

PERIÉERICA

Revista para el análisis
de la cultura y el territorio

25

INTERNACIONAL

enero
2025

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/revistaperiferica25/>
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.

Vicerrectorado de Sostenibilidad y 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>

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 integrarse en el Observatorio Cultural del Proyecto Atalaya, actual Atalaya / Observatorio Cultural de las Universidades Públicas de Andalucía, en el que participan las diez universidades públicas de Andalucía.
<https://observatorioatalaya.uca.es>

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 - SCOPUS - EBSCO - Academic Search Premier.
Índice ICDS MIAR: 6.3.

/ EDITA

Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
Vicerrectorado de Sostenibilidad y Cultura

/ CONSEJO DE DIRECCIÓN

Gonzalo Sánchez Gardey

Vicerrector de Sostenibilidad y Cultura. Universidad de Cádiz

Ester Trigo Ibañez

Directora General de Cultura. Universidad de Cádiz

Manuel Ceballos Moreno

Director de Secretariado de Extensión Universitaria y Proyección Social.
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

Investigador y consultor cultural

Ana Luz Castillo Barrios

Directora Movimiento Sutil, Guatemala

Isabel Ojeda Cruz

Universidad Internacional de Andalucía

Verónica Rivas Serrano

Diputación Provincial de Cádiz

Daniel Mantero Vázquez

Universidad de Huelva

Isabel Sánchez Moreno

Universidad de Cádiz

Susana Gil de Reboleño Lastortres

Universidad de Cádiz

/ Secretaría

Adelaida Ruiz Barbosa

Universidad de Cádiz

Elvira Parada de Alba

Universidad de Cádiz

Beatriz Gómez Ramos

Universidad de Cádiz

/ CONSEJO ASESOR

Antonio Ariño Villaroya

Universitat de València, España

Alfons Martinell Sempere

Dirección Cultura y Desarrollo Sostenible de REDS – SDSN Spain

Roberto Gómez de la Iglesia

Fundador-director de c2+i/Conexiones improbables,
director de Kultursistema y consejero delegado de Híbridalab

Juana Escudero Méndez

Directora de Proyectos del Instituto Autor

Gemma Carbó Ribugent

Dirección del Museo de la Vida Rural de la Fundación Carulla
y presidencia de la Fundación Interarts y de ConArte Internacional

Cristina Ortega Nuere

Directora científica y de operaciones de la Organización Mundial
del Ocio. Profesora colaboradora de la Universidad Oberta de Catalunya,
España

Jorge Fernández León

Consultor de políticas culturales. Miembro del Observatorio de Cultura
de la Fundación Alternativas y de la comisión científica de LABoral
Centro de Arte

Cristina Guirao Mirón

Profesora titular de sociología del arte y la cultura, Universidad de
Murcia. Secretaria general de la asociación Clásicas y Modernas para la
igualdad de mujeres y hombres en la cultura

Teresa Muela Tudela

Experta en Igualdad y Gobernanza Local

/ NORMALIZACIÓN Y CORRECCIÓN

Daniel Heredia

Asesoría literaria

Foto de portada: La playa en invierno.

Autor: Luis Merino Rey.

EDITORIAL / 7

IDEAS

La ruina de la inteligencia y lo que todavía queremos esperar de los periódicos para que la cultura nos cure del mal en trece saltos de la oca, **Alfonso Armada / 13**

Esa juventud descarriada, **Miguel Brieva / 25**

Artista multidisciplinar, **Fritz / 27**

Cultura, **Natasha Bustos / 29**

ENTREVISTA

Lluís Cabrera
Daniel Heredia / 33

A FONDO: CULTURA Y SOSTENIBILIDAD

Introducción
Isabel Ojeda / 47

Cultura en el Antropoceno: cambio cultural y emergencia climática
Joan Subirats / 49

Cultura y sostenibilidad: palabras pendientes de completar su significado
Maidor Maraña / 55

Algunas reflexiones en torno al concepto de sostenibilidad cultural en un escenario de transición ecosocial global
Raúl Abeledo / 61

TEMAS

¿Qué percepción tienen los agentes del patrimonio sobre la política cultural del estado en la recuperación y difusión del patrimonio musical?
Juan Arturo Rubio Arostegui / 69

Influjos de la contracultura en la Andalucía (universitaria) sesentayochista
Fran G. Matute / 83

La Kursala: constatación periférica en la cultura fotográfica contemporánea española
Sergio Castañeira Revuelta / 93

Los derechos culturales como motores de privilegio y desigualdad
Sergio Ramos Cebrián / 105

¿Sueñan los autores con poder vivir del cómic?
José Luis Vidal / 115

¿Qué podemos esperar de MONDIACULT 2025?
Jordi Baltà Portolés / 125

HISTORIOGRAFÍA DE LA GESTIÓN CULTURAL

El TEU (Teatro Español Universitario) de Cádiz (1938/1968)
Enrique del Álamo / 135

índice / 25

ÓPERA PRIMA

Micro celebridades musicales y la transformación de la industria musical en la era digital
Lourdes Gallardo Hurtado / 147

Digitalización de medios y gestión de públicos: el caso del Centro Cultural Gabriela Mistral
Constanza Alejandra Escobar Arellano y Ana Clara Martínez Pompilio / 159

EXPERIENCIAS

El festival Radical dB: expansión de la música electroacústica
Edith Alonso / 185

Sílex, una editorial de ensayo académico y música
Ramiro Domínguez / 195

La Digitalizadora de la Memoria Colectiva. Cultura comunitaria para la salvaguarda de la memoria social audiovisual
Óscar Clemente Galán Hurtado / 2051

Comunes, arte y vida
Natalia Balseiro / 213

Andrés Caicedo aún camina por Cali: narrativas inmersivas y arte interactivo para los actuales transeúntes de La Sucursal del Cielo
Víctor Hugo Valencia Giraldo, Marysol Castillo Palacio, César Gómez López, Andrés Adolfo Navarro Newball y David Sebastián Baldeón Padilla / 221

RESEÑAS

Quimera Teatro Popular. Disidencia cultural en Cádiz durante el Tardofranquismo (1961-1972) /
Enrique del Álamo Núñez
Désirée Ortega Cerpa / 234

El malestar de las ciudades / *Jorge Dioni López*
Chema Segovia / 236

Cultura para la vida: estudio crítico y plural sobre lo cultural / *Varios autores/as*
Nuria Lupiáñez / 238

Eduard Miralles. La cultura como passió /
Eduard Miralles y varios autores/as
Mikel Etxebarria Etxeita / 240

NÚMEROS PUBLICADOS

DECLARACIÓN ÉTICA Y DE BUENAS PRÁCTICAS

NORMAS DE PUBLICACIÓN Y DE EDICIÓN

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



Editorial

25 años en tiempos de incertidumbres

“...nosotros ya no comprendemos o sabemos cómo lidiar con la actual inundación creativa que anega el globo con imágenes, sonidos y palabras, que con toda certeza será incontrolable tanto en el espacio como en el ciberespacio.”

Eric Hobsbawm

Estas palabras están escritas en el año 2012, en el filo de la muerte de su autor, cuando *Periférica* estaba en la mitad aproximada de su andadura y mutaba lentamente de revista local, nacional, hacia lugar de encuentro de los¹ profesionales de la gestión cultural, los investigadores y los académicos del sector de la cultura, a un espacio compartido en el ámbito iberoamericano. El autor de las mismas sonreiría hoy al ver más que cumplida su afirmación. Y nada más cierto que el hecho de que lo cultural está rompiendo moldes antiguos y sobrepasando modelos de políticas y de estrategias, tanto públicas como privadas. Del tercer sector nadie se acuerda, pero es obvio que también anda entre la desorientación y la duda, no tanto como método sino como hecho cotidiano en su quehacer.

A las políticas y a la gestión cultural les están saltando las costuras. Pero sirvan estas palabras, las de Hobsbawm y las nuestras, para remarcar que el vigésimo quinto aniversario de *Periférica Internacional* se celebra en un mundo plagado de incertidumbres y temores. No nos quejamos: a fin

de cuentas, bregar con ambos es función tanto de la ciencia contemporánea como de las políticas democráticas. Ya lo decíamos en la editorial de nuestro primer número, allá por el lejano inicio del milenio: “delimitar campos profesionales, competencias, herramientas y metodologías; en definitiva, es preciso, un esfuerzo para saber cómo se estructura la cultura en un territorio”. *Periférica* ambicionaba ser algo más que un instrumento de producción de discurso académico, lo que no es poco; pretendía ser un instrumento para la acción, para actuar desde la cultura en desarrollo territorial, urbanismo, identidades, patrimonio, economía, educación, sostenibilidad y un etcétera bastante amplio y denso.

A lo largo de estos veinticinco años hemos visto cómo la gestión cultural se ha ido abriendo paso, ganando reconocimiento social. Hemos sido testigos de cómo ha ido conquistando espacios, enraizando en la sociedad y dando frutos que nutren el desarrollo social. Hemos acompañado a los ayuntamientos democráticos en su labor de cultivar la cultura desde, en y para la ciudadanía, siendo la columna vertebral de las políticas cul-

turales públicas, y hemos celebrado la aparición de nuevas revistas que se sumaron a esta tarea de abonar el campo del análisis y la reflexión.

Sin embargo, el debate cultural en la esfera política sigue siendo escaso. Las políticas culturales públicas, también las del mundo privado y del tercer sector, a menudo se han visto reducidas a la organización de grandes eventos, a una cultura del espectáculo que prioriza eventos de atracción turística en detrimento de un trabajo sostenible y una verdadera apuesta por la creación y la participación ciudadana.

Este efectista modelo ha desplazado la atención hacia la rentabilidad económica, dejando de lado aspectos fundamentales como son la educación, la cohesión social y el desarrollo integral de la ciudadanía. Las políticas públicas en nuestro país, las tradicionales de raíces liberales y socialdemócratas, están al borde de sus capacidades y, con frecuencia, mal enunciadas y peor gestionadas. El modelo tradicional se agota y lo que se adivina en el horizonte es en gran medida descorazonador. Quizás por todo esto seguimos considerando que *Periférica Internacional* continúa siendo muy necesaria ya que necesitamos palabras escritas desde la profesión y la academia para la acción. Para la acción política democrática.

En este contexto, la indefinición de competencias y su articulación en las instituciones públicas sigue siendo una asignatura pendiente. La gestión cultural se enfrenta a una falta de homogeneidad en las administraciones públicas, con plantillas que no siempre se ajustan a las necesidades reales del sector y con una escasa utilización de las herramientas que les proporcionan organismos como la FEMP o los distintos observatorios culturales. A esto se suma la precariedad laboral de los creadores y trabajadores de la cultura, una situación que se ha visto agravada por las crisis económicas y la pandemia. La situación no es buena. Un sector público poco financiado y desestructurado, las industrias culturales en los márgenes del sistema económico, los artistas en el más paradigmático de los precariados y el tercer sector ausente o mendicante. Quizás, hasta tres veces como en la canción, podría ser el momento de comenzar a trabajar en un Sistema Nacional de Cultura que ordene el sector, mejore las condiciones de vida de los artistas y trabajadores de la cultura pero que, además, sirva de soporte para garantizar los derechos culturales de la ciudadanía.

Nuevos conceptos se han asociado durante los últimos años a la cultura a la vez que conquistaban terreno: ecologismo, feminismos, participación, digitalización, importancia de los procesos... Estos conceptos nos invitan a repensar la gestión cultural desde una perspectiva más amplia, más inclusiva y comprometida con la sostenibilidad, medioambiental y cultural, y la justicia social. También se ha producido un cambio de modelo en los municipios con respecto a los equipamientos culturales, pasando de la construcción de grandes infraestructuras a la búsqueda de modelos más sostenibles y cercanos a la ciudadanía. Ello no significa que se pueda bajar la guardia, ya que en todas las escalas territoriales de las administraciones públicas se observa una tendencia a sustituir al gestor cultural por perfiles casi exclusivamente administrativos, que más que desarrollar proyectos culturales se dedican a procedimientos comunes. Quizás todo ello sea producto de una parte de la ausencia de una cultura organizativa acorde a las necesidades del sector de la cultura y, de otro lado, una consecuencia más de la atrofia de las políticas culturales públicas.

También hemos contemplado cómo el sector cultural se ha enfrentado a sequías y tormentas. Las periódicas crisis económicas, recortes presupuestarios, carencia de estrategias, la influencia asfixiante del mercado y sus espasmos... *Periférica Internacional* ha sido un refugio en tiempos de inclemencia, un espacio donde encontrar cobijo y templanza. Hemos reflexionado sobre la necesidad de un Estatuto del Artista que proteja a los creadores como la base de nuestro ecosistema, hemos denunciado la desvertebrada influencia del mercado, hemos abogado por una política y gestión culturales más justas y sostenibles y hemos analizado los nuevos territorios de expresión e intermediación cultural.

También hemos observado cómo el público envejecía y cómo las generaciones más recientes se alejaban por momentos de los espacios culturales (no espectaculares). ¿Cómo atraer a los jóvenes, cómo acercarlos más a la cultura, cómo convertirlos en protagonistas de un futuro más rico y diverso? Es cierto que nuestra sociedad en general ha envejecido, pero este hecho no explica cierto alejamiento juvenil por la cultura oficial. ¿No tendrá su causa en el divorcio entre cultura y educación? ¿O no será que los jóvenes crean y consumen cultura desde otros modelos y formas? Deseamos seguir reflexionando sobre este asunto los próximos años porque en ello nos jugamos el futuro.

Periférica Internacional también ha intentado sembrar la semilla de la innovación, la búsqueda de nuevas estrategias que hagan de la cultura, del patrimonio y de la creación un derecho más que una prebenda discrecional. Y lo ha hecho de la mano de 25 números con 612 artículos y más de 370.000 visitas y de 310.000 descargas desde su publicación en la plataforma OJS, en el año 2010. También lo ha hecho impulsada por un permanente deseo de revisión y renovación que ha desembocado en una considerable mejora de su diseño gráfico, en una mayor presencia de las mujeres en sus decisiones y contenidos, en una diversificación de sus secciones y en su inclusión en bases de datos de referencias bibliográficas, la última de ellas, Scopus. Esta realidad constatable indica que trabajamos para una comunidad tanto científica como profesional. Y denota igualmente que estamos en un proceso de internacionalización con una clara vocación iberoamericana.

Escribía Eduard Miralles, quien acompañó a esta revista desde sus inicios, en una de sus provocadoras hipótesis, que en esto de la cultura y el desarrollo la clave era

“la capitalización de las plusvalías culturales en términos de beneficio social”. Es justo ese objetivo el que hemos querido alcanzar durante estos veinticinco números y que seguiremos persiguiendo durante los años por venir: convertirnos en vía de transmisión de ese conocimiento, experiencia y profesionalidad que necesitamos para ser mejores profesionales, creadores o simplemente gente que quiere hacer algo en cultura para la ciudadanía en la que vive.

En tiempos de incertidumbres, como todos los tiempos, aquí seguimos.

Notas

1. En aplicación de la Ley 3/2007 de 22 de marzo, para la Igualdad Efectiva entre Mujeres y Hombres, así como la Ley 12/2007 de 26 de noviembre, para la Promoción de igualdad de Género en Andalucía, toda referencia a personas o colectivos incluida en este documento está haciendo referencia al género gramatical neutro, incluyendo, por tanto, la posibilidad de referirse tanto a mujeres como a hombres.

IDEAS

LA RUINA DE LA INTELIGENCIA Y LO QUE
TODAVÍA QUEREMOS ESPERAR DE LOS PE-
RIÓDICOS PARA QUE LA CULTURA NOS
CURE DEL MAL EN TRECE SALTOS DE OCA >
Alfonso Armada / 13 | ESA JUVENTUD DES-
CARRIADA > **Miguel Brieva** / 25 | ARTISTA
MULTIDISCIPLINAR > **Fritz** / 27 | CULTURA >
Natacha Bustos / 29



La ruina de la inteligencia y lo que todavía queremos esperar de los periódicos para que la cultura nos cure del mal en trece saltos de la oca

Alfonso Armada
Periodista
alfarmada@yahoo.com

Artículo recibido: 03/10/2024. Revisado: 15/10/2024. Aceptado: 18/10/2024

Resumen: Los suplementos culturales como suplemento vitamínico para periódicos raquíticos, faltos de nutrientes, es decir, de pensamiento, de verdadera crítica, de argumentos poderosos contra la estulticia, que nos hacen creer que no hay nada que hacer, que la lucha no da resultados. No, no estaré nunca a la altura de Walter Benjamin, pero he querido construir un artículo a base de citas, como si ese puzle fuera una guirnalda de luces de colores en una fiesta popular en una aldea de mi Galicia natal. Para iluminar un rectángulo del espacio y el tiempo.

Palabras clave: periodismo; cultura; verdad; periódicos; vanidad; España; suplementos culturales; John Gray; razón; introspección; progreso; Osip Mandelstam; Cesare Pavese; Eduardo Momeñe; fotografía; tiempo; arte; conciencia; Alejandro Vergara Sharp; Keith Hayward; Elvira Navarro; Augusto Seabra; Leila Guerriero; Walter Benjamin; filosofía.

The ruin of intelligence and what we still want to expect from newspapers so that culture can cure us of the evil in thirteen jumps of the goose

Abstract: Cultural supplements as a vitamin supplement for rickety newspapers, lacking in nutrients, that is, in thought, in true criticism, in powerful arguments against stupidity, which make us believe that there is nothing to do, that the struggle does not yield results. No, I will never be at the level of Walter Benjamin, but I wanted to build an article based on quotes, as if this puzzle were a garland of coloured lights at a popular festival in a village in my native Galicia. To illuminate a rectangle of space and time.

Keywords: journalism; culture; truth; newspapers; vanity; Spain; cultural supplements; John Gray; reason; introspection; progress; Osip Mandelstam; Cesare Pavese; Eduardo Momeñe; photography; time; art; conscience; Alejandro Vergara Sharp; Keith Hayward; Elvira Navarro; Augusto Seabra; Leila Guerriero; Walter Benjamin; philosophy.

1. Hace unos meses, en la Facultad de Ciencias de la Información de Madrid, donde me licencié en periodismo cuando mi fe en Dios era un montón de ruinas, aunque con la capacidad de la razón para persuadir mediante los hechos todavía mantenía el cráneo fuera del agua, me preguntaron por la importancia de la introspección. Si hubiera memorizado los siguientes versos de Rilke podría haber respondido con ellos:

“A través de todos los seres va un espacio:
el espacio interior del mundo.
Los pájaros nos traspasan
en vuelo silencioso. ¡Ay! Yo soy el que quiero crecer,
miro hacia fuera, y en mí crece el árbol”.

A lo que el poeta venezolano Rafael Canales, premio Cervantes, que lo trae a colación como quien sí quiere la cosa y lo sirve en bandeja para quien quiera sentarse a pensar y a leer al margen del horrrisono mundanal ruido: “En la vivencia que estos versos tratan de comunicar, las fronteras personales han desapare-

cido. Ya nada le cierra el paso al mundo exterior, de manera que surge un solo espacio, que pudiéramos llamar el espacio de la realidad”. Ese espacio tan caro a todos nosotros, los que pensamos que el periodismo es una herramienta que honestamente utilizada puede perfeccionar el conocimiento del mundo y hacerlo más inteligible y manejable. Hasta que llega el aguafiestas de John Gray y lo deja todo perdido de otra realidad bajo su fregona de darle un repaso a la realidad realmente existente. En una entrevista con Daniel Arjona para *La Lectura*, el suplemento cultural de *El Mundo*, decía el pasado 4 de octubre: “Steven Pinker y otros como él siguen aferrados al racionalismo liberal, que básicamente afirma que todo el mundo es irracional, excepto ellos. Así que la solución a los problemas del mundo es que las personas les escuchen. Recuerdo un artículo maravilloso de John Maynard Keynes titulado *Mis propias creencias*, donde describe cómo abandonó el racionalismo liberal. Decía algo así como: ‘En todo mi trabajo, en toda mi vida, pensé que si lograba convencer a la gente en el poder con argumentos racionales, implementarían lo que fuera racional y el mundo mejoraría. Pero estaba equivocado’”. A lo que Arjona replica: “Las

*El desarrollo técnico sólo va a dejar un único problema por resolver:
la debilidad de la naturaleza humana*
Karl Kraus

funestas previsiones históricas de Keynes dieron también en el clavo”. Y responde Gray, el teórico y filósofo de la ciencia política británico, que acaba de publicar *Los nuevos leviatanes*: “Keynes relataba que, como representante de la delegación británica en la Conferencia de Paz de París tras la Primera Guerra Mundial, esperaba que se discutiera cómo lidiar con la hambruna que afectaba a Europa. Sin embargo, lo que encontró fue una situación en la que cada potencia atacaba a las demás y cundía la sed de venganza contra los alemanes. Pensó, y más tarde lo escribió, que el resultado de aquello sería un gran desastre para la civilización europea si el tratamiento hacia la derrotada Alemania se basaba únicamente en la venganza. Y fue lo que ocurrió. Keynes era en realidad muy gracioso. Decía: ‘Mi amigo Bertie [por Bertrand Russell] cree que toda la historia de la humanidad ha sido una historia de crímenes y locura. Pero la solución es simple: deberíamos ser todos más razonables’”. Gray cree que él no está, con su pensamiento, ni para dar consuelo ni esperanza. Pienso exactamente lo mismo acerca del periodismo (sean suplementos culturales o reporteros internacionales), y está convencido no solo de que la civilización es “extremadamente frágil” y aunque la situación no sea exactamente la misma, piensa que “se parece a la de antes de la Primera Guerra Mundial que a cualquier otra cosa, una reanudación de los conflictos, tanto nacionalistas como ideológicos”.

