedan divulgar el trabajo que realizan en el marco del Tambo, por lo que subraya la publicación de un libro en el que se compilaban las creaciones literarias de los adolescentes.

Finalmente, Andrea Vélez insiste en que sus talleres de lectura y escritura se pudieron realizar gracias a la generación de reglas claras, creadas por los mismos participantes, lo que aumenta sus niveles de compromiso.

En otro sentido, Ruth Abril indica que cuando las usuarias tenían visitas de familiares, pedían libros para poder leerles en voz alta. Esto es para replicar las actividades que se realizaban en el Tambo, sobre todo las vinculadas a la creación de manualidades. Asimismo, Nardel Vera destaca el caso de una usuaria que recibió una certificación gracias a su participación en la catalogación de la biblioteca que se creó en el Hospital. Con esto, se le brindó la posibilidad de realizar un voluntariado en una casa cultural del centro de Quito. Fue la primera vez que salió después de siete años hospitalizada.

A su vez, Rosabel Zerpa resalta la importancia que tuvo la publicación de la antología de textos mencionada en el sentido de que permitió a sus autores salir del Centro de Adolescentes Infractores a presentar el libro a diversos espacios culturales de Quito. Incluso lograron vender los ejemplares con el objetivo de seguir sacando nuevas ediciones.

¿Cuál de las siguientes palabras define mejor la dinámica relacional que surgió a partir de los procesos de mediación que implementaron?: 1) individualismo, 2) igualdad o 3) compromiso. Justifique su elección.

En esta instancia, todos los entrevistados se inclinaron por la tercera opción, la del compromiso (republicanismo), pese a que hay que poner en evidencia ciertos matices, considerando que también se manifestaron tendencias relacionales vinculadas a la igualdad (comunitarismo). En términos generales, se justificaron indicando que, a medida que pasaba el tiempo, las actividades comenzaron a funcionar a partir de la iniciativa misma de los participantes. En este sentido, resaltaron que fueron fundamentales aquellos procesos que implicaban participación más allá de la presencia del mediador, como es el caso del funcionamiento de las bibliotecas y sus sistemas de préstamo.

Con respecto a lo anterior, Nardel Vera resalta la importancia que tiene la creación colectiva de reglas para el correcto funcionamiento de los talleres de lectura y escritura. Específicamente, hace referencia a una actividad en la que el estímulo

fundamental para el escribir es la música, ya que requiere de la realización de tareas previas y de la organización de espacios. También hace énfasis en la creación de diversos puntos de lectura, iniciativa ideada por él pero ejecutada por los funcionarios y pacientes del hospital. Lo mismo indica Ruth Abril, que menciona nuevamente que el sistema de préstamos de la biblioteca es gestionado por las mismas reclusas, aunque también da cuenta de la organización de instancias de lectura en voz alta por las participantes fuera de la presencia de la mediadora, que se dio con el objetivo de cuidar colectivamente a los niños que viven en el centro penitenciario. Rosabel Zerpa también resaltó el compromiso que adquirieron los participantes de su Tambo en las diferentes tareas que se les asignaron para la publicación de la antología de las creaciones de los participantes del taller de escritura.

Al mismo tiempo, se evidenciaron ciertos rasgos de comunitarismo bajo la idea de que los talleres de lectura y escritura abrieron espacios de comunicación en el que se podía participar en el marco de la igualdad. En esta línea, Ruth Abril indica que las actividades de los Tambos se reconocían como espacios en los que la opinión de cada participante se manifestaba en el marco de la igualdad. Por su parte, Andrea Vélez planteó que sus propuestas se convirtieron en espacios de autorreconocimiento y de conocimiento sobre el otro, logrando fomentar instancias de diálogo en base a la idea de que el prójimo era un igual.

Conclusiones

En base a los testimonios recogidos, es posible afirmar lo siguiente:

- Se observa que la noción de ciudadanía que se fomentó en estos Tambos de Lectura fue la del republicanismo, con ciertas tendencias al comunitarismo. Esto, porque la construcción de acciones conjuntas, vinculadas a la lectura, devinieron de un compromiso que no estaba ligado al interés personal ni a una idea de igualdad, sino más bien a una actitud interna que se fue creando a través del diálogo y la organización. Por su parte, la idea de comunitarismo se basó en la tendencia a la creación de espacios comunicativos en los que se reconocía al otro como a un igual.

- La creación de comunidad no se logró solamente con intervenciones sincrónicas, sino también con actividades que trascendían la presencia de los mediadores. Esto se realizó a través de la asignación de tareas que, con el paso del tiempo, permitieron el involucramiento gradual de todos los participantes. Se destacan la creación de bibliotecas y. la publicación de textos escritos en el marco de talleres de escritura creativa.

- Se observa que todos los privados de la libertad tienen conocimientos previos importantes con respecto, fundamentalmente, a la música y ciertas artes urbanas. Por esta razón, para potenciar las acciones que se llevan en los Tambos de Lectura o en proyectos similares es esencial apelar a las tendencias culturales de sus usuarios, algo que requiere un proceso de investigación constante.

- Es posible afirmar que, bajo la premisa de la promoción de una ciudadanía republicana con tendencias comunitaristas, los Tambos de Lectura son un incentivo para la reinserción. Esto, porque promueve niveles de organización colectiva que no devienen de una obligación externa y punitiva, sino más bien de una reflexión personal que se da a través de un proceso de largo aliento. Pese a esto, se corre el riesgo de que perder lo avanzado una vez concluido el proyecto, ya que, si bien existe la intención de continuar con las actividades por parte de algunos funcionarios, no existiría la posibilidad de dar seguimiento ni de brindar asistencia técnica cuando corresponda.

Notas

1. Ruth Abril (Artista escénica(, en conversación con el autor, julio de 2022.

2. Nardel Vera (Músico con estudios en Filosofía), en conversación con el autor, julio de 2022.

3. Rosabel Zerpa (Licencia en Danza), en conversación con el autor, julio de 2022.

4. Andrea Vélez (Bibliotecóloga), en conversación con el autor, julio de 2022.

Bibliografía

ÁLVAREZ, D. (2005). "Lectura y formación ciudadana/Un estudio aplicado a la escuela de animación juvenil. Medellín, Colombia", Revista Interamericana de Bibliotecología 28 (1), pp. 147-167.

ANDRUETTO, M. T. (2014). *La lectura, otra revolución*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

CASTILHO, J. (2020). *La lectura como política. Construyendo y planes nacionales del libro y la lectura*. Perú, Biblioteca Nacional del Perú.

CERLALC (2017) "Plan Nacional de Promoción del Libro y la Lectura José de la Cuadra". https://cerlalc.org/wp-content/uploads/2018/09/42_Plan_Nacional_Lectura_Ecuador-1.pdf [Consultado 5-8-2022].

CHARTIER, R. (1998). *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Madrid, Taurus.

CONCHA, S. (2021). "Tambos de Lectura del Plan Nacional de Promoción del Libro y la Lectura José de la Cuadra: hacia la formalización de una ocupación laboral". En: CARDOSO, P. (Coord.), *Trabajadores de la Cultura. Condiciones y perspectivas en Ecuador*. Guayaquil, Universidad de las Artes, pp. 301-322.

CRISTI, R. (2011). "Autoridad, libertad y republicanismo", Revista de Filosofía 67, pp. 9-28.

GIL VILLA, F. (2011). "La función social punitiva en Iberoamérica. Circunstancias globales y locales", Urvio, Revista Latinoamericana de Estudios de Seguridad 24, pp. 10-25.

GIRALDO-ZULUAGA, G. A. (2015). "Ciudadanía: aprendizaje de una forma de vida", Educación y Educadores 18 (1), pp. 76-92.

HORRACH MIRALLES, J. A. (2009). "Sobre el concepto de ciudadanía: historia y modelos", Factótum 6, pp. 1-22.

MEEK, M. (2004). *En torno a la cultura escrita*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

PETIT, M. (2018). *Lecturas: del espacio íntimo al espacio público*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

ÓPERA PRIMA

Sembrando para quienes nos sucederán: resignificación de “lo rural” a través del arte y la cultura en un contexto de crisis ecosocial (R-Rural)

Rocío Nogales Muriel / 164

Sembrando para quienes nos sucederán: resignificación de "lo rural" a través del arte y la cultura en un contexto de crisis ecosocial (R-Rural)

Rocío Nogales Muriel[1]
EMES International Research Network & Universidad de Zaragoza, Directora y profesora.
España
rnogales@unizar.es

Artículo recibido: 03/06/2021. Revisado: 16/09/2021. Aceptado: 08/10/2021

Resumen: Este artículo resume el trabajo realizado en el marco de "Resignificación de 'lo rural' a través del arte y la cultura en un contexto de" (R-Rural). R-Rural es un proyecto exploratorio de investigación-acción enfocado en el proceso de transformación de los referentes, contenidos y prácticas del significado de "lo rural" y "lo contemporáneo" a través de prácticas culturales rurales concretas que incorporan aspectos de sostenibilidad económica, social y ambiental como resultado de dicho proceso. La hipótesis de partida de R-Rural es que el arte contemporáneo (y la cultura en general) puede favorecer la transformación de "lo rural" en una entidad y espacio significativo con referentes, agentes y prácticas propias que defienden el interés general y la justicia ecosocial. La fue el método aplicado en el estudio, que se centra en dos estudios de caso concretos de iniciativas basadas en España, una en el Sur (Bee Time en Cádiz) y otra en el Noroeste (Agrocuir en Galicia).

Palabras clave: Cultura; crisis ecosocial; falacias; ruralidad; sociopoética; transición.

Sowing for those coming after us: Resignification of "the rural" through arts and culture in an eco-social crisis context.

Abstract: This article summarises the work conducted in the framework of "Resignifying 'the rural' through arts and culture in a context of ecosocial crisis" (R-Rural). R-Rural is an exploratory action-research project focused on the process of transformation of the referents, contents and practices of the meaning of 'the rural' and 'the contemporary' through concrete rural cultural practices that incorporate aspects of economic, social and environmental sustainability as a result of such a process. The departing hypothesis of R-Rural is that contemporary art (and culture in general) can favour the transformation of 'the rural' into a significant entity and space with its own referents, agents and practices that defend the general interest and eco-social justice. Sociopoetics was the method applied in the study, which focuses on two concrete case studies of initiatives based in Spain, one in the South (Bee Time in Cadiz) and the other in the Northwest (Agrocuir in Galicia).

Keywords: Culture; ecosocial crisis; fallacies; ruralidad; sociopoética; transition.

Quiero oírte en tu azul englobante.
Háblame.
Sabré responder a la voz de todas tus voces en la hora inocente.
Respetaré -tanteando- tus pájaros y tus ingenuas flores
y haré en tu anchura conscientes trazados de augurios.
Enriqueta Arvelo Larriva (1939)

1. Introducción y contextualización

El proyecto R-Rural[1] propone, desde una perspectiva de investigación-acción exploratoria, estudiar el proceso de transformación de los referentes, contenidos y prácticas del significado de "lo rural" y "lo contemporáneo" a través de prácticas culturales rurales situadas que incorporan aspectos de sostenibilidad económica, social y ambiental como resultado de tal proceso. Para ello nos acercamos a dos colectivos que llevan desde 2015 organizándose en torno a la cultura crítica en entornos rurales: Bee Time, en Cádiz, y Agrocuir, en Lugo. Este proyecto bebe de una matriz desveladora de procesos invisibilizados como consecuencia de su periferialidad y de su postura crítica. Una doble invisibilización sistemática a la que hemos tratado de acercarnos a través de metodologías que contribuyan a una sociología crítica y novedosa y a una política de la emergencia capaz de reinventar las dinámicas de la emancipación social (Escobar, 2012).

El presente trabajo se ha nutrido del marco metodológico innovador de la sociopoética y, hasta donde ha sido posible, del método de análisis socio-narrativo, incorporando también técnicas más tradicionales de observación participante y entrevistas, además de la revisión y análisis documental. Como resultado, la investigación integra la dimensión de *poiesis* social que ponen a nuestra disposición estos métodos de acercarnos a la realidad y generar conocimiento.

R-Rural analiza cómo se interrelacionan los dos ámbitos de significación y praxis ("lo rural" y "lo contemporáneo"), prestando especial atención al arte contemporáneo como práctica artística y cultural concreta anclada en los grandes temas de nuestro tiempo y a la "(nueva) ruralidad", entendida como una puesta en valor de formas de existir enraizados en modos de vida rurales que adquieren especial relevancia en la actual crisis ecosocial, en especial tras la pandemia del Covid-19. Definimos crisis ecosocial como la combinación de situaciones de alteración profunda o quiebra en la que vivimos actualmente como resultado de la acumulación de múltiples factores entre los que se incluyen el agotamiento de los recursos naturales, la destrucción de los ecosistemas naturales acelerada por la acción humana, las crecientes desigualdades sociales y la imposibilidad de alcanzar consensos políticos que transformen las condiciones

de vida para que esta sea sostenible y digna para la mayoría de las personas (Naredo, 2006; Álvarez Cantalapiedra et al., 2019). La hipótesis de partida de R-Rural es que el arte y la cultura contemporánea que surgen en el campo favorecen no solo a la transformación de lo que entendemos por "rural", sino de lo que entendemos por "contemporáneo", incluyendo la crisis ecosocial. Para ello, enunciábamos que esta transformación estaba siendo puesta en marcha desde entidades/colectivos y espacios significativos cuyos referentes, agentes y prácticas propias defienden el interés general y la justicia ecosocial.

El artículo inicia con una contextualización y breve descripción metodológica que incluye una aproximación a lo que entendemos por "rural" en el marco de esta investigación. Le sigue una segunda sección dedicada a la relevancia de las narrativas para construir en común futuros posibles y dignos. La tercera sección describe la metodología principal empleada, la sociopoética, para hacer emerger estas nuevas narrativas desde las propias personas que las encarnan y viven. También se exponen en esta sección las conclusiones principales de los dos casos de estudio realizados. La cuarta sección avanza el proceso del trabajo de campo realizado de forma muy reducida a través del resultado que la tarea en común, tanto académica como artística, ha generado[2]. La quinta sección ofrece conclusiones para seguir avanzando, recogiendo el guante de otras "acciones académico-artísticas" pioneras con la idea de abrir la puerta a futuras indagaciones que combinen distintas epistemologías y voces como forma de evitar "resbalar sobre la propia vida sin adentrarse en ella" (Zambrano, 1942).

1.1. ¿Qué noción de rural para nuestro presente?

La manera más común de definir "lo rural" ha sido por oposición a "lo urbano" como mundos separados (espacial y socialmente) y por la dominación de lo urbano sobre lo rural (Pereiro y Prado, 2013). En los Sesenta comenzaron a aparecer alternativas a esta oposición binomial rural-urbano como fueron el continuo urbano-rural, las teorías de la modernización rural, el enfoque despoblación-población-repoblación y la teoría de la contra-urbanización, así como la revitalización y el renacer de lo rural bajo etiquetas como los modelos post-rural, neo-rural y rurbano (Pereiro y Prado, 2013). Estas distintas respuestas teóricas buscan aprehender la compleja interacción entre los núcleos de población que conocemos como ciudades y esos otros territorios caracterizados por una baja densidad de población, por la abundancia de espacios abiertos o con mayoría de paisaje agroforestal y dedicados tradicionalmente de forma mayoritaria a la agricultura (Cerarols y Nogué, 2022). La base económica de las ciudades había consistido tradicionalmente en el comercio y la industria, negándole cualquier tipo de atención a la agricultura (Kropotkin, 1914 en Moulaert et al, 2022). La llegada de la modernización de mano de la revolución verde[3] acelera la desigualdad territorial, el dualismo regional y el extractivismo, haciendo que emerjan regiones económicamente periféricas, de donde se extraen recursos y se almacenan residuos, y regiones económicamente centrales, lideradas por grandes urbes, donde se acumulan recursos (Carpintero, 2015). El entramado de relaciones de dependencia y dominación que conecta estas realidades se ve atravesado por otros fenómenos, como la despoblación o el desempleo, lo que añade complejidad a dicha interacción. En realidad, afirman Pereiro y Prado (2013) el término "ruralidad" en una metáfora para los cambios socioculturales que acontecen en esas áreas y los procesos identitarios a nivel local, regional y nacional asociados a estos cambios. Los territorios considerados rurales son variados y diversos, en especial su población y se ha hecho más visible a tenor de las iniciativas académicas, de divulgación y políticas públicas que trabajan para atajar algunos de los desafíos que se concentran en torno a ellos (Cerarols y Nogué, 2022).

Los últimos años han visto una aceleración de iniciativas y tendencias prometedoras, aunque queda por ver el nivel de sostenibilidad económica que son capaces de desarrollar o el grado de escala que alcanzan para poder generar transformaciones sistémicas (Moulaert, 2014; Cerarols y Nogué, 2022). De hecho, los dos casos de estudio que analiza R-Rural son la punta de lanza de un elevado número de iniciativas que se están organizando, mayoritariamente desde la sociedad civil y siguiendo lógicas de solidaridad, ayuda mutua y reciprocidad.

2. Aprendiendo a narrarnos para (re)existir

2.1. Econarrativas para futuros posibles y dignos

El funcionamiento de las sociedades se basa en mentalidades o paradigmas que se asientan en "acuerdos sociales compartidos sobre la naturaleza de la realidad (...) el conjunto más

profundo de creencias sobre el funcionamiento del mundo" (Meadows, 1999). Las narrativas serían los actos comunicativos que hacen que esos acuerdos sociales se traspasen de unas personas a otras, pudiendo ser comunicación explícita y formal (mensajes, historias) pero también implícita e informal (acciones o comportamientos en la esfera pública). Para construirse, las narrativas requieren de referentes, valores y prácticas concretas en las que afianzarse. Definimos narrativas como "representaciones simbólicas de la realidad que conducen a la ejecución de acciones directas, dentro de una estructura determinada" (Barahona et al, 2022)[4]. Tres implicaciones emanan de dicha definición. La primera es que al pertenecer al ámbito de lo simbólico, las narrativas se adscriben a la esfera de la creación de representaciones de lo real (símbolos y significados asociados con ellos) en la que el arte y la cultura (incluyendo disciplinas asociadas como el diseño y la arquitectura) cuentan con un reconocimiento destacado. La segunda es la dimensión persuasiva de las narrativas, en especial la cualidad totalizante que tienen esas representaciones simbólicas, conformando realidades vivibles y vividas. Son pocos los detalles que escapan a la exhaustiva descripción de las narrativas hegemónicas. Y aquí llegamos a la tercera implicación: las narrativas generan un radio de acción determinado, normalmente en el marco de unas estructuras simbólicas y materiales que refuerzan la propia narrativa. Ese poder de retroalimentación refuerza la posición de la narrativa hegemónica y es el que las narrativas alternativas tratan de modificar, limitar o eliminar.