Pero vuelvo con el poeta venezolano (Rafael Canales, que sigue viviendo en la demacrada y desgraciada Venezuela mientras camina paso a paso hacia su siglo de vida), a un capítulo (‘Al comenzar los estudios’) de su *Obra entera. Poesía y prosa (1958-1995)*, publicado por la editorial Pre-Textos: “¿Cuál es en el fondo, el tema de la carta de Keats [la que envió el 27 de octubre de 1818 a Richard Woodhouse]? Lo que él plantea, sin percatarse de ello, es el problema de la atención, de un tipo de atención cuya fuerza hace callar al pensamiento, una atención que si hubiera de llamarse de otra manera sólo podría exigir una palabra difícil de rescatar, la palabra amor, pues éste no puede brotar sin que antes se hayan derrumbado las barreras del yo. Si el interés principal de todo ser humano es, directa o vicariamente, él mismo, y su atención está dirigida a satisfacer ese interés, la vida es relegada al papel de simple plataforma para la realización de fines personales. Pero cuando aparece la otra atención, esa que entrevemos en la carta de Keats, la vida pasa a ocupar el sitio de honor. Es un entronizamiento que la establece, o restablece, una vez que el usurpador, el centro que somos, es

apartado, y su lugar pasan a ocuparlo unos sentidos despiertos, frente al milagro de la realidad, una mente que ya no se agita en busca de respuestas, pues comprende que si pudiera tenerlas ya las tendría, y un corazón embriagado, no con pensamientos sino con su propia quietud”.

El tema de la atención, que es a fin de cuentas el tema de la realidad, que es al fin y al cabo el tema del amor, y que nos pone en contacto con la radicalidad de Simone Weil y el humor extraordinariamente lúcido de Wislawa Szymborska, de quien, como colofón para el tema de la cultura, es decir, de la política de nuestra época, vuelve a ser el de prestar verdadera atención. Y no tomarnos demasiado en serio, aunque la cosa (como la muerte) lo sea. Extremadamente.

2. “Hay hombres-de-libro y hombres-de-periódico”, se lee en *El ruido del tiempo*, de Ósip Mandelstam. Desde que supe del poeta ruso desmigado por Stalin por reírse de su bigote y leí *Contra toda esperanza*, de su viuda Nadiezhda Mandelstam, siento la obligación moral de leer todo lo que del poeta o sobre el poeta cae en mis manos. Por eso viene que ni al pelo esta *nota* del traductor de *El ruido del tiempo*, Ernesto Hernández Busto: “Alusión al poeta Nikolái Gumilióv, que en una reseña aparecida en el primer número de la revista *Apolon* (‘Apolo’) en 1914 distinguía entre dos categorías de personas: unas depositarias de una sólida cultura clásica, libresca, y otras inmersas en lo contingente, interesadas sólo en lo contemporáneo y en lo que salía en las revistas”. ¿En qué ámbito te sitúas tú? Esta es una pregunta que serviría para llenar varios suplementos culturales, sobre todo en verano, cuando algunos (como el de *ABC*) dejan de salir mientras dedican páginas horribles y de una vacuidad metafísica al verano, como un canto desaforado a la piel, pero no en el sentido brutalmente epicúreo, no, a una piel que necesita afeites, bisturís, amoralidad, una estúpida vaciedad moral sin freno para ahogarnos en nuestra propia rareza existencial en esta parte del mundo que seguimos pensando que es el centro del universo mientras nos hundimos en el fango y en la uva prensada.

Sigue Mandelstam: “Aquel año estuve en Zegewold, junto al río Aa, en Curlandia: un otoño terso, con telarañas en los campos de cebada. Poco antes habían quemado las propiedades de los barones y el cruento silencio que siguió a la represión se alzaba de las destruidas dependencias de ladrillo. De vez en cuando retumbaba por los sólidos caminos alemanes un

cabriolé con el intendente acompañado por un guardián y el toscos campesino lituano los saludaba quitándose el gorro”. A ese episodio, a la revuelta de los campesinos contra los terratenientes, dedicó Mandelstam sus primeros poemas.

“No es de mí de quien quiero hablar: más bien intento seguir la época, el ruido y la germinación del tiempo. Mi memoria es enemiga de todo lo personal. Si de mí dependiera, sólo arrugaría la nariz al recordar el pasado. Jamás pude comprender a los Tolstói, los Aksakov y los nietos de Bagrov, enamorados de los archivos familiares con sus epopeyas de recuerdos domésticos. Lo repito: mi memoria no es cariñosa, sino hostil, y no se esfuerza en reproducir el pasado, sino en rechazarlo. Hay generaciones afortunadas en las que el *epos* se expresa en hexámetros y anales. En mi caso, coloco en ese lugar un signo de discontinuidad, entre mi época y yo se abre un abismo, un foso lleno de tiempo rumoroso, un lugar consagrado a la familia y a su archivo. ¿Qué quería decir mi familia? No lo sé. Era balbuciente desde su nacimiento y, sin embargo, tenía cosas que contar. Sobre mí y sobre muchos de mis contemporáneos pesa un impedimento congénito. No aprendimos a hablar, sino a balbucear, y sólo prestando atención al creciente estrépito del siglo y salpicados por la blanca espuma de su cresta, adquirimos una lengua.

La propia revolución es, a la vez, vida y muerte, y no tolera cuando en su presencia se divaga sobre la vida y la muerte. Tiene la garganta reseca por la sed, pero no aceptará ni una sola gota de agua de un extraño. La naturaleza de la revolución es la sed eterna, una conflagración (tal vez envidia de las épocas que saciaban humildemente su sed en plan doméstico, bebiendo en el abrevadero de las ovejas. Es típico de la revolución ese temor a recibir algo de manos ajenas; no se atreve, le asusta acercarse a las fuentes de la existencia.

Pero ¿qué hicieron por ella esas ‘fuentes de la existencia’? ¿Con cuánta indiferencia giraban sus olas concéntricas! Fluían, se unían en torrentes, bullían en las fuentes: ¡todo por cuenta propia! (‘Para mí, para mí, para mí!’, dice la revolución. ‘¡Sólo yo, sólo yo, sólo yo!’ le responde el mundo)”. Ahí está Mandelstam, con su potencia moral impulsando una tinta que no es precisamente simpática, sino vitriólica, derrite la nieve del pensamiento blando, del pensamiento que no lo es, que tiene miedo de llegar al hueso, al tuétano, a la razón de los comportamientos políticos y sus consecuencias.

Como a mí me falta pensamiento, capacidad de conexión, urdimbre sólida para que este pequeño ensayo para una ambiciosa revista periférica cumpla con lo encargado, doy vueltas como si llevara en la mano un berbiquí de madera para hacer agujeros en mi propio cráneo y ver si los pensamientos se agrupan como gusanos o se mueven como partículas elementales formando una constelación legible. ¿Es lo que quise hacer cuando se cumplió un sueño bastante pequeño burgués y dirigí durante dos años el suplemento *Cultural* de *ABC* e intenté hacer lo que pensaba que era necesario hacer, retirar las obscenas estrella que clasifican los libros como si fueran objetos de consumo, y traté de que las críticas fueran hondas, honestas, legibles, pusieran en entredicho este endiosamiento doméstico que compartimos, este mentirnos cada día a sabiendas que vuelve tan cínico el mundo cultural y el mundo en general (para Santiago Segurola –que pasó de encargarse de los Deportes en *El País* a ocuparse de la Cultura– el reino de los poetas era infinitamente más obscuro, violento, rencoroso y mezquino que el de los futbolistas), envilecido por concursos, premios, dádivas y reseñas favorables a cambio de dádivas, premios, concursos y publicaciones. Un pequeño mundo triste.

Una mujer que me volvió loco cuando empezaba a salir boqueando de la adolescencia, y que me hizo leer de madrugada al pie de la catedral de Santiago de Compostela versos de *La voz a ti debida* y *Razón de amor*, me instó encarecidamente que leyera *El oficio de vivir/El oficio de poeta*. Dice mi ejemplar de Bruguera Alfaguara traducido por Esther Benítez, que lo compré en mi ciudad natal, Vigo, en agosto de 1979. Ahora, cuarenta y cinco años después, por fin me he puesto a leerlo. Y ahí caigo por fin de un caballo del que tal vez debería haber caído hace... cuarenta años (y me ha hecho comprender por fin a qué se refería Rafael Sánchez Ferlosio cuando echaba pestes de “la bella frase”, sobre todo cuando era él el que había caído en ese manierismo). Escribe Pavese: “Artistas como Dante (el *Stilnuovo*), Stendhal y Baudelaire son creadores de *situaciones estilísticas*: son gente que jamás cae en la bella frase, porque concibe la frase como creadora de situaciones. Jamás incurren en desahogos, porque para ellos llenar una página es crear una situación mental que se desarrolla en un plano cerrado, construido, con leyes internas, distinto al de la vida. Son contrarios, en cambio (Petrarca, Tolstoi, Verlaine), están siempre al borde de confundir arte y vida; e incluso en el arte, si se equivocan, se equivocan por

frases bellas o feas, no por situaciones apuntaladas, como los otros. Tienden a hacer de su arte un modo de vida práctico (Petrarca = humanista; Tolstoi = santo; Verlaine = maldito) y casi siempre logran éxito en cuanto realizan en su actividad práctica. (Son también los descontentos del arte por razones existenciales). Sus contrarios en cambio son siempre fracasados que no plañen por su fracaso mundano, como cualquiera de los sentimentales que así complacen al vulgo, sino que construyen otro mundo donde la experiencia ordinaria y vehemente está cribada por la inteligencia y sólo se la deja entrar en la obra si responde a la construcción. Son grandes constructores de obras juzgadoras, que no escriben una página sólo para desahogar una plenitud, sino que convierten esa plenitud en meditación y pretexto de construcción mental anterior a la obra”.

Todavía dos párrafos con Pavese (que lleva páginas teorizando sobre el suicidio y su necesidad): “Son grandes teorizadores del arte —problema que siempre les preocupa—, mientras que los otros viven como se respira, como se canta, como se vive, ¡hop la! Los míos son grandes solitarios, son ascetas, no le piden a la vida sino la realización de su sueño formal (de arte, de moral, de política), mientras que esos otros le piden a la vida *experiencia* y reflejan esa experiencia en esos diarios que son sus obras”.

Y desenlace: “Flaubert es la caricatura involuntaria de *mis* artistas —donde se ve que aunque el arte sea para él el círculo cerrado, autónomo, construido por la inteligencia, en él no entra la plenitud moral del hombre y se persiguen sólo fantasmas de bellas frases”.

3. “¿El arte? ¿La cultura? El desconocido se encogió de hombros. Al parecer, era de la misma opinión que cierto escritor contemporáneo, perdedor hasta en dos ocasiones del Premio Goncourt: ‘El arte y la cultura son compensaciones necesarias por la desdicha de nuestras vidas’”. Eso que se lee en *Historia de la mujer caníbal*, de Maryse Condé, que acaba de pasar no a mejor vida sino a la muerte, ¿en qué medida es aplicable a Pavese, que se la quitó en un hotel de Turín? ¿Y a nosotros, que braceamos y bebemos tinta de los periódicos?

4. Los comentarios de Sebastiaan Faber sobre la costumbre de los buenos periódicos de Estados Unidos de someter a verificación de datos y estricta edición todo texto que se publique, independientemente del prestigio del autor. Eso es

muy diferente de la tradición española. Hay ahí (ahí hay) un acto de sometimiento y de humildad, por no hablar de los debates serios y en profundidad que se suscitan, mucho menos corrientes aquí. Esa necesidad de persuadir y de respetar las ideas del otro.

5. Hay un libro extraordinario (he de reconocer para evitar equívocos que su autor es un buen amigo, pero eso no me nubla la vista) que pasó demasiado inadvertido. A él le gustaría que una editorial como Anagrama se fijara en él, aunque esté autoeditado (en Afterphoto). Se trata de Eduardo Momeñe y el suyo, un artefacto literario y fotográfico (un descarado y sutil homenaje a W. G. Sebald desde su mismo título: *Las fotografías de Burton Norton, un relato de W. G. Jones*). Momeñe me propuso una conversación en torno a su libro, y de ahí surgieron una serie de preguntas que darían para un gran reportaje en uno de los grandes suplementos literarios, tal vez para un número, monográfico, de un suplemento literario que se atreviera a hacer ese tipo de experimentos (y que alguna vez logré que hiciéramos en mi breve paso por la dirección de *ABC Cultural*, como cuando a Svetlana Alexiévich le dieron el Premio Nobel —el primero a una periodista por hacer periodismo: altísima literatura de precisión— y la especialista en literatura del Este y Centroeuropa escribió a bote pronto en el diario que ese premio era “un chiste”). Muchas preguntas, por no decir la mayoría, fueron inspiradas por la lectura del apasionante libro de Momeñe:

- ¿Cuánto necesitan los lugares (las imágenes) de las palabras? La respuesta del fotógrafo de Momeñe a esa pregunta es este libro.
- La fotografía debería mostrar el mundo con la misma claridad que los poetas. ¿Qué clase de poetas?
- Yo también me siento así. Mi alma europea es invernal.
- ¿Cuál es el verdadero sentido del viaje?
- “Hacemos lo que hacemos porque no podemos no hacerlo”. Es importante saberlo y hacerlo. De ello depende el sentido de nuestra vida.
- “Cada uno es responsable de su fortuna... lo dijo Salustio”. La frase me reconforta. Puede que haya poca verdad en ella. De momento, yo sigo trabajando para que la fortuna me acompañe, pero no deja de tener un aspecto inquietante, para los que, a pesar de los

pesares, desvelos y esfuerzos inauditos, la suerte les esquivaba sin cesar.

- “Burton fue un fotógrafo en el sentido más estricto de la palabra...”. Esta radiografía que W. G. Jones hace de Burton Norton es quizá la más exacta aproximación a este libro y a lo que Eduardo Momeñe lleva persiguiendo la mayor parte de su vida. Como dijo en una entrevista que le hice para *ABC*: “fotografías que sean solo fotografías”. Pero al mismo tiempo una necesidad existencial, nocturna, diurna, de recurrir a las palabras. Porque las fotografías solo se limitan a “escribir el mundo”. En esa aparente paradoja está el alma de Eduardo Momeñe.
- “Yo animo a todos aquellos jóvenes... quien se pone en marcha con todo en orden”. Yo no tenía nada en orden cuando me puse en marcha primero a Holanda y a Dinamarca, con la idea de llegar a Nueva Zelanda. Pero tampoco cuando emprendí el viaje a la Unión Soviética. Y después África, y América, y... el sueño de seguir por ejemplo los pasos de Alexander von Humboldt (“para quien la libertad se encuentra en las montañas”).
- “Las fotografías eran residuos oxidados de la existencia”. Fotos como huellas oxidadas de la experiencia, una forma de escritura, y una cierta información del mundo. En cualquier caso, no la verdad.
- “Nunca me permito pretender ser el que no era”. Es decir, Eduardo Momeñe: ser el que se es. ¿Lo que buscan desde Sócrates los que no temen enfrentarse al poder?
- Para ver hay que querer ver, y sin embargo nunca es suficiente.
- La sonrisa forzada del que posa corre el riesgo de acabar revelando la verdad, que en realidad es una mueca de muerte.
- “La visión directa, objetiva, notarial ya pertenece a la fotografía”. Y sin embargo también engañosa y equívoca, precisamente por esa apariencia notarial. No nos dejemos engañar. Se puede mentir fotográficamente con mucho aplomo.
- ¿Fue Sócrates una invención de Platón?
 - La muerte es la prueba de que la esperanza es un error.
 - “Burton obtuvo varias fotografías frente a Mont Saint-Michel... existe lo inexpressa-

ble”. ¿Lo que logra Vasili Grossman desde el interior de la cámara de gas, cuando se desnuda...?

- “Para un fotógrafo mostrar algo significa *decir algo*”. ¿Es eso lo que te gustaría poder decir al final de tu vida? ¿Haber dicho verdaderamente algo?
- “La pintura, la fotografía, la escritura... expresar y ampliar el significado del mundo”. Eso es también (o sobre todo es, o debería ser) el periodismo.
- He aquí algo simple y al mismo tiempo fundamental a la hora de hablar de periodismo, de lo que no podemos hacer: corregir la realidad. Y la fotografía es un medio que se presta con mucha facilidad (¿cada vez más?) a ello.
- “No es casualidad que Burton considerase que el ojo era el órgano esencial”. Es lo que trata de integrar la palabra. Todos los sentidos. Y por eso combinan tan bien la mirada del fotógrafo y el oído del escritor. Así construyen con mayor o menor fidelidad una porción, un fragmento del tiempo y del mundo.
- “No debemos fiarnos de lo que vemos, y sí quizá de lo que escuchamos”. Periodismo rima con escepticismo. La duda, siempre alerta. Algo a tener siempre muy presente no solo en el arte o la poesía, sino también en el periodismo, donde podemos cargarnos de razón pensando en nuestra buena conciencia, nuestras buenas intenciones de cambiar el mundo y buscar la reparación o la justicia.
- “La experiencia no es comunicable, puede ser narrada...”. Lo que puede ser contado y lo que no. Lo que puede ser fotografiado y lo que no. Lo que la fotografía te puede dar, los restos del naufragio, lo que queda tras el diluvio o el incendio. Tiempo para pensar.
- “En una fotografía el único acontecimiento es el hecho de haber obtenido la fotografía... No es el mundo el que se aleja, sino el tiempo”. Nada tan parecido a una ruina como una fotografía. Y Hölderlin como guía.
- “Tampoco Burton vio fotografías a través de su cámara... la herramienta necesaria para fabricar cine”. El encuentro de la cámara oscura, el agujero negro y la materia oscura, todo ese fuera de campo que las palabras nombran y la mente trata de imaginar.
- “La fotografía es una fisura, una falla, una herida en el tiempo”. La imagen de la bala en la nuca que a mí me sirvió para expresar lo que pensé cuando me propu-



sieron ir a Sarajevo durante el sitio, y que luego traté de salvar escribiendo para sobrevivir al miedo y para darle sentido al viaje, y que acabo siendo un libro, *Sarajevo. Diarios de la guerra de Bosnia*. ¿Mi imagen, mi cadáver tirado en la calle, con una bala en la cabeza? Y la imagen de la fotografía como herida, tan bergueriana (de John Berger).

- “La fotografía moderna –las que yo puedo obtener con mi pequeña cámara de recuerdos– parece querer demostrar que todas las cataratas están heladas”. La fotografía está muy limitada para explicar la realidad de lo que somos. Por eso necesita de las palabras, de los pies de foto. Para nombrar el mundo. ¡Y qué maltratados son sistemáticamente los pies de fotos en los periódicos españoles, con qué descuido se escriben, qué mal describen lo que muestran, cómo a menudo confunden al querer aclarar, o malidentifican a quien deberían ayudar a reconocer, o constatan lo que no necesita ser constatado! La diferencia entre una foto artística y una foto periodística viene profundamente diferenciada por la entidad del pie de foto (esa *caption*, en inglés). Y la firma.
- “Nunca se puede volver a la misma casa”. Eso es lo que en gran medida presidió el viaje y la escritura del *Cuaderno de viaje al país natal*. ¿Es esto un prontuario de auto-recomendaciones, de publicidad descarada, lo que hacen periodistas que admiro, como Carlos Alsina, prestarse a hacer publicidad mientras hacen información?
- “El frío no se mide en grados... el frío es una forma de luz”. El frío como luz, o ausencia de ella. La física de la química.
- “Nadie debería morir sin haber tenido la posibilidad de expresarse... un grito mudo”. Eso es también de lo que va a ser el máster de Reporterismo Internacional que mi amigo José Antonio Guardiola y yo imaginamos para la Universidad de Alcalá y el Instituto de Radiotelevisión Española, que acaba de iniciar su segunda edición. Aquí no voy a pedir disculpas por la publicidad, porque sería reiteración y falsos escrúpulos. Pero añado: “pero enfocado (hablamos de periodismo) no a uno mismo sino al otro. Justo lo contrario de un máster o taller de narrativa, en el que el objeto de estudio y relato podría ser uno mismo”.

- “Quiso visitar la casa de Durero a nuestro paso por Núremberg”. Hay que saber más para poder ver más. Cuando pasé camino de Praga no sabía que allí había nacido y muerto Durero y la escala fue breve, solo un transbordo, si no recuerdo mal. Pero quizá ahí esté la clave de que a Momeñe le guste tanto incrustar textos en sus fotografías.
- “Siempre que se fotografía el presente se obtiene el pasado”. Esta aparente paradoja es un prodigio de lucidez de quien ha aprendido a mirar el mundo y a reflexionar sobre los instrumentos mecánicos que hemos inventado para tratar de impugnar las leyes del tiempo. Y que nunca deja de ser consciente de la existencia (¿y necesidad?) de la muerte.
- “Vemos lo que escuchamos y escuchamos lo que vemos”.
- “Quien desee informarse sobre la realidad de los lugares...”. Mejor un cuaderno que una cámara.

6. Como me falta la consistencia, el sistema, la ideología, la clarividencia, la lucidez de un pensador... he optado con mejorable astucia que este texto sea un rompecabezas, o mejor, un homenaje a Walter Benjamin, que quería escribir un libro que estuviera constituido (construido) solo con citas. ¿Cómo un periódico? Reflejos en el agua. Reflejos en un ojo dorado. Destellos de un faro en la Costa de la Muerte, para que los lean los huéspedes del Hotel del Abismo.

7. “- Se dice que estamos ante uno de los grandes momentos del cine español en lo que se refiere a autores emergentes. ¿Está de acuerdo?”

- No. Tenemos una ansiedad incontenible para poner el contador a cero constantemente, inventar generaciones, hablar de la muerte o del reinicio de las cosas... Casi todo el pan disponible es malo, hay más gente fea que guapa y las películas más interesantes son, han sido y serán la minoría. Mi visión es muy poco nostálgica y también muy poco derrotista”. Rodrigo Cortés a *El Cultural*, entrevistado por Jaime Cerdillo el 10 de mayo de 2024.

Ana Zamora, entregada al teatro clásico como directora y dramaturga, fundadora y alma de la compañía Nao d'amores, que es capaz de suscitar estados de gracia teatral que se depositan como para siempre en el lugar de la expe-

riencia, responde a la pregunta de *El Cultural* sobre si cree que el teatro vive un buen momento creativo en España: “Voy a quedar fatal... pero, sinceramente, creo que no”.

- “Los funerales dan ocasión a verdaderas ruedas de lecturas y discursos, a audiciones de música de toda suerte (clásica, folk, pop, rock...), y hasta proyecciones, todo ello con una fuerte tendencia a la sensiblería. Una sensiblería inevitablemente lacrimógena y catártica, desde luego muy respetable, pero a veces también, admitámoslo ya con los ojos secos, bochornosa. Lo peor de todo, al menos para mí, son los aplausos, los malditos aplausos que en la actualidad todo lo acompañan”. Ignacio Echevarría, ‘Responso’. *El Cultural*, 10 de mayo, 2024

8. “El relativismo ya es parte de nuestro acervo cultural y a nivel racional convivo con él con absoluta comodidad. Sin embargo, la seducción del arte tiene tal fuerza que es difícil pensar que las sensaciones que provoca se originan en nosotros, que no parte única e inequívocamente del objeto de nuestra atracción. ¿Cómo no hacerlo ante las flores que Jan Brueghel nos acerca con pinceladas delicadas e íntimas, o la gradación de los evocadores cielos que pintó Claudio de Lorena, ante la cúpula de la basílica de San Pedro o las columnas del Panteón en Roma? Comento esto porque pienso que una razón por la cual me atrae el concepto de calidad es la búsqueda quimérica de algo objetivo en el arte”.

(...)

“el doloroso Cristo sujetado por la Virgen y San Juan de Giovanni Bellini, pintado a mediados del siglo XV. En este cuadro, la diferencia entre las cuatro manos acapara mi atención –vemos las dos de Cristo, solo una de la Virgen y Juan–. La emoción que siento ante el cuadro no es únicamente la que se expresa en él; junto al dolor experimento también el placer de la contemplación del arte, una paradoja que no es rara en la pintura, la literatura, el cine y otras artes”. Alejandro Vergara Sharp. *¿Qué es la calidad en el arte? Una reflexión basada en la pintura europea de los siglos XVI al XVIII*. O para saber hay que estudiar, leer, leer, leer, que es lo que como un loro mecánico repito a los alumnos de periodismo como si así yo me salvara un poco a través de ellos, en esa fe acaso todavía algo ingenua que confía en la razón mientras no deja de escuchar a Goya en Burdeos, al final de todo, cando sigue dibujando: “Todavía aprendo”.

9. “Detuve aquí este primer borrador de mi carta. Me parecía demasiado simpático e intrascendente. ¿Qué más le daba al psiquiatra en qué perdía yo el tiempo? Opté por el modo ficha

Qué das: Cinco horas por la mañana con demasiadas interrupciones. Dedicación aburrida. A veces aprendo algo si el libro es un ensayo. Me satisface el trabajo bien hecho. Pienso al mismo tiempo que no me pagan con justicia, y lo hago peor. Por las tardes no saco más de cuatro horas excepto si tengo una entrega a la vista, aunque estoy hasta las nueve, o las diez (y a veces más), delante de la pantalla. Me permito perder mucho tiempo porque así me ocupo todo el día y no me angustio. Y también porque me he acostumbrado. No tengo nada mejor que hacer.

Qué recibes: Me deben quince facturas. Me pagan los libros urgentes. Me dan cualquier tipo de libro para corregir. No sé cuándo van a dejar de contar conmigo. Como soy autónoma, tampoco ellos se sienten en la obligación de darme explicaciones. Hacienda me trata como si yo tuviera una empresa, pero en la práctica no soy más que la trabajadora externa de un gran grupo editorial que nunca más va a contratarme.

Qué esperas: Soy escéptica y espero poco. Me gustaría que me pagaran lo que me deben, que subieran las tarifas de corrección, que no me sobrecargaran de trabajo, que por el número de horas que corrijo (son muchas, aunque pierda el tiempo) pudiera pagar tranquilamente un apartamento para mí sola en el centro, tener un mes de vacaciones y no llevarme un disgusto ni recurrir a mi padre cada vez que se me rompen los cristales de las gafas. Supongo que tendría que ser emprendedora, como dicen los manuales de los cursos para autónomos que he hecho, pero ahora estoy demasiado deprimida y acobardada.

Cómo me organizo: Obviamente, fatal”. Elvira Navarro, en su novela *La trabajadora*. Tal vez porque cuando hablamos de la cultura nos ponemos estupendos y nos olvidamos de las condiciones objetivas de los que operan en la cadena productiva, los autores, los correctores, los traductores, los maquetadores, los impresores, los distribuidores, los repartidores, los cultivadores, los reseñistas, los periodistas, los esclavos...

10. Keith Hayward, criminólogo en la Universidad de Copenhague, acaba de publicar en inglés el libro *Infantilizados*, en el que, según la revista *The Economist*, asegura que la gente joven de hoy día es menos madura que la de generaciones anteriores, y que la responsable de esa realidad es la cultura occidental, en gran medida por muchos adultos a los que les gusta recrear su juventud perdida recuperando placeres y la forma de vestir de cuando eran adolescentes. Según Hayward la cultura pop infantiliza a la gente y el cine moderno celebra la inmadurez, y hace hincapié en las infinitas secuelas y precuelas de películas de superhéroes, como Batman o Superman: “Ver estas películas estos días es como un paseo por una tienda de juguetes”, al tiempo que le preocupa esa tendencia en algunas universidades de evitar a los estudiantes la exposición a asuntos que puedan resultarles perturbadores, mientras abomina de la archirepetida falacia que suelen emplear padres y educadores para enardecer y encantar a sus niños: “puedes llegar a ser lo que quieras ser”.

11. Ante la muerte de Augusto M. Seabra, celebrado como uno de los críticos culturales más influyentes en Portugal tras el 25 de abril, dueño de una memoria “sobrenatural”, que dejaba perplejos a sus interlocutores, y con una curiosidad insaciable por todas las disciplinas artísticas que llevaba a la crítica en áreas como el cine, el teatro o la música erudita, y a quien temían especialmente los ministros de Cultura. Fundador del diario *Público* (aunque jamás quiso tener un puesto directivo, para que no le ataran las manos a la espalda, ni el pensamiento), el periódico le dedicó varias páginas a comienzos de septiembre con motivo de su traslado a la nada. En un momento dado se recalca que ante la fragmentación radical que hoy experimenta el discurso público sería dudoso pensar que un artículo en “un periódico de referencia tendría el mismo impacto” que hace años. “Había una centralidad en la cultura y de la crítica en el periódico, y de los propios periódicos en la vida del país que ya no existe”, dice Francisco Fração, director artístico del Teatro do Bairro Alto, en Lisboa.

12. Esto se lo debo a la periodista argentina Leila Guerriero, que este año ha publicado un libro que debe leer todo el que quiera saber qué se puede hacer con el periodismo, la literatura, la realidad, la violencia y el tiempo que vivimos: *La llamada*. Pertenece a un texto que tituló *El periodismo cultural no existe*,

o los calcetines del pianista: “quisiera recordar lo que el ensayista mexicano Gabriel Zaid escribió, en 2006, en un artículo llamado *Periodismo cultural*. Allí Zaid se preguntaba: ‘¿Qué es un acontecimiento cultural? ¿De qué debería informar el periodismo cultural? Lo dijo Ezra Pound: la noticia está en el poema, en lo que sucede en el poema (...) Pero informar sobre este acontecer requiere un reportero capaz de entender lo que sucede en un poema, en un cuadro, en una sonata; de igual manera que informar sobre un acto político requiere un reportero capaz de entender el juego político: qué está pasando, qué sentido tiene, a qué juegan Fulano y Mengano, por qué hacen esto y no aquello. Los mejores periódicos tienen reporteros y analistas capaces de relatar y analizar estos acontecimientos, situándolos en su contexto político, legal, histórico. Pero sus periodistas culturales no informan sobre lo que dijo el piano maravillosamente (o no) (...) Informan sobre los calcetines del pianista’. Yo, con el perdón de Zaid, creo que, en efecto, todo buen periodista debe ser capaz de entender lo que dijo el piano, pero también de entender cuándo es necesario informar sobre los calcetines del pianista. (...) Una mirada capaz de hacer cruces entre diversas disciplinas, relacionar un cuadro con una crisis económica o un gesto artístico con una obsesión, no se cultiva tomando cursos de poesía metafísica, sino abriendo el campo y aprendiendo a mirar. La especialización suele producir textos endogámicos en los que Antonio López es un pintor que acaba de inaugurar una muestra en el Museo Thyssen y nada más, y Damien Hirst un tipo que anda por ahí cortando animales y sumergiéndolos en piscinas repletas de formol y nada más. Miradas ciegas para las que escritores, pintores, músicos o escultores no son personas razonablemente tristes, razonablemente alegres o razonablemente egomaniacas, sino maquetas de sí mismos. Pianistas con los calcetines fuera de cuadro o, lo que es lo mismo, protagonistas de textos que olvidaremos antes de leer”.

13. Y ahora volvamos a la pregunta y a la propuesta de este artículo para *Periférica*. Los suplementos culturales como suplemento vitamínico para periódicos raquíticos, faltos de nutrientes, es decir, de pensamiento, de verdadera crítica, de argumentos poderosos contra la estulticia, que nos hacen creer que no hay nada que hacer, que la lucha no da resultados. No, no estaré nunca a la altura de Walter Benjamin, pero he querido construir un artículo a base de

citas, como si ese puzzle fuera una guirnalda de luces de colores en una fiesta popular en una aldea de mi Galicia natal. Para iluminar un rectángulo del espacio y el tiempo. Me despido con John Gray ante el estado de las cosas del mundo: “Lo que está en juego es la civilización, que es algo raro y frágil, y podría extinguirse. Sin embargo, sigo comprometido con los valores liberales. Incluso si la civilización está destinada a desaparecer, creo que debemos seguir defendiendo esos valores y viviendo de acuerdo con ellos mientras podamos, aunque sol sea por un sentido de deber trágico”.

Coda

Mientras revisaba este texto antes de enviarlo a imprenta me saltó a la cara una coda. Al final de Notas des-

de el Prado, de José Antonio Alcalá, un viaje de profundo amor y conocimiento a nuestro museo más valioso (“un manicomio de cordura”, en palabras de Ramón Gaya), cita al francés Jean Clair (seudónimo de Gérard Régner) y su controvertido El malestar de los museos, y pensé que cerraría bien este rompecabezas. Dice Clair: “Lo cultural dispersa, esparce, degrada, descalifica, nos hace descender de nuevo al número, con la pesadez de plomo del cuantitativo: los asuntos culturales, las actividades culturales, los actores culturales, los ingenieros culturales, los nichos culturales, las industrias culturales... Antes uno se cruzaba con hombres de cultura. Ahora no nos topamos más que con funcionarios culturales”. Vale

ESA JUVENTUD DESCARRIADA

Miguel Brieva

24

Artículo recibido: 05/09/2024 / **Artículo aceptado:** 11/09/2024



ARTISTA MULTIDISCIPLINAR

Fritz

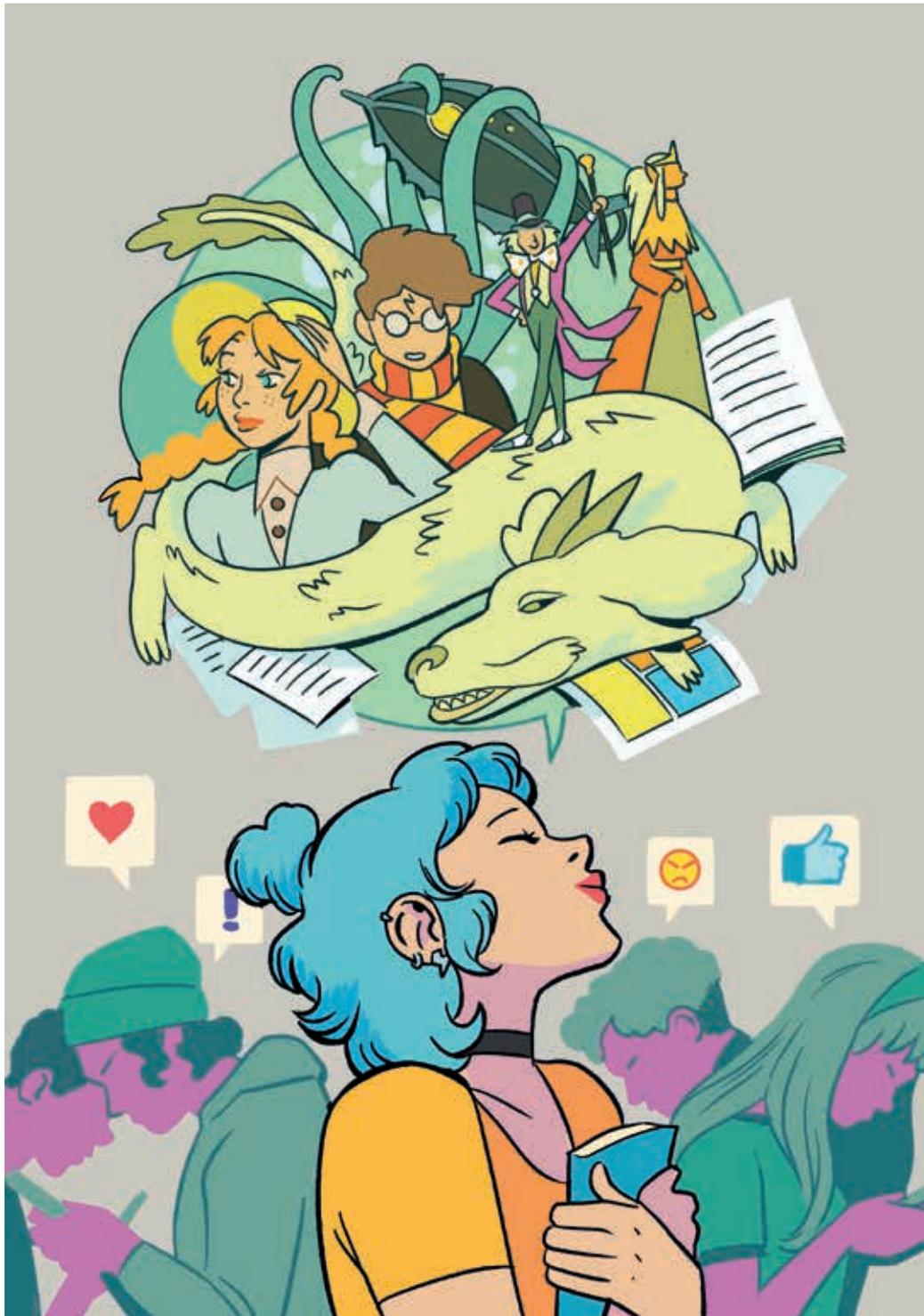
26

Artículo recibido: 03/10/2024 / **Artículo aceptado:** 10/10/2024



CULTURA

Natacha Bustos



ENTRE- VISTA

LLUIS CABRERA > Daniel Heredia / 33



Lluís Cabrera
“La gente del Taller de Músics procuró
y procura alzar la vista para planear
en territorios inexplorados”

Daniel Heredia
Asesor literario y gestor cultural
daniel@danielheredia.com

Artículo recibido: 10/07/2024. Revisado: 25/07/2024. Aceptado: 10/09/2024

El Taller de Músics es una escuela de música referente, fundada en 1979, con sede en Barcelona y que dispone también de una casa discográfica, un taller de producción y un club de jazz. El fundador es Lluís Cabrera (Arbuniel, Jaén, 1954), un músico y escritor residente en la Ciudad Condal durante más de sesenta años, aunque en julio de 2024 ha vuelto a la aldea donde nació, para pasar los dos meses de verano. Ya lo dejó escrito el poeta Antonio Machado, cuando su hermano José encontró un papel arrugado en su abrigo con un último verso: «Estos días azules y este sol de la infancia». Como la curiosidad es una forma de vivir, una esencia con la que se nace y que te acompaña siempre, en una de nuestras últimas conversaciones por teléfono, me comentó que «tus preguntas me están haciendo sudar la gota gorda a la hora de responderlas». Porque la curiosidad y las ganas de aprender parecen formar parte de la personalidad de este hombre amable y cercano. Andrés Trapiello dice que no le gustan las novelas de cuyos protagonistas no querría ser amigo. Y yo, tras leer la novela *La vida no*

regalada, de Lluís Cabrera, quisiera convertirme en su amigo. Ojalá lo consiga con esta entrevista, que se realizó a lo largo del mes de junio de 2024 a través de correos electrónicos, wasaps y llamadas telefónicas.

¿Por qué las madres y los padres deciden que sus descendientes se matriculen en el Taller de Músics?

Desde que fundamos el Taller de Músics en el barrio del Raval de Barcelona, año 1979, y hasta inaugurar el siglo XXI, fueron músicos en activo, unos más jóvenes, otros no tanto, los que decidían vincularse a nuestro centro en calidad de alumnos sin intervención de sus progenitores. Eran músicos en activo que con sus ingresos querían perfeccionar algunos aspectos relacionados con su profesión: estudiar en combos para practicar técnicas de improvisación, profundizar a partir de la armonía desarrollada por la música de jazz, matricularse con algunos profesores de flamenco y ejercitarse en los códigos de este arte sobre todo en los aspectos rítmicos o apuntarse a

clases de composición con tal o cual maestro. Pero una vez iniciado el siglo XXI empezaron a cambiar las tornas. En el Taller iniciamos una reflexión sobre seguir manteniendo la escuela con sus claves habituales y, en paralelo, iniciar un nuevo recorrido para disponer de otra herramienta pedagógica. De este debate nació un espacio de formación musical reglada. Esta idea cuajó a partir del curso 2009/2010, cuando inauguramos el Taller de Músics Escuela Superior de Estudios Musicales en la tercera planta de la Biblioteca de Ignasi Iglesias, en el edificio de Can Fabra, Distrito de Sant Andreu, zona norte barcelonesa.

Desdoblaron entonces su actividad pedagógica.

Así es. Seguimos con nuestro primigenio centro del barrio del Raval (escuela de música autorizada por el Departamento de Enseñanza de la Generalitat de Catalunya), en donde los estudios musicales no fueron ni son reglados, y abrimos un centro superior en el Distrito de Sant Andreu que se rige a partir de las normativas que emanan del gobierno catalán. Un centro universitario con titulación oficial, cuatro cursos, 60 créditos por curso, plan Bolonia y evaluación de especialidades por parte de la ACU (Agencia de Calificación Universitaria). Este paso comporta un cambio, no repentino, entre el alumnado. En el Raval siguen llegando músicos en activo con exactos anhelos que los anteriormente mencionados, donde se matriculan en uno de nuestros programas pedagógicos, al que seguimos denominando programa libre, exactamente igual que en nuestros comienzos. Pero junto a esta tipología de estudiantes, aparecen jóvenes con aspiraciones de ser músicos, la mayoría con un nivel musical más que aceptable, pero que no viven de su relación profesional con la música. Este perfil de alumno, cada vez más numeroso, es el que se interesa por conocer las materias y las variables docentes que ofrecemos y viene a obtener información acompañado de sus padres. En el Distrito de Sant Andreu llevamos a cabo una formación superior reglada. Una parte del alumnado procede del Taller y otra llega hasta nosotros desde diferentes ciudades españolas, europeas y latinoamericanas. Ambas procedencias han de efectuar las pruebas de acceso correspondientes al grado superior que marca la normativa oficial. Supongo que los padres eligen el Taller de Músics por su trayectoria, por sus métodos pedagógicos, por el profesorado (la mayoría combina el ejercicio

profesional como músicos con la docencia), por la atención que reciben del personal de gestión, por la luminosidad de nuestra página web, por nuestra insistencia en la búsqueda de escenarios para que los jóvenes músicos (estudiantes) actúen en directo y también por los artistas reconocidos que han estudiado en nuestras aulas.

¿Cuáles son las particularidades que han prevalecido en el Taller desde su fundación?

Creo que nuestro lema “del aula al escenario” ha sido la particularidad que nos ha ofrecido un sello distintivo. Cuando iniciamos nuestra andadura, le dimos la misma importancia al ajetreo pedagógico que a la búsqueda de oportunidades para que nuestros profesores y alumnos tuvieran visibilidad en distintos escenarios. Cuarenta y cinco años luchando contra viento y marea para que los profesionales consolidados, también los jóvenes talentos, dispongan de plataformas artísticas para presentar proyectos, actuar en festivales, grabar su música, posibilitar actuaciones en clubs de mediano y pequeño formato, imaginar espacios de interrelación con otros oficios ligados al mundo del arte, intervenir para mejorar las condiciones laborales del sector. Este conjunto nos ha catapultado a ser referentes.

Me gusta su otro lema: “Ofrecer conocimiento sin limitar su imaginación”.

Los programas pedagógicos no deberían limitarse a una sola dinámica. Si optáramos por esa vía, estaríamos limitando la creatividad y parando el cronómetro de las distintas velocidades en que los jóvenes adquieren y enhebran el conocimiento musical. La imaginación podría ser la que sostiene la actitud de ser artista. No somos partidarios de mantener encerrados a la comunidad educativa dentro del recinto académico y además que disponga de un solo juguete. Creo que hay que empaparse de lo que sucede en la calle, en el barrio, en la ciudad, en el mundo. En cierta manera el Taller de Músics ha sabido traspasar los muros (mentales y físicos) de la endogamia o de las actitudes sectarias respecto a este o aquel estilo musical. Prejuicios que todavía prevalecen entre algún segmento de la población e incluso entre los propios músicos. Ser exigentes con el aprendizaje musical no debería estar reñido con la flexibilidad y la amplitud de miras. Es posible alentar la imaginación (creatividad) individual con una filosofía donde el método colectivo (generalizado), aquel que

cada escuela de música pone en práctica, no se imponga al carácter y la personalidad de cada ser humano.

En cuarenta y cinco años de trayectoria ha construido un sistema propio de educación, creación, producción y difusión musical. Ahora está muy bien visto, pero en su momento tuvo que ser una ruptura muy fuerte con lo establecido.