A la hora de narrar nuestros posibles futuros como especie, parece que una ola de distopías han irrumpido en nuestros modos de vida conocidos para hacerlos inhóspitos e inhumanos (Martorell Campos, 2021). Sin embargo, existen otras narrativas que no incluyen como pilares la destrucción o el hundimiento de valores esenciales para la existencia humana, como las "ecotopías"(Fernández Casadevante, 2020). Estas narrativas constituyen otras opciones a la narrativa hegemónica. La cuestión no es saber si es posible poner en marcha alternativas viables, ya que llevamos décadaas atesorando casos de estudio, estrategias, modelos y testimonios. Tampoco es la falta de solidez teórica, ya que existen amplias teorías que proponen alternativas complejas desde distintas disciplinas, como son el decrecimiento, el municipalismo, los nuevos comunes, la economía social y solidaria, etc. Entonces, ¿por qué es tan difícil que acontezca una auténtica transformación en los ámbitos sociales, políticos y económicos?

2.2. De la conciencia al cuerpo contra la impotencia

Lejos de ser una pregunta naive, esta cuestión ha constituido un desafío para el pensamiento y la crítica desde el inicio de la Revolución Industrial. En 1937, Simone Weil describía las razones que llevan a la mayoría a someterse a una minoría como resultado del "sentimiento de impotencia"[5]. En nuestros días, Marina Garcés incorpora la noción de impotencia en su reflexión sobre la crítica afirmando que su quehacer hoy en día no es combatir la oscuridad, sino la impotencia (Garcés, 2011). El origen de la internalización de la impotencia por parte de los individuos se debe, según Garcés (2011) a la desconexión (o conexión precaria) del individuo a la "sociedad-red" y su consecuente despolitización. El paso de una "lógica de la pertenencia" (que emanaba del formar parte de colectivos o instituciones) a una "lógica de la conexión" (que nos exige estar continuamente conectados) resulta en una transformación del vínculo social que nos deja a la intemperie existencial (Garcés, 2011). La función de la crítica pues, debería ser la de "conquistar la libertad del entrelazamiento", redescubriendo "la experiencia del nosotros y del mundo que hay entre nosotros" (Garcés, 2011). Y precisamente en este redescubrimiento surgen nuestros cuerpos y el hogar que habitamos (el planeta) haciendo que la crítica no concierna "a una conciencia frente al mundo, sino a un cuerpo que está *en* y *con* el mundo" (Garcés, 2011).

La radicalidad de estar *en* y *con* el mundo se encuentra en la base de la hipótesis de partida de R-Rural: la creación y reflexión cultural y artística hecha desde territorios rurales (o desde "el campo", como prefiero referirme a esos territorios) cuenta en la actualidad con potencial para articular nuevas narrativas que, a su vez, contribuyen a la justicia social y ecológica. Una hipótesis que encuentra en la propuesta de Garcés un valioso apoyo: la creación-reflexión *desde* y *en* el campo no solo cuestiona y desmonta el papel del intelectual, revisitando sus mecanismos de legitimación o sus canales de expresión, sino que pone en primer plano la importancia del doble movimiento del pensar-haciendo y hacer-pensando desde la crítica. La articulación de transiciones de manera coordinada incluye no solo la transformación de lo productivo-material de ámbitos como la agricultura, sino una transformación social de los imaginarios (Álvarez Vispo, 2022). Así, la contribución de la cultu-

ra crítica sería, no solo superar modelos culturales obsoletos e inadecuados, sino facilitar acciones hacia transiciones en los diferentes ámbitos (desde el material y productivo al simbólico y político) que componen nuestras vidas (Nogales Muriel, 2019).

2.3. De la privatización a la comunalización de la existencia

Una segunda razón que explica la dificultad de ver transformaciones sociales, políticas y económicas es lo que Castoriadis (1996) llama "la privatización de lo individual" y Garcés (2011), "la privatización de la existencia". Este proceso de cercamiento y mercantilización de áreas esenciales para la reproducción y la dignidad de la vida humana, así como el progresivo aislamiento de las personas, presenta uno de los principales desafíos para la crítica del siglo XXI.

Esta privatización encuentra apoyo en cuatro falacias o falsas equivalencias que representan situaciones con una equivalencia aparentemente lógica cuando en realidad no hay ninguna (Nogales Muriel, 2023b). La "falacia de las construcciones universales" se basa en verdades o principios universales que han servido de fundamento al modelo patriarcal, colonialista y capitalista de sociedad actual. La acción conjunta del feminismo y el ecologismo ha sido esencial para desvelar algunos de los mecanismos de dominación y extractivismo que lo perpetúan (Puleo García, 2015). El feminismo abrió la puerta a un cambio epistemológico con la idea, entre otras muchas, de la "perspectiva parcial" en cualquier tipo de conocimiento y de "conocimiento situado" como mirada para reconocer y comprender la contingencia de la propia posición en el mundo como forma de producir conocimiento (Haraway, 1988).

La "falacia de la competición" se fundamenta en la noción de la maximización del interés propio y alimenta la creencia de que la naturaleza humana es eminentemente competitiva (Dawkins, 1976). Más allá de la multitud de experiencias que ilustran que la historia de la humanidad también podría haberse contado desde una perspectiva comunitaria, el resurgimiento de los comunes y el interés en la innovación social transformadora desde el pensamiento crítico están contribuyendo a desmontar esta falacia a la vez que ofrece propuestas concretas (Cordero, 2021; Moulaert et al, 2022).

Karl Polanyi (1944) ya desmontó la "falacia del mercado" ilustrando cómo el desenraizamiento de la economía de la sociedad aconteció en un momento histórico muy concreto. Desde entonces, la economía substantiva y su expresión en la "economía social y solidaria" reconocen la cooperación y la solidaridad como valores impulsores; el reconocimiento y el respeto de la diversidad en todos los ámbitos de la sociedad y la acción humana; y la participación política directa a través de la acción ciudadana (Hillenkamp y Laville, 2013). Las prácticas solidarias que este tipo de economía genera constituyen áreas sustanciales de práctica e investigación que han asumido una mayor centralidad en el marco de las crisis recientes (Fraser, 2013; Laville et al., 2017; Subirat, 2019).

La "falacia de la participación" reduce el poder y la agencia política de la ciudadanía a votar cada cierto tiempo sin ejercer ningún tipo de creatividad ni poder directo (Moulaert et al, 2022; Nogales Muriel, 2023b). En frontal oposición a esta visión, la participación activa en los asuntos que afectan a las condiciones de vida de comunidades y la articulación de nuevos modos de convivencia, así como la toma de decisiones por parte de las mismas sobre sus propios recursos, constituye un principio básico de los (nuevos) comunes (Ostrom, 1990; Hess, 2008; Subirats, 2011). Además, la implicación ciudadana en la economía social y solidaria y en iniciativas ciudadanas (cultura comunitaria, supermercados ecológicos, cooperativas energéticas, etc.) también contribuye a expandir lo que entendemos por participación y agencia política.

La activación e internalización de estas cuatro falacias genera, entre otras muchas consecuencias, una situación de "vulnerabilidad expandida" entendida como una mutación de la noción de "vulnerabilidad", ampliando su ámbito de acción y virulencia y generando nuevas situaciones de incertidumbre existencial (Nogales Muriel, 2022). Se trata de una vulnerabilidad que se extiende a nuevos individuos y colectivos, más allá de los "grupos de riesgo", así como hacia áreas vitales esenciales para la vida (principalmente alimentación, salud, vivienda, trabajo, energía, movilidad y clima).

Analizadas algunas de las posibles causas de la actual situación, emergen dos cuestiones centrales: la de la consecución de mayorías amplias y la de la implementación de nuevas nociones de "escala" que no impliquen aumentar la espiral de agotamiento de energías (fósiles y no fósiles) y de deshumanización. Ya que no faltan propuestas ni intenciones de cambio, identificamos tres factores relevantes: una concienciación mayoritaria para alcanzar masas críticas que promuevan las transformaciones, un compromiso político sin fisuras y una capacidad

ciudadana de control, seguimiento y proposición. Desde ese triple desafío, R-Rural se sumerge en el campo para ver cómo se están construyendo nuevas narrativas que hagan frente a los discursos dominantes y contribuyan a revertir la situación de inviabilidad de nuestra propia vida en la Tierra.

3. Metodologías para nuevas narrativas

3.1. La generación de conocimiento a través de la sociopoética

R-Rural retoma la noción de complejidad en la naturaleza y en la sociedad a la hora de acercarnos a los fenómenos como forma de reconocer la diversidad, multiplicidad, variedad, que no puede en ningún sentido ser reducida y metodológica, ni epistemológica, o físicamente (Maldonado, 2016). En ese contexto de complejidad, la sociopoética proporciona una forma de acceder al conocimiento que está en la piel, en el dolor de la opresión, en las emociones, en la memoria del cuerpo, y no sólo en la razón (Ferrarini, 2018). El método sociopoético fue creado por el filósofo y pedagogo francés Jacques Gauthier a partir de su experiencia con el movimiento de liberación del pueblo indígena Kanak y en su evolución se enriqueció con la pedagogía del oprimido de Freire y el análisis institucional (Santos et al., 2005; Silveira et al, 2008). La sociopoética parte de la premisa que todas las personas poseen conocimientos variados que hay que hacer emerger gracias a la palabra, al diálogo colectivo y a la metáfora (Gauthier, 2004). El acto de investigación se transforma en un acto de *poiesis* apoyándose en el potencial de autogestión de los grupos a través de "artefactos artísticos". En el caso de R-Rural, estas fueron: la técnica del teatro imagen y la técnica de la poesía de la conciencia[6].

Para guiar la reflexion y el análisis de la información recogida, se definieron al principio de la investigación cuatro ejes analíticos centrales: personas, planeta, producción y participación. Dentro de estos ejes se prestó especial atención a las principales narrativas que los acompañan.

3.2. Colectivos participantes en R-Rural

3.2.1. Festival Agrocuir de Ulloa

Agrocuir[7] es el neologismo creado para denominar al colectivo de personas que, desde 2014, organiza un festival en el pueblo de Monterroso, en Ulloa, en la provincia gallega de Lugo. El colectivo Agrocuir se compone actualmente de doce personas constituidas en asociación cultural cuyo objetivo es reivindicar la diversidad como principio esencial para la vida, poniendo el foco en la diversidad sexual y de género en el medio rural y en la diversidad de los ecosistemas naturales. Para ello se centra en la visibilización de colectivos tradicionalmente invisibilizados en el medio rural a causa de su orientación sexual y en el activismo frente a retos relacionados con la destrucción de los equilibrios ecosistémicos (defensa de los bosques autóctonos, lucha contra los incendios, conservación del agua, etc.) (Barreto, 2020). El punto de partida conceptual de Agrocuir bebe del principio ecofeminista de que el binomio destructivo de explotación y violencia contra la naturaleza y contra la mujer, así como su normalización e invisibilización, están en la base del mantenimiento del sistema patriarchal (Mies y Shiva, 2014; Herrero, 2018). El primer encuentro tuvo lugar en agosto de 2014 como reunión de personas afines, no como festival planificado y organizado como tal, pero esa celebración constituyó el germen de lo que vendría después. Al año siguiente se celebró el "II Festival Agrogay da Ulloa" y desde entonces se han celebrado siete ediciones, con el parón de dos años en 2020 y 2021 como resultado de la pandemia del Covid-19.

Cinco elementos son clave a la hora de pensar en las narrativas que emergen de esta experiencia: su denominación, su composición, su localización, su interacción con la comunidad y su organización. Antes de llamarse "agrocuir", las primeras tres ediciones el colectivo se denominó "agrogay". Sin embargo, tras una profunda reflexión en el colectivo y con el fin de hacer el festival más coherente con la noción de diversidad en su sentido más amplio se prioriza la noción de "queer" pero en su acepción gallega "cuir", resultando en "agrocuir". El objetivo último es que cualquier persona que quiera acercarse se sienta bienvenida a hacerlo, independientemente de su orientación sexual o de si vive en el campo o la ciudad. La composición del colectivo ha estado liderado por referentes endógenos de personas de orientaciones sexuales no normativas pero siempre abierta a todo tipo de participación con el fin de reflejar esa diversidad que persigue. Al primer núcleo de personas fundadoras (ninguna de ellas activas en los movimientos LGTBI) se añadieron rápidamente otras, siempre combinando las oriundas y las nuevas pobladoras, lo que ha posibilitado la rotación de algunas de las responsabilidades que implica organizar un festival de esta talla y la transferencia de conoci-

mientos. Respecto a la localización del festival, las primeras cuatro ediciones se realizaron en la Granxa Maruxa, una huerta agroecológica y granja ecológica perteneciente a una de las principales referentes del colectivo. En esos momentos, la distancia con el pueblo, Monterroso, no era solo física, sino también simbólica. En 2019, el festival se desplaza desde la periferia del pueblo hasta el corazón mismo de sus espacios públicos, acercando el festival y sus ideales al pueblo y haciendo que este comenzara a sentirlo como algo propio. Esta progresiva presencia del festival en los espacios públicos del pueblo favoreció la interacción con la ciudadanía monterrosina, la cual, de ser observadora pasó a ser participante y de ahí a co-organizadora en un proceso de empoderamiento colectivo y ciudadano a través de asociaciones y de iniciativas privadas. Respecto a su organización, esta se lleva a cabo sin interés lucrativo: todos los ingresos obtenidos a través de las barras, donaciones (campaña de crowdfunding), merchandising, subvenciones y demás se destinan a cubrir los gastos del festival. Las personas miembro del colectivo son voluntarias y ninguna es remunerada por su trabajo, tema que suscita debates en el seno del colectivo. La primera edición abierta al público (2015) atrajo a 500 personas mientras que más de 4.000 personas participaron en la sexta edición (2019). Desde el primer momento, el modelo de festival que imaginó el colectivo Agrocuir tomó como referencia la expresiones culturales arraigadas en su entorno, las romerías.

Tres fueron las principales preocupaciones expresadas por el colectivo: evitar la precarización de las vidas de las personas que lo conforman y asegurar relevos para futuras ediciones; seguir siendo relevantes tanto en el territorio como para los distintos colectivos, lo que incluye la atención a la diversidad funcional y psicológica; desviarse de la escala humana, algo que se refleja en un posible "desborde" en términos de afluencia de público.

Figura 1. Análisis del estudio de caso Agrocuir en base a los cuatro ejes de R-Rural

3.2.2. Bee Time

Bee Time (en español "tiempo de la abeja") es un grupo de investigación y creación artística iniciado en 2015 por Karmit Even-Zur (Reino Unido), Jorge Gallardo (España) y Polina Stoynova (aka "Pol Parrhesia", Bulgaria) con sede permanente en Santa Lucía, una pedanía de Vejer de la Frontera, en la costa atlántica de Cádiz. Constituido formalmente como cooperativa, el colectivo decidió cesar su actividad como tal durante el período en el que se llevó a cabo R-Rural, aunque seguirán colaborando en acciones puntuales y uno de sus componentes tomó el liderazgo de relanzar la cooperativa[8]. El objetivo original del colectivo era "abrazar lo vulnerable y darle voz"[9], explorando las relaciones entre el ser humano y su medio y proponiendo creativamente nuevas posibilidades de coexistencia y regeneración a partir del ejemplo concreto de las abejas. La metáfora del riesgo de extinción de las abejas fue el centro en torno al cual pivotaron las actividades principales de Bee Time: residencias artísticas, comunidad de aprendizaje en torno a la apicultura integral "Apijanda", exposiciones itinerantes y cine social entre 2015 y 2018 (a partir del cual también surgió una comunidad de aprendizaje).

La importancia del trabajo en red fue evidente desde los comienzos de Bee Time. Los procesos generados en las residencias artísticas Bee Time estuvieron conectados con redes españolas y europeas para el restablecimiento de ecosistemas, la promoción de la actividad artística en relación con la naturaleza en contextos rurales y el desarrollo práctico de la apicultura integral. En particular, la conexión con la red El Cubo Verde resultó en la creación de la primera cartografía crítica colectiva de experiencias de cultura comunitaria en el campo, Culturarios[10].

Al hablar de referentes, para Bee Time estos se encuentran en la figura de Joseph Beuys y su idea de "escultura social", así como en la comunidad de apicultura natural con sede en el Reino Unido, Natural Beekeeping Trust. De ahí y tras años de experiencias de cultura comunitaria rural, Bee Time perfiló su enfoque hacia el arte no en clave occidental característica del sistema capitalista (arte-consumo-público) sino en clave del antiguo sistema ritualista (cultura-práctica-participante). Para ello, el colectivo continuó desarrollando tres ejes propios de la práctica artística de uno de sus miembros: "lo rústico", en oposición a lo urbano y sofisticado y en relación con contactos personales directos entre procesos artísticos y entornos rurales y con herramientas básicas y accesibles; "lo barato", en referencia a la ausencia de estructuras burocráticas y financieras y basado en los principios del reciclaje y la reutilización de lo que ya existe con el foco puesto en el valor de lo inmaterial más que lo material; y "lo local", en tanto que en diálogo con la tradición y los modos de hacer locales desde una perspectiva ecológica, volviendo a ampliar dimensiones identitarias propias del territorio.