Los comienzos del Taller, primera escala de la aventura del camino recorrido hasta ahora, no supusieron diatribas enconadas con lo que ya existía. Nosotros en 1979 salimos a flote fuera de los cánones convencionales, es decir en los márgenes del sistema. Al comprobar que los Seminarios Internacionales de Jazz donde invitábamos a flamencos atraían cada año una ingente cantidad de músicos de todos sitios, fuimos conscientes que existía un vacío en la enseñanza de la música en España. Entre 1980 y 2010 el Taller organizó 31 Seminarios. No siempre se celebraron en Cataluña, también los acogieron en Andalucía, Madrid, Galicia o Euskadi. A partir de 2011 florecen en varias zonas de España iniciativas similares a las que el Taller impulsó hasta entonces. Comprendimos que se podían enjaretar programas propios sin tener que echar mano de lo que se cocía en los conservatorios donde prevalecía la enseñanza a partir de la música clásica. Los Seminarios de Jazz, junto a la puesta en marcha de la escuela, nos permitieron observar la eficacia de otros posibles métodos pedagógicos, los que podían surgir de las músicas populares contemporáneas: jazz, flamenco, rock, blues, música cubana, etcétera. La procedencia geográfica y musical de los primeros profesores del Taller permitió poner en marcha poco a poco unos programas docentes influenciados (no hay motivos para negarlo) por otros que ya se estaban practicando en Estados Unidos. Ahora bien, los músicos fundadores del Taller no quisieron que nuestro centro formativo fuera una extensión de marcas americanas. Esta disidencia fue fundamental por varios aspectos. Uno, vocación de disponer de sello propio en cuanto a la oferta educativa. Dos, intención de crear un artefacto con “mimbres de aquí”, una cuestión no fácil pero que echando mano del flamenco, se pudo ir construyendo. Tres, en 1979, excepto en los conservatorios, no existía una profesión que te facultara en el ejercicio de la docencia musical con otros parámetros distintos a los hasta entonces existentes.

No le entiendo bien.

Me explico. Los iniciadores de la aventura musical del Taller eran músicos en activo, no pedagogos. A partir de esta premisa, el grupo primigenio combinó su condición de músico profesional con una incipiente pedagogía que se iría poniendo en práctica en función de las necesidades de aquellos músicos que se acercaron al Taller en aquella época, en su mayor parte un poquillo más jóvenes que los que ejercían de maestros. Los que no éramos músicos en activo procedíamos de los movimientos sociales y antifranquistas de los barrios obreros de Barcelona, otra característica a resaltar de la aventura. Los músicos (maestros), además de ofrecer sus conocimientos (experiencia) a los estudiantes (también músicos), querían continuar sus carreras interpretativas y artísticas. Para eso echaron mano de los que nos dedicábamos a la gestión no docente del día a día. Esta cuestión permitió crear un área específica de promoción y difusión de la música. Fue una característica diferenciadora con otros centros de formación musical. Pedagogía, organización de festivales, soporte a producciones artísticas, contratación de conciertos, proyección del talento, fueron conformando una manera de hacer especial. Es por eso que la divisa “del aula al escenario”, sencilla y eficaz a la vez, fue algo consustancial al nacimiento del Taller y de su marchamo. Un lema que surgió de forma natural y que se puso y que se sigue poniendo en práctica hoy en día.

Pero además de la formación, pretende ser, según el apartado de talleres, “un polo de actividad artística, un laboratorio creativo y un agente de dinamización social y agitación cultural”.

Eso mismo. Pretendemos acercarnos a los postulados que has descrito. Un acercamiento dinámico para no sentar cátedra, para no adoctrinar y no olvidar que sólo con actividad en el interior del recinto académico, nuestra labor no estaría al servicio de la sociedad a la que tanto le debemos. Seminarios, talleres, encuentros, debates, conferencias, participación en el abanico de asociaciones representativas del sector, un sinfín de sobresaltos para mantenernos despiertos. Un polo de actividad artística que se calienta alrededor de la lumbre. Si no hiciéramos esto, es muy posible que el polo se congelara y de rebote afectara al arte y a la actividad. Y polo de actividad artística va de la mano del laboratorio creativo. Desde el

alumbramiento del Taller en 1979 hemos colaborado con plataformas ligadas a la literatura, al cine, al teatro, a la danza, a la pintura, al circo, a la radio y a la televisión. Hemos intentado estar al tanto del sabor mundano y de instituciones que aportan valor añadido a nuestra razón de ser. Porque un centro de formación musical no debiera aislarse de la pulsación artística de ámbitos que se esfuerzan en crear, inventar, iluminar. Por eso participamos cuando se nos invita y por eso encontramos eco cuando somos nosotros lo que invitamos. Una nómina grande de espacios creativos de las ramas a las que he citado antes, certifican nuestra vocación de apertura y a favor de la tradición, la que se transforma pero no desaparece.

Que también ha servido como dinamizador social y agitador cultural.

Si la semilla del Taller de Músics se plantó en el barrio del Raval, no debíamos ni podíamos mantenernos al margen de su realidad social y cultural. Recordar que nacimos y crecimos en el Distrito de Ciutat Vella, el corazón que da sentido a la Barcelona cosmopolita, una realidad social plagada de inconvenientes: locales con persianas bajadas o al servicio del narcotráfico, de la prostitución, del juego ilegal. En medio de este sombrío panorama, los pioneros del Taller fueron ampliando aulas a base de comprar locales de las características citadas y diseminados en tres calles (Requesens, Cendra, Príncipe de Viana). Este hecho certifica la labor de cohesión social que desarrolla en la zona el Taller de Músics porque cambia la fisonomía del barrio al transformar lugares lúgubres para reconvertirlos en espacios al servicio de la educación y la cultura. El vecindario se vuelca a favor y se convierte en una palanca de ayuda, de solidaridad. En 1992 el Taller inaugura el JazzSi Club. Lo que fue una cantina tradicional en la esquina de las calles Requesens y Cendra, sigue con su actividad de restauración y a la par ofrece diariamente a partir de las siete de la tarde, conciertos de música en vivo. El disponer de un espacio abierto al público dimensiona la actividad educativa y activa las calles donde el Taller imparte formación musical, así como sus alrededores: plaza del Dubte, Riera Alta, Sant Antoni Abat. El Taller de Músics fue la primera organización privada educativo-cultural que cuaja en el barrio del Raval junto al CERC (Centre d'Estudis i Recursos Culturals), dependiente de la Diputación de Barcelo-

na. Cuando aparecen otros recintos ligados a la cultura o a la educación de la mano de las administraciones públicas, lo hacen en años posteriores.

Su apertura modificó la actividad relacionada con el jazz y el flamenco en la península ibérica.

Apertura de miras, algo que cualquier organización dedicada a la enseñanza artística no debería perder de vista. La gente del Taller procuró y procura alzar la vista para planear en territorios inexplorados. Eso ocurrió tanteando figuras del jazz y del flamenco en los Seminarios Internacionales a los que anteriormente ya me he referido. Intensas experiencias, más de cien músicos conviviendo en un hotel reconvertido en una escuela de música (teoría y práctica por el día, *jarana* y *jams* por la noche), durante una semana donde el único fin era profundizar en aspectos parecidos o disonantes de lenguajes distintos y dispares a simple vista, abrieron el radio de acción artístico-musical. Sin creer que se estaban haciendo probaturas en un laboratorio de experimentación entre el jazz y el flamenco, sino simplemente compartiendo el conocimiento mutuo de los maestros y de los que participaban en calidad de discípulos, se fue labrando un nuevo terreno musical, el del intercambio e influencia de unos y otros. Adjudicarse en exclusiva la modificación del panorama relacionado con el jazz y el flamenco en la Península Ibérica, quizá sería presuntuoso. Lo que sí ha procurado el Taller de Músics ha sido agitar actividades, ajetrear cuerpos, no agarrarse a doctrinas de ninguna clase e intentar acciones favorecedoras del bien común. Un conglomerado que ha mostrado a la música popular contemporánea como su eje central y básico.

El Taller de Músics rompió el tabú de que “estaba prohibido enseñar a cantar flamenco”.

La guasa flamenca existe, la no flamenca también. En algunas cantinas hay carteles colgados donde pone: “prohibido el cante” o “prohibido dar el cante”. Parece que expresen lo mismo aunque en realidad es diferente. Academias de baile flamenco a la largo de la geografía española hay muchas y con antigüedad. Escuelas donde se podía aprender a tocar guitarra flamenca también. Antes el cante se aprendía en la clandestinidad de las casas que habitaban los de mayor experiencia cantaora a las que acudían los aspirantes a cantaores. Las peñas flamencas, los tablaos, las fiestas familiares, la escucha de discos, son fórmulas que por imitación se podía y se puede transmitir el

aprendizaje del cante. Por tanto, se les tendría que asociar a lugares parecidos a una escuela de música. Esta apreciación no sucedía. Lo que sí existía es un aura de misterio regada con sangre y a veces quemada a fuego lento, donde perduraba la aureola de que esto de cantar no es materia que se pueda enseñar. Y mucho menos en una escuela que no escondiera su cometido. Que yo sepa, en 1979 no había un centro con las características propias de una escuela de música donde se ofrecieran clases de cante flamenco. El colectivo impulsor del Taller no tuvo reparo ni miedo a la hora de afrontar una oferta basada en la tradicional enseñanza oral del cante flamenco y ponerla, sin ningún tipo de complejo, al alcance de aficionados e interesados en descubrir unos códigos que por imperativo histórico había que descodificar.

Pero no todo el mundo puede ser un buen cantaor de flamenco.

Como en cualquier tipo de aprendizaje, hay personas con más talento y cualidades que otras. Ocurre que negar de entrada posibilidades de expandir o compartir una cualidad preexistente o no, es algo tan antinatural como pretender escribir antes que aprender a hablar. Rompimos un tabú, es posible. No inventamos nada. Lo único que hicimos con la enseñanza del cante flamenco fue ofrecer

carta de naturaleza a lo que se venía realizando en los domicilios y en las entidades que mencioné más arriba.

Aunque en el Taller de Músics se han formado miles de artistas, quizás ninguno con más trayectoria internacional que Rosalía. ¿Qué recuerda de ella?

Rosalía Vila Tobella, una joven que se inscribió en el Taller a edad temprana (a los 17 años, enero 2010), llegó con

una formación musical adquirida en una escuela de música de su comarca. Rosalía era insaciable preguntando y disponía de una sana ambición por aprender. Las personas que no dudan no preguntan, por eso les cuesta más imbricarse de conocimiento. Se matriculó en diversas materias de jazz junto a otras de flamenco. Disponía de un talento y un oído musical desarrollados. Su constancia en el estudio era uno de sus puntos fuertes, no el único. Una joven con una empatía fuera de lo habitual. Nuestro lema “del aula al escenario” encontró en Rosalía un referente práctico de gran calado. Recuerdo sus actuaciones en el JazzSi Club, nuestro reducido auditorio, junto al maestro Chicuelo. Cuando Enrique Morente repetía que “no hay maestros, hay discípulos”, se estaba refiriendo sin saberlo a Rosalía.

Aunque también han pasado por el Taller de Músics otros como Miguel Poveda.

El primer contacto con Miguel Poveda fue en 1993. Nos lo presentó Crescenciano Medina (Tertulia Flamenca de Badalona) a iniciativa de Mayte Martín (trabajábamos con ella desde nuestra área de representación artística y producciones, y ejercía como profesora del

Taller en Historia y Teoría del Flamenco). Se estaba gestando una película de Bigas Luna, *La teta y la luna*, y recibimos el encargo de la productora para proponer a un joven que cantara una rumba en un pasaje de la película. Propusimos a Miguel, fue aceptado y pasó a ser uno de los actores principales. Más tarde decidimos, de mutuo acuerdo, gestionar su carrera artística. Fue una época fructífera que duró de 1993 a 2006, con

Lo que sí ha procurado el Taller de Músics ha sido agitar actividades, ajetrear cuerpos, no agarrarse a doctrinas de ninguna clase e intentar acciones favorecedoras del bien común.

discos, giras, producciones, encuentros, cambios de rasante, participación de Miguel en dos emblemas de la casa que tuvieron a Enrique Morente en calidad de chamán: *Misa Flamenca* y *Voces Búlgaras Angelite*, ambos espectáculos estrenados en el pórtico de la Catedral de Barcelona dentro del programa de las fiestas de la Mercè. Probablemente la grabación del disco *Desglaç* (textos de poetas catalanes a los que Miguel ofreció su voz con arreglos musicales de un buen racimo de compositores de la tierra) fuera el parto más complicado en la relación Poveda-Taller. El tiempo se columpia en función de la velocidad que le imprime el usuario. Miguel Poveda, pasados los años, coloca a *Desglaç* en un sitio relevante de su carrera profesional y de su aprendizaje como cantaor y músico. No fue un estudiante modelo pero sí un artista como la copa de un pino.

Tampoco quisiera olvidar a otros artistas como Judit Neddermann...

Ella fue una especie de emblema de la primera promoción surgida del Taller de Músics Escuela Superior de Estudios Musicales (2009–2013). Ha sido una discípula ejemplar, siempre dispuesta a colaborar en las producciones que se le propusieron. Judith llevó como insignia lo “del aula al escenario” desde su primer contacto con nuestra institución. Participó junto a Rosalía, Pere Martínez, Sara Sambola y otros músicos en la grabación de *Or verd*, obra del poeta Valentí Gómez Oliver. A Judit Neddermann le he de mostrar mi cariño por su generosidad hacia el Taller. Una vez acabados sus estudios superiores continuó y continúa colaborando siempre que se lo solicitamos. Judit representa la amalgama nuclear del Taller. Habiendo estudiado a partir del programa de jazz, a la hora de forjar su carrera artística propone su propia música con textos creados por ella misma. Un programa de estudios que parte del jazz u otro que parte del flamenco, ha de ser un medio y no un fin.

O Silvia Pérez Cruz.

Se vinculó al Taller cuando era jovencilla. Sus cualidades musicales la hicieron destacar desde el primer momento. El profesorado de nuestra escuela del Raval informaba sobre una cantante joven con muchísimas posibilidades y con un gran talento. Estudió unos cuantos cursos y variedad de materias e instrumentos. Silvia es una experimentada saxofonista y una

percusionista (cajón flamenco) de enjundia. No descubriré nada nuevo adjetivando sus dotes compositivas y sus dotes como cantante. En aquellos años el Taller todavía no había accedido a realizar estudios reglados de nivel superior. Silvia quería graduarse y se mudó a la Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC). En este centro conoció a Marta Robles, compositora y guitarrista flamenca. Las dos, junto a otras compañeras, montaron Las Migas, grupo que alentó sorpresas y asombros en el campo artístico. El arte sin sorpresa ni asombro se diluye como una circunstancia pasajera.

O Salvador Sobral.

Fue otra joya que el destino puso dentro de las aulas del Taller de Músics del barrio del Raval. Anteriormente me he permitido la licencia de describir el arte como algo intangible que asombra y sorprende. Pues si de esto se trata, Salvador Sobral fue uno de los exponentes que mejor impresión causó al trasladarse de Lisboa a Barcelona para estudiar en el Taller. Siempre que un joven con un excepcional talento musical se matricula en nuestra escuela, se corre la voz con extrema rapidez. Salvador escogió un ramillete de asignaturas a su medida. Él fue su propio sastre. Otra variante del Taller, el programa libre.

O Alfred (García).

De nuevo nos riegan con agua bendita al aparecer Alfred con intención de cursar estudios en el Taller de Músics. Un verso libre que decide estudiar a partir de las materias que considera necesarias para su formación. Alfred coincide en nuestro centro del Raval con Salvador Sobral. A los dos les distingue una gran capacidad a la hora de improvisar. Ambos son cantantes, artistas, músicos, intérpretes y compositores. Alfred es un experto trombonista. Salvador un pianista que con unas cuantas notas dice mucho. Menos es más. Un dúo que con tan sólo labios y dedos son capaces de crear el mismo sonido que un trombón o una trompeta.

Usted fue amigo de Enrique Morente, del que recuerda que “le abrió los ojos”. ¿Cómo se consigue eso?

A Enrique lo conocí en 1971. Yo tenía 16 años y él 28. Yo trabajaba en un taller textil, Creaciones Mildos, donde cada día se sintonizaba Radio Juventud. Ricardo Romero presentaba el programa de copla y cante, *Romero y su tocadiscos flamenco*, donde un día escuché en la voz de Morente, *Senta-*

do sobre los muertos, un poema de Miguel Hernández, uno de los temas del disco del cantaor granadino, un homenaje al poeta de Orihuela. En aquel instante quedé prendado de la manera en que Enrique afrontó el texto y la forma en que colocaba la voz. Por entonces yo estaba enrolado en el Centro Social Roquetas (barrio de Verdum, zona obrera del norte barcelonés donde había una gran cantidad de inmigración andaluza). Desde este Centro se impulsó la creación de la Peña Cultural y Flamenca Enrique Morente (1970–1978). Fui yo el encargado de encontrarme en Madrid con el artista en una cafetería de la Gran Vía para solicitarle permiso escrito con el fin de que la peña llevara su nombre. Ahí empezó mi hermandad con Enrique. Una relación personal y profesional con el que considero mi hermano mayor y mi maestro. Un hermanamiento que se extendió, después, a su esposa Aurora Carbonell y a los tres hijos del matrimonio: Estrella, Soleá y José Enrique.

Y también de Camarón de la Isla, uno de los gaditanos más importantes de todos los tiempos.

José Monge Cruz se fue a los 42 años, muy joven. Cuando 1992 nos trajo los Juegos Olímpicos de Barcelona, la Expo de Sevilla y Madrid Capital Cultural, nos rozó la suerte al saber conjugar estos tres acontecimientos que favorecieron la cultura. Sin embargo, 1992 significó también una gran pérdida artística, cultural y humana porque con su cante expresivo y emocional revolucionó el arte y por ende el flamenco. A Camarón lo conocí en Madrid en el año 1971 (él tenía 21 años), al cabo de unas horas de estar con Enrique Morente el día que viajé para solicitarle al granadino permiso escrito para legalizar la peña flamenca. Fue bien entrada la madrugada, a las afueras de Madrid, en un sótano muy peculiar, un sitio de humareda, gitanos de fuste y chicas de la vida. Bajando por las escaleras con Enrique Morente se escuchaba a Camarón cantando por tangos. José y Enrique se abrazaron como lo que eran, amigos y hermanos del alma. Morente tenía por aquellas fechas 29 años, ocho más que el de la Isla. Uno de los patriarcas solicitó que Camarón y Morente hicieran una ronda de fandangos e indicó que apagaran la música para dar pie a la voz de los dos artistas andaluces. Aquello fue algo sobrenatural para un chico saliendo de la adolescencia y nada acostumbrado a la nocturnidad. Con Camarón me volví a encontrar en Barcelona.

Seguro que podrá contarnos alguna otra anécdota relacionado con Camarón.

En una temporada en que el narcotráfico atacaba con inusitada fuerza los alrededores de los locales que ocupaba el Taller de Músics en el barrio del Raval, a la desesperada tuve que buscar una solución. Fui informado de que el capo que controlaba el reparto de heroína en la zona, era un forofo de Camarón. Así que me dirigí hacia a aquel hombre alto y robusto instándole a que moviera sus peones a cambio de proporcionarle conocer en persona a José Monge Cruz. Camarón visitaba con asiduidad Badalona y Santa Coloma de Gramanet. Sus amigos catalanes lo cuidaban y lo trataban a cuerpo de rey. Yo establecí contacto con uno de ellos, el mismo que realizó la tarea de intermediación. Así fue como el forofo de Camarón conoció a su ídolo en un bar fronterizo entre Badalona y Santa Coloma. Una semana después de aquel encuentro, la distribución de heroína desapareció de los entornos de la plaza del Dubte. El capo cumplió el pacto. Sus peones se trasladaron a faenar a otro territorio. Al cabo de unos meses al hombre alto y robusto se lo encontraron muerto en su domicilio de la Gran Vía barcelonesa rodeado de botellas de whisky vacías, papelinas y unos cuantos puñados de billetes esturreados en su vivienda, amplia y lujosa.

Su otra faceta creativa es la escritura, donde definiendo el mestizaje en sus ensayos, unas obras en las que ha criticado tanto a los catalanes como a los españoles que no aceptan la diversidad de esa zona.

En el año 2004 impulsé, junto a otros compañeros, la asociación Altres Andalusos. El monopolio de “lo andaluz en Cataluña” lo ostentaba la FECAC (Federación de Entidades Culturales Andaluzas en Cataluña), cuyo banderín de enganche era la organización de la Feria de Abril catalana. Publicamos, a doce manos, nuestro primer libro: *Els Altres Andalusos / La qüestió nacional de Catalunya* (La Esfera de los Libros, 2005), un ensayo coral donde los seis autores mostramos que ser andaluz en tierras catalanas no es un asunto tan monolítico ni tan cargado de nostalgia como hasta entonces se venía tratando. Ni todos los catalanes de origen andaluz bailan sevillanas ni todos los catalanes de origen catalán bailan sardanas. A los cuatro años volvimos a salir a la palestra con otra publicación: *Fabricar l'immigrant / Aprofitaments*

polítics de la immigració, Catalunya 1977–2007 (Pagès Editors, 2009), otro ensayo donde a través de entrevistas a políticos catalanes relevantes y mediante un exhaustivo estudio de la prensa catalana, se comprueba cómo ser inmigrante eterno es rentable para los intereses de las dos coaliciones mayoritarias de Cataluña: CiU y PSC-PSOE. En 2010, recogiendo opiniones de otros compañeros de “els Altres Andalusos”, y habiendo pulsado comentarios en el montón de presentaciones de los dos libros anteriores, me lanzo por un precipicio, aunque utilizando paracaídas, para publicar en solitario *Catalunya será impura o no será* (Editorial Pòrtic). De nuevo un ensayo, esta vez con cierto riesgo y cierto grado de temeridad, donde intento explicitar las dualidades y las contradicciones del nacionalismo catalán, también el del nacionalismo de tintes españoles. El contenido del libro abre un debate sobre si es posible en Cataluña adherirse a postulados independentistas a partir de los tres pilares en que se sostiene la causa: llengua, identitat, cultura. Asimismo se realiza una crítica a las políticas que se desarrollan desde Madrid respecto a Cataluña, bajo exactos parámetros que durante el franquismo: una, grande, libre. Según mi opinión, el mestizaje fue, es y seguirá siendo el motor del progreso social, cultural y económico de esta tierra. Los hijos y nietos de los andaluces que se instalaron en Cataluña, después del desenlace de la guerra civil, son retoños llegados a este mundo a través de matrimonios mixtos. Unos retoños a los que podríamos denominar “andalunyos”. No olvidemos que la mayor parte de andaluces que a partir de 1950 dejan Andalucía y arraigan en Cataluña, fueron perdedores de la Guerra Civil.

Ha escrito también la novela *La vida no regalada* (Roca Editorial, 2021). ¿Por qué has escogido el género de la novela para explicar su vida?

Escribir utilizando la tercera persona te permite un distanciamiento, el necesario para narrar hechos, vivencias y cuadros de tu memoria, sin tener que estar atado a cronologías ordenadas. En *La vida no regalada* mezclo pasajes que están guardados en la retina de mi trayectoria vital con otros de pura ficción. Éstos pertenecen a estar atento a leyendas, fantasías y costumbres populares de Sierra Mágina (Jaén). La curiosidad, junto a la duda y la inquietud han ido formando mi manera de ser, mi personalidad. Desde chiquillo

en mi etapa de Arbuniel me gustaba la cercanía de la escucha en los corros de mujeres y en los de los hombres. También en Verdum (Barcelona), a partir de 1964, intenté seguir practicando esa costumbre. Visitaba los bares de la zona y me embelesaba viendo jugar al dominó a los señores que, de vez en cuando, soltaban algunos dimes o diretes que mi memoria retenía y que más tarde podía fantasear. Calcada actitud tenía hacia las señoras: esperando el turno en las tiendas del barrio, escuchaba historias, chismorreos, explicaciones. Creo que *La vida no regalada* se asemeja al itinerario que llevas a cabo cuando asistes a una exposición de pintura. Al terminar, retienes en tu memoria imágenes, siluetas, colores, texturas, temática, marcos de los cuadros. Pasados los años recuerdas la exposición pero el condicionante es tu propia memoria. Es casi imposible que no deformes lo retenido. Así es como lo reinterpretas, lo traicionas, lo imaginas o lo reinventas. Mi novela representa cuadros de mi memoria.

De entre los títulos que conforman su obra, ¿sería capaz de destacar uno de ellos y alegar las razones de tal selección?

Destacaría *La vida no regalada* debido a que es una narración novelada. Ha sido el libro al que le he dedicado más tiempo, años. El dicho popular afirma que todo lo bueno se hace esperar. Por respeto a la tradición del refranero, si la novela se ha hecho esperar unos cuantos años, es que debe pertenecer a lo bueno. Esto último lo escribo sonrojándome.

¿Es muy perfeccionista al escribir?

No. Para mí la búsqueda de la perfección al escribir pertenece al trayecto del camino. No soy escritor profesional, me considero un amateur de la escritura. Me gusta relatar aunque no sufro obsesiones ni torturas. Mi obsesión y mi tortura es escribir imitando el habla de las personas mayores de Arbuniel, mi pueblo. Cuando te percatas que esto es inviable, te relajas y aceptas tu incapacidad.

Hemingway decía que escribía sobre lo que sabía. Otros escritores escriben para averiguar. ¿Para qué escribe usted?

Yo no estoy seguro del por qué escribo. Me cuesta mucho ponerme. Cuando logro agujerear el muro de la pe-

reza, el relato surge sin orden ni control. Creo que para mí escribir es un acto de resistencia, una acción que me permite vomitar las culebrillas que se esconden en mis entrañas. Escribo sin pretensiones. Al releer lo plasmado en la pantalla, si algún párrafo vale la pena, me siento satisfecho. Pienso que escribo para sanar mi alma. Lo hago con ánimo de conseguir un cierto equilibrio emocional.

¿Cómo podemos adquirir herramientas para saber mirar?

Cerrando los ojos. Observando desde las esquinas. Deslumbrándote ante la luminosidad nocturna de las estrellas y de la luna. Practicando la mirada del silencio. Hay que situarse en los ribazos de los ríos, allí donde crecen los juncos. También en terrenos donde aparecen las amapolas, salvajes, imprevisibles.

¿Qué significa la Cultura para Lluís Cabrera? ¿Puede salvarnos de algo?

La Cultura para un servidor es aquella pulsión individual que se comparte con la colectividad. O bien la pulsión colectiva que incide en el individuo y le enriquece. La Cultura dispone de vida propia al margen de los que utilizamos la cultura como medio de vida. Cultivar la adquisición de conocimiento puede hacerse amando a la Cultura. Se puede ser activo culturalmente a partir de la contemplación. Conozco personas cultas que actúan socialmente desde la acritud, el odio y la desvergüenza, unas actitudes difíciles de digerir. Quizá la Cultura nos pueda salvar de la tiranía de los déspotas. Quizá la Cultura nos pueda salvar de las mentiras de los hipócritas. Quizá la Cultura nos pueda salvar de la verborrea de todo aquel mesías de turno que se atreve a situarse por encima del bien y del mal.

Háblenos del ambiente en el que creció.

Crecí entre la densa naturaleza de una aldea a novecientos metros de altitud con un nacimiento de agua que quita el sentido: álamos, juncos, cangrejos, ríos, riachuelos, cuevas, retamas, árboles frutales y un olivar extenso, sereno y armonioso. Música enjaretada por el discurrir del agua y la que emitían los pajarillos que se paseaban por Arbuniel. Crecí en una familia humilde. Mi padre era un jornalero del campo que trabajaba cuando el propietario de la tierra lo consideraba oportuno. Mi madre, ama de casa que sabía



Fotografía: Joan Tomás

coser y con cuatro telas, confeccionaba vestidos a medida para mi hermana y para mí. Tanto en Arbuniel como en Verdum (Barcelona), una vez partimos de nuestra tierra de origen, fui a los denominados colegios nacionales, escuelas públicas puestas en marcha por la dictadura. Tuve maestros falangistas. Obtuve el CEP (Certificado de Estudios Primarios) antes de cumplir catorce años. En edad adulta aprobé el Graduado Escolar, en la franja nocturna de la escuela Paulo Freire del barrio de Verdum. Antes de embarcarme en los menesteres del Taller de Músics, trabajé en bodegas, bares, en el textil. Después de esta fase, decidí que viviría por mi cuenta. Con mi moto me dediqué a repartir fotos de boda, cobro de recibos en tiendas y colmados del ensanche barcelonés y a la distribución del periódico deportivo 4-2-4, ligado al Grupo Mundo, propiedad de Sebastián Auger. Aprendí a ser autónomo y a disponer de mi tiempo sin depender de nadie, sin horarios prefijados. Aprendí a valorar la libertad.

¿Sigue siendo Barcelona la ciudad más cosmopolita de España?

Barcelona es una ciudad cosmopolita. Los ciudadanos barceloneses conforman un tejido hilado con orígenes diversos. Esta característica sigue siendo uno de los pilares que sostiene este cosmopolitismo. No estoy en condiciones de afirmar que Barcelona sea la ciudad más cosmopolita de España. Ahora bien, a veces ser cosmopolita no va ligado al territorio donde habitas. La cosmovisión puede ser mental. La apertura de miras puede contener dosis de cosmopolitismo. Esto lo puedes practicar en cualquier lugar. Otra cuestión es el turismo masificado de paella y sangría, de playa amontonada de crema solar, toallas pegadas y cientos de personas tórrandose en posición de cara al sol. Pienso que el turismo transita por derroteros variopintos. Visita Barcelona un turismo cultural de cierta exquisitez, así como un turismo de compra de lujo que se aloja en hoteles de cinco estrellas. Barcelona es más que un club exclusivo. Barcelona y sus barrios populares también aportan salero, gracia y rumba, sin olvidar que el adorado ascensor social hace tiempo que está inmóvil.

¿Qué le falta al tejido cultural barcelonés en estos momentos? ¿Y al español?

Intuyo que no hay demasiadas diferencias entre los esquemas actuales de la cultura en Barcelona o en el resto de España. Al tejido cultural le falta sentido crítico, disidencia, revuelta, democracia, riesgo. La cultura funcional gana terreno a la que se genera desde ámbitos civiles. Practicamos el uno por uno que es una multiplicación que no suma. Nos da por encumbrar a un artista, a un compositor, a un escultor, a un literato, a un músico, a un actor, a un director de teatro, olvidándonos del conjunto. Nos estamos acostumbrando a adorar al éxito, el becerro de oro del mercado, el que te catapulte al reconocimiento de los administradores que se mecen en lo público. Cuando se pregona que se admira a la sociedad civil, se está arrimando el rescoldo cultural a los grandes empresarios y a las poderosas corporaciones. Existe otra sociedad civil que navega a base de esfuerzo, constancia y energía extraída de otras culturas, las que no pertenecen al oficialismo. El mundo de la cultura se acomoda cuando el miedo agazapa los espíritus. Con miedo, la cultura, la intelectualidad, el canon, los faros, dejan de alumbrar. Ocurre que el miedo es

propio de las personas inteligentes. Ocurre que los sin miedo pertenecen al campo de la ignorancia. Contradicciones, confusiones y aspavientos al analizar los porqués del miedo, los miedos.

¿Cómo ve la vida cultural de Andalucía desde Cataluña?

Un andalunyo ve la vida cultural andaluza, anclada quizá, en unos esquemas no acordes con lo que está sucediendo en el siglo XXI. Todavía pervive aquello de que todo lo que se relaciona con la cultura ha de realizarse desde la cosa pública. Posiblemente se ha instalado un funcionariado cultural que parte y reparte a su manera y a su aire. No lo afirmo, simplemente lo intuyo. Falta el machihembrado que posibilite ejercer desde lo privado. Habría que procurar el entendimiento entre la iniciativa de carácter público y la iniciativa cultural que circula al margen. Pero para que esto suceda, se deberían detectar las asociaciones, las empresas y los agentes que emprenden acciones favorecedoras de la actividad cultural. Supongo que existen experiencias de tipo cultural puestas en marcha por fundaciones, cooperativas o colectivos de activistas. Me temo que están atezadas por la temporalidad, que les cuesta perdurar. Por algún resquicio aparecerán perspectivas halagüeñas en relación con Andalucía y su devenir cultural. Faltaría abrir las mentes. Y no solamente las andaluzas. Yo detecto que uno de los males endémicos es que cada territorio comparte sus vivencias culturales a partir de fronteras marcadas en el mapa. Nos miramos el ombligo a solas, sin compañía. El intercambio es algo necesario. Aislarse, encerrarse, practicar la autosuficiencia (autarquía) puede ser perjudicial para el cultivo cultural que los pueblos necesitan. Todos los pueblos, y no solamente el pueblo andaluz.

Esta entrevista es para la revista *Periférica Internacional*. ¿Cuál es su opinión sobre la labor realizada hasta el momento por la Universidad de Cádiz en lo referente a gestión cultural? (*Manual Atalaya de apoyo a la gestión cultural*, el Observatorio Cultural del proyecto *Atalaya*, la revista *Periférica Internacional*...)

No conozco, por el momento, a nadie que dude de ese activo. Desde hace años mantengo contacto con miembros de la Asociación de Gestores Culturales de Cataluña. He participado en algunas convocatorias invitado por su

presidente actual, David Roselló. Si la maldita memoria no me traiciona, no sería arriesgado asegurar que la profesionalización de los gestores culturales se empezó a gestar a partir de unos encuentros que impulsó el CERC (Centre d'Estudis i Recursos Culturals), una institución financiada por la Diputación de Barcelona, que hace bastante tiempo se interesó por saber los pros y los contras del sector. En ese empujón, algo tuvieron que ver Eduard Delgado, Eduard Miralles (que en paz descansen ambos) y Félix Manito. No es mi intención barrer hacia casa con esta aseveración. Es posible que esté errado. Sí aprovecho para reivindicar las aportaciones de este trío en el campo que nos ocupa. Según mi información, o por lo menos de la que dispongo, el triángulo formado por Cataluña, Andalucía y Euskadi fue la avanzadilla de las preocupaciones por formarse en aquellos tiempos y a la vez formar a los nuevos gestores culturales. Y si pienso en estas preocupaciones y miro en dirección a Andalucía, mi cabeza divisa con claridad a Chus Cantero (que en paz descanse) y a Luis Ben. Seguro que si analizamos hemerotecas encontraremos a otras personas significativas que también, en su momento, se dejaron la piel por vertebrar una profesión que con el tiempo ha accedido a rango universitario. Los artículos, libros, conferencias... de Delgado, Miralles, Manito, Can-

tero y Ben han constituido un corpus intelectual muy loable y de una profundidad grande. Precursores del intercambio entre los distintos territorios que constituyen el Estado. Y jamás olvidaron a Latinoamérica. De nuevo la ida y la vuelta intercambiándose papeles. Fue Luis Ben, al que abracé en el CERC durante su última visita a Barcelona, quien me habló de sus quehaceres en Cádiz, la Universidad, la revista *Periférica Internacional*. De ese fraternal abrazo surge esta entrevista. Una publicación que se denomina *Periférica* es muy sugerente. Si además de *periférica* es *Internacional*, rompe cualquier esquema. El nombre hace la cosa. En el caso que nos ocupa no tengo ningún género de duda.

¿Cómo quiere vivir Lluís Cabrera su presente y el resto de su vida?

En Arbuniel. Mi vuelta a la infancia. Un dicho: la única patria que merece la pena defender es la infancia, pero por desgracia dura poco.

¿A qué le tiene miedo?

A la tiranía y a las maldades del ser humano.

A FONDO

CULTURA Y SOSTENIBILIDAD

INTRODUCCIÓN > **Isabel Ojeda** / 47 | CULTURA EN EL ANTROPOCENO: CAMBIO CULTURAL Y EMERGENCIA CLIMÁTICA > **Joan Subirats** / 49 | CULTURA Y SOSTENIBILIDAD: PALABRAS PENDIENTES DE COMPLETAR SU SIGNIFICADO > **Maidar Maraña** / 55 | ALGUNAS REFLEXIONES EN TORNO AL CONCEPTO DE SOSTENIBILIDAD CULTURAL EN UN ESCENARIO DE TRANSICIÓN ECOSOCIAL GLOBAL > **Raúl Abeledo** / 61



Introducción

Isabel Ojeda

Directora del Área de Cultura. Universidad Internacional de Andalucía
i.ojeda@unia.es

Artículo recibido: 12/10/2024. Revisado: 14/10/2024. Aceptado: 16/10/2024

En marzo de 2024, con motivo de la celebración de los 25 años de la revista *Periférica*, se organizó un simposio en la Universidad de Cádiz en la que, a través de diferentes diálogos, se trataron temas como la sociología de la cultura, la educación cultural, las políticas culturales, la cultura con perspectiva de género, la economía creativa o la cooperación cultural, entre otros.

Evidentemente, en un día y medio que duró el encuentro, no dio tiempo a abarcar profundamente todos estos temas y muchos de ellos quedaron apuntados, sugeridos, dejando entrever todas las líneas de fuga que podrían abrirse con una mirada más detenida.

Uno de ellos fue la sostenibilidad cultural, un término muy presente en las políticas culturales actuales pero al tiempo muy difuso y abierto en su definición.

En primer lugar, el término sostenibilidad nos lleva a pensar en los referentes de la ecología, en la conservación y mantenimiento de nuestro medio ambiente. Aplicado a la cultura, podríamos pensar en la idea de satisfacer nuestras necesidades culturales sin perjudicar las de generaciones futuras.

Sin embargo, a medida que ahondábamos en una definición de sostenibilidad cultural nos dábamos cuenta de que el término estaba lleno de matices que iban mucho más allá de desarrollar unas políticas culturales responsables (ecológicamente hablando). Porque la sostenibilidad no era únicamente una cuestión biológica, *stricto sensu*, no se trataba solo de reflexionar sobre el impacto de la huella de carbono de los proyectos culturales o de hibridar el conocimiento artístico con el científico. Aspectos como la diversidad cultural, la redistribución de recursos entre el centro y la periferia, la precariedad o el desarrollo estaban ligados a este término de sostenibilidad cultural.

Por eso, tras dialogar con Alfons Martinell del tema, pensamos que sería buena idea afrontarlo desde una perspectiva coral, sumando distintas voces —las de Joan Subirats, Mainer Marañá y Raúl Abeledo— con sus diferentes trayectorias, perspectivas y experiencias.

El resultado se refleja en estos tres textos que presentamos a continuación, tres miradas muy ricas, con abordajes diferentes, pero con elementos comunes.

La necesidad y la oportunidad de un cambio cultural para enfrentar los retos actuales, medioambientales y sociales está presente en todos ellos, así como la necesaria interrelación de la cultura con otras disciplinas y políticas para propiciar dichos cambios.

En ellos se apunta la necesidad de superar el pensamiento de estanqueidad, de cajas cerradas de materias que no conectan unas con otras, de separar cultura y naturaleza, así como de reconsiderar el concepto de desarrollo en sí mismo.

Hablemos por tanto de sostenibilidad, no de desarrollo sostenible, aunque sea para eliminar ese matiz de línea ascendente sin fin que tiene el término de desarrollo; planteemos, en cambio, la sostenibilidad, como un proceso, una ruta, una manera de estar en el mundo que permita la convivencia en un ecosistema natural, cultural y social diverso.

Estoy segura de que después de esta lectura, el lector aportará matices propios y que otros pensadores agrandarán el concepto con diferentes perspectivas, pero como dice Joan Subirats “la sostenibilidad no es un punto final, es la expresión de una transición necesaria (...), un horizonte que continuamente se desplaza”. Quedémonos con ese concepto de cambio y hagámoslo posible.



Cultura en el Antropoceno: cambio cultural y emergencia climática

Joan Subirats

Catedrático de Ciencia Política, Universidad Autónoma Barcelona

<https://orcid.org/0000-0002-4738-0739>

joan.subirats@uab.cat

Artículo recibido: 18/09/2024. Revisado: 25/09/2024. Aceptado: 02/10/2024

Resumen: El arte tiene la capacidad y el poder de modificar nuestra visión y relación con el mundo natural, presentando perspectivas nuevas y emocionales sobre el cambio climático y la conservación, se puede motivar a las personas a orientar sus ideas y sus prácticas de otra manera, asumiendo prácticas más sostenibles. Las organizaciones culturales pueden contribuir a ello mediante muy distintos instrumentos, desde los programas educativos y colaboraciones comunitarias, hasta el impulso de soluciones creativas para los desafíos ambientales.

Palabras clave: Cultura; emergencia climática; sostenibilidad; actitudes; valores; naturaleza; arte.

Culture in the Anthropocene: cultural change and climate emergency

Abstract: Art has the capacity and power to change our view and relationship with the natural world, presenting new and emotional perspectives on climate change and conservation, and can motivate people to orient their ideas and practices in a different way, adopting more sustainable practices. Cultural organizations can contribute to this through a wide variety of instruments, from educational programs and community collaborations, to promoting creative solutions to environmental challenges..

Keywords: Culture; climate emergency; sustainability; attitudes; values; nature; art.



No creo que haya que insistir mucho sobre la crisis planetaria que atravesamos. Las evidencias son muchas y bien fundamentadas. A pesar del enorme movimiento generado por la emergencia climática, lo cierto es que los resultados siguen siendo preocupantes ya que no se logra alterar el ritmo de la profunda erosión de las variables ambientales. Lo que proponemos aquí es incorporar una mirada al tema desde la perspectiva cultural.

Probablemente más que cualquier otro fenómeno, el cambio climático es sumamente complejo, con multitud de procesos correlacionados que incluso, a veces, aparecen como contradictorios. Procesos que se dan en los más diversos lugares, con ritmos y escalas variables, y, evidentemente, generando todo tipo de consecuencias. Una de las características significativas de esta transición ecológica es que los humanos formamos parte del todo, de manera que en esta era del Antropoceno el cambio no afecta solo a una parte de las actividades humanas ni tampoco a unos sectores determinados de la población. Sin

querer decir que todos tenemos las mismas responsabilidades ni en lo que ha sucedido ni en lo que hemos de afrontar, lo cierto es que la sostenibilidad como manera de hacer y de vivir nos atañe y nos afecta a todos y a todas nuestras distintas facetas vitales. Es innegable, por tanto, para aquellos que entendemos la cultura como lo que da sentido a la vida, que sin cambio cultural no hay cambio ecológico. Usamos aquí la palabra cultura en dos sentidos, para expresar la totalidad de lo que la vida, lo que explica lo que somos y hacemos, y, al mismo tiempo el esfuerzo creativo que implica la generación de arte y conocimiento.

En el fondo, cuando analizamos y debatimos lo que implica el cambio ecológico, nos damos cuenta que de lo que estamos hablando es de maneras de pensar el pasado, el presente y el futuro; hablamos de aquello que nos importa más o menos, hablamos de estilos de vida, de lo que nos parece importante y lo que no lo es. Desde esta perspectiva, todo lo que hacemos o no hacemos viene profundamente determinado por nuestra manera de entender la vida, por nuestra cultura. Decía Marx que “los hombres construyen su propia historia, pero no como les place; no la construyen



bajo circunstancias escogidas por ellos, sino bajo circunstancias directamente encontradas, determinadas y transformadas desde el pasado. La tradición de todas las generaciones ya desaparecidas pesa como una pesadilla en el cerebro de las vivas”. El cambio cultural que nos pide la emergencia climática vendrá determinado por un proceso interactivo de transformaciones de las prácticas humanas y sus condicionantes internos y externos.

¿De dónde venimos? Si repasamos los análisis sobre que ha ido significando la naturaleza a lo largo de la historia y en sus distintas materializaciones en diversas épocas y civilizaciones, nos damos cuenta de las grandes diferencias que se han ido dando. Y detrás de cada una de ellas encontramos distintas implicaciones políticas, económicas y sociales que esas concepciones generaron. De mantener la idea de separación entre naturaleza y sociedad podríamos acabar pensando, como dice Latour, que son las opiniones cambiantes de los humanos las que han ido modificando la posición de la luna, de los planetas, los soles los árboles o los animales. Es decir, de todo lo que existe fuera de “nosotros”. La antropología de las culturas no occidentales nos muestra alternativas de agrupación entre humanos y no humanos formando un único colectivo, en un único orden social. El feminismo nos ha mostrado lo que implica luchar para cambiar lo que se consideraba el orden natural de las cosas. Antes, la palabra “hombre” representaba al conjunto de la humanidad (como hemos visto en la cita anterior de Marx). Si se decía “mujer” se diferenciaba a la hembra como una categoría aparte. Ahora, gracias a la labor pertinaz del feminismo, hay dos conceptos plenamente diferenciados. Lo que nos pide la ecología política es diferenciar cultura y naturaleza, evitando que la naturaleza sea un concepto hipotéticamente integrador donde estamos y operamos todos sin distinción.