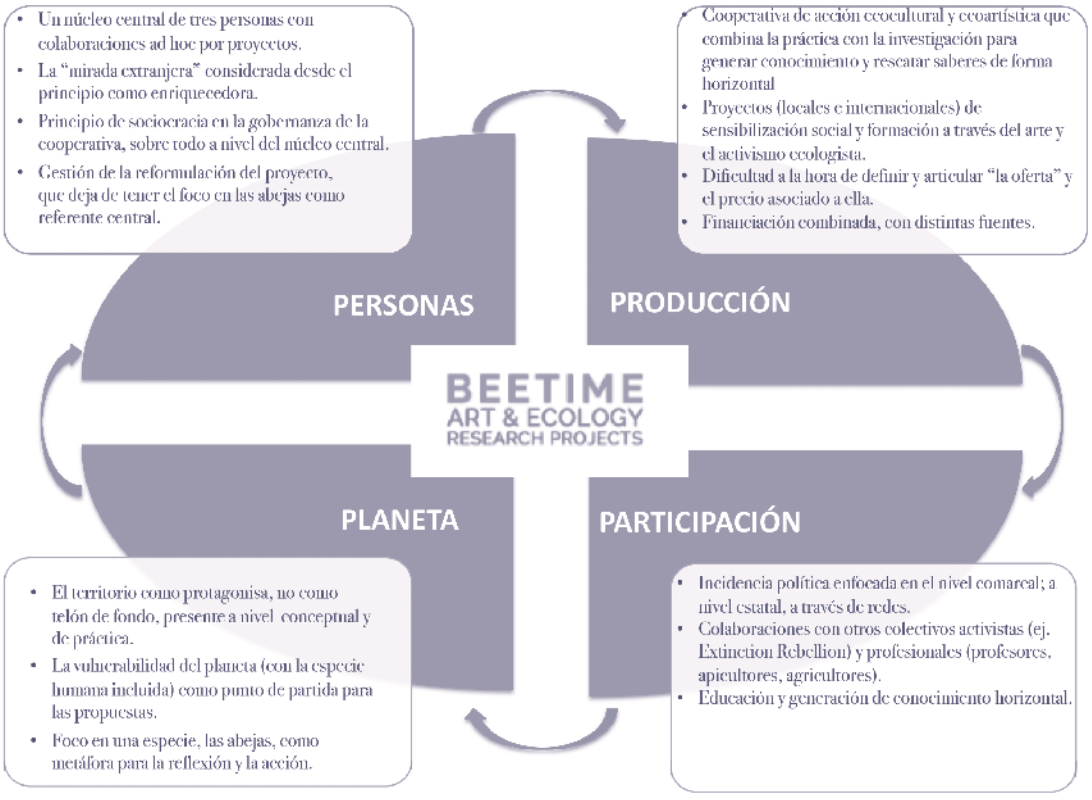
La llegada del pensamiento sistémico tanto a la teoría como a la práctica de Bee Time constituyó un punto de inflexión. La evolución proyectual del colectivo que comenzó con BARBA-T[11] se reflejó en una progresión en la escala, llevando práctica y discurso al nivel de la bioregión (en particular, la comarca de La Janda). Como resultado de la observación, el aprendizaje y la participación de Bee Time en actividades del proyecto internacional "Rewilding Bees", el colectivo tomó conciencia de la irreversibilidad del daño que la especie humana ha infligido a estos insectos, lo que les llevó a pensar en la posibilidad de fracaso. El contacto con la apicuidadora Sandira Belia y la red de personas apicuidadoras llamada Bee Wisdom (Sabiduría de Abeja) desveló la posibilidad, inminente, y la irreversibilidad del deterioro.

Varios son los principales desafíos identificados como colectivo en el período de actividad de Bee Time. De un lado, la redefinición constante del objeto de estudio y foco del trabajo requerida, lo que absorbía una gran cantidad de tiempo y recursos. De ser un núcleo colectivo se pasó a trabajar con equipos y socios eventuales a partir de proyectos con una duración media de seis meses, cambiando incluso de nombre para dedicarse a la mediación cultural de proyectos de regeneración. Si bien hubo consenso en torno a las propuestas concretas del colectivo, la manera de hacer sostenibles las propuestas y las percepciones del valor añadido de las mismas para el colectivo de artistas y participantes variaron notablemente a lo largo de los años.

Otro desafío para el cambio que identificaron fue el fracaso de las instituciones educativas locales que no han sido capaces de conservar el acervo cultural y los saberes esenciales para la reproducción de la vida (sobre todo los generados en la periferia, en el campo). De este modo, se ha contribuido a un colapso cultural que incluye "la pérdida y disolución de las creencias, valores e imaginarios que han servido de sostén y fundamento a las comunidades rurales" (Prieto y Burgos, 2020: 15).

Por último, a pesar de la imposibilidad de revertir la situación de partida de las abejas, la percepción del final de la disolución del colectivo "no es tanto de separación y ruptura sino de expansión hacia otros territorios" y con la presencia ineludible de las matrices y las miradas que se generaron durante los siete años de actividad colectiva.

Figura 2. Análisis del estudio de caso Bee Time en base a los cuatro ejes de R-Rural



4. Diario de itinerancia para una resignificación de lo rural desde el campo

4.1. Narrativas: Lanzarse a lo colectivo con desconocidos

La primera experiencia de inmersión en R-Rural tuvo lugar en el campo de Vejer con la formación "New Eco Narratives for Youth" (Nuevas econarrativas para la juventud). El objetivo era explorar la pregunta *¿cómo podemos generar una conciencia ecológica profunda en los jóvenes en esta realidad tan inestable?* Las actividades se estructuraron en torno a siete temáticas relacionadas con los ciclos de la vida (una por día, enumeradas en el resto de la sección), la permacultura y otras metodologías que posibilitaron conectar el interés y la situación personal de cada participante con el objetivo común de la estancia[12]. Incluyo a continuación extractos del diario de campo y fotografías tomadas durante esa

estancia, así como creaciones en verso libre realizadas individual y colectivamente.

Día 1. Aterrizaje

Llego a esta tierra de noche, en un autobús que me trae de la cercana capital de provincia. Una tierra que tan bien conozco y que se va a abrir de una forma que nunca la vi. Me cuesta pre-situarme junto a las 16 personas cuyas reseñas biográficas he tenido ocasión de leer sin saber muy bien qué es lo que nos une. R-Rural es mi hilo rojo pero ninguna conoce este proyecto, aparte de Jorge, gracias al que estoy aquí. Espero solo poder aportar tanto como sé que me aportarán. Toca confiar. Voy a confiar.

Inmersa en el ecocidio, me persono ante el tribunal:
pinos, acebuches y alcornoques, personados están.
El Ibis eremita, autóctono que era, quedó fuera del lugar.
Llega el eco que sentencia: cuidar la tierra, como clave para soñar.

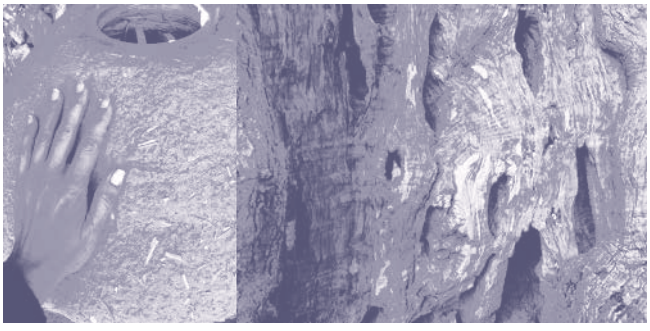
Día 2. Observación

Desde la mirada sistémica del agua como parte de un ciclo que hace posible que emerja la vida en la tierra parte el enfoque del escape cero ("zero run off" en inglés): el objetivo es evitar que se pierda el agua que tan generosamente sigue cayendo del cielo. La erosión de los suelos montañosos y la pérdida de masa forestal favorece la pérdida del agua de lluvia (al imposibilitar la retención), pero no solo. El agujereado constante de la superficie puede provocar, también la perforación de los acuíferos naturales.

El agua lleva consigo toda la información de la tierra.
El sueño es que si cuidamos la tierra, el agua regresará.

Día 3. Agradecimiento

Modelo de colmena tradicional fabricada a mano con paja y barro. Tronco de olivo centenario, casa de tantas polinizadoras. Tratamos de aprender a salvarlas y quizás nos quede, si acaso, acompañarlas hasta su último vuelo. Quién sabe si estaremos a la altura. Quién sabe si sabremos.



Día 4. Pena

Peregrinaje al monumento de homenaje a las especies extinguidas.

Cada piedra, una especie.
cada verso, un sueño.

Día 5. Nuevos ojos

En esta labor de cuidar la tierra acabamos cumpliendo la tarea propia de un escultor. Desde lo que plantamos a cómo se acoge el agua que nos brinda el cielo, quien cuida el suelo extrae para quien lo quiera admirar, una belleza que nunca comprenderemos. Quién sabe si algún día comprendimos.

Mano que cuidas la tierra,
custodia de nuestro porvenir.

Día 6. Posibilidades

Somos un espacio sagrado
en el que surge, cada día,
el porvenir del pasado.
Una yurta de constelaciones inquietas
plenas de espasmos de conciencia.
Tratando de apagar este calor desde dentro,
hombro con hombro, codo con codo, mano con mano.
Apagando la cola de un planeta que se desgañita
ante ojos sordos y oídos ciegos.[13]

Día 7. ¡Despegue!

Hace dos años y medio que no me subo a un avión y me angustia pensar en cuando tendré que volver a hacerlo. Confieso que he llegado a desear en silencio y de forma inconfesable que en algún momento, los desplazamientos de millones de personas al día en avión sea inviable. No hablo solo a causa del precio, ya que eso supondría que solo aquellas personas con un cierto nivel económico pueden acceder a ellos. Me refiero a no tener la necesidad de hacerlo. Así de simple, no sentir la necesidad. Repoblar los caminos en los que nos encontramos, en los que se narran historias que nos tejen y polinizan.

4.2. Brasas de un sueño o futuros que emergen de la ceniza

"*Mi imaginario del rural en relación con lo diferente, lo diverso (y no solo sexual) era oscuro, pero nuestra romería y todo lo que generó alumbró las partes llenas de curiosidad y creatividad de nuestro pueblo*", confesaba una de las integrantes del colectivo Agrocuir que fue escultura para la intervención con el teatro de imagen. La única escultura de partida posible para capturar nuestra opresión como colectivo es la de la propia biografía de una de nosotras. Así, la imagen que captura la visión personal y social de la opresión se resume en la experiencia vital de una de las integrantes del colectivo que ha atravesado esta vida, desde su nacimiento a su madurez, reclamando poder ser quien es, expresándose en libertad y cuidando de la naturaleza de la que es parte. Las esculturas reflejan cada una de las etapas que esa persona atravesó, desde el nacimiento al momento actual, y reflejan el devenir hacia la liberación. En cierto modo, estamos ante una imagen que incluye en sí misma el germen de la liberación.

Izquierda: Escena de partida, resultado de la técnica de teatro de imagen.
Derecha: Escena o imagen ideal resultado de la técnica de teatro de imagen, colectivo Agrocuir, agosto de 2022.

"*No son solo las vecinas y los vecinos del pueblo los que se sorprendieron, nosotras fuimos las primeras sorprendidas*", decía otra. "*La gente que se acercó embelleció el pueblo*", explicaba otra de las integrantes. Así, de la opresión inicial, falta de libertad para expresarse y el no acceso a entornos de celebración enriquecedores, llegamos a la situación actual: mantenerse en el tiempo, hacerse sostenible para asegurar que las próximas generaciones en esta tierra también se benefician de esta riqueza. Para eso, hay que funcionar como colectivo, evolucionando, adaptándonos y aceptando incluso lo más doloroso. En cierto modo, las "imágenes de transición" que sirven para llegar a la "imagen ideal" (mantenimiento del Festival con un equipo sano y solidario y una participación activa de la gente) es un paralelo de nuestras propias vidas como personas. "*A partir de un cambio interno, individual vimos cómo se ejercía una transformación en el colectivo primero y luego en el pueblo. Queríamos ser libres en nuestro propio pueblo, visibilizar la gente tan distinta que tenemos aquí y las cosas tan únicas que pueden surgir de esa belleza*".

5. A modo de conclusión: sembrando para quienes nos sucederán

Una de las observaciones más evidentes durante el desarrollo de R-Rural ha sido la centralidad del territorio y la resignificación del papel de las personas que los habitan. Respecto a los territorios, estos dejan de ser meros escenarios en los que acciones culturales (y de todo tipo) tienen lugar para convertirse en protagonistas principales de dichas acciones (Cerarols y Nogué, 2022). A nivel de las personas, estas pasan de ser meras anfitrionas a gobernar de manera activa y comprometida lo que sucede en sus municipios. Además de esta resignificación de los lugareños, las personas conocidas como "neo-rurales" y "rururbanas" han desempeñado un papel fundamental en la reconstrucción y resignificación de acepciones tradicionales de lo "rural", haciéndola entrar en diálogo con otros agentes e instituciones (Pereiro y Prado, 2013).

Estamos todavía muy lejos de vivir la el arte y la cultura desde una perspectiva de soberanía cultural (participación de la ciudadanía en la co-producción y a la co-gestión de a cultura) sino incluso de democratización cultural (garantía de acceso a la cultura por la mayor parte de la ciudadanía)[14]. A la hora de hablar de desafíos y obstáculos, R-Rural nos ha permitido identificar tres propuestas que contribuyan al desarrollo y la consolidación de narrativas transformadoras desde el campo en pos de una soberanía cultural:

1. La redefinición del conjunto de relaciones y las dinámicas que tejen al campo con la ciudad y viceversa, constatándose una fluidez tanto formal como simbólica con la ciudad: ya sea para estar en contacto con artistas y entidades financiadoras o como parte del trabajo complementario por parte de los/las integrantes de los colectivos, las comunicaciones con la ciudad son constantes.

2. La combinación de las transiciones a través del compromiso con la transición cultural junto a otras áreas de (re)acción que palien la crisis ecosocial (alimentación, energía, movilidad, etc.) (Nogales Muriel, 2023a).

3. La defensa de la soberanía cultural encarnada en procesos de resistencia a las sucesivas olas de "despojamiento simbólico" acontecidos con la llegada de la revolución verde. Desde el punto de vista del arte y la cultura, estas iniciativas están contribuyendo a dignificar las raíces culturales del ámbito rural desde una perspectiva de diversidad natural y social.

5.1. Actuando en lo local para transformar lo global

La experiencia de R-Rural ha ofrecido evidencia de nuevas maneras de estar en el mundo, organizarnos y emprender centrados en la idea del bien común, con reglas y mecanismos de gobernanza concretos, que cuentan ya con los elementos necesarios para elaborar narrativas viables y creíbles para la mayoría. Para que estas narrativas se consoliden, cuatro elementos resultan esenciales.

En primer lugar, la sostenibilidad de las experiencias en el tiempo poniendo en práctica las dinámicas de justicia ecosocial y dignidad que ellas mismas defienden. Las dos experiencias estudiadas ponen de manifiesto la precariedad endémica del sector de la cultura, en especial la cultura comunitaria, en España (REACC, 2022). En segundo lugar, urgen apoyos institucionales respaldados por políticas públicas adecuadas, en especial en los años clave de puesta en marcha y consolidación. Capacidad de escucha y de facilitación entre agentes es, sin duda, lo que demandan estos tipos de iniciativas, en especial cuando el grado de implicación de las comunidades a las que se dirigen y la "rentabilidad social" queda demostrado con cada nueva edición o acción celebrada.[15] En tercer lugar, se hace esencial el apoyo de la ciudadanía en forma de implicación en primera persona. Aquí incluimos tanto a la sociedad civil como a las pequeñas y medianas empresas familiares que, poco a poco, reconocen la necesidad de transitar hacia otros modelos de existencia. El papel de las narrativas es clave para esta movilización. Sgaramella (2021) propone un marco que nos resulta muy útil a la hora de iluminar las formas posibles que toman las iniciativas artísticas que buscan generar nuevas narrativas y conjunto de acciones. La posibilidad de asociar este marco analítico a las distintas propuestas narrativas que emergen de las iniciativas culturales transformadoras podría facilitar el camino por recorrer en la generación de narrativas emancipadoras en un contexto de crisis ecosocial. Si bien la mayoría de las veces las iniciativas comienzan a andar sin una intencionalidad narrativa clara, la posibilidad de ir haciendo y sosteniendo prácticas inspiradas en valores y enraizadas en lo colectivo aumenta la conciencia

transformadora del narrar *desde*[16]. Por último, resaltamos, a nivel metodológico, la valoración positiva que los colectivos han demostrado hacia el proceso, así como el alto nivel de confianza que se ha generado con la investigadora. Así, se pone de manifiesto en las interacciones con los colectivos la necesidad de que siga desarrollándose la colaboración entre la investigación y la práctica en base a la generación de espacios de auténtico debate, la co-investigación y la posible aplicación real de los resultados (Duxbury et al., 2019).

5.2. Propuesta de criticalidad autoorganizada ecosocial

Más allá de la riqueza de referentes, valores y prácticas que caracteriza a cada una de las dos experiencias estudiadas (Agrocuir y Bee Time), hay dos aspectos esenciales que comparten: "lo comunitario" (el hacer desde lo colectivo y para el bien común) y el elevado nivel de experimentación artística. Ambas experiencias parten, además, de la inclusividad radical como práctica fundamental de abrir las puertas a la diversidad, esencial para el bienestar de ecosistemas naturales y sociales (Caruana y Nogales Muriel, 2020). Inclusividad "desde la raíz" para indicar que lo que desde otros enfoques se descarta, se ignora, se elimina, tiene su cabida siempre que sea movido por el fin de "hacer desde lo colectivo y para el bien común". Una conclusión esencial que emana de este estudio es que al pensar en el arte y cultura como motores de la transición ecosocial, usando en este caso la mirada de la permacultura, emerge de manera evidente la mirada comunitaria para hacerlo posible. Enfoque "comunitario" como característica de la propia acción artística y cultural en cuanto a la diversidad de las comunidades y formas de participación directa de las mismas pero también como característica del objetivo último que se busca, que no es otro que el del bien común. Esta constituye una de las vías para posibles proyectos de investigación-acción que R-Rural ha contribuido a identificar.