No es posible imaginar cambios significativos hacia la sostenibilidad sin la transformación cultural que modifique actitudes y valores. La transición no resulta fácil, ya que está muy instalada una idea de progreso y de bienestar muy vinculada al crecimiento. Pero precisamente la idea de transición lo que incorpora es como abordar la psicología del cambio, el como ir más allá de una lógica estrictamente cortoplacista cuando hablamos de progreso y el como manejamos las dificultades que implica una concepción distinta de desarrollo. La sostenibilidad no es un punto final, ni tampoco un objetivo

intermedio a alcanzar, es la expresión de una transición necesaria entre la situación actual y un horizonte que continuamente se desplaza. Y, en este sentido, tiene mucho de cambio cultural, de reordenación de valores.

En el debate artístico se ha discutido mucho sobre el narcisismo de una parte significativa de la producción cultural contemporánea. No se trata solo de potenciar prácticas y creaciones disruptivas con relación al estatus quo, sino como ayudar a construir instituciones y prácticas sociales sostenibles (en la plena acepción del término). Temas como la recuperación del patrimonio, las prácticas vinculadas a la artesanía, la implicación de las dinámicas artísticas y culturales en las problemáticas sociales, la experimentación de prácticas de co-creación... son ejemplos de articulaciones artísticas que pueden engranar adecuadamente con el debate de la transición antes mencionado. Sin descartar avanzar en las experiencias ya existentes de relación artística y cultural entre humanos y no-humanos, que exploran romper la separación que ha ido consolidándose desde la modernidad. Cada día son más las prácticas creativas y experimentales que van más allá de los sistemas y las imágenes de los medios y la cultura convencional y tratan de superar las visiones apocalípticas y de colapso que tan a menudo se relacionan con la emergencia climática.

Como explica Margaret Atwood, más que “cambio climático” lo que ocurre es que “todo cambia”, poniendo así de relieve la expansividad y la multiplicidad de aspectos interconectada con esta situación de emergencia. Es evidente que la cultura puede ayudar asimismo a conectar procesos naturales con otros problemas que están claramente interconectados. Los diversos climas caracterizan entornos enmarañados de racismo, migración y extractivismo, permitiendo identificar también redes de causa y efecto de procesos y condiciones que no se pueden separar y que designan infraestructuras complejas, atmósferas afectivas, culturas naturales y geografías desiguales. Dicho en otros términos, ya no es posible (si alguna vez lo fue) separar la naturaleza de la cultura o los sistemas humanos de los ambientales. Y eso caracteriza al Antropoceno, que reconoce que los sistemas sociales y ambientales se han vuelto mutuamente determinantes. Esto significa que el carácter de los procesos biogeofísicos es inseparable de las dinámicas sociales, políticas, económicas y tecnológicas. Dinámicas insertas en las culturas humanas que cambian el clima.

En este contexto, el arte ofrece un lugar con el que experimentar más allá de las categorías artísticas convencionales, incluyendo prácticas interdisciplinarias y posdisciplinarias, como se ha hecho con estudios cartográficos, análisis de datos de teledetección, activismo de movimientos sociales o nuevas ecologías de medios y ensamblajes de archivos. Hacer las cosas, los hechos, visibles (y públicos) responde de alguna manera al “derecho a ver”, y ello puede reforzar estrategias, movilizaciones y transformaciones importantes. De la misma manera que hay quién reivindica la opacidad estratégica y el derecho a la invisibilidad (frente al *software* de reconocimiento facial o el tratamiento de datos).

En definitiva, el arte, en sus distintas formas, y la cultura como aproximación, pueden ayudar enormemente a lo que muchos consideran que es un gran obstáculo

para avanzar en los cambios imprescindibles que exige la emergencia climática. Me refiero al tema de la percepción, es decir como cada quién se percibe y se representa en ese escenario de fin de etapa. El arte tiene la capacidad y el poder de modificar nuestra visión y relación con el mundo natural, presentando perspectivas nuevas y emocionales sobre el cambio climático y la conservación, se puede motivar a las personas a orientar sus ideas y sus prácticas de otra manera, asumiendo prácticas más sostenibles. Las organizaciones culturales, pueden contribuir a ello mediante muy distintos instrumentos, desde los programas educativos y colaboraciones comunitarias, hasta el impulso de soluciones creativas para los desafíos ambientales.



Cultura y sostenibilidad: palabras pendientes de completar su significado

Maidar Maraña

Directora Fundación Baketik

<https://orcid.org/0000-0002-7653-6392>

m.marana@baketik.org

Artículo recibido: 18/09/2024. Revisado: 25/09/2024. Aceptado: 02/10/2024

Resumen: El texto presenta una reflexión sobre cuál es el contenido profundo de la cultura y la sostenibilidad en los discursos y propuestas de la comunidad internacional. Plantea diferentes ideas y contrapuntos a la realidad actual de compromisos internacionales como la Agenda 2030, para adentrarse en posibilidades que habiliten una agenda más sostenible e integral, donde la perspectiva cultural sea considerada de manera clara y transversal.

Palabras clave: Cultura; sostenibilidad; Agenda 2030; desarrollo sostenible; diversidad.

Culture and sustainability: words that are waiting to complete their meaning

Abstract: This text presents a reflection on the deep content of culture and sustainability in the discourses and proposals of the international community. It raises different ideas and counterpoints to the current reality of international commitments such as the 2030 Agenda, in order to think about possibilities that enable a more sustainable and comprehensive agenda, where the cultural perspective is considered in a clear and transversal manner.

Keywords: Culture; sustainability; Agenda 2030; sustainable development; diversity.



Vivimos en comunidades donde la comunicación y la interacción se dan sobre todo a través de palabras, que construimos, contrastamos en la práctica, intercambiamos, testeamos y, tras muchos usos, las asumimos como propias. Entran a formar parte de nuestro bagaje oral (y escrito) y las empleamos acá y allá cuando la ocasión invita o la situación lo requiere. Pero muchas de estas palabras, de tanto usarlas, pierden también su significado o se diluyen.

La cultura es quizá una de las que mejor se acogen a esa realidad de pérdida de significado porque de tan manida, ya no reconocemos siquiera sus fronteras y su contenido real. Parece que vivimos en comunidades culturales (que así es) y que todos sabemos qué queremos decir con cultura o, incluso, que todas las personas la consideramos como algo esencial. ¿Pero qué queremos realmente plantear cuando hablamos de cultura?

56

Lo mismo podríamos señalar en torno al desarrollo sostenible, en su uso más común. Un binomio, dos palabras, que acostumbramos a ver

juntas en los últimos años, pero que generalmente no prestamos realmente mucha atención a qué queremos decir al emplearlas. La idea de desarrollo que generalmente tenemos como sociedad, ¿es realmente sostenible?

Nos encontramos ya en los últimos años, la recta final, de una de las grandes apuestas de la comunidad internacional en torno a políticas de desarrollo: la Agenda 2030 de Naciones Unidas y sus conocidos Objetivos de Desarrollo Sostenible. Esta apuesta, consensuada en 2015, ha alcanzado un conocimiento y un reconocimiento mucho más evidente que sus predecesoras y parece que ha marcado un cambio de perspectiva en cuanto a que en este siglo XXI la cuestión de la sostenibilidad es determinante.

Pero lamentablemente esta Agenda y los compromisos que los Estados adoptaron están lejos de cumplirse. Su falta de cumplimiento es, inevitablemente, una mala noticia para nuestra comunidad internacional y para todos los seres que habitamos el mundo. Sin embargo, no podemos por ello considerar que estos esfuerzos de concreción internacionales, estas apuestas por poner determinados temas sobre la mesa, son en balde, que no tienen sentido. Para entender

bien qué es la Agenda 2030 creemos que es importante mirarla en sus dimensiones reales: esta Agenda es un camino, una ruta, que marca (entre otras muchas posibles) unas opciones que se van a considerar como prioritarias. De este modo, se centra en generar pasos, y no tanto en destinos. Obviamente, no cumplir con los pasos acordados debe alertarnos, pero en ningún caso hacernos creer que estos esfuerzos de girar el timón hacia opciones más sostenibles son un error o no merecen la pena.

Estamos ya, por tanto, intentando plantearnos cómo construir la futura nueva agenda, mientras que gobiernos, instituciones o sociedad civil van promoviendo también propuestas y caminos para garantizar una mirada más sostenible en iniciativas locales, que son indispensables para recuperar la perspectiva del territorio, algo tan relacionado con la cultura y con la sostenibilidad.

Es momento de valorar lo que quizá no funcionó y apostar por cambios. Y, de nuevo, aparece la idea de la cultura que recurrentemente suena ante cada nuevo hito, a veces como solución total (o parcial), a veces como riesgo para toda nueva apuesta internacional: “La comunidad internacional ha enfrentado múltiples y controvertidos debates sobre el rol que la cultura debe tener en las grandes agendas, y el relativismo cultural aparece como un fantasma que gira sobre cada nueva propuesta planteada” (Maraña y Revert, 2020: p.15).

La cultura sigue adoleciendo de dificultades para presentarse en su marco adecuado: como un derecho humano y, por tanto, como una realidad y también una respuesta a la construcción social y a la comunidad, incluyendo nuestra relación con el entorno. Los derechos humanos priorizan lógicas de equidad y no discriminación, de desarrollo pleno

del potencial de cada ser humano, de posibilidades de ser como persona y de estar en comunidad, sin importar dónde o cómo nacimos o vivimos. La cultura, en contra de lo que comúnmente la gente imagina, también forma parte de ese conglomerado de derechos básicos: el derecho a participar en la vida cultural, que nos recuerda que eso que llamamos cultura no es algo estanco, detenido en el tiempo, sino que conlleva el vaivén de las olas de la vida, la vida cultural. Nuestra

cultura no es solo una, ni es inamovible, no permanece en un mismo sitio a lo largo de una vida.

La vida cultural es un derecho igual que es una pulsión interna que la música que nos gustaba en la adolescencia no es la misma que deseamos escuchar en la etapa de la vida adulta. Una y otra forman parte de la vida cultural, igual que nosotras somos tanto aquella adolescente como esta mujer adulta. Por eso, acertadamente, cuando plantearon el derecho humano vinculado a ella optaron por decir que se basaba en esa vida cultural y, sobre todo, en participar, en tomar parte, en implicarse. Participar en la vida cultural puede ser desde la lectura de un libro en el silencio de la noche, hasta escuchar un *podcast* en un gimnasio ruidoso; puede ser construir una obra en clase, o solamente mirar

esa obra que alguien más creó. Participar implica ver y desear aportar, mirar y decidir que esa expresión cultural no me interesa, dejarse llevar por algo nuevo que hemos conocido, o plantearse vínculos con expresiones geográficamente muy lejanas pero que sentimos como propias.

La cultura (tanto en singular como en plural) es al final el modo en el que admitimos y retransmitimos el entorno. Por lo que nuestra

La vida cultural es un derecho igual que es una pulsión interna que la música que nos gustaba en la adolescencia no es la misma que deseamos escuchar en la etapa de la vida adulta.

relación con el entorno también es cultural. La idea de apostar por el desarrollo sostenible es una opción que nos llega a través de una constatación científica, en donde vemos que el anterior (o actual) modo de habitar este mundo no es lógico, sino absolutamente destructivo. Por cierto, que la ciencia también está enmarcada en la cultura desde la óptica de los derechos humanos, ya que participar en la vida cultural integra gozar de los beneficios de los progresos científicos.

Pero también es evidente que es una realidad cultural cuando aprendemos que nuestros modos insostenibles están destrozando el territorio y comprendemos a través de quienes labran la tierra o cuidan los bosques que necesitamos volver a reaprender nuestras formas de cohabitar con lo que llamamos naturaleza.

Del mismo modo es una cuestión de mirada o de perspectiva social (y cultural) que durante años se ha optado por priorizar el término *desarrollo sostenible*, pero que cada vez más abogamos por el vocablo *sostenibilidad*. Desarrollo nos remite a una comprensión en la que parecemos siempre estar buscando más, otra cosa, lo siguiente, otra novedad. La idea de desarrollo sostenible apostó sin duda por una lógica menos agresiva para el entorno, pero se mantuvo en una potencial “línea ascendente” de desarrollo. Sostenibilidad, sin embargo, nos recuerda de un modo más claro la relación permanente, cambiante, de búsqueda de equilibrio. Nos remite más a la forma y no tanto a la dirección.

Mirando todo esto, es evidente que nuestra ubicación en el entorno, nuestra forma de ser “naturales” o nuestra relación con el medio ambiente, están desvirtuadas, en conflicto. Un reflejo de esta relación conflictiva se da en la pérdida de biodiversidad, una de las alarmas que como sociedad intentamos poner sobre la mesa. A pesar de los datos claros tenemos dificultades para reorientar de todos modos esa pérdida de diversidad.

Lo mismo sucede con la realidad cultural: el último siglo ha conocido tanto la pérdida como la aniquilación de la diversidad cultural que existía en gran parte de nuestros mundos. Hablar de la relación entre naturaleza y cultura sería en realidad lo mismo que abordar las zonas de encuentro entre diversidad cultural y biodiversidad, ya que la diversidad es en realidad parte intrínseca de la propia cultura y de la propia naturaleza. En las últimas décadas es evidente el aumento del interés hacia las dimensiones biológicas y culturales de la

diversidad y se da una búsqueda continua de interacciones entre ambas que nos permitan afrontar de un modo más integral (y, por tanto, más real) los desafíos del mundo actual y la sostenibilidad. Debemos ser conscientes de que las personas nos relacionamos con la biodiversidad con el solo hecho de existir: no somos seres aislados, sino que nuestro ser y nuestras reacciones cotidianas (desde la forma misma en la que respiramos) son diferentes debido a las realidades diversas del entorno natural y ambiental.

Asimismo, traducimos esta biodiversidad en elementos culturales, por ejemplo, a través de objetos específicos (artesanía, herramientas, objetos culturales, construcciones, casas, etc.), que necesariamente han sido creados con recursos de nuestro entorno natural, de nuestro ecosistema. El concepto y la relación que cada comunidad generamos con nuestros objetos está también, por tanto, ligada de manera inextricable a nuestros propios conceptos culturales y a nuestro entorno ecosistémico.

Esto no debe llevarnos a una confusión común, basada en interpretaciones superficiales que sugieren que el entorno ambiental o natural marca y constriñe la forma en la que se desarrollarán las culturas. Es importante partir del entendimiento de que la diversidad biológica (dentro de las especies, entre especies y de los ecosistemas) se desarrolla, mantiene y gestiona por parte de los grupos humanos o grupos culturales. A su vez, la diversidad de expresiones y prácticas culturales -entendidas como formas de vida en común, sistemas de valores, lenguas y expresiones artísticas y espirituales- dependen de elementos específicos de la biodiversidad para poder tener lugar. Entre otros muchos ejemplos, podríamos señalar cómo existen estudios que identifican una alta correlación entre zonas con gran diversidad de lenguas con aquellas que mantienen una fuerte diversidad biológica, con un amplio número de especies en estas áreas geográficas y eco-regiones¹. Esto es, algunos análisis apuestan por mostrar que el mantenimiento de la biodiversidad y de la diversidad cultural pueden tener puentes, nexos o pautas comunes. O dicho de manera contraria, la destrucción que hacemos de la diversidad de especies naturales está relacionada también con las mismas tendencias y pautas que hacen que estemos perdiendo cada vez más diversidad en nuestras expresiones culturales.

En cualquier caso, frente a una tradicional -y todavía presente- protección y gestión separada del acervo natural y

del cultural, cada vez más entidades han visibilizado la necesidad de ahondar en los vínculos entre la diversidad cultural y la biodiversidad. De este modo, si bien tanto en lo local como en lo internacional, esta idea está extendida y es defendida, lamentablemente aún nos quedamos en la parte más superficial de la lógica que subyace tras ella, y no siempre conseguimos trasladar este nexo y unión entre diversidades a la cotidianeidad del trabajo ni a nuestras agendas sostenibles.

La cultura puede ayudarnos a resolver conflictos, a comprender mejor los conflictos, a generar mecanismos para mirar las cosas de otro modo: “la creatividad nos aporta una fórmula de ir más allá de lo que somos capaces de articular de manera racional: nos empuja a generar nuevas asociaciones de ideas, enfocarnos en nuevas conclusiones o construir, casi de manera intuitiva e incluso visceral, soluciones diferentes e innovadoras” (Maraña, 2021). Si aceptamos que nuestra relación actual con el entorno es conflictiva, vemos que la cultura y las expresiones creativas pueden ser orientadoras para identificar nuestros nudos, para construir nuevas relaciones, para ser más sostenibles.

Apostar por sociedades más sostenibles implicará por tanto cambios culturales. Pero, lamentablemente, no siempre entendemos que la cultura tenga un rol que jugar en las agendas de desarrollo o las políticas de sostenibilidad. Olvidamos que cultura, en su origen etimológico, venía de cultivar, algo mucho más relacionado con la lógica de proceso,

con el vínculo con el entorno, con el formar parte y ser en la naturaleza. Al final se trata de cambiar las pautas culturales, de cómo comprendemos nuestra existencia en un panorama mucho más amplio, de una cosmovisión. Sostenibilidad y cultura están por tanto más próximos de lo que tendemos a creer y la profundización en el significado de cada una de ellas y el fomento de su relación pueden ayudarnos a comprender mejor cómo salir de este nudo insostenible en el que nos encontramos.

Notas

1. Autores como Maffi, Harmon, Loh, o asociaciones como Terralingua, han trabajado este enfoque. Entre otros, ver Velasco (2018). Informe para OEI sobre Diversidad biocultural y patrimonio inmaterial en Iberoamérica, documento pendiente de publicación.

Referencias

Maraña, M., & Revert Roldán, X. (2020). Patrimonio Cultural y Desarrollo: una mirada a la Agenda 2030 y el rol del patrimonio. *Periférica Internacional. Revista Para El análisis De La Cultura Y El Territorio*, (21), 180–195. <https://doi.org/10.25267/Periferica.2020.i21.15>

Maraña, M. (2021). Arte y creatividad para repensarnos. Acento 2021, Baketik. Disponible en: <https://baketik.org/wp-content/uploads/2024/02/Acento-2021.pdf>



Algunas reflexiones en torno al concepto de sostenibilidad cultural en un escenario de transición ecosocial global

Raúl Abeledo Sanchis

Profesor área de Economía Aplicada. Universitat de València
raul.abeledo@uv.es

Artículo recibido: 04/10/2024. Revisado: 12/10/2024. Aceptado: 16/10/2024

Resumen: Este artículo aborda desde una perspectiva crítica las principales características que deben definir a la cultura en el marco de un desarrollo humano ambientalmente sostenible. Para ello analiza brevemente el marco teórico conceptual de referencia y utiliza como ilustración una definición a la inversa a partir de un caso de estudio. A continuación, se identifican las principales implicaciones que para los estilos en políticas públicas se derivan de la misma, tomando como referente el marco normativo de la Agenda 21 de la Cultura.

Palabras clave: Sostenibilidad cultural; colapso; decrecimiento; gobernanza.

Some reflections on the concept of cultural sustainability in a scenario of global ecosocial transition

Abstract: This article takes a critical look at the main characteristics that should define culture within the framework of environmentally sustainable human development. To this end, it briefly analyzes the conceptual theoretical framework of reference and uses a reverse definition based on a case study as an illustration. It then identifies the main implications for public policy styles, taking as a reference the normative framework of Agenda 21 for Culture.

Keywords: Cultural sustainability; collapse; degrowth; governance.



1. Introducción

¿De qué hablamos cuando hablamos de sostenibilidad y qué implicaciones tiene para la cultura? ¿Qué atributos presenta una cultura para un desarrollo sostenible? A partir de éstos, ¿qué implicaciones presenta el concepto para las políticas culturales y su gobernanza?

Tras casi cuarenta años de historia, hablar hoy de desarrollo sostenible supone hacerlo de un concepto mercantilizado y banalizado hasta la saciedad por las estrategias publicitarias de lavado de cara (“greenwashing”) de las grandes corporaciones y de los gobiernos (Bermejo, 2014). Como veremos a continuación, el concepto de desarrollo sostenible nace con importantes carencias de significación, y esto no deja de afectar también al de “sostenibilidad cultural”. Desde un planteamiento crítico, quizá sería más adecuado abordarlo desde la perspectiva de una “cultura del decrecimiento”. No obstante, vamos a reflexionar a partir del concepto de sostenibilidad cultural para identificar los principales aspectos de interés.

2. Sostenibilidad, cultura y desarrollo: cuestiones de forma y fondo

Desde sus orígenes, el concepto de **desarrollo sostenible** resulta una fórmula ambigua en cuanto a su definición. El Informe Brundtland (1987) define este modelo de desarrollo como aquel capaz de “*satisfacer las necesidades de las generaciones presentes sin comprometer las posibilidades de las generaciones del futuro para atender sus propias necesidades*”. Se trata de una definición de consenso que trata de conciliar dos realidades en íntima contradicción (el crecimiento económico ilimitado y la conservación de los ecosistemas naturales) a través de fórmulas ambiguas como la conciliación de necesidades intergeneracionales no precisadas: ¿se trata de necesidades básicas?, ¿del consumo ostensible? Si bien esta ambigüedad conceptual, esta fórmula de consenso, ha permitido su avance y difusión en la escena internacional en las últimas décadas, no lo es menos que el precio ha sido elevado: la mercantilización y banalización del término hasta vaciarlo casi por completo de significado (Bermejo, 2014).

Es en este sentido en el que nos planteamos la idoneidad del término “sostenibilidad cultural”, ya que quizá nace tarde y con importantes lagunas conceptuales heredadas. Esto es especialmente cierto si consideramos un planteamiento de la sostenibilidad cultural de tipo puramente formal y superficial, únicamente como fórmula para introducir la gestión ambiental en la gestión cultural, sin un replanteamiento crítico y en profundidad de la relación entre la cultura y el modelo de desarrollo dominante. Desde un planteamiento de fondo, resulta imprescindible cuestionar la lógica y los valores subyacentes a nuestro modelo de desarrollo capitalista, un modelo insostenible por definición, ya que requiere de un crecimiento infinito y exponencial en un planeta cuyos límites ya han sido sobrepasados (Hickel, 2023; United Nations 2023).

Hablar de sostenibilidad cultural requiere tanto reflexionar sobre el papel de la cultura en la transformación social hacia un horizonte de **decrecimiento y redistribución**, como plantear posibles estrategias culturales ante los más que probables escenarios de colapso eco-social en un futuro más o menos próximo. Siguiendo a autores como Almenar (2015), Riechmann (2015) y Krenak (2023) podemos hablar así de una serie de características culturales a las que nos enfrentamos como sociedades: una **cultura del bien común**, una **cultura del límite y la autocontención** (frente al expansionismo desmesurado), una **cultura democrática** y de defensa de los derechos humanos, una cultura del **duelo** ante la extinción masiva, una **cultura de celebración** de la vida ante el ocaso, una cultura de la **espejanza** y la **resiliencia**... Una cultura que, en definitiva, se enfrenta a los tres escenarios de la máxima gramsciana: «El viejo mundo se muere. El nuevo tarda en aparecer. Y en ese claroscuro surgen los monstruos».

3. Ilustrando a la contra: la insostenibilidad cultural

No resulta fácil definir de forma precisa qué es la **sostenibilidad cultural**, ya que se trata de un concepto complejo, integrado por múltiples **dimensiones**. Entre ellas encontramos un amplio espectro que abarca desde elementos simbólicos e intangibles como los valores, cosmovisiones y narrativas que orientan el modelo cultural y que éste reproduce (Riedy, 2020) hasta los aspectos más materiales y operativos vinculados a la planificación y gestión cultural como son los modelos de negocio, la financiación del sector, la precariedad laboral, las estructuras de los mercados culturales

globales, las tecnologías de digitalización de su producción o las mismas políticas públicas.

Podemos comenzar considerando cómo el concepto de sostenibilidad cultural pone su foco de análisis en la interacción entre las actividades culturales de las comunidades (su producción simbólica) y las dinámicas de desarrollo económico de los territorios. ¿Cómo alimenta y reproduce la cultura el relato sobre el **modelo de desarrollo** dominante? Y lo que es más importante, ¿cómo condiciona dicho modelo de desarrollo la oferta y demanda de producción simbólica? Si nuestro actual modelo de desarrollo es insostenible, por fuerza también lo ha de ser la cultura contemporánea que se incardina en él. Es en este sentido que debemos replantearnos nuestras actuales *cosmovisiones e imaginarios sociales, los valores y estilos de vida hegemónicos y las formas materiales de producción y consumo cultural de masas*.

En este sentido, un primer ejercicio de interés para abordar el concepto de la sostenibilidad cultural puede ser tratar de definirlo a la contra: identificar **los factores de insostenibilidad** del modelo de producción y consumo cultural dominante. Entre estos podemos identificar cuestiones como las carencias estructurales del sector (Abeledo et Al, 2020) y su falta de autonomía (frente a una creciente mercantilización e institucionalización); la fragilidad de los derechos culturales y las tendencias de involución en los mismos (por ejemplo, en relación con el derecho a la identidad sexual, las diversas formas de censura, ataques al feminismo o el escenario de desmemoria democrática y revisionismo histórico); la precariedad laboral extrema del sector; la financiarización de las industrias culturales; la digitalización productiva a través de estructuras de mercado oligopólicas a nivel global (plataformas y grandes corporaciones) o el modelo de negocio de los grandes eventos y festivales.

Tomaremos este último punto como ejemplo para ilustrar la cuestión. La política de promoción y el modelo de negocio de los macroeventos culturales constituyen un buen ejemplo de insostenibilidad cultural. Tal y como describe y analiza el periodista Nando Cruz (2023), este modelo se define por el protagonismo de los grandes fondos financieros globales en su diseño y lógica de actuación. De este modo, son generadores de burbujas especulativas que fomentan y favorecen la precariedad laboral, acaparan y concentran las inversiones públicas y afectan así negativamente sobre el resto del tejido cultural de la ciudad. Además, su escala de masificación

impacta negativamente sobre el territorio y su estrategia de audiencias globales también afecta en términos de contaminación y consumo energético por cuestiones de movilidad y logística. Este modelo de negocio apuesta por una cultura del entretenimiento, por su espectacularización e incluso supone la degradación de la calidad de la experiencia cultural.

4. Políticas públicas y gobernanza para la sostenibilidad cultural

Para finalizar este artículo abordaremos algunas de las implicaciones que en términos de gobernanza supone todo lo expuesto para las políticas culturales.

Tomando como referente la Agenda 21 de la Cultura y su propuesta institucional de centralidad de la cultura para un desarrollo sostenible, la primera cuestión a considerar es la necesidad de potenciar la transversalidad de las políticas culturales (Abeledo, 2020). Éstas deben dialogar e interactuar con el modelo de desarrollo a través de su coordinación con el resto de políticas públicas. Se precisan mecanismos e instrumentos para favorecer la interacción de la planificación cultural con los diversos procesos de planificación (urbanística, económico-financiera, administrativa, territorial y ambiental, etcétera). En este sentido es importante considerar las condiciones de “asimetría de poder” entre dichos departamentos (recursos humanos, presupuestarios, antigüedad y experiencia, competencias, prioridad y relevancia política) ya que dichas diferencias de partida van a condicionar este diálogo y sus posibles resultados en términos de cooperación y negociación.

64

En segundo lugar, debemos considerar cómo la globalización financiera y tecnológica

definen un escenario de interdependencia territorial que exige una coordinación multinivel, esto es, entre los distintos niveles de las administraciones públicas en interacción (local, regional, estatal, europea). Se precisan espacios de diálogo, coordinación y cooperación entre los diversos niveles, así como criterios de especialización y asunción de roles específicos en función de las características de cada uno de estos niveles territoriales. En este sentido, se requiere conjugar dinámicas en aparente contradicción como son la descentralización de determinados aspectos de las políticas culturales con la integración supranacional de otros.

En relación con todo lo anterior, podemos señalar cómo la creciente centralidad de la cultura para el desarrollo, su protagonismo y trascendencia para el bienestar de las comunidades y sus territorios, reclama la necesidad de una mayor planificación y evaluación estratégica (Abeledo, 2013), alejándonos así del tradicional modelo cultural en clave ornamental y/o ocurrencial. No obstante, esta planificación también debe conjugarse con la necesidad de experimentación y flexibilidad.

Todo esto supone repensar el papel de las administraciones públicas (Abeledo y Rausell, 2024) en la configuración de las políticas

culturales, orientándose hacia un rol de facilitador y mediador entre las partes implicadas y promoviendo la participación de la ciudadanía no únicamente como consumidores, sino también como productores de cultura a través de prácticas de autogestión artísticas. Un cambio a favor de un modelo de democracia cultural (caracterizado por el protagonismo de la ciudadanía y en la que ésta participe de modo activo

No resulta fácil definir de forma precisa qué es la sostenibilidad cultural, ya que se trata de un concepto complejo, integrado por múltiples dimensiones.

en la definición de qué es cultura), frente al tradicional modelo de democratización cultural (institucionalista, dirigista, orientado de arriba a abajo y con una concepción elitista de la cultura)

Bibliografía

ALMENAR ASENSIO, R. (2012) *El Fin de la Expansión*. (pp. 111-139). Icaria.

ABELED0 SANCHIS, R. (2013): “Un ejercicio de prospectiva en torno a los Observatorios Culturales” *Periférica Internacional. Revista para el Análisis de la Cultura y el Territorio*, Universidad de Cádiz. Págs. 60-91. DOI: <https://doi.org/10.25267/Periferica.2013.i14.15>

ABELED0, R.; BACETE, G.; SENDRA, M; ÁLVAREZ, F. (2020). *Análisis del impacto del Covid-19 sobre las organizaciones y agentes culturales en España*. Págs. 40-50 Disponible en: https://interaccio.diba.cat/sites/interaccio.diba.cat/files/esp-covid-19_compressed.pdf [Consultado 3-09-2024].

ABELED0 SANCHIS, R; RAUSELL KÖSTER, P. (2024). “Cambios de modelos en cultura: por una nueva hoja de ruta para el sector cultural”. Monográfico. Cultura para la vida Estudio crítico y plural sobre lo cultural. Fundación Daniel y Nina Carasso

https://www.fondationcarasso.org/wp-content/uploads/2023/03/Cultura-para-la-Vida_Fundacion-Carasso-FINAL.pdf [Consultado 18-09-2024].

ABELED0 SANCHIS; R (2020). “Retos, limitaciones y contradicciones de las relaciones entre la planificación

cultural y el desarrollo local sostenible: lecciones desde la Agenda 21 Local”. *Periférica Internacional. Revista para el Análisis de la Cultura y el Territorio*, Universidad de Cádiz. DOI <https://doi.org/10.25267/Periferica.2020.i21.14>

BERMEJO, R. (2014). Del desarrollo sostenible según Brundtland a la sostenibilidad como biomimesis. Pp. 16-24 <https://www.upv.es/contenidos/CAMUNISO/info/U0686956.pdf>

BORDERA, J. TURIEL, A. (2022). *El Otoño de la Civilización. Textos para una Revolución Inevitable*. Contexto.

CRUZ, N. (2023). *Macro Festivales. El Agujero Negro de la Música*. Península.

HICKEL, J. (2021). *Menos es Más. Cómo el decrecimiento salvará el mundo*. Capitán Swing

KRENAK, A. (2023) *La vida no es útil*. Eterna Cadencia.

RIECHMANN, J. (2015). *Autoconstrucción. La transformación cultural que necesitamos* (pp.125-141). Catarata.

RIEDY, C. (2020). Discourse coalitions for sustainability transformations: Common ground and conflict beyond neoliberalism. *Current Opinion in Environmental Sustainability*, 45, Pp. 100–112. <https://doi.org/10.1016/j.cosust.2020.09.014>

UNITED NATIONS (2023). The Global Sustainable Development Report 2023

https://sdgs.un.org/sites/default/files/2023-09/GSDR%202023%20Key%20Messages_1.pdf [Consultado 23-09-2024].

TEMAS

¿QUÉ PERCEPCIÓN TIENEN LOS AGENTES DEL PATRIMONIO SOBRE LA POLÍTICA CULTURAL DEL ESTADO EN LA RECUPERACIÓN Y DIFUSIÓN DEL PATRIMONIO MUSICAL? > **Juan Arturo Rubio Arostegui** / 69 | INFLUJOS DE LA CONTRACULTURA EN LA ANDALUCÍA (UNIVERSITARIA) SESENTAYOCHISTA > **Fran G. Matute** / 83 | LA KURSALA: CONSTATAción PERIFÉRICA EN LA CULTURA FOTOGRÁFICA CONTEMPORÁNEA ESPAÑOLA > **Sergio Castañeira Revuelta** / 93 | LOS DERECHOS CULTURALES COMO MOTORES DE PRIVILEGIO Y DESIGUALDAD > **Sergio Ramos Cebrián** / 105 | ¿SUEÑAN LOS AUTORES CON PODER VIVIR DEL CÓMIC? > **José Luis Vidal** / 115 | ¿QUÉ PODEMOS ESPERAR DE MONDIA-CULT 2025? > **Jordi Baltà Portolés** / 125



¿Qué percepción tienen los agentes del patrimonio sobre la política cultural del Estado en la recuperación y difusión del patrimonio musical?

Juan Arturo Rubio Arostegui

Profesor titular, Universidad Antonio de Nebrija

<https://orcid.org/0000-0002-7236-2866>

jrubioa@nebrija.es

Artículo recibido: 28/08/2024. Revisado: 03/09/2024. Aceptado: 20/09/2024

Resumen: En el siglo XXI, en España, tiene lugar la creación de un mercado de la música antigua en directo. Se analizan las percepciones de las distintas profesiones vinculadas al mundo de la música antigua para evaluar la política cultural de fomento con una orientación democratizadora por parte de las administraciones públicas. Los datos cuantitativos y cualitativos muestran, por un lado, un desconocimiento de los propios profesionales de la música de la política cultural democratizadora y una distancia entre las percepciones y conocimiento según sus perfiles profesionales, por otro, destacando que en todo el ciclo de valor no se percibe como prioritario el desarrollo de las audiencias de la música como algo clave para la sostenibilidad del mercado y la consecuente difusión del patrimonio musical antiguo.

Palabras clave: política cultural; patrimonio musical; profesionales de la música; música antigua; intermediarios de la cultura.

What are heritage agents' perceptions of cultural policy in the recovery and promotion of musical heritage?

Abstract: In the 21st century, in Spain, the emergence of a live early music market is taking place. Perceptions of the different professions linked to the world of early music are analyzed in order to evaluate the cultural policy of promotion with a democratizing orientation on the part of the government. The quantitative and qualitative data show, on the one hand, a lack of knowledge of the music professionals themselves of the democratizing cultural policy and a distance between the perceptions and knowledge according to their professional profiles on the other, highlighting that throughout the value cycle the development of music audiences is not perceived as a priority as something key for the sustainability of the market and the consequent dissemination of the early music heritage.

Keywords: cultural policy; musical heritage; music professions; early music; culture intermediaries.



1. Introducción

Una de las orientaciones principales de la génesis de las políticas culturales surgidas en Europa a mediados del siglo XX es la protección y valorización del patrimonio cultural. Si bien desde la Ilustración los estados ya expresaron su interés por el patrimonio histórico-artístico, es a través de la institucionalización de los primeros museos nacionales, la publicación de ordenamientos legales y la creación y regulación de profesiones con experticia en la conservación del arte y de una parte de la academia (historiadores del arte), es en la segunda mitad del siglo XX cuando se dan las bases para el establecimiento de una política cultural que valora y difunde el patrimonio artístico. En el caso de los países del sur de Europa que constituyen un modelo propio de política cultural (Rubio Arostegui, Rius-Ulldemolins, 2019, 2018; Rius-Ulldemolins, Pizzi, Rubio Arostegui, 2019), el gasto de las administraciones públicas en el patrimonio cultural es una de las dimensiones más características, concretamente sobre su sostenibilidad y extensión. Ya en las sociedades postmodernas, la patrimonialización de la cultura ha alcanzado a la sociedad civil y a un

conjunto de actores que reinterpretan y redefinen la propia noción de patrimonio, que van más allá de los expertos, los académicos y las propias instituciones públicas de la cultura. Por ello, algunas políticas culturales nacionales sobre el patrimonio artístico, como el caso canadiense, han sido rediseñadas a partir de la consulta en forma de encuesta al conjunto de la ciudadanía. Tal como señala Ariño (2009), el patrimonio cultural ha pasado de una definición de uniformidad que se da en la modernidad (con una lógica *top-down*) a la heterogeneidad de definiciones y usos en las sociedades complejas de hoy, sobre todo en sus dimensiones pragmática (sobre los usos y sujetos) y su sostenibilidad financiera.

Si bien el objeto de este trabajo tiene una finalidad empírica, sobre la percepción de los actores del patrimonio musical español de la política cultural multinivel en el caso de la música antigua en España, hay que subrayar ciertas características que hacen de esta política pública y del sector surgido en el siglo XXI en torno a ese tipo de música que se recupera a través de la investigación musicológica.

Existe un debate académico internacional acerca de los discursos autorizados y no autorizados en el caso del pa-

rimonio cultural inmaterial. En este sentido, Smith (2006) acuña esta dicotomía y analiza los usos del discurso del patrimonio, categorizando entre un discurso autorizado sobre el patrimonio, en el que el estado-nación instrumentaliza una visión eurocéntrica del patrimonio y un discurso no autorizado que se genera entre otros actores y comunidades que pueden tener visiones y discursos distintas al discurso del patrimonio inmaterial autorizado, que proviene de los organismos internacionales (UNESCO) y de los propios estados-nación, como principales factorías de producción de los discursos autorizados sobre el patrimonio. La música antigua, la música clásica, conforman uno de los principales contenidos del discurso autorizado de las políticas culturales sobre la protección y divulgación del patrimonio inmaterial, como el resto de la cultura culta.

2. El sonido de la música antigua como mundo de arte y metodología: la operacionalización del *habitus*

La configuración de la música antigua como nuevo mundo de arte en España se da en el siglo XXI, un fenómeno que se sitúa cronológicamente más tardío que en otros países de la Europa Occidental (en el caso de Francia, François, 2000, 2004).

El sonido de la música antigua está adquiriendo en el siglo XXI unas dimensiones y dinámicas que suponen un cambio en el campo musical. Este cambio se sedimenta a las propias de la transición a lo digital de esta industria cultural, entre otras. Es en este siglo, en España, cuando en torno a la recuperación de un patrimonio musical vinculado a la música escrita se aprecian algunas de las características de un nuevo mundo del arte como consecuencia de la aparición de formas de mercado en la música en directo, el mercado de subvenciones, la aparición de premios referidos a este tipo de música y la producción y venta en sellos discográficos.

Diversos factores institucionales, que algunos de ellos tienen que ver con la concepción musicológica del patrimonio musical, hacen que la música antigua vinculada a la recuperación del patrimonio musical español haya tenido un desarrollo muy significativo tanto en la oferta como en la demanda. En el proyecto de investigación MADMUSIC se ha investigado únicamente las dinámicas que se dan en el mercado de la música en directo de la música antigua en España, dejando a un lado otros mercados de la música susceptibles de ser analizados como el mercado de subvenciones y el mercado de los sellos discográficos. Al ser un mercado

dependiente financieramente de la política de fomento multinivel del estado autonómico español, focalizaremos el análisis en cómo interpretan y conocen la política de fomento los distintos actores, su grado de conocimiento y la eficacia y eficiencia de los resultados de dicha política entre otras cuestiones principales o lo que es la misma definición de *habitus* de Bourdieu:

“Los condicionamientos asociados a una clase particular de condiciones de existencia producen *habitus*’, sistemas de disposiciones duraderas y transferibles, estructuras estructuradas predispuestas para funcionar como estructuras estructurantes, es decir, como principios generadores y organizadores de prácticas y representaciones que pueden estar objetivamente adaptadas a su fin, sin suponer la búsqueda consciente de fines y el dominio expreso de las operaciones necesarias para alcanzarlos, objetivamente “reguladas” y “regulares” sin ser el producto de la obediencia a reglas, y, a la vez que todo esto, colectivamente orquestadas sin ser producto de la acción organizadora de un director de orquesta” (Bourdieu, 1991, 92)

El patrimonio musical como objeto de investigación social presenta una serie de características y dinámicas que requieren, por un lado, el acomodamiento de aquellos conceptos que tengan poder explicativo, surgidos de las teorías comúnmente utilizadas la sociología del arte y, por otro, la cuestión del poliédrico concepto del patrimonio artístico que presenta facetas ideológicas, políticas, identitarias y de otra naturaleza tanto a nivel general como si lo centramos en el campo musical. Siendo ésta una cuestión previa a dilucidar, aquí será meramente enunciada como premisa sin que sea desarrollada, ya que el objetivo de esta ponencia es el de presentar una operacionalización empírica del concepto de *habitus* vinculándolo al grado de conocimiento, percepción y actitudes de los agentes del patrimonio musical en torno al Estado autonómico español y su política cultural específica en la conservación y difusión del patrimonio musical.

Si bien el concepto bourdesiano de campo tiene un difícil encaje por varias razones, pero una de las más relevantes es la heteronomía del propio campo y la indefinida *illusio* en tanto que no es compartida por el conjunto de actores, al tratarse de un espacio social en el que se cruzan las lógicas (y los recursos

de cualquier naturaleza) del campo artístico con otras que no son puramente artísticas, pues proceden del campo académico (los musicólogos en el campo académico, los docentes de la enseñanza musical profesional). Ello hace inviable teórica y metodológicamente la definición de campo y su potencia y utilidad para el análisis del patrimonio musical. Sin embargo, otros conceptos bourdesianos como el de *habitus*,

“nos obliga a una reflexión total sobre el objeto de investigación, obligando tanto a la integración de la metodología cuantitativa y cualitativa como a enfocar el problema desde los distintos puntos de vista de los agentes implicados, así como su relación con el resto de problemas sociales. Esta disciplina puede ser compatible con diversos planteamientos teóricos; la ventaja de la propuesta de Bourdieu es que obliga a ella. (Martínez García, 2017: 12).

Es, por lo tanto, el concepto de *habitus* de grupo o de clase es el que nos permite plantear el análisis del objeto de este trabajo y, a su vez, justificar el análisis estadístico en tanto en su dimensión objetiva como el análisis del discurso que trata de captar el sentido (dimensión subjetiva) de las prácticas sociales en torno al patrimonio musical. Esta dimensión objetiva del *habitus* viene determinada, entre otras variables, por el grado de conocimiento que los agentes tienen de los recursos que se aglutinan en las políticas de fomento por parte del Estado autonómico y del conocimiento de las buenas prácticas del fomento en el ámbito europeo.

Para ello se han utilizado el *software*, Le Sphynx para el análisis cualitativo de las entrevistas semiestructuradas realizadas durante todo el año 2021 y SPSS para el análisis estadístico descriptivo durante todo el año 2022 en el que se incluye el seminario de investigación que tuvo lugar en la Universidad Antonio de Nebrija al finalizar la fase del trabajo de campo.