Querríamos, antes de terminar, alertar sobre el riesgo de caer en buscar respuestas civilizatorias alternativas en el campo, obviando el actual reparto de poderes y recursos. Mas bien, lo que avanzamos con la esperanza de seguir colaborando con agentes e instituciones implicados es la confianza en una "criticalidad autoorganizada ecosocial" por parte de nuestras sociedades. Se trata este de un concepto que desarrollamos tomando prestado la "criticalidad autoorganizada" de la Física, en especial el estudio de las ciencias complejas, en un momento en el que ya hemos superado los puntos de inflexión de los equilibrios sistémicos y nos encontramos ante puntos de quiebre o umbrales que nos asoman a la irreversibilidad de procesos en nuestro planeta. Proponemos la metáfora de la criticalidad autoorganizada ecosocial para explicar la posibilidad de que nuestra sociedad, como sistema complejo, interactivo e inestable que es, se autoorganice y evolucione para pasar de un estado crítico a otro estado en el que el nivel de desestabilización se reduzca (Aldana, 2011). Criticalidad autoorganizada ecososocial para subrayar la necesidad de aplicar el pensamiento crítico y la capacidad de autoorganizarnos para desarrollar la capacidad de hacer frente a las catástrofes ecosociales que ya están aquí y que se intensificarán en los próximos años. Criticalidad concebida como la capacidad humana de superar la crisis ecosocial de mano del pensamiento crítico y la solidaridad.

6. Referencias

Aldana, Maximino (2016): "Lo que no es la complejidad". En J. Flores y G. Martínez, *Encuentros con la complejidad*, pp. 150-177. México: Siglo XXI editores.

Álvarez Cantalapiedra, Santiago, Bellver Soroa, José, del Viso Pabón, Nuria, Di Donato, Mónica, Vicent Valverde, Lucía (2019): *La crisis ecosocial global. Una breve aproximación al caso español*. VIII Informe FOESSA. Documento de trabajo 1.2. Fundación FOESSA, Madrid.

Álvarez Vispo, Isa (2022): "La imprescindible recampesinización social", *Viento Sur*, nº 179, 37-46. Disponible en https://vientosur.info/la-imprescindible-recampesinizacion-social/

Barahona, Rodrigo, Santolino, Montse, Membrives, Judith, Nos Eloisa, Diumaró, Berta, Ros, Sonia y Casanovas, Alex (2022): *Cambiemos el cuento. Nuevas narrativas para la transformación social. Ideas, reflexiones y consejos prácticos para la elaboración de nuevas narrativas.* Disponible en https://cambiemoselcuento.quepo.org/wp-content/uploads/2022/07/Cambiemos_el_Cuento.pdf

Barreto, Danny M. (2020): "Arde Galicia: o 'agrocuir' en contra da metronormatividade do 'queer'", Madrygal. Revista de Estudios Gallegos, núm. 23, pp. 15-26.

Carpintero, Óscar (dir.) (2015): El metabolismo económico regional español. Madrid: FUHEM Ecosocial. Disponible en https://www.

fuhem.es/media/cdv/file/biblioteca/Metabolismo/El_metabolismo_economico_regional_espanol.pdf

Caruana, Vincent y Nogales Muriel, Rocío (2020): *Unlocking the transformative potential of culture and the arts through social enterprise*, Empower-SE Stakeholder Brief, núm. 5. Bruselas, COST. Disponible en https://bit.ly/2KR9n2S

Castoriadis, Cornelius (1996): La Montée de l'insignifiance: les carrefours du labyrinthe, 4, Le seuil, Paris.

Cerarols, Rosa y Nogué, Joan (dir.) (2022): *L'altre món rural. Reflexions i experiències de la nova ruralitat catalana*, Tigre de Papel.

Cordero, Fidel (2021): *La historia en clave comunera. Apuntes para una interpretación*. EdPosmetropolis Editorial, 275 pp.

Dawkins, Richard (1976): *The Selfish Gene*, Oxford University Press, Oxford, 224 pp.

Duxbury, Nancy, Bakas, F. E. y Carvalho, C. P. de (2019): "Why is research–practice collaboration so challenging to achieve? A creative tourism experiment", *Tourism Geographies*, núm. 21(4), pp. 318-343.

Escobar, Arturo (2012): *Una Minga para el Postdesarrollo*. Ediciones desde abajo, Bogotá.

Fernández Casadevante, José Luis (2020): "Apología de la utopía" Contexto y Acción, Madrid. Disponible en https://ctxt.es/es/20200801/Firmas/33157/ecologismo-utopia-relatos-casadevante-kois.htm

Ferrarini, Adriane Vieira (2018): *"Caminante, no hay camino, se hace camino al andar" ["Walker, there is no path, the path is made by walking"]: the challenges of self-management in solidarity economy*, 3EMES-Polanyi ESCP, EMES International Research Network, Lieja.

Fraser, Nancy (2013): "Marchandisation, protection sociale, émancipation : vers une conception néo-polanyienne de la crise capitaliste". En I. Hillenkamp, J.-L. Laville (dir.) *Socioéconomie et démocratie. L'actualité de Karl Polanyi*, Toulouse, Erès, pp. 39-63.

Garcés, Marina (2011): "Qué podemos hacer? O sobre las intimidades de la crítica". En *A veces me pregunto porqué sigo bailando*. Madrid: Contintametienes, pp. 393-407.

Gauthier, Jacques Zanidê (2004): "A questão da metáfora, da referência e do sentido em pesquisas qualitativas: o aporte da sociopoética". *Revista Brasileira de Educação*, Rio de Janeiro, n. 25.

Haraway, Donna (1988): "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective", *Feminist Studies*, vol. 14, núm. 3, pp. 575-599.

Herrero, Yayo (2018): "El ecofeminismo como herramienta de transformación". Disponible en https://ctxt.es/es/20180307/Politica/18195/ecofeminismo-herramienta-transformacionmujeres.htm

Hess, Charlotte (2008): "Mapping the New Commons". Disponible en SSRN https://ssrn.com/abstract=1356835

Hillenkamp, Isabelle y Laville, Jean-Louis (2013): *Socioéconomie et démocratie. Actualité de Karl Polanyi*, Editorial ERES, París.

Holmgren, David (2021): *Permacultura Principios y Senderos más allá de la Sustentabilidad*, Ed. EcoHabitar.

Laville, J.L., Buccolo, E., Players, G. and Coraggio, J.L. (2017): *Mouvements sociaux et* économie solidaire. Editions Desclée de Brouwer, Paris.

Lobato Vázquez, Paula (2021): *Impulsando el rural gallego a través del colectivo LGTBI: El Festival Agrocuir da Ulloa*, Trabajo de Fin de Grado, Universidad de Vigo.

Maldonado, C. (2016): *Complejidad de las ciencias sociales y de otras disciplinas*. Ediciones desde abajo, Colombia.

Martorell Campos, Francisco (2021): *Contra la distopía*. La Caja Books.

Meadows, Donna (1999): "Leverage Points: Places to Intervene in a System". Disponible en https://donellameadows.org/wp-content/userfiles/Leverage_Points.pdf

Mies, Maria y Shiva, Vandana (2014): *Ecofeminism*, Zed Books, Londres, 328 pp.

Motos Teruel, Tomás (2010): "Teatro imagen: expresión corporal y dramatización", Aula, núm. 16, pp. 49-73.

Moulaert, F., MacCallum, D., Mehmood, A. and Hamdouch, A. (dir.) (2014): *The international handbook on social innovation: collective action, social learning and transdisciplinary research*. Edward Elgar Publishing House, Cheltenham, pp. 528.

Moulaert, Frank, Jessop, Bob, Swyngedouw, Erik, Simmons, Liana, Van den Broeck, Pieter (2022): *Political Change through Social Innovation*, Edward Elgar Publishing House, Cheltenham, 176 pp.

Naredo, Jose Manuel (2006): *Raíces económicas del deterioro ecológico y social*, Madrid: Siglo XXI.

Nogales Muriel, Rocío (2019): "Comunes y nuevas institucionalidades en el arte y la cultura: ¿hacia una sobera-

nía y democracia cultural?", *Revista Iberoamericana de Economía Solidaria e Innovación Socioecológica*, RIESISE, Vol. 2, pp. 77-102. Disponible en: http://www.uhu.es/publicaciones/ojs/index.php/RIESISE/article/view/3660

Nogales Muriel, Rocío (2022): "La contribución de la cultura a una economía (de la vida).De la innovación a la economía social y solidaria: palancas para la reactivación de la cultura". En *La cultura y la vida*, AA.VV. Fundación Daniel & Nina Carasso, Madrid.

Nogales Muriel, Rocío (2023a, de próxima publicación): *Social Innovation, Social Enterprises and the Cultural Economy*, Routledge, Londres.

Nogales Muriel, Rocío (2023b, de próxima publicación): "Regaining our imagination to face and resist reality in a context of transitions: Lessons from ecofeminism, the commons, and the social and solidarity economy for culture and the arts". En Mirabella, Roseanne, Coule, Tracey y Eikenberry, Angela *The Handbook of Critical Perspectives on Nonprofit Organizing and Voluntary Action: Concepts, Applications and Future Directions*, Edward Elgar Publishing House.

Ostrom, Elionor (1990): *Governing the Commons: The Evolution of Institutions For Collective Action*, Cambridge University Press, Cambridge.

Pereiro, Xerardo y Prado, Santiago (2013): Cross-Cultural Perceptions and Discourses Between Rural and Urban in Galicia. In: Silva, L., Figueiredo, E. (dirs.) *Shaping Rural Areas in Europe*. GeoJournal Library, vol 107. Springer, Dordrecht. https://doi.org/10.1007/978-94-007-6796-6_15

Polanyi, K. (1944): *The Great Transformation*. Beacon Press, Boston.

Puleo García, Alicia H. (2015): *Ecología y género en diálogo interdisciplinar*, Plaza y Valdés Editores.

Prieto, David y Burgos Barrantes, Benito (dir.) (2020): *Pensar y hacer en el medio rural: prácticas culturales en contexto*, Gobierno de España.

REACC (2022): *Delineando horizontes comunes para el arte y la vida en España: Resultados del primer estudio de la Red de Espacios y Agentes de la Cultura Comunitaria.* Autoría: Crespo, C, Camarero, M., Nogales Muriel, R. y Rius, B. Zaragoza: REACC. Disponible en https://reacc.org/primerinformediagnostico

Santos, Iraci dos, Gauthier, Jacques, Figueiredo Nébia Maria Almeida de Figueiredo (Autor), Sandra Haydée Petit (dir.) (2005): *Prática de pesquisa nas ciências humanas e sociais: abordagem sociopoética*. Atheneu, São Paulo.

Sgaramella, Chiara (2021): *Hacia un enfoque ecosocial. Prácticas colaborativas, ecología y compromiso político en el arte actual (1995-2020)* [Tesis doctoral]. Universitat Politècnica de València. https://doi.org/10.4995/Thesis/10251/163790

Silveira, L. C. et al. (2008): "A sociopoética como dispositivo para produção de conhecimento." *Interface - Comunicação Saúde Educação* 12(27) [online]. 2008, vol.12, n.27, pp.873-881.

Subirats, Joan (2011): Otra sociedad, ¿otra política?: de "no nos representan" a la democracia de lo común. Barcelona: Icaria, 103 pp.

Weil, Simone (2007[1937]): *Escritos históricos y políticos*, Trotta, Madrid.

Zambrano, María (1942): "La vida en crisis", *Revista de las indias*, Bogotá, núm. 47.

Notas

1. Con la colaboración de Adrián Gallero Moreiras, Marta Álvarez Quintero, María Álvarez Quintero, Paula Lobato Vázquez, Luisa Coto, Josemi Otero Carballal, Adriana Aguado, Helena Pérez (miembros del colectivo Agrocuir); Jorge Gallardo y Pol Parrhesia (Bee Time); las personas docentes y participantes de la formación "New-Econarratives for Youth"; y José Ignacio Benítez, Tamara Bilbija y Mili Vizcaíno (lecturas, comentarios y revisiones). El presente artículo constituye la devolución de resultados de la investigación realizada durante el verano de 2022 en el marco de la Beca de investigación del Observatorio Cultural del Proyecto Atalaya, concedida por la Universidad de Cádiz y la Universidad Internacional de Andalucía. Esta devolución se plantea como un recorrido por un "diario de itinerancia" que atraviesa lo individual y lo colectivo. La versión completa del estudio se encuentra disponible en https://bit.ly/3UeeHyU

2. El resultado original incluye también un conjunto de máximas con una intervención en el espacio público, un acto de teatro de la imagen y una cántica narrativa a modo de epílogo. Recomendamos consultar la versión original completa disponible en https://bit.ly/3UeeHyU

3. Para una explicación de lo que significaron las distintas olas de la revolución verde, consultar el número 38 de la revista Ecología Política, titulado "La agricultura del Siglo XXI". A grandes rasgos, dicha "revolución" partió del doble supuesto de que la salud de los suelos puede mejorarse con

el uso de fertilizantes químicos y que los saberes y manejos tradicionales son incapaces de mantenerlo. Aunque mejorara la producción de ciertos cultivos, rápidamente mostró su insostenibilidad al causar daños a los ecosistemas naturales, pérdidas dramáticas de biodiversidad (natural y cultural) y favorecer procesos de desigualdad en la agricultura, como la acumulación de tierras.

4. Recomendamos las tres ediciones del ciclo "Ecotopías y nuevas narrativas frente a la crisis socioambiental" (organizado por La Casa Encendida y Garúa coop en 2020, 2021 y 2022; https://www.lacasaencendida.es/medio-ambiente), así como el ciclo de webinars "Cambiemos el cuento" (organizado por Oxfam, Lafede.cat, Universitat Jaume I y Quepo, en abril y mayo de 2022; https://cambiemoselcuento.quepo.org).

5. Ver "Meditación sobre la obediencia y la libertad" de Simone Weil (2007).

6. De los dos casos de estudio utilizados para R-Rural, pudo llevarse a cabo completamente el método sociopoético con el colectivo gallego Agrocuir a lo largo de dos sesiones de trabajo. En el caso de Bee Time, el proceso de estudio se basó en la participación observante en un proceso colectivo de formación y en las entrevistas tradicionales, siendo no obstante el resultado una pieza de prosa poética escrita a dos manos. La descripción detallada de ambas experiencias de campo se recogió y quedó documentada. Para una descripción detallada de la metodología y su aplicación, recomendamos consultar el original en https://bit.ly/3UeeHyU.

7. Ver https://festivalagrocuir.wordpress.com y el informe final completo de R-Rural en https://bit.ly/3UeeHyU . Agradezco la generosidad de Paula Lobato Vázquez, una de las integrantes del colectivo, por cederme su Trabajo de Fin de Grado en la Universidad de Vigo que tanta información esencial y detallada recoge sobre el Festival Agrocuir.

8. El germen de Bee Time se encuentra en la colaboración del colectivo artístico Arriero y la asociación de vecinos de Santa Lucía (Vejer) en torno a la idea de ecología y su implicación en la práctica de las artes vivas, en especial en el "Paraje de los molinos" como lugar de encuentro, reflexión y crecimiento. Ver "Dossier Artes Vivas y Ecología" (Santa Lucía, Vejer, agosto 2014).

9. El texto que aparece entrecomillado en esta sección corresponde a las entrevistas realizadas con los miembros de la iniciativa Jorge Gallardo y Pol Parrhesia, a quienes agradezco profundamente su confianza y participación en esta investigación.

10. El proyecto completo está disponible en https://culturarios.yolasite.com.

11. Ver https://barba-t-expo.beetime.net.

12. Los 12 principios de la permacultura fueron una interesante brújula que me permitió ahondar en una posible aplicación de los mismos a otras áreas, como el arte y la cultura (Mollison y Holmgren, 1978; Holmgren, 2021).

13. Poema escrito en colaboración con Mili Vizcaíno, participante de la formación "New-Econarratives for Youth" co-organizada por Bee Time.

14. Para más detalle sobre la concepción de la cultura como un nuevo común, ver Nogales Muriel (2019).

15. Agrocuir ha sido elegida como una de las 15 iniciativas incluidas en el estudio sobre impacto sociodemográfico de la actividad cultural en el medio rural promovido por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

16. Tanto el análisis de las posibles narrativas de los dos casos de estudio como la adaptación de los principios de permacultura al arte y la cultura pueden consultarse en la versión completa del artículo, disponible en https://bit.ly/3UeeHyU

Tutores del rock
tutoresdelrock.com

Cine en red
cineenred.org

EXPERIENCIAS

El consejo de cultura, ¿herramienta imprescindible?
Fidel Santiago Luque / 184

Papers d'art. Contenidos de la sección estudios e investigación
Joaquim Espuny Aguiló / 192

Catalonia wants to vote

El consejo de cultura; ¿herramienta imprescindible?

Fidel Santiago
Estudiante de máster en la Universitat Oberta de Catalunya
pperez333@gmail.com

Artículo recibido: 03/06/2021. Revisado: 16/09/2021. Aceptado: 08/10/2021

Resumen: Las políticas culturales influyen en una mayor democratización y pluralidad de la vida ciudadana de varias formas: primero, y fundamentalmente, reconociendo el acceso a la cultura como un derecho fundamental de todo ser humano. Como tal debe recibir el tratamiento apropiado por parte de las administraciones públicas. También, promoviendo una participación activa de la ciudadanía, no solo como consumidores culturales avezados sino también como creadores. Estas acciones se basan en el respeto al individuo y a su dignidad, fundamentales para una democracia; y a la vez le proponen y permiten desarrollar su conocimiento del entorno y del o de lo otro. Dentro de las múltiples herramientas con que cuenta la administración pública para desarrollar su política cultural, el consejo de cultura es una especialmente interesante por lo que tiene de democrática y participativa entre las administración y sus sujetos administrados. En este artículo pretende contribuir a la conceptualización de los mismos dentro de un marco global y propongo un breve análisis sobre la situación de los consejos de cultura municipales en España: mala; y propongo una reflexión a todos los implicados en el mundo de la cultura sobre el porqué de esta situación.

Palabras clave: consejo_cultura, democratización_cultural, administración_relacional, agenda_21.

The culture council, an essential tool?

Abstract: Cultural policies influence a greater democratisation and plurality of civic life in several ways: first, and fundamental, by recognising access to culture as a fundamental right of every human being. As such, it should receive appropriate treatment by public administrations. Also, by promoting an active participation of citizens, not only as seasoned cultural consumers but also as creators. These actions are based on respect for the individual and his or her dignity, which are fundamental to a democracy; and at the same time, they propose and allow the individual to develop his or her knowledge of the environment and of the other. Among the many tools available to the public administration to develop its cultural policy, the cultural council is a particularly interesting one because of its democratic and participatory nature between the administration and the people it administers. This article aims to contribute to their conceptualisation within a global framework and proposes a brief analysis of the situation of municipal cultural councils in Spain: bad; and I propose a reflection to all those involved in the world of culture on the reasons for this situation.

Keywords: culture_council, cultural_democratisation, relational_administration, agenda_21.

Democratización cultural y administración relacional

Una forma especialmente interesante y poderosa de entender la cultura es como '*ampliación de la esfera de presencia del ser*' (Coelho [sin fecha], p. 27) su impacto directo en políticas culturales cuyo objetivo no debe ser el *'estancamiento del ser'* sino '*crear las condiciones para que las personas inventen sus metas.*' (Coelho [sin fecha], p. 29)**.** Esta concepción de la cultura nos lleva más allá de consideraciones puramente de mercado hacia la necesaria participación de las administraciones públicas, únicas capaces de ofrecer experiencias culturales fuera de la *zona de confort* del individuo.

Los derechos culturales son derechos humanos recogidos tanto en la *Declaración Universal de Derechos Humanos*[1] como en el *Pacto Internacional de Derechos Civiles y Políticos* o el *Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales*[2] (Baltà i Portolés y Pascual i Ruiz [sin fecha]). El artículo específico de este pacto se desarrolla en la *Observación general Nº 21* (UNESCO. Comité de Derechos Económicos, Sociales y Culturales 2009). Así, por ejemplo, se clarifica y expande el contenido de dicho artículo, por ejemplo, sobre la participación en la vida cultural: '15. *El derecho a participar o a tomar parte en la vida cultural tiene, entre otros, tres componentes principales relacionados entre sí: [...] c) la contribución a la vida cultural. —c) [...] Le asiste también el derecho a participar en el desarrollo de la comunidad a la que pertenece, así como en la definición, formulación y aplicación de políticas y decisiones que incidan en el ejercicio de sus derechos culturales.*'[3]

En última instancia, el disfrute de la cultura, como agentes pasivos y como agentes activos, está ligado a nuestra dignidad como individuos.

Seguidamente me gustaría mencionar, siguiendo a (Martinell Sempere y Coelho [sin fecha], p. 56), el *modo ideológico* de *políticas de democratización cultural*; el más adecuado teniendo en cuenta lo presentado previamente. Hay que tener en cuenta la salvedad ya mencionada en dicho texto con respecto a la posibilidad de que este modo favorezca los valores culturales propios del grupo en el poder, del grupo que toma las decisiones en materia cultural. Precisamente, para evitar este riesgo, es fundamental el *submodo* de la *democracia participativa*[4]. Esta democracia participativa intenta satisfacer las necesidades culturales del individuo implicándolo en un diálogo continuo sobre las políticas culturales que le atañen e incluso en un proceso de *co-creación* con respecto a dichas

políticas. Este modo ideológico de democracia participativa es refrendado por la *Recomendación 19* de 2001 del Consejo de Europa (Conseil de l'Europe : Comité de Ministres 2001) precisamente sobre la participación ciudadana en la vida pública a nivel local.

Como conclusión de esta sección, decir que solo una administración *relacional* es capaz de tratar al individuo con el respeto y la dignidad que merece: Considerando los derechos culturales como derechos fundamentales del individuo y la democracia participativa como la mejor forma de involucrar a los ciudadanos; está claro que solo una administración pública relacional puede atender estos requisitos.

Marco político

La involucración de la sociedad civil, de los individuos —agrupados la mayoría de las veces— en el desarrollo de las políticas culturales es algo recomendado por las más importantes organizaciones supra gubernamentales relacionadas con las políticas culturales.

La UNESCO, en su *Convención sobre la protección y la promoción de la diversidad de las expresiones culturales de 2005* (UNESCO 2005 Art. 11) declara que '*Las Partes reconocen el papel fundamental que desempeña la sociedad civil en la [...] promoción de la diversidad de las expresiones culturales.*' y que '*Las Partes fomentarán la participación activa de la sociedad civil en sus esfuerzos por alcanzar los objetivos de la presente Convención.*' Diez años más tarde, en 2015, la UNESCO celebró dicha convención con un informe donde se analiza su implementación después de esos diez años: *Re|Pensar las políticas culturales. Seguimiento de la Convención de 2005 sobre la protección y promoción de la diversidad de las expresiones culturales* (UNESCO 2016). Hay una sección entera dentro de este informe sobre la *gobernanza de la cultura*[5] y un capítulo sobre políticas culturales *Nuevas tendencias en el diseño de políticas* de Nina Obuljen (Obuljen Koržinek 2016). Uno de los mensajes clave de este capítulo es la necesidad de '*modelos participativos entre la sociedad civil y los responsables del sector público para generar evidencias sólidas para el seguimiento de políticas y evaluaciones de su impacto*' (Obuljen Koržinek 2016, p. 47) lo cual evidencia, en 2015 y diez años después de la Convención, la falta de estos *modelos* participativos o más bien, la falta de realización real de unos modelos conceptuales recomendados con diversa intensidad en repetidas ocasiones.

La involucración de la sociedad civil, de los individuos -agrupados la mayoría de las veces- en el desarrollo de las políticas culturales es algo recomendado por las más importantes organizaciones supra gubernamentales...

No solo la UNESCO desde su punto de vista intergubernamental ha emitido recomendaciones con respecto a democracia participativa y políticas culturales, la Organización Mundial de Ciudades y Gobiernos Locales Unidos (CGLU), promotora de la Agenda 21 de la cultura, también ha reflexionado sobre el mismo tema desde un punto de vista local.

La Agenda 21 de la cultura (Ciudades y Gobiernos Locales Unidos - Comisión de cultura - CGLU 2004, p. 21) es, según (Baltà i Portolés y Pascual i Ruiz [sin fecha], p. 22), '*la principal declaración relativa a las políticas culturales de las ciudades*'. Aprobada en el año 2004, más de 750 ciudades se encuentran involucradas a través de la *Comisión de Cultura* de CGLU.

La Agenda 21 también trata la involucración de los ciudadanos en las políticas culturales de sus miembros. Por ejemplo: '*El desarrollo cultural se apoya en la multiplicidad de los agentes sociales. Los*

principios de un buen gobierno incluyen [...] la participación ciudadana en la concepción de las políticas culturales, en los procesos de toma de decisiones'[6]. Esta idea se concreta luego en una obligación en el compromiso de la administración local de '*implementar los instrumentos apropiados, para garantizar la participación democrática de los ciudadanos en la formulación, el ejercicio y la evaluació*n de las políticas públicas de cultura'[7]. La Agenda 21 reconoce la *co-responsabilidad* entre los agentes culturales: ciudadanos, *sociedad civil* y administración pública: las políticas culturales no pueden ser solo responsabilidad de las administraciones públicas o la iniciativa privada sino que deben ser desarrolladas por todos las partes actuando juntas[8]. También la importancia de encontrar el equilibro entre los intereses y valores de los diferentes agentes involucrados: individuos, agrupaciones, empresas, administraciones públicas… siempre respetando '*la iniciativa autónoma de los ciudadanos, individualmente o reunidos en entidades y movimientos sociales, [...] base de la libertad cultural.*'[9]

En el 2015, la *Cumbre de Cultura* de la CGLU adoptó el documento *Cultura 21: Acciones. Compromisos sobre el papel de la cultura en las ciudades sostenibles* (Ciudades y Gobiernos Locales Unidos - Comisión de cultura - CGLU 2015). Este documento renueva el compromiso de las ciudades con respecto a los derechos culturales de los individuos añadiendo un punto de vista de desarrollo sostenible, actualizando la Agenda 21. La importancia de la democracia participativa es mayor, si cabe, que en la Agenda 21. Dentro de los *valores* propugnados por el texto encontramos menciones a la multiplicidad, la interacción y la cooperación entre actores[10]; marcos de gobierno *multi-actor* y gobernanzas tantos *horizontales*, involucrado todo el espectro de competencias locales, como verticales con otros niveles del estado[11]; y, finalmente, la necesidad de involucrar a los ciudadanos, a todos ellos, en los distintos aspectos de una política cultural[12].

Cultura 21: Acciones no se para ahí, sino que especifica una serie de *compromisos* entre los entes locales y los actores relacionados con ellos. Uno de estos compromisos es sobre la *gobernanza de la cultura*[13]. Varias acciones de este compromiso implican la participación ciudadana en las políticas culturales como por ejemplo la creación de un *consejo local de cultura*[14].

Administración relacional y consejos de cultura

Vista la importancia y razón de ser de una administración relacional para las políticas culturales y la continua recomendación por parte de todo tipo de organizaciones internacionales sobre necesidad y conveniencia, no nos queda más que reflexionar sobre la encarnación más común y asumida: los consejos de cultura.

Baltà y Pascual (Baltà i Portolés y Pascual i Ruiz [sin fecha], p. 34) los presentan como '*lugares de encuentro entre representantes políticos [...], técnicos [...] y civiles*'. Su función principal sería '*facilitar que se concierten intereses para la acción cultural de las instancias municipales*'.

Tras la aprobación de la Agenda 21, CGLU publicó un documento describiendo algunas herramientas para la implementación de la Agenda 21: *Consejos sobre la implementación local de la Agenda 21 de la cultura* (Ciudades y Gobiernos Locales Unidos - Comisión de cultura - CGLU 2006). Una de estas herramientas es precisamente el *consejo de cultura.* Según este documento uno de los elementos fundamentales de los consejos de cultura es la diversidad: '*tanto sectorial (patrimonio, artes, bibliotecas...), su dimensión (agentes grandes o iniciativas pequeñas), su adscripción (pública, privada, asociativa...) u otras variables*' (Ciudades y Gobiernos Locales Unidos - Comisión de cultura - CGLU 2006, p. 6). También reconoce un elemento crítico de los consejos de cultura: el poder que estos puedan o no tener con respecto a la gestión ejecutiva de la política cultural de un municipio.

Los consejos de cultura no implican todas las posibilidades de la administración relacional. Por ejemplo, me gustaría mencionar el proyecto Harinera ZGZ (Harinera ZGZ [sin fecha]), un *espacio creativo* en Zaragoza gestionado entre el ayuntamiento, los vecinos y los agentes culturales a través de tres entes[15] que hacen de proxy entre los diversos colectivos y el proyecto cultural.

Consejos de cultura en la realidad

A pesar de todas las bondades de los consejos de cultura, ¿han tenido éxito? ¿Existen? Más concretamente, ¿se han implementado en alguna de las ciudades españolas más populosas[16]?

La búsqueda de consejos de cultura en páginas web y organigramas de los ayuntamientos de Madrid[17], Valencia, Sevilla y Málaga[18] ha sido infructuosa.

Las ciudades de Barcelona y Zaragoza cuentan con un consejo de cultura aunque no se ha encontrado información sobre sus actividades más allá del 22 de abril de 2020.

El de Barcelona (Consell de la Cultura de Barcelona [sin fecha]) se define como '*un espacio de diálogo entre el gobierno*

de la ciudad, los diversos sectores de la cultura y personas de reconocido prestigio en el ámbito de la cultura y las artes.' Analizando su reglamento (Pleno del Consejo Municipal de Barcelona 2008) podemos encontrar algunos elementos interesantes: El consejo es claramente consciente de las tendencias actuales en materia de administración relacional y políticas culturales: es un consejo tanto consultivo como ejecutivo. También reconoce como el consejo cumple con los *requerimientos* de la Agenda 21[19]. El pleno del consejo es representativo y numeroso, hasta 50 miembros con derecho a voto, provenientes de los grupos políticos del ayuntamiento, los consejos de cultura de los distritos de Barcelona, la Comisión de Lectura Pública, asociaciones culturales, ciudadanos a título individual y técnicos municipales. Este pleno tiene capacidad de toma de decisiones, incluidas las ejecutivas.

El consejo *sectorial* de cultura de Zaragoza (Ayuntamiento de Zaragoza [sin fecha]) se presenta como '*el principal órgano de participación ciudadana, debate, seguimiento, evaluación y rendición de cuentas sobre las políticas culturales*'. Según su reglamento (Ayuntamiento de Zaragoza 2016), y en contraposición al consejo barcelonés, en el de Zaragoza 'los acuerdos del Consejo de Cultura de Zaragoza tendrán el carácter de informe o petición, y serán vinculantes siempre y cuando el órgano de gobierno competente decida vincularse a las decisiones que desde el Consejo de Cultura sean adoptadas.'[20] El *pleno* de este consejo está compuesto por políticos del ayuntamiento y por especialistas independientes en participación, *e-gobernanza* y/o *e-cognocracia*. También un *representante de la plantilla municipal* con, entre otras, la tarea de '*trasladar la opinión de la ciudadanía*'[21]. En este consejo la representación ciudadana se realiza a través de mesas sectoriales *sin personalidad jurídica*. Estas mesas vehiculan la participación de los agentes *privados* en el consejo[22].

La revista *Periférica Internacional* ha dedicado un número monográfico a las *Políticas culturales en las Ciudades SEA-EU* (2021). Dicho monográfico está dedicado a la política cultural pública y su relación con la universidad en las ciudades de la SEA-EU: '*la alianza de la Universidad Europea de los Mares (SEA-EU) formada por la Universidad de Cádiz (España), la Universidad de Bretaña Occidental en Brest (Francia), la Universidad de Kiel (Alemania), la Universidad de Gdansk (Polonia), la Universidad de Split (Croacia) y la Universidad de Malta*' (Ortega Nuere 2021, p. 135). En él encontramos artículos sobre Brest, Kiel, Gdansk y la provincia de Cádiz. Sólo en el artículo de J. Luis Ben Andrés, *Las políticas culturales en las ciudades con campus de la provincia de Cádiz y la experiencia de la extensión universitaria de la UCA. Cádiz, Puerto Real, Jerez y Algeciras (2021)*, encontramos una mención a alguna entidad similar a un consejo de cultura u 'órganos de participación ciudadana' (2021, p. 252) que Ben Andrés solo encuentra para Cádiz y Puerto Real aunque incluso ahí '*tienen muy escasa influencia en las decisiones, diseño y evaluación referida a las políticas culturales de los municipios. Allá donde existen parece que importan poco*' (2021, p. 253)

Conclusión

¿Qué conclusiones se pueden sacar después de este estudio? Unas buenas y otras malas.

Está claro que los *especialistas* en política cultural proponen, defienden, la involucración de todos los agentes culturales, activos y pasivos, en el desarrollo e implementación de políticas culturales, locales o no. En el ámbito local, esta participación es aún más fructífera por la cercanía entre los agentes culturales y la inmediatez de la acción.

Los consejos de cultura, sin agotar todas las posibilidades de *democracia participativa* son una magnífica herramienta al alcance de las administraciones públicas para madurar en su camino hacia administraciones relacionales. De nuevo, hay consenso entre los especialistas sobre la bondad de los consejos de cultura.

Por desgracia, a pesar de la existencia de algunas iniciativas en participación ciudadana con respecto a las políticas culturales municipales, estas siguen siendo raras. Y las pocas que se suponen que existen no parecen gozar de mucha importancia o salud.

Enfatizo en estas conclusiones una posible discrepancia entre quienes se han encargado de proponer y redactar tantos informes, marcos, etc. y los políticos y gestores de nuestras ciudades. ¿Hasta qué punto las ideas consideradas en este trabajo: *democracia participativa*, *administración relacional*, han calado y son de uso corriente en los ayuntamientos de España?

Como para tantas otras propuestas de cambio, de mejora, creo que ha llegado el momento de parar nuevos desarrollos conceptuales y concentrarnos todos los que estamos interesados en otra forma de cultura, en esa ampliación de la esfera de presencia del ser, en la promoción de ideas como las contenidas en este artículo.

Notas

1. Artículo 27.

2. Artículo 15.

3. Punto este que se declina también como una obligación para los gobiernos en el párrafo 49: '*La obligación de respetar incluye la adopción de medidas concretas para lograr que se respete el derecho de toda persona, individualmente o en asociación con otros o bien dentro de una comunidad o un grupo, a: —e) Participar libremente de manera activa e informada, y sin discriminación, en los procesos importantes de adopción de decisiones que puedan repercutir en su forma de vida y en los derechos que les reconoce el párrafo 1 a) del artículo 15.*'

4. De nuevo, volviendo al texto, esta democracia participativa no está exenta de riesgos y problemas propios: su aplicación *total* puede fomentar una política cultural fundamentada en una cultura *popular* demandada por la mayoría de los ciudadanos y situada plenamente en el concepto de *habitus* y alejarnos así de la idea de cultura como *ampliación de la esfera del ser*.

5. *Objetivo 1. Apoyar sistemas sostenibles de gobernanza para la cultura.*

6. Artículo 5.

7. Artículo 19.

8. Artículo 8.

9. Artículo 11.

10. *Valor* 14.

11. *Valor* 17.

12. *Valor* 18.

13. Compromiso 9. Gobernanza de la cultura.

14. Acción c.

15. Los vecinos a través de la *Asociación Vecinal de San José* y los agentes culturales, o cualquier otra persona o entidad, a través del *Colectivo Llámalo H*.

16. He limitado el análisis a aquellas poblaciones españolas de más de 500.000 habitantes: Madrid, Barcelona, Valencia, Sevilla, Zaragoza y Málaga.

17. Madrid tiene una *noticia* sobre un *Consejo de cultura de la ciudad de Madrid* (https://diario.madrid.es/consejodecultura/) pero no se aprecia continuidad en la actividad ni hay más información sobre el mismo en ninguna otra parte de la página web del ayuntamiento. Tampoco figura en ningún organigrama del ayuntamiento.

18. Málaga tiene un consejo social, *Consejo Social de la ciudad de Málaga*. Organizado en mesas trata temas ajenos al económico, por ejemplo: educación o sanidad, pero la política cultural de la ciudad no aparece mencionada.

19. Artículo 1.4.

20. Artículo 2.

21. Artículo 8.

22. Artículo 18. Existe una mesa por cada uno de las siguientes sectores culturales: Música, Teatro, Danza, Libro y literatura, Audiovisuales y comunicación, Patrimonio cultural Material e Inmaterial y Artes plásticas y artes gráficas.

Bibliografía

AYUNTAMIENTO DE ZARAGOZA, 2016. *Normativa Reguladora del Consejo de Cultura del Ayuntamiento de Zaragoza* [en línea]. 26 abril 2016. S.l.: s.n. Disponible en: https://www.zaragoza.es/sede/portal/participacion/consejos/consejos-sectoriales/cultura#reglamento.

AYUNTAMIENTO DE ZARAGOZA, [sin fecha]. Consejo sectorial de Cultura. [en línea]. [Consulta: 13 noviembre 2021]. Disponible en: http://www.zaragoza.es/sede/portal/participacion/consejos/consejos-sectoriales/cultura.

BALTÀ I PORTOLÉS, J. y PASCUAL I RUIZ, J., [sin fecha]. *Cultura y ciudad: la gestión de las políticas culturales locales*. S.l.: UOC.

BEN ANDRÉS, L., 2021. Las políticas culturales en las ciudades con campus de la provincia de Cádiz y la experiencia de la extensión universitaria de la UCA. *Periferica* [en línea], vol. 22, pp. 238-261. [Consulta: 30 enero 2022]. ISSN 24452696. DOI 10.25267/Periferica.2021.i22.23. Disponible en: https://revistas.uca.es/index.php/periferica/article/view/8487/8450.

CIUDADES Y GOBIERNOS LOCALES UNIDOS - COMISIÓN DE CULTURA - CGLU, 2004. Agenda 21 de la cultura. [en línea]. Barcelona: Ciudades y Gobiernos Locales Unidos. Disponible en: https://agenda21culture.net/sites/default/files/files/documents/multi/ag21_es_ok.pdf.

CIUDADES Y GOBIERNOS LOCALES UNIDOS - COMISIÓN DE CULTURA - CGLU, 2006. Consejos sobre la implementación local de la Agenda 21 de la cultura. [en línea]. Barcelona: Ciudades y Gobiernos Locales Unidos. Disponible en: https://www.agenda21culture.net/sites/default/files/files/documents/multi/docimplem_es.pdf.

CIUDADES Y GOBIERNOS LOCALES UNIDOS - COMISIÓN DE CULTURA - CGLU, 2015. Cultura 21:

Acciones. Compromisos sobre el papel de la cultura en las ciudades sostenibles. [en línea]. Bilbao: Ciudades y Gobiernos Locales Unidos. Disponible en: https://agenda21culture.net/sites/default/files/files/documents/multi/c21_015_spa.pdf.

COELHO, T., [sin fecha]. *El concepto de cultura en la política cultural*. S.l.: Universitat Oberta de Catalunya (UOC).

CONSEIL DE L'EUROPE : COMITÉ DE MINISTRES, 2001. *Recommandation Rec(2001)19 du Comité des Ministres aux Etats membres sur Ia participation des citoyens a Ia vie publique au niveau local (adoptée par le Comité des Ministres, le 6 décembre 2001, lors de Ia 776e réunion des Délégues des Ministres)*. 6 diciembre 2001. S.l.: s.n.

CONSELL DE LA CULTURA DE BARCELONA, [sin fecha]. Consell de la Cultura de Barcelona. [en línea]. [Consulta: 13 noviembre 2021]. Disponible en: https://www.conselldecultura.cat/?lang=es.

HARINERA ZGZ, [sin fecha]. Harinera ZGZ. *Harinera ZGZ* [en línea]. [Consulta: 13 noviembre 2021]. Disponible en: https://harinerazgz.wordpress.com/.

MARTINELL SEMPERE, A. y COELHO, T., [sin fecha]. *Políticas culturales: concepto, configuración y tendencias*. S.l.: Universitat Oberta de Catalunya (UOC).

NÚMERO 22, 2021. Periférica Internacional. Revista para el análisis de la cultura y el territorio. *Periférica Internacional. Revista para el análisis de la cultura y el territorio* [en línea], no. 22. [Consulta: 30 enero 2022]. ISSN 1577-1172. Disponible en: https://revistas.uca.es/index.php/periferica/article/view/8494.

OBULJEN KORŽINEK, N., 2016. Nuevas tendencias en el diseño de políticas. *Re|pensar las políticas culturales : 10 años de promoción de la diversidad de las expresiones culturales para el desarrollo*. París: UNESCO, pp. 47-59. ISBN 978-92-3-300047-6.

ORTEGA NUERE, C., 2021. Gestión y políticas culturales en las ciudades SEA-EU: una introducción. *Periferica* [en línea], vol. 22, pp. 134-139. [Consulta: 30 enero 2022]. ISSN 24452696. DOI 10.25267/Periferica.2021.i22.13. Disponible en: https://revistas.uca.es/index.php/periferica/article/view/8475/8418.

PLENO DEL CONSEJO MUNICIPAL DE BARCELONA, 2008. *Reglamento de funcionamiento interno (Consejo de cultura de Barcelona)* [en línea]. 27 junio 2008. S.l.: s.n. Disponible en: https://www.conselldecultura.cat/91/reglament?lang=es.

UNESCO, 2005. *Convención sobre la protección y la promoción de la diversidad de las expresiones culturales* [en línea]. 20 octubre 2005. S.l.: s.n. Disponible en: https://en.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/2811_16_passport_web_s.pdf.

UNESCO, 2016. *Re|pensar las políticas culturales : 10 años de promoción de la diversidad de las expresiones culturales para el desarrollo*. París: UNESCO. ISBN 978-92-3-300047-6.

UNESCO. COMITÉ DE DERECHOS ECONÓMICOS, SOCIALES Y CULTURALES, 2009. *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)* [en línea]. 21 diciembre 2009. S.l.: s.n. Disponible en: https://undocs.org/pdf?symbol=es/E/C.12/GC/21.

PAPERS D'ART
Fundació ESPAIS d'Art Contemporani • 1r trimestre 2001 • Núm. 78 • 1.500 PTA

Papers d'Art. Contenidos de la sección Estudios e Investigación

Joaquim Espuny Aguiló
Contratado FPU. Universitat de Barcelona
joaquimespuny@ub.edu

Artículo recibido: 29/09/2021. Revisado: 08/10/2021. Aceptado: 11/10/2021

Resumen: La práctica artística contemporánea tuvo un espacio de reflexión y creación de opinión en las páginas de Papers d'Art. De la mano de un conjunto de voces propias e independientes se visibilizaron formas de producción artística multidisciplinarias, desde la perspectiva divulgadora de una crítica que conectaba dinámicamente los significados artísticos con los sociales y culturales. Conviene resaltar el desplazamiento del significado de la concepción del arte contemporáneo en calidad de pieza clave en la cultura intelectual, incluyendo política, filosofía, ciencia u otros formatos de creación como la música y la literatura. Partiendo del análisis de la conciencia crítica de los diferentes colaboradores y la investigación historiográfica en torno a cuestionamientos estéticos y simbólicos, se despliega una revisión del conjunto de los discursos incluidos en la sección Estudios e Investigación.

Palabras clave: Fundació Espais; Papers d'Art; crítica de arte catalana; investigación universitaria sobre arte contemporáneo; perspectiva divulgadora del arte.

Papers d'Art. Contents of the Study and Research section.

Abstract: Contemporary artistic practices were provided with a space for reflection and the creation of opinion in the galleries of the Fundació Espais and in the pages of its art magazine, Papers d'Art. A group of independent voices of multidisciplinary artistic production was made audible thanks to this publication that provided a critique which forged dynamic connections between artistic meaning and social and cultural contexts. This paper highlights a shift in meaning of the conception of contemporary art as a key element in intellectual culture, including politics, philosophy, science and other creative formats such as music and literature. Based on an analysis of the critical awareness of the various contributors to the magazine and on the historiographic study of certain aesthetic and symbolic questions, a review of the articles published in the Studies and Research section is detailed.

Keywords: Fundació Espais; Papers d'Art; Catalan art Criticism; University Research on Contemporary art; Popularizing Issues of Art.

Espais Centre d'Art Contemporani y Fundació Espais

Las inquietudes culturales del empresario Jordi Vidal Boris (1947-2010) le empujaron en 1987 a crear Espais Centre d'Art Contemporani, bajo la conducción inicial de Glòria Bosch Mir. Una entidad que se convirtió, con el paso del tiempo, en el origen de la Fundació Espais, ubicada en el casco antiguo de Girona.

> Inicialmente la orientación artística y las actividades promovidas por Espais respondían bastante a la sensibilidad ecléctica, glamorosa y hedonista de los años ochenta, pero ante los cambios que vivió el mundo del arte, su progresiva pérdida de relevancia social y la bajada generalizada de las ventas fue modificando su línea. Sobre todo a partir de mediados de los noventa, el centro emprendió una progresiva transformación de planteamientos y optó por dejar más de lado la vertiente comercial y publicitaria con el fin de centrarse en la definición de una línea propia atenta a las nuevas dinámicas esteticoideológicas, alejada del tráfico mercantil y cada vez más receptiva a una cierta idea de servicio público capaz de complementar la oferta de la universidad y de otras instituciones públicas. (Selles, 2007)

Su objetivo era mantener un compromiso con los nuevos lenguajes artísticos, consolidando líneas de actuación, tanto desde el marco teórico como desde el encuadre práctico. La programación, alejada de cubrir determinadas necesidades políticas y electoralistas, obedecía al hecho de construir opciones de cultura real donde ser partícipes de la actualidad y difundir nuevos sistemas de valores. Se planteaba desde la especialización, el eclecticismo y con criterios de interrelación de las disciplinas de producción. Podemos concretar los ejes principales de Espais según sigue:

i) Producir, mostrar y prestar exposiciones, ciclos de acciones y conferencias, con la voluntad de establecer un circuito de intercambios con otras instituciones.

ii) Formar un fondo de arte contemporáneo fruto de la política de adquisiciones de la entidad y de la voluntad de los artistas.

iii) Crear un centro de documentación que se convirtiera en un territorio dinámico de referencia, optimizando su accesibilidad.

iv) Por último, poner en marcha unos servicios editoriales propios. Conviene destacar la publicación de una extensa relación de libros y catálogos que complementaban las diferentes exposiciones. Del mismo modo, uno de sus frutos fue la edición de la revista *Papers d'Art*.

Introducción a *Papers d'Art*

Papers d'Art (1987-2008) fue una publicación dirigida por Carmen Ortiz Valeri, escrita mayoritariamente en catalán, rigurosa, con recursos escasos y de gran austeridad formal, que durante más de veinte años apareció de forma ininterrumpida huyendo de la estandarización cultural: un medio de comunicación integrador de cultura y crítica, alejado de la instrumentación superficial del hecho artístico y con un interés real por las últimas tendencias estéticas y las nuevas sensibilidades. Nació en la eclosión de los ochenta, cuando el arte estaba de moda y era una marca de modernidad, en un país que empezaba a reponerse de una larga agonía.

Dentro del análisis sobre la evolución de contenidos, realizado durante la cronología que nos ocupa, se ha cotejado el conjunto formalizado de elementos y valorado la sintonía de los colaboradores de la publicación con el pensamiento del momento y la actitud disidente frente al dirigismo cultural. Corresponde destacar los esfuerzos para convertirse con el tiempo, más allá de los cambios de maquetación, en una referencia dentro de la esfera artística contemporánea, blandiendo la voluntad de adquirir prestigio académico mediante secciones como "Monográficos", "Exposiciones y Actividades Espais" o, la que introducimos a continuación, "Estudios e Investigación".

Nos encontramos ante una publicación que cobija un régimen de identificación del arte, pluridisciplinar y dinámico, de la mano de los diferentes colaboradores que analizan determinadas prácticas concretas propias de su tiempo, las formas de efectuarse, la visibilización, la susceptibilidad y los modos de inteligibilidad que las caracterizan o distinguen. Una revista que priorizó, claramente, la reflexión crítica de las artes visuales por encima de una concepción de la cultura ligada a las tendencias del mercado. Su entusiasmo, su perseverancia y su rigor, abierto y nada selectivo, daba voz a todo el mundo que tuviera cosas a escribir con relación al arte. Eran unos factores alentadores a la hora de ofrecer colaboraciones, para compartir opiniones e investigaciones en torno a todo tipo de conceptos estéticos. Algunos de los nombres a considerar, entre una larga lista de más de quinientos colaboradores: Núria Aldeguer, Juan A. Alvarez Reyes, Xavier Antich, Ferran Barenblit, Assumpta Bassas, Pilar Bonet, Romà de la Calle, Teresa Camps i Miró, Anna Capella, Fernando Castro Flórez, Marcelo Expósito, Jordi Font Agulló, Oriol Fontdevila, David G. Torres, Jordi Gimferrer, Daniel Giralt-Miracle, Teresa Grandas, Carles Guerra, Carles Hac Mor, Agustí Hurtado Giner, Àlex Mitrani, Pilar Parcerisas, Pere Parramon, Martí Peran, Glòria Picazo, Marta Pol Rigau, Susanna Portell, Maria Ruido, Narcís Selles y Ester Xargay, entre otros.

Los contenidos de Estudios e Investigación

Para entender su incorporación, hay que consultar el editorial "Las revistas culturales, hoy" (2002), donde se muestra la voluntad de Espais para convertirse en un socio promocional, haciendo accesible una línea de trabajos críticos que se añadirán al resto de contenidos.

> El propósito del consejo editorial es dar opciones a investigadores relacionados con departamentos universitarios o estudiosos a título independiente para que puedan publicar los resultados de sus búsquedas. De este modo, se pretende que muchos esfuerzos no se conviertan en una empresa estéril y que, al mismo tiempo, estos materiales lleguen al máximo número de gente interesada. Como podrá apreciar el lector, esta sección, recién inaugurada, se fundamenta en la diversidad de los contenidos. Sin embargo, dentro de la pluralidad temática, será preceptivo que los textos se circunscriban a la cultura y las artes de los siglos XX y XXI. (2002, p.2)

Se inicia con Faxeda (2002) analizando el esfuerzo necesario por parte del público contemporáneo hacia la aspiración de pureza y la utopía como ideales de la pintura abstracta y, realizando un estudio de la abstracción en las composiciones escénicas de Kandinsky y los entornos neoplásticos de Mondrian, para demostrar su importancia dentro del contexto del desarrollo del arte, en cuanto a la liberación formal, a partir

de los presupuestos teóricos del simbolismo. El artículo se acerca a la antropología, el Idealismo alemán ejemplificado en Kant y la perspectiva religiosa. La autora detalla sobre la abstracción, indicando que "no fue fruto solo de un trabajo pictórico o plástico, sino que más bien hay que entenderlo como el resultado de la confluencia de una serie de ideas estéticas, en primer lugar, pero también filosóficas, religiosas y sociales "(2002, p.99). Afirma que "sus estructuras son como un sistema de clasificación y comprensión del mundo, según el cual lo puro es la norma y lo impuro lo que queda fuera" (2002, p.102).

Girona (2002) aborda por medio de autores como Doherty o Monterde el carácter social y de transmisión de comportamientos, valores y modelos de vida. Rebasa la interpretación de Capra como el eterno director de narraciones maravillosas y concreta en torno a la voluntad didáctica de su trabajo dirigiendo el amplio programa cinematográfico del ejército norteamericano, dando una clara enseñanza moral: "lo que se le pedirá que haga no será muy diferente de lo que había ido haciendo los últimos años de su carrera cinematográfica, con una única diferencia: Capra y su equipo de colaboradores [...] trabajarán a partir de imágenes documentales" (2002, p.121). Su disertación aborda la validez de la ficción convertida en historia y cómo se ha obviado la verdad del contexto social, político, ideológico y cultural de los Estados Unidos, donde continúa viviéndose una realidad que conecta "nuevas situaciones, vieja retórica y viejas estrategias" (2002, p.133).

Suárez (2003) presenta un desarrollo histórico que percibe el cine como un hecho cultural extraordinario, fruto de una temporalidad donde el relato está marcado por una serie de eventos, suscitados y promovidos por el efecto de la irrupción de la clase obrera frente a la burguesía. En este sentido, señala la llegada del cine a Catalunya y su desarrollo como uno de los entretenimientos favoritos de la población trabajadora y urbana: una cultura opuesta a la de las élites. Destaca como "en la mayoría de los locales del Paralelo se proyectaron películas –de manera más o menos continuada– como un elemento más de unos programas formados por una sucesión de pequeñas representaciones sin continuidad narrativa" (2003, p.45), por lo que "el cine se adaptaba perfectamente a un tipo de representación que no requería la atención constante del público y en el que lo más importante era, sobre todo, el aspecto visual y la espectacularidad de la puesta en escena" (2003, p.45).

Lozano Moya (2003) escribe un artículo a partir de los contenidos de *Riutort,* una publicación creada y dirigida inicialmente por Andreu Castells, con el objetivo de buscar argumentos de la formación y consolidación del arte de segundas vanguardias en Sabadell, con artistas como Antoni Ángulo, Alfons Borrell, Andreu Castells, Xavier Oriach, entre otros. Remarca "que se incluyen artículos de personas tan relevantes como Joan Oliver (Pere Quart), Carles Riba, Salvador Espriu, Manuel de Pedrolo, Jordi Sarsanedas o Miquel Martí i Pol, entre otros, lo que indica un incuestionable nivel literario" (2003, p.57) y otros vinculados con los temas de arte, tales como, Juan-Eduardo Cirlot, Oriol Bohigas, Alexandre Cirici Pellicer, Josep Maria de Sucre, Joan-Josep Tharrats, Joan Vila Casas, entre otros. Concluye defendiendo la importancia de una publicación que termino por convertirse en un proyecto "que agrupa un sector de opinión tanto dentro de la Academia de Bellas Artes como en el ambiente cultural de la ciudad y establece conexión con la cultura catalana de estos años" (2003, p.58).

Camps i Miró (2003) abre con un claro planteamiento historiográfico que constata la perspectiva artística y cultural a partir de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes en los años del franquismo, advirtiendo que este tipo de certámenes eran "receptores de cantidades de obras frecuentemente por encima de las cualidades, indicadores de gustos o conveniencias temáticas más que de estilos o tendencias innovadoras, marcados por juicios académicos y, en fin, casi siempre territorios de mediocridad" (2003, p.45). Destaca como la edición de Barcelona responde a "una voluntad política de aproximación, o si se quiere, de "recuperación" de la desviada región catalana en el conjunto de la totalidad de España, y esto se hace, no desde el punto de vista económico o social, sino en aquello en lo que Cataluña también era líder, en el terreno del arte" (2003, p.51). Un hecho que podemos entender como "una operación de prestigio, reconocimiento encubierto e integración necesaria en un régimen que no tenía detrás criterios artísticos establecidos o predeterminados" (2003, p.51).

Arana (2003) ofrece un enfoque de la creación artística vinculada con Montmeló, "en que el predominio del realismo y el academicismo son las características más destacadas» (2003, p.56). Destaca el papel de dos pintores

innovadores en técnica y estilo: Isidro Pellicer Tintó, «desde el inicio como pintor realista hasta la abstracción más radical de los últimos años» (2003, p.57) y Alfonso Borrell adentrándose "en un mundo nuevo, el del expresionismo abstracto" (2003, p.58).

González (2003) plantea la aparición de los lenguajes plásticos rupturistas en Valencia, protagonizada por el grupo Los Siete (1950-1954) y sus deseos de aproximarse a las vanguardias europeas y al panorama internacional de finales de los cuarenta, en plena dictadura española. Inicia estableciendo que "los estilos que imperaban en las galerías y salas de arte, en los salones expositivos y en la Academia de Bellas Artes de San Carlos, en el Círculo de Bellas Artes y en la Escuela de Artes y Oficios, fueron pautados por un tipo de demanda que prolongaría los componentes estéticos más conservadores y anacrónicos" (2003, pp. 64-65) y, acaba revalidando, con relación a su orientación estilística, que "las repercusiones vanguardistas de esta segunda apertura artística no llegaron a encajar totalmente en ninguna de las rudimentarias infraestructuras del mundo artístico valenciano, a pesar de los esfuerzos" (2003, p.70).

Heredia Canals (2003) presenta un repaso comentado de Enrique Planasdurá, un artista catalán activo durante la posguerra española y vindica su figura como introductor de la abstracción en Catalunya. Enumera las diferentes etapas a modo cronológico que van desde el surrealismo (1946-1948) bajo la influencia de Miró, al informalismo (1957-1964), pasando por la abstracción geométrica (1949-1957): "El caso de Enrique es solo un ejemplo de cómo la historia del arte ofrece, en ciertas ocasiones, una visión demasiado limitada de los acontecimientos" (2003, p.78).

Vila i Tràfach (2003) establece el vértice de unión entre Eugeni d'Ors e Isidre Nonell. Conecta al escritor y filósofo con su perspectiva de la creación del maestro de la pintura catalana moderna, siguiendo "una transformación gradual de criterio, que toma cuerpo y se instrumenta a medida que avanza el tiempo" (2003, p.84) y, evidencia el proceso respecto de la aproximación a la obra y el distanciamiento reflexivo y documentado que se deriva de la contemporaneidad del artista y su puesta en valor en la esfera creativa.

Camps i Miró (2004) escribe citando a Arnau Puig, Cirici Pellicer, Francesc Miralles o Joan Anton Maragall. Nos descubre cómo, por parte de la ocupación franquista, "la represión de la cultura catalana fue muy fuerte, inmediata y conscientemente planeada y aplicada" (2004, p.63), a pesar de que "el silencio, en muchos casos propiciado por el miedo, ha ayudado a mantener esta aura difusa e imprecisa, teñida de victimismo respecto al arte plástico catalán" (2004, p.63). Permite revelar, ante el contexto de la miseria de la posguerra, "que la naturaleza sensible del artista debía recibir o percibir muy hondamente la situación, tal vez [...] revisar su propio concepto de arte ante una realidad dramática" (2004, p.69), dotando un relato que se compone apuntado por la recuperación de la vanguardia y, posteriormente, la consolidación del informalismo.

Mas (2004) aborda la figura de Carmen Amaya para entender el flamenco auténtico. Abraza la idea de que el flamenco "es la expresión de una manera de ver la vida, un lenguaje que expresa estados de ánimo a través del canto, de la música y del baile en un ambiente familiar y con un gran valor social: de cohesión interna" (2004, p.73). Constata la perspectiva antagónica del franquismo, dado que "la dictadura no miraba con buenos ojos expresiones artísticas reivindicativas y menos de clases sociales desfavorecidas y al margen de la sociedad" (2004, p.75). Finalmente, con relación a las cuestiones de género y la conciliación entre mujer dentro del ámbito público o mujer dentro del ámbito familiar, se destaca su condición de liderazgo a pesar de las circunstancias de identidad y el imaginario nacionalista español bajo un modelo político autoritario.

Roig i Portell (2004) desarrolla en torno de Josep Llorens Artigas y su trabajo de depuración de las formas tradicionales en la cerámica y la investigación en el campo de los esmaltes. Para entender las circunstancias del momento, cita la figura de Eugenio d'Ors y la Academia Breve de Crítica de Arte "con el propósito de favorecer la continuidad con el arte que se hacía antes de la guerra" (2004, p.83) o, las muestras colectivas de la Sala Parés, con la intención de conseguir "la exaltación de la tradición y del clasicismo en contra de las tendencias vanguardistas" (2004, p.84). Destaca la adaptación de su investigación "a las necesidades creativas" (2004, p.85) y, otorga dimensión al reconocimiento internacional que reciben sus obras o la colaboración, en diferentes etapas, con el artista Joan Miró.

Renau (2004) descubre la figura de Artur Carbonell i Carbonell, un creador que fusionaba la pintura y los decorados teatrales, realizando importantes montajes de obras que contenían

los conjuntos de elementos decorativos de la representación. Relaciona "su particular plástica teatral [que] puede verse a partir de las sutiles gradaciones de colores y de las composiciones de sus cuadros" (2004, p.92); y, muestra su inclinación por el teatro europeo, ejemplificado con la admiración por la desmaterialización de los elementos escénicos de Gordon Craig, el propósito crítico en Jacques Copeau o, la expresividad del teatro experimental de Max Reinhardt.

Briongos Ibáñez (2004) presentando un análisis crítico de los contenidos propuestos por Julius (2002), situando el contexto de una época donde vemos "víctimas condenadas a serlo eternamente, convertidas en *héroes* por la misericordia y el buen corazón de nuestros semejantes. Pero, ¿dónde están los cadáveres? En el mercado de los medios de comunicación debidamente *cifrados."* (2004, p.56). Apunta las relaciones entre el dominio del lenguaje y la realidad o el ejercicio del poder con el dominio de la imagen, para rematar manifestando cómo el arte tiene la obligación de impactarnos, cuestionando las devociones, desafiando las instituciones dormidas y problematizando las ideas preconcebidas.

Cabezas Gelabert (2004) analiza y cuestiona el discurso humanista de Hockney (2001) en torno a los procesos de la percepción del arte construido a partir de sus intuiciones como creador. Para ello, establece que Hockney ignora "el papel de los modelos estéticos, cuestiones de estilo y convenciones culturales aprendidas en la práctica artística de cada época y autor, que eran, precisamente, antes de la invención de la fotografía, el centro de atención para el aprendizaje" (2004, p.77). Una conclusión que rechaza la credibilidad del uso de tecnologías que propone el artista británico como herramientas artísticas a partir del Renacimiento.

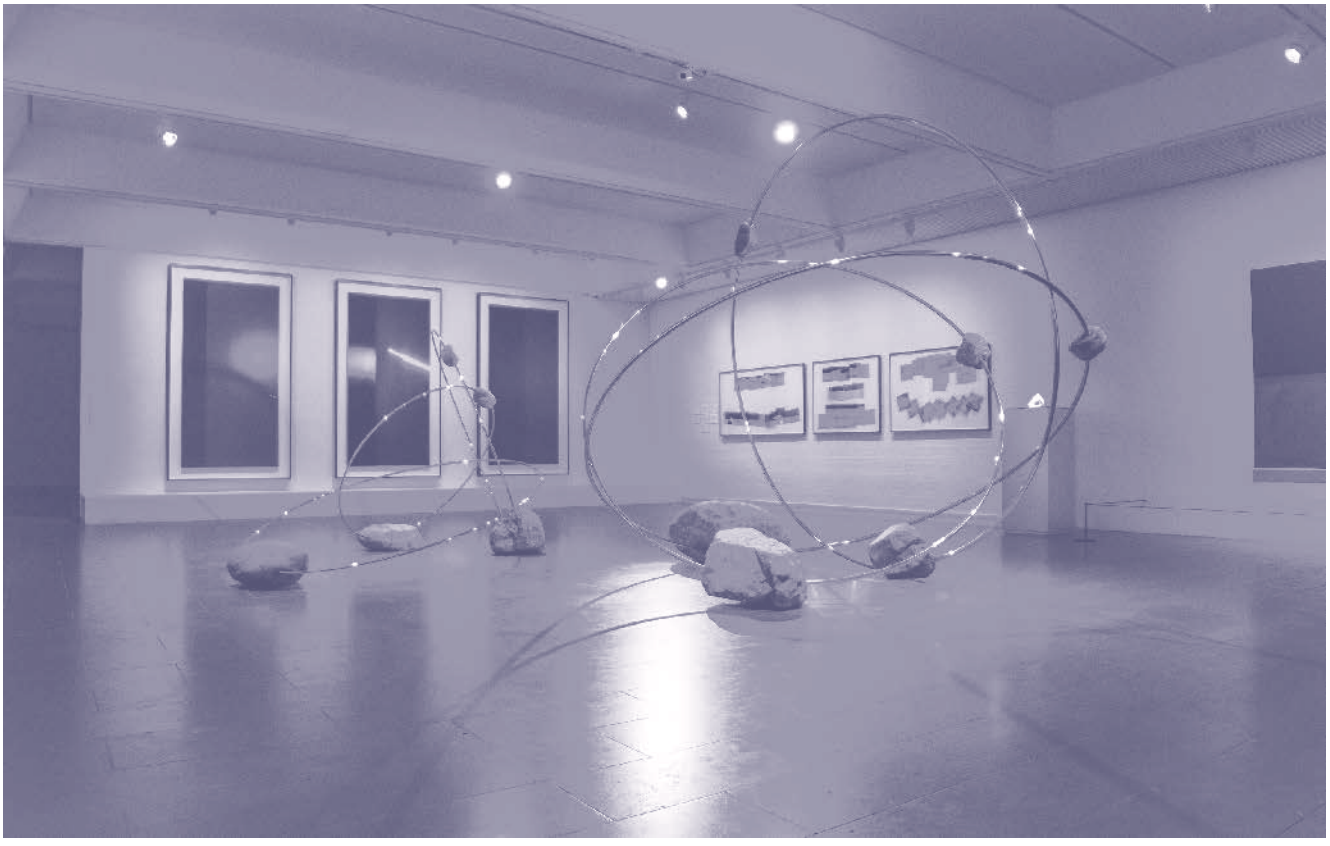
Valdunciel Coll (2004) presenta la cartografía histórica como base del razonamiento, abordando las transformaciones de los sistemas de producción del mundo contemporáneo y los patrones básicos de relación y de organización de la sociedad. Empleando a Manuel Castells, Ignacio Ramonet y José Luis Pardo, sugiere una modificación en la disposición organizativa del espacio. Nos acerca, por un lado, a los "no-lugares" de Marc Augé, "espacios donde no pueden leerse las identidades, las relaciones ni la historia, propios de los espacios de relación tradicionales" (2004, p.86); y, por otro lado, advierte sobre "la proliferación de actividades comerciales y de servicios a lo largo de una vía de comunicación" (2004, p.86) que "hacen aflorar una relación de conflicto entre los intereses privados, en busca de externalidades que proporciona la vía pública, y el espacio público (la carretera)" (2004, p.86).

Graboleda (2004) firma un estudio que explora una serie de elementos que recorren el universo pictórico de Paul Klee, a caballo de los movimientos del surrealismo subconsciente, el expresionismo y la validez como medio de producción de la abstracción. Muestra como el método de las representaciones mediante símbolos, relativos a la botánica o que forman parte de la concepción del cosmos, incluye y da a conocer un gran saber adquirido por el pintor a través de la acción de considerar y examinar la naturaleza y sus fenómenos: "las flores de Klee se convierten en palabras visuales de su propio lenguaje pictórico. Es decir, en un principio las flores parecen representaciones donde la realidad y la imaginación se encuentran, mezclándose y modificándose a través de la creatividad" (2004, p.97).

Donaire (2006) realiza la introducción de Vacca, un creador que explora el ámbito creativo mediante "la intuición musical" (2006, p.91) en sus trabajos acústicos dentro del conjunto de su producción. Establece un repaso cronológico de unas creaciones que, a menudo, ofrecen escaso interés desde la perspectiva estética, destacando la falta de intencionalidad expresiva y narrativa de su discurso, dado que el artista permanece principalmente interesado, dentro del espacio del arte conceptual, por las sensaciones de los órganos auditivos y la producción de ámbito sonoro.

Grandas (2007) descubre el trabajo de Eulàlia Grau en torno a la crítica social, desplegado a partir de fotografías extraídas de los medios de comunicación con un tono irónico y punzante, pero también humorístico. Destaca el análisis de la artista de las formas de representación dentro de la sociedad de consumo y el uso que hace de diferentes mecanismos de conflicto dialéctico, como narraciones ordenadas de acuerdo con unas circunstancias o representaciones de imágenes. De esta manera, emerge "la cuestión de las desigualdades sociales [...] tratada desde el análisis de la vivienda, de los diferentes barrios y de la historia de la gente que vivía" (2007, p.101); y, la discriminación de la mujer, mostrada en la contraposición entre "el contexto cotidiano del hombre como triunfador en el trabajo, en el bar o en el fútbol, y la vida cotidiana de la mujer, en los lugares subalternos de la sociedad" (2007, p.102).

Parramon (2007) arranca con la construcción de la imagen aceptada de la mujer islámica a partir de los canales



de comunicación europeos y norteamericanos, mostrándola para "satisfacer las demandas de un público que ya tiene asociada la imagen de la mujer islámica a la de una víctima o a la de una princesa de cuento de hadas con sabor de lámparas maravillosas y alfombras voladoras" (2007, p.232). Nos lleva a diferentes lecturas; como las perspectivas feministas, el desplazamiento y el reto de la permanencia o, los modos de vida; destacando la importancia de la comunicación para evitar los conflictos entre civilizaciones. Concluye destacando la lectura política de las imágenes de la mujer islámica creadas por estas artistas apátridas, Neshat, Hatoum y Shaath, que denuncian lo que debe corregirse socialmente, mediante el acomodo de la tradición a la modernidad, con la alteración de las macroestructuras de la sociedad desde la autorepresentación "buscando su identidad" (2007, p.234) y, evidenciando "que bajo cualquiera de los velos que puedan ocultar las mujeres del Islam –físicos o no, voluntarios u obligados– hay seres humanos, no *otros* extraños" (2007, p.235).

Rocamora (2007) lleva su búsqueda hacia la recopilación de información en la heterogeneidad de los miembros del Grupo Indika, señalando el singular contexto histórico y artístico en España durante su gestación en Girona. Detalla los miembros integrantes: Joan Massanet, utilizando "el método del automatismo psíquico [...] para expresarse en total libertad y para plasmar sus propias meditaciones" (2007, p.243); Bartomeu Massot, argumentando que "la pintura es el modo de expresión más puro y directo que el ser humano puede disponer" (2007, p.243); Jordi Curós, con "la estructuración vigorosa de sus figuras" (2007, p.243); Marià Oliveras, aportando "una nueva realidad al paisaje, esquematizado y sintetizado" (2007, p.243); Joaquim Casellas, impregnando los

cuadros con "la espontaneidad de su trazo valiente y decidido" (2007, p.244); Francesc Torres Monsó, creando "torsos y figuras femeninas de gran fortaleza estructural y calidez volumétrica" (2007, p.244); Esther Boix definiendo la modernidad artística "como un estado de conciencia que posibilita la autocrítica" (2007, p.244); Evarist Vallès, destacando por "la preocupación por el espacio y la luz" (2007, p.244); y, la pintura de Emilia Xargay, "decidida, firme y llena de contrastes" (2007, p.244).

Conclusiones

Esta sección es una combinación de singularidades que aparece en la última etapa de la revista, que se nutre de investigaciones nacidas dentro del entorno académico. Contiene el análisis de hechos locales; la revisión del sentido de las imágenes proyectadas en los medios de comunicación; el cuestionamiento de la representación material en la pintura; revisiones históricas de artistas nacionales e internacionales y grupos de creación; la visibilización de la representación y la identidad; o, la confección del mapa, en clave posmoderna, en torno a la producción de espacio.

Un nexo común entre las y los firmantes es la vinculación con la universidad y, concretamente, la licenciatura de historia del arte en las circunstancias de Dolores Arana, Oscar Heredia Canals, Jordi Roig i Portell, Francesc Xavier Renau, Francisco Javier Briongos Ibáñez, Lola Donaire, Laia Rocamora, Cristina Mas, Ibet Vila Tràfach y Teresa Grandas. Otros casos, además, quedan vinculados a la formación doctoral. Podemos incluir en este grupo a Maria Lluïsa Faxedas Brujats, Ramon Girona, Luisa Suárez, Rosendo Lozano Moya, Teresa Camps i Miró, Felip González, Lino Cabezas Gelabert, Julio Valdunciel Coll, Fina Graboleda y Pere Parramon.

Los contenidos apuntan a los artistas contemporáneos que presentan un cuestionamiento profundo de conceptos estéticos y, al mismo tiempo, hacen referencia a un tipo de arte provocador que desobedece al marco institucional. Se trata de figuras que muestran la crítica social, la evidencia de la discriminación de la mujer, el tratamiento de los medios de comunicación y la carga política en su voluntad creativa. En ellos figuran, en la escena internacional, Shirin Neshat, Mona Hatoum y Randa Shaath o, dentro de un marco nacional, Eulàlia Grau. También hay espacio para figuras con un ámbito de reconocimiento local como Enric Planasdurá, Artur Carbonell i Carbonell y Vicens Vacca y, ensanchando la perspectiva, hallamos a Isidre Nonell, una de las figuras de la pintura catalana del siglo pasado; existe espacio para lenguajes de creación diversos y poco habituales, ensanchando los límites de los géneros, representados por Carmen Amaya y Josep Llorens Artigas; colectivos de artistas en tiempos de posguerra como el Grupo Los Siete, en Valencia, y el Grupo Indika, en Girona; o, el estudio de grandes exponentes visionarios de la creación internacional como Piet Mondrian, Vassily Kandinsky y Paul Klee.

La producción de espacio; la ciudad difusa y el agotamiento de esta como proyecto colectivo; las tramas urbanizadas resultadas de las demandas sociales y las urgencias del mercado se muestran recibiendo apoyo, entre otros, del pensamiento posmoderno y el imaginario de Lefebvre (1974), valorando el alcance del espacio fruto de la lucha de poderes; Harvey (1990), advirtiéndonos cómo la educación o la vivienda se convierten en mercancías y dejan de ser derechos; la pérdida de la historicidad y, en consecuencia, la incapacidad de imaginar el futuro en Jameson (1995); y, Lyotard (1987) hablando de la ciudad autónoma, incómoda de habitar y difícil de comprender.

Con todo, hablamos de una amalgama que aporta calidad y especificidad, conectándose a partir de la metodología investigadora utilizada por las diferentes autoras y autores, siguiendo, por un lado, el paradigma interpretativo y, por otro, los hechos cualitativos, contextuales y fenomenológicos. Se evidencia en todos los casos la voluntad de ampliar el campo de entendimiento a consecuencia de las hipótesis que han dado pie a la generación de unos conocimientos que descubren nuevas parcelas o, en el menor de los casos, complementan a otros anteriores.

Bibliografía

ARANA, D. (2003). "Exposiciones de arte en Montmeló: 1940-1958". Papers d'Art, ISSN 1131-9267, nº 85, pp.53-63.

BRIONGOS IBÁÑEZ, F. J. (2004). "Apología de la violencia: ¿Dónde están los cuerpos?" Papers d'Art, ISSN 1131-9267, nº 87, pp.55-68.

CABEZAS GELABERT, L. (2004). "El secreto de la representación objetiva; fabulación e investigación histórica; el "ojo ingenuo" y El conocimiento secreto de David Hockney". Papers d'Art, ISSN 1131-9267, nº 87, pp.69-78.

CAMPS I MIRÓ, T. (2003). "Exposición Nacional de Bellas Artes de Barcelona de 1942". Papers d'Art, ISSN 1131-9267, nº 85, pp.45-52.

CAMPS I MIRÓ, T. (2004). "De miedos e incertidumbres: el período de guerra de nuestros artistas, un tema poco estudiado". Papers d'Art, ISSN 1131-9267, nº 86, pp.61-70.

DONAIRE, L. V. (2006). "Vacca (Vacca, Zacca, Wacca): presentaciones de lo inenarrable". Papers d'Art, ISSN 1131-9267, nº 91, pp.91-96.

FAXEDA, M. L. (2002). "La utopia de la pureza. Los orígenes de la pintura abstracta, 1910-1925". Papers d'Art, ISSN 1131-9267, nº 82-83, pp.99-112.

GIRONA, R. (2002). "¿Por qué luchamos?, de Frank Capra. Cine de propaganda estadounidense durante la Segunda Guerra Mundial". Papers d'Art, ISSN 1131-9267, nº 82-83, pp.113-134.

GONZÁLEZ, F. (2003). "Una aproximación a la posguerra valenciana antes del Grupo Parpalló: Los Siete". Papers d'Art, ISSN 1131-9267, nº 85, pp.64-70.

GRABOLEDA, F. (2004). "Paul Klee: formas artísticas de la naturaleza". Papers d'Art, ISSN 1131-9267, nº 87, pp.88-98.

GRANDAS, T. (2007). "Eulàlia Grau: etnografías del orden público (1973-1979)". Papers d'Art, ISSN 1131-9267, nº 92, pp.99-104.

HARVEY, D. (1990). Los límites del capitalismo y la teoria marxista. México DF: Fondo de Cultura Económica.

HEREDIA CANALS, O. (2003). "Enric Planasdurá". Papers d'Art, ISSN 1131-9267, nº 85, pp.71-78.

HOCKNEY, D. (2001). El conocimiento secreto. El descubrimiento de las técnicas perdidas de los grandes maestros, Barcelona, Destino.

JAMESON, F. (1995). El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado. Barcelona: Paidós Ibérica.

JULIUS, A. (2002). Transgresiones. El arte como provocación, Barcelona, Destino.

Las revistas culturales, hoy. Papers d'Art, ISSN 1131-9267, nº 82-83, segundo trimestre 2002 / cuarto trimestre 2002, p.2.

LEFEBVRE, H. (1974). "La producción del espacio". Papers. Revista de sociologia, nº 3, pp.219-229. En línea: https://raco.cat/index.php/Papers/article/view/52729.

LOZANO MOYA, R. (2003). "Riutort. Una aproximación a la prensa artística local. Sabadell, 1956-1965". Papers d'Art, ISSN 1131-9267, nº 84, pp.49-67.

LYOTARD, J. F. (1987). La condición postmoderna. Informe sobre el saber. Madrid: Cátedra.

MAS, C. (2004). "Carmen Amaya". Papers d'Art, ISSN 1131-9267, nº 86, pp.71-79.

PARRAMON, P. (2007). "Autorrepresentación e identidad en la obra de Shirin Neshat, Mona Hatoum i Randa Shaath". Papers d'Art, ISSN 1131-9267, nº 93, pp.231-237.

RENAU, F. X. (2004). "Artur Carbonell i Carbonell. Pintor, escenógrafo y director teatral (Sitges, 1906-1973)". Papers d'Art, ISSN 1131-9267, nº 86, pp.88-95.

ROCAMORA, L. (2007). "El Grupo Indika (1952)". Papers d'Art, ISSN 1131-9267, nº 93, pp.238-246.

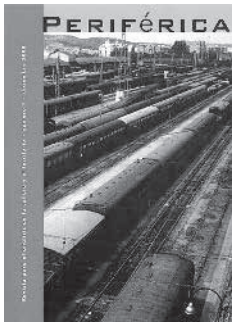
ROIG I PORTELL, J. (2004). "Josep Llorens Artigas y la renovación de la cerámica en tiempos de posguerra". Papers d'Art, ISSN 1131-9267, nº 86, pp.80-87.

SELLES, N. (2007, 20 de diciembre). "El centro de arte Espais, una trayectoria de veinte años". Diari de Girona.

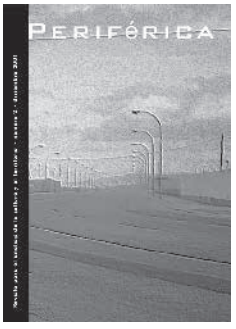
SUÁREZ, L. (2003). "Cine público de masas en la Barcelona del novecientos. El Paralelo, 1896-1910". Papers d'Art, ISSN 1131-9267, nº 84, pp.39-48.

VALDUNCIEL COLL, J. (2004). "Nuevos territorios y nuevos paisajes: del espacio red a la ciudad difusa". Papers d'Art, ISSN 1131-9267, nº 87, pp.79-87.

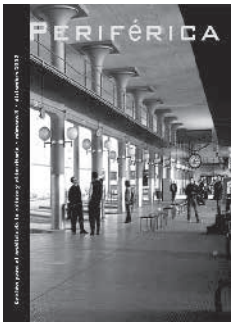
VILA I TRÀFACH, I. (2003). "Eugeni d'Ors e Isidre Nonell: devoció o icono visual". Papers d'Art, ISSN 1131-9267, nº 85, pp.79-85.



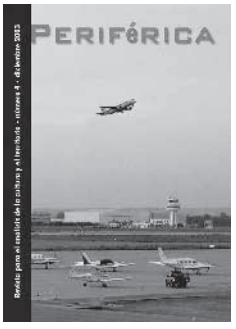
1 Diciembre 2000



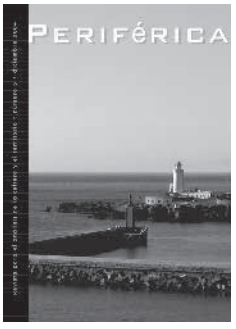
2 Diciembre 2001



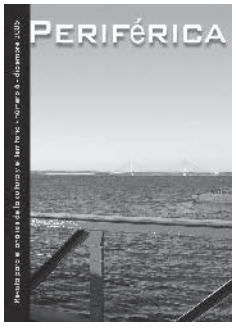
3 Diciembre 2002



4 Diciembre 2003

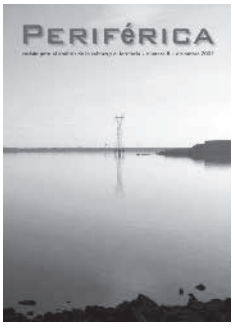


5 Diciembre 2004



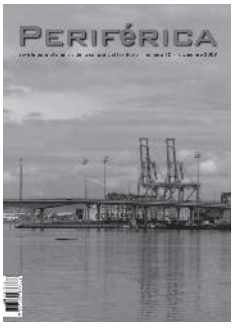
6 Diciembre 2005

7 Diciembre 2006

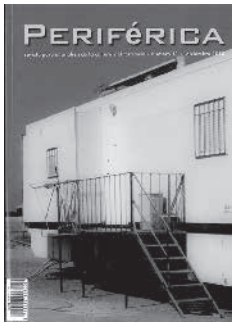


8 Diciembre 2007

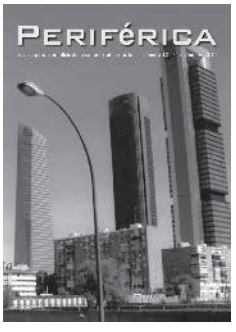
9 Diciembre 2008



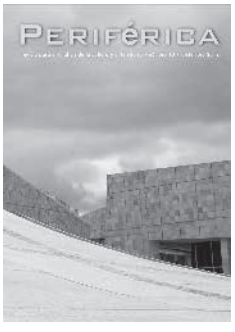
10 Diciembre 2009



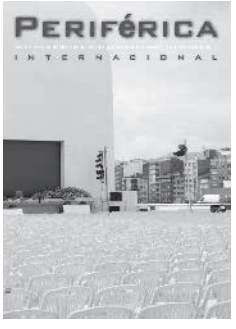
11 Diciembre 2010



12 Diciembre 2011



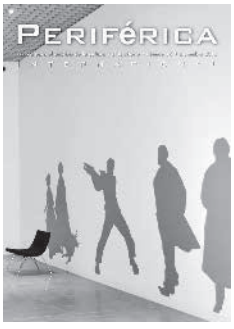
13 Diciembre 2012



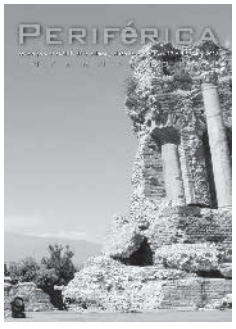
14 Diciembre 2013

15 Diciembre 2014

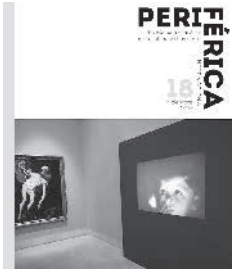
NÚMEROS PUBLICADOS



16 Diciembre 2015

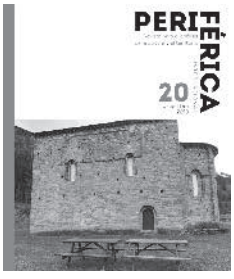


17 Diciembre 2016

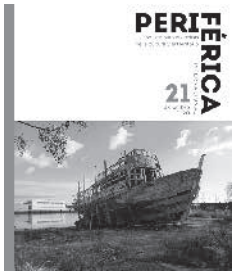


18 Diciembre 2017

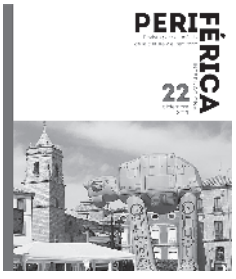
19 Diciembre 2018



20 Diciembre 2019



21 Diciembre 2020



22 Diciembre 2021

Todos los números publicados
se pueden consultar en la siguiente dirección:

DECLARACIÓN

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/login Se enviará una versión completamente ciega de su trabajo, en la que se hayan suprimido todos los metadatos del archivo de texto y todas aquellas referencias bibliográficas directas e indirectas así como las auto-citas que reconocen la autoría del original. Si tiene alguna pregunta, utilice la siguiente dirección de correo electrónico: info.periferica@uca.es.

   La revista *Periférica* no cobra tasas por envío de trabajos, ni tampoco cuotas por la publicación de sus artículos. En contrapartida, la revista *Periférica* practica una política de Acceso Abierto.

2. La extensión de los artículos será como máximo de 30.000 caracteres con espacios. El autor encabezará el artículo con dos resúmenes en castellano e inglés (los resúmenes y abstracts deben contener entre 100 y 150 palabras), palabras clave en ambos idiomas (cinco o seis palabras), título del artículo también traducido al inglés y la fecha de envío del trabajo. Como parte del proceso de envío, los autores/as deberán cumplimentar el siguiente Formulario.

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 (formato JPG o PNG), en alta resolución con un mínimo de 300 puntos de resolución real. Estas irán identificadas con sus correspondientes pies y se notificará el punto específico del artículo donde serán insertada.

   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. Los artículos originales recibidos serán sometidos, en primera instancia, a un dictamen del Consejo Editorial, en el cual se determina si los documentos recibidos están relacionados con la temática de la revista, el potencial interés para los lectores, la adecuación a las normas de publicación y directrices para autores/ras. El Consejo Editorial podrá rechazar un artículo, sin necesidad de proceder a su evaluación, cuando considere que no se adapta a las normas, tanto formales como de contenido, o no se adecua al perfil temático de la publicación.

Los artículos publicados por la revista serán sometidos a un proceso de arbitraje "pares" y "doble ciego" en el que participarán, al menos, dos revisores especialistas externos a la revista, de acuerdo con el contenido del artículo y recurriéndose a un tercero en caso de que fuera necesario. Los autores deben por tanto omitir sus nombres y filiaciones del artículo. El Consejo Editorial será el que tome la decisión, teniendo en cuenta los informes externos, sobre la publicación o rechazo de cada artículo.

Dichos especialistas subirán a la aplicación de la revista el informe pertinente y su decisión sobre el texto, el secretario o bien el editor encargado del proceso hará llegar el resultado del mismo a los autores. 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 4.0 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 ya *Periférica*, pero no se pueden hacer usos comerciales ni obra derivada. Los contenidos de la revista serán liberados y colocados en internet para su descarga gratuita coincidiendo con la aparición del mismo en la periodicidad declarada.

NORMAS DE PUBLICACIÓN Y EDICIÓN

DE EDICIÓN

1. El texto irá completamente justificado. Los trabajos tendrán una extensión máxima de 30.000 caracteres. El texto interlineado simple, letra Garamond en cuerpo 12; las citas y la bibliografía final en cuerpo 11; las notas en el cuerpo 10. Todo el texto (notas, citas y bibliografía incluidas). No se numerarán las páginas, ni se usarán encabezamientos, pies de página, o remisiones internas a páginas o notas del propio trabajo.

   Abreviaturas: se usará p. y pp. (y no pág. y págs.), para señalar las páginas; nº y nos para números; F. y ff. para folios; etc.

   Las **notas** bibliográficas se colocarán al final del texto del artículo siguiendo el siguiente modelo abreviado: apellido / os del autor e inicial en mayúsculas, coma, punto, año de la publicación entre paréntesis, 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.
   COHEN, A. (1984), págs. 40-41.

2. Tras las notas, se desarrollará la bibliografía final en orden estrictamente alfabético de obras citadas en cada artículo. El sistema de citas bibliográficas empleado será Harvard siguiendo los siguientes modelos:

   Libros: Apellido/os e inicial/es del autor en mayúsculas, [en caso de que se trate de ediciones, coordinaciones o traducciones citadas completas se indicará así: (ed.) (Coord.) (Trad.)], Año entre paréntesis , título de la obra en cursiva, ciudad de publicación, editorial.
   SÁNCHEZ HUETE, M.A. (2019), *Tributación, fraude y blanqueo de capitales: entre la prevención y la represión*. Madrid: Marcial Pons.

   Artículos de revista en papel: Apellido/os e inicial/es del autor en mayúsculas, año entre paréntesis, título del artículo entre comillas, punto, título de la revista en cursiva, volumen de la revista (número de la parte entre paréntesis), número (s) de página (s) precedidas de la abreviatura pp.
   WOLITZKY, A. (2018) "Learning from Others' Outcomes", *American Economic Review*, 108(10), pp. 2763-2801.

   Artículos de revista electrónica: Los elementos se disponen en el mismo orden en que se haría para una fuente escrita. Si el documento tiene DOI (Identificador de objeto digital) lo añadimos a continuación.
   Apellido/os e inicial/es del autor en mayúsculas, año entre paréntesis, título del artículo entre comillas, punto, título de la revista en cursiva, volumen de la revista (número de la parte entre paréntesis), número(s) de página(s) precedidas de la abreviatura pp.
   DOI: ***https://dx.doi.org/10.25267/Periferica***

Si no tiene DOI se añadirá la dirección URL de recuperación y la fecha de consulta.
Disponible en: http:// dirección electrónica [Consultado 12-02-2020].

Capítulo de monografía: Apellido/os e inicial/es del autor del capítulo en mayúsculas, año entre paréntesis. "Título del capítulo entre comillas". En: Apellido/os e inicial/es del editor ed(s). (Coord.). Título del libro (en cursiva). Lugar de publicación: Editorial, p.
ÁLVAREZ, I. Y GÓMEZ, I. (2009). "PISA, un proyecto internacional de evaluación auténtica: luces y sombras". En: MONEREO, C.(Coord.). P*isa como excusa: repensar la evaluación para cambiar la enseñanza*. Barcelona: Graó, pp. 91-110.

Tesis, Trabajo Fin de Grado o Máster: Apellido/os e inicial/es del autor en mayúsculas (año de presentación del trabajo). Título de la disertación o tesis académica (en cursiva). Nivel o grado académico. Universidad que otorga el título académico.
RIQUELME QUIÑONERO, MT (2016). *Lectura arqueológica de los espacios públicos y privados en la arquitectura residencial de la huerta alicantina del siglo XIX* . Trabajo Fin de Grado. Universidad de Alicante.

Sitio Web: Autor/es de la Web (año de publicación/de última actualización). Título del sitio web. Disponible en: URL [Consultado día-mes-año].
Universidad de Cádiz (2020). Universidad de Cádiz.
Disponible en: http: // dirección electrónica [Consultado 22-09-2019].

Vicerrectorado de Cultura
Servicio de Extensión Universitaria