3. El déficit del conocimiento de las políticas de fomento del patrimonio musical

En este epígrafe desarrollamos, desde las herramientas de la estadística descriptiva, la operacionalización subjetiva de los *habitus de grupo* que se concitan en el mundo de la música antigua. La primera cuestión que analizamos referencia al grado de conocimiento e identificación de la política cultural, pues la forma en la que las políticas culturales de corte democratizador europeas se han apoyado en la oferta (Menger, 1999, 2011, 2016), intentando proveer un entorno propicio para que las condiciones de mercado se desarrollen a través de dicha financiación pública directa a los artistas. Por lo tanto, en este mercado de subvenciones paralelo dirigido a los oferentes y no a los destinatarios de la acción pública (la sociedad civil en sus públicos y audiencias) y que se desarrolla desde las subvenciones públicas desde los distintos niveles de gobierno es donde constatamos una ineficiencia de comunicación ya que los propios *stakeholders* de la política de fomento muestran un desconocimiento tal como reflejan los datos de la tabla 1.

	TOTAL	Intérprete	Creador-a	Programador-a en festivales de música	Programador-a en auditorios y teatros	Musicólogo-a / Investigador-a / Editor-a	Gestor-a / Distribuidor-a musical / Representante / Agente	Archivero-a / Documentalista	Docente	En paro	Otro
Si	22,1%	9,5%	0,0%	27,3%	13,8%	9,5%	27,3%	100,0%	22,2%	0,0%	0,0%
No	77,9%	90,5%	100,0%	72,7%	86,2%	90,5%	72,7%	0,0%	77,8%	100,0%	100,0%
BASE	371	84	8	11	29	42	22	1	18	2	8

Tabla 1. Identificación de las políticas, planes, proyectos del patrimonio musical de las distintas administraciones públicas.

Fuente: Elaboración propia.

Es significativo el porcentaje de los encuestados en el mundo del sector de la música antigua que no identifican las políticas de fomento de las distintas administraciones públicas que llega a casi un 80 por ciento del total. El peso, sin embargo, dada la composición de las submuestras en las que como hemos referido anteriormente, es mayor en el caso de los intérpretes que junto con los musicólogos presentan porcentajes inferiores al 10 %. Por otro lado, los mayores porcentajes los tienen aquellas profesiones intermediarias como son los representantes/distribuidores y los directores de festivales de música con porcentajes que superan el 25 %.

Dado que el mercado de la música antigua presenta una dependencia de las ayudas públicas (tanto a la producción/investigación del repertorio como por el pago de los cachés de las actuaciones provenientes de la programación musical), resulta difícil explicar el bajo conocimiento de los intérpretes que componen los grupos en gran medida de pequeño formato que componen mayoritariamente la interpretación en vivo de la música antigua, sobre todo si tenemos en cuenta que son los destinatarios directos de la política cultural y la dependencia del mercado y las estrategias comerciales o simbólicas para tener éxito a lo largo del ciclo de valor de la producción que tengan como oferentes en el mercado. Estamos ante un ejemplo polar o tipo ideal de una política cultural democratizadora en el que los destinatarios son los propios agentes musicales que interactúan entre sí con el objetivo de ofertar la música en directo a los ciudadanos a través de la música en directo (Menger, op cit.). Con un porcentaje de desconocimiento similar figuran los musicólogos, si bien este perfil profesional se sitúa en el sector de la educación bien bajo el paraguas de la educación superior musical bien universitaria y, por tanto, su desconocimiento no tiene el mismo valor pues si bien modulan o participan la oferta, no son los oferentes (los ejecutantes) del mercado en sentido estricto.

Por otro lado, son los intermediarios en el mercado de la música antigua los que presentan un mayor conocimiento de las políticas de fomento del patrimonio musical, siendo aún bajo. Tanto los directores de festivales de música con un porcentaje, un 27,3 %, como los distribuidores y representantes, refieren que saben identificar las distintas acciones públicas sobre el mercado de la música antigua, si bien en general las cifras son muy bajas en el conjunto de los encuestados. Los programadores de espacios escénicos no especiali-

zados en la música o generalistas presentan porcentajes aún menores que los anteriores (13,8 %) como consecuencia de su menor socialización con el sonido de la música antigua y su bajo interés en difundir el patrimonio musical.

Si profundizamos en aquellas acciones que los agentes identifican, que tiene que ver con el conocimiento de las acciones de fomento, observamos que el carácter nacional de dicha política de fomento es superior al del resto de los niveles de gobierno. Si sumamos las respuestas del CNDM que parece ser la institución más conocida (no tanto reconocida aunque esto no se aborda en este trabajo) de las acciones y sus efectos en el mercado de la música antigua y otras de carácter nacional que no se adscriben al Centro Nacional de Difusión Musical (CNDM), dependiente del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música del Ministerio de Cultura (INAEM), el porcentaje se situaría en el 48,2. En un nivel inferior se situaría el nivel autonómico, que llegaría al 34,5 % al sumar el ICCMU con otras acciones procedentes de los gobiernos autonómicos. Los gobiernos locales se quedarían con un porcentaje mucho menor, con un 13,7 %, sumando tanto las acciones de las provincias como de los municipios.

En segundo lugar, otra entidad que se identifica es el Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU). En esta tabla aparecen agrupadas las respuestas abiertas sobre esta pregunta, en la primera respuesta, que consideramos que es la más significativa, pues había la posibilidad de dar tres respuestas.

(Ver Tabla 2 en página siguiente).

Estos datos conforman una visión diametralmente opuesta a la realidad de la financiación de la cultura en España que se ha ido conformando históricamente desde la recuperación de la democracia en España desde las últimas dos décadas del siglo XX. Los últimos datos, cuya fuente es CulturaBase del Ministerio de Cultura, de 2021, muestran que el porcentaje de financiación de las entidades locales es de un 59%, siendo superior aún dicho porcentaje en años precedentes tomando la referencia desde el año 2015. En el caso de las Comunidades Autónomas, el porcentaje en 2021 es del 26 %, manteniéndose estable o algo superior en los años precedentes. Y, finalmente, la Administración General del Es-

De la siguiente lista indique qué labor identificaría como su labor principal que desarrolle actualmente dentro del sector musical							
	TOTAL	Intérprete	Programador/a en festivales de música	Programador/a en auditorios y teatros	Musicólogo/a Investigador/a Editor/a	Gestor/a Distribuidor/a musical Representante/ Agente	Docente
Políticas, planes y proyectos nacionales distintos al CNDM	37,9%	71,4%	33,3%	25,0%	25,0%	25,0%	33,3%
Políticas, planes y proyectos autonómicos	27,6%	14,3%	33,3%	75,0%	0,0%	25,0%	0,0%
Políticas, planes y proyectos provinciales	10,3%	14,3%	33,3%	0,0%	0,0%	25,0%	0,0%
Políticas, planes y proyectos locales	3,4%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	33,3%
Políticas, planes y proyectos llevados a cabo por el ICCMU	6,9%	0,0%	0,0%	0,0%	25,0%	0,0%	0,0%
Políticas, planes y proyectos llevados a cabo por el CNDM	10,3%	0,0%	0,0%	0,0%	50,0%	0,0%	33,3%
Otro	3,4%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	25,0%	0,0%
Base	29	7	3	4	4	4	3

Tabla 2. Identificación de la política de fomento del patrimonio según niveles de gobierno y principales actores públicos en la música antigua (Ver Tabla 2 en página siguiente).
Fuente: elaboración propia.

tado, que en 2021 financia un 15% del total, con un porcentaje similar o algún punto porcentual menor si tomamos la referencia desde el año 2015.

Esta contradicción entre la dimensión objetiva de la financiación de la cultura en España, y la percepción del subsector de la música antigua la contrastamos comparando el capítulo IV de transferencias en el gasto liquidado del sector musical del conjunto de las CCAA y la Administración General del Estado, que es el indicador más preciso que contamos para evaluar cualquier política pública de fomento. Así, no parece haber una consonancia entre los datos de gasto liquidado en ayudas a la música en la que el conjunto de las CCAA que multiplica por cuatro el gasto de la AGE (que además incluye el gasto de transferencias al sector de la danza en la música) por un lado y la percepción que tiene el subsector musical de la música antigua, por otro, tal como muestra el gráfico siguiente. El gasto liquidado en el caso de las entidades locales no presenta la diferenciación del sector musical, ya que incluye un gasto genérico en promoción cultural, por lo que no es posible compararlo con el resto del conjunto de las administraciones públicas.

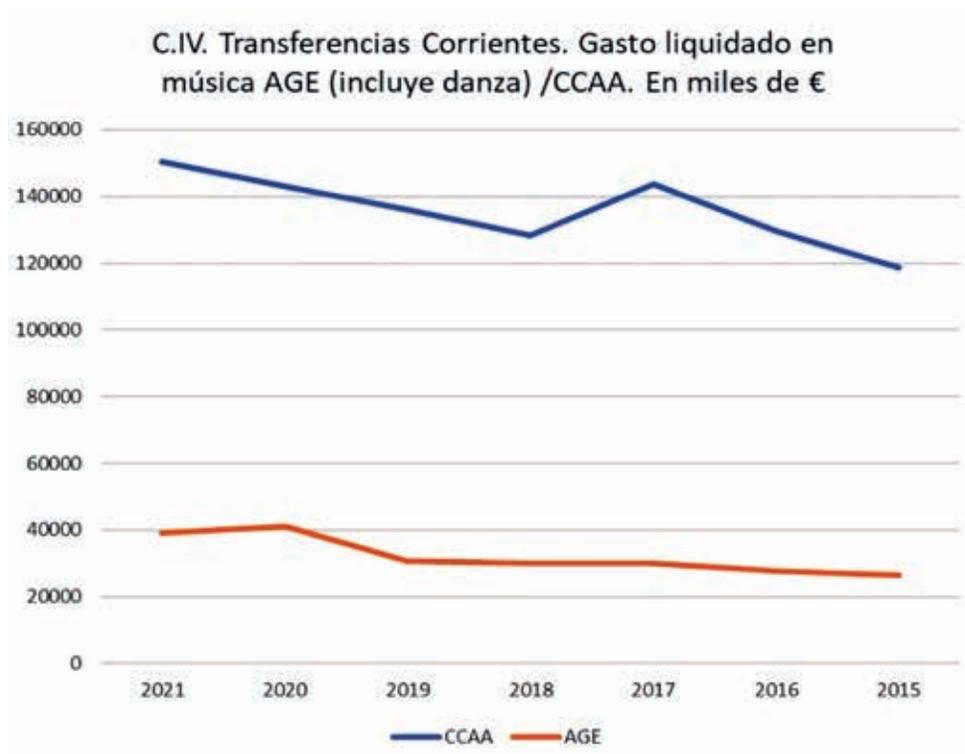


Gráfico 1. Evolución del gasto en Transferencias Corrientes Comunitades Autónomas y la Administración General del Estado en el periodo 2015-2021.

Elaboración propia a partir de datos de CulturaBase (Ministerio de Cultura).

4. ¿Qué es lo más prioritario en la política de fomento del patrimonio en la música antigua? El *habitus* de clase y el consumo como paradoja

Ahondando en la percepción y el conocimiento de la política de fomento, uno de los objetivos de este trabajo consiste en conocer qué preferencias dentro de las áreas del ciclo de valor del patrimonio de la música

antigua son las más importantes o las que deben prevalecer sobre el resto dado el contexto estructural de recursos financieros escasos. Para ello solicitamos a los sujetos encuestados que expresaran en sus respuestas en una escala Lickert 1-5, lo más prioritario, aquello que necesita más apoyo, dentro del ciclo de valor en la recuperación y difusión de la música antigua, en siete áreas previamente identificadas. En la tabla 3 reflejamos las respuestas que han sido señaladas como más prioritarias (valor 5).

	Total	Intérprete	Creador	Programador festivales	Programador teatros	Musicólogo/a Investigador/a Editor/a	Gestor/a Distribuidor/a musical Representante/ Agente	Docente
En la investigación	45,2	45,9	62,5	25	24,14	70	36,36	38,89
En la producción musical	45,7	57,5	50	30	19,2	52,5	40	43,8
En la distribución	36,9	43,8	50	20	19,2	35	33,3	37,5
En la difusión/ grabación	53,3	68,8	33,3	20	19,2	52,5	38,1	80
En el consumo	34,2	40	16,7	20	34,6	30	38,1	25
En la conservación (arch)	51,2	52	33,3	50	33,3	53,6	46,7	68,8
En la edición	39,6	45,1	33,3	16,7	11,1	51,9	40	57,1

Tabla 3. Área de actividad más prioritaria en el ciclo de valor del patrimonio, según las profesiones o *habitus* de clase en el subcampo de la música antigua.

Fuente: elaboración propia. Respuestas de los valores máximos (5) de la escala Lickert 1-5. En porcentajes.

Tal como podemos observar en los datos de la tabla, lo más prioritario en la política de fomento de la música antigua depende del *habitus* de los profesionales. Dado que la submuestra de los intérpretes es mayor con respecto del resto de profesiones (en el conjunto de estas preguntas sobre una base de 250-235 respuestas, 80 se corresponden con los intérpretes), hay una afinidad estadística-distributiva entre las preferencias de este colectivo con el total porcentual. El colectivo de los intérpretes cree que son más prioritarias las ayudas en la grabación de música y su difusión y las ayudas a la producción. Sin embargo, ven menos prioritario algo que se evidencia en la estructura de mercado de la música en directo que es el consumo. Hay que subrayar asimismo que, de este colectivo, solo un 40 % entiende como lo más prioritario el fomento del consumo de este tipo de música en directo cuando precisamente es un tema recurrente en las entrevistas en profundidad que se han desarrollado con anterioridad a la encuesta, sobre todo con respecto a las dinámicas poco innovadoras de la programación escénica. (Rubio Arostegui, 2022).

Estos datos contrastan con el debate académico en torno a la creación y el desarrollo de audiencias, que es un reto no sólo específico de la música antigua sino del conjunto del sector musical y escénico. A su vez, desde hace años se ha conformado en la agenda de la Comisión Europea como uno de los retos principales de la política



cultural europea (Rius-Ulldemolins y Rubio Arostegui, 2020, European Commission Directorate-General for Education, Youth, Sport and Culture, 2017).

Este contraste acerca del consumo y las audiencias se torna paradójico con respecto a los datos cualitativos, ya que existe un discurso por parte de los programadores de música, tanto especializados en música antigua como lo que no, en el que el conocimiento basado en datos de sus audiencias vertebraba la programación musical; diversificar, ampliar y profundizar la relación con los públicos de la música:

“Claro, eso es lo que te decía que es muy aleatorio, que no hay un listado donde digas pues hemos conseguido estos objetivos, pero, pero nuestro objetivo es conseguirlo eh. Yo incluso llevo como un par de años diciendo que deberíamos ser mucho más matemáticos a la hora de, de medir los objetivos que nos planteamos” (programador 1)

Asimismo, este discurso tiene formulaciones más exhaustivas acerca de la modulación de las audiencias con un sentido más profundo:

“Y, eh, luego hay otra parte que es más interna del departamento que tiene que ver con la sensibilización

hacia, eh, hacia los públicos, nuevos y no nuevos públicos, es decir, no se trata de siempre este desarrollismo de ampliar las audiencias, no, a veces simplemente es profundizar en las audiencias que ya tenemos, no para, no para fidelizarlas al abono, sino para fidelizarlas a la cultura” (programador 2)

Asimismo, tratándose de una política esencialmente democratizadora con una lógica de arriba-abajo, la participación de la ciudadanía es esencialmente el objetivo de su formulación. Es pertinente, por tanto, plantear cómo los resultados de la encuesta (que no se confirman tanto en los datos de las entrevistas realizadas como en el seminario en donde el sector debatió los principales resultados de dicha encuesta) no se alinean con el valor esencial de la orientación de la política cultural democratizadora ni con el debate en la Unión Europea en torno al papel central del desarrollo de audiencias en las instituciones culturales.

En el conjunto de los encuestados, tal como podemos también observar en la tabla 4, el consumo aparece en el último lugar de prioridad, teniendo como referencia el valor máximo de las repuestas en dicha área de actividad del ciclo de valor de la música antigua. Desde una perspectiva nominal y no distributiva, jerarquizamos las repuestas de mayor valor para, a su vez, mitigar el sesgo de la submuestra del grupo de los intérpretes.

Posición	Total	Los intérpretes	Los creadores	Programadores festivos de música	Programadores de teatros	Musicólogos/as Investigador/a Editor/a	Gestores/as Distribuidores/as musicales Representantes/Agentes	Docentes
1	En la difusión/grabación	En la difusión/grabación	En la Investigación	En la conservación (arch)	En el consumo	En la Investigación	En la conservación (arch)	En la difusión/grabación
2	En la conservación (arch)	En la Producción musical	En la Producción musical	En la Producción musical	En la conservación (arch)	En la conservación (arch)	En la edición	En la Conservación
3	En la Producción musical	En la conservación (arch)	En la distribución	En la Investigación	En la Investigación	En la difusión/grabación	En la Producción musical	En la edición
4	En la Investigación	En la Investigación	En la edición	En la distribución	En la Producción musical	En la Producción musical	En el consumo	En la Producción musical
5	En la edición	En la edición	En la conservación (arch)	En la difusión/grabación	En la distribución	En la edición	En la difusión/grabación	En la Investigación
6	En la distribución	En la distribución	En la difusión/grabación	En el consumo	En la difusión/grabación	En la distribución	En la Investigación	En la distribución
7	En el consumo	En el consumo	En el consumo	En la edición	En la edición	En el consumo	En la distribución	En el consumo

Tabla 4. Jerarquización del área de actividad más prioritaria en el ciclo de valor del patrimonio, según las profesiones en el subcampo de la música antigua.

Fuente: Elaboración propia.

En cuanto a las profesiones intermediarias, solo los programadores generalistas no especializados en la música dan el valor principal al consumo, algo que no se corresponde con los directores de festivales de música que presentan rasgos, por su propia formación musical, de no diferenciarse de las percepciones y marcos cognitivos de las profesiones creativas o investigadoras. Esta diferenciación en esta y otras dimensiones constituirán una nueva aproximación de análisis en futuras publicaciones. Asimismo, los gestores culturales-distribuidores y representantes de grupos y artistas tampoco ponderan el consumo como lo más prioritario. Quizá la causa esté en que los contratos de la música antigua en directo se cierran en torno a un caché con los programadores de titularidad pública y las audiencias pasan a tener un segundo plano, una vez asegurado el contrato firmado. En el resto de profesiones artísticas (intérpretes y creadores) e investigadoras el consumo es lo menos prioritario algo que también paradójicamente no se correlaciona con los discursos de los intérpretes en las entrevistas en profundidad. En futuros trabajos abordaremos con más profundidad estas



paradojas en torno al consumo dado el límite de espacio asignado a esta publicación.

5. Conclusiones

En este trabajo se abordan algunas de las dinámicas de las interacciones que se producen en el subcampo de la música antigua en torno a la política cultural de fomento multinivel en España en el patrimonio musical. Se trata, sin duda, de un ejemplo paradigmático de la orientación de la política democratizadora en España con una clarísima lógica *top-down*. El análisis del mercado de la música en directo de este tipo de música se ha sustentado conceptualmente desde las teorías fundamentales de la sociología de la música para poder operacionalizar el *habitus* de clase y profesión de los distintos colectivos de la cadena valor de este tipo de música. Del análisis de los discursos y de la estadística descriptiva evidenciamos paradojas en torno al valor que le dan al consumo y el desarrollo de audiencias tanto las profesiones creativas como los intermediarios en la política cultural de fomento y en las discrepancias incluso en el propio *habitus* de clase en la triangulación del análisis cuantitativo con respecto del cualitativo. Es extraño que siendo un mercado muy precarizado y dependiente de los presupuestos públicos no haya una cierta unanimidad entre las profesiones tanto artísticas como intermediarias de confluir con el debate europeo y la prioridad de la Comisión Europea en torno al desarrollo de audiencias como eje central de las políticas culturales. Asimismo, subrayamos también como paradójico el déficit de conocimiento de las políticas de fomento del patrimonio multinivel (sobre todo de los gobiernos autonómicos y las entidades locales) tanto nacional como europea en el marco cognitivo del *habitus* de clase, pues son ellos los *stakeholders* de este tipo de política cultural. Los datos y la evolución de los últimos años del gasto liquidado de la financiación pública en el sector de la música confirman y contrastan esta inadecuación entre la realidad objetiva de la política de fomento nacional y la percepción del sector de la música antigua.

Notas

1.- Este trabajo se enmarca en uno de los objetivos de investigación del proyecto de investigación de I+D financiado por la Comunidad de Madrid y el Fondo Social Europeo MadMu-

sic-CM para el periodo 2020-2023 (Ref. H2019/HUM-5731), siendo beneficiarios el ICCMU, la Universidad Complutense y la Universidad Antonio de Nebrija.

Referencias

- Ariño, A. (2009). “La patrimonialización de la cultura y sus paradojas”. En: *Tecnología, cultura experta e identidad en la sociedad del conocimiento*. Casal de Rey, G., Martínez de Albéniz Ezpeleta, I., Tejerina Montaña, B. Bilbao: Universidad del País Vasco, pp. 131-156
- European Commission Directorate-General for Education, Youth, Sport and Culture (2017). *Final Report Study on Audience Development - How to place audiences at the centre of cultural organisations*. Brussels: European Commission Directorate-General for Education, Youth, Sport and Culture.
- Becker, H. (1982). *Art worlds*. Berkeley: University of California Press.
- Bourdieu, P. (1991). *El sentido práctico*, Madrid, Taurus, 1991
- Bourdieu, P. (2005). *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Madrid: Anagrama.
- François, P. (2004). La maladie des coûts est-elle contagieuse ? Le cas des ensembles demusique ancienne, *Sociologie du travail*, Vol. 46 (4) pp. 477-495.
- François, P., (2000). En: *Le renouveau de la musique ancienne : dynamique socioéconomique d'une innovation esthétique*. Paris: Thèse de l'EHESS.
- François, P. (2002). “Production, convention et pouvoir : la construction du son des orchestres de musique ancienne”, *Sociologie du travail*, 44(1)DOI: <https://doi.org/10.4000/sdt.32702>
- Martínez García, J. S. (2017). El habitus. Una revisión analítica. *Revista Internacional De Sociología*, 75(3), e067. <https://doi.org/10.3989/ris.2017.75.3.15.115>
- Menger, P. (2016) “Art, politització i acció pública”. *Debats* 130(2), pp.73-98
- Menger, P. (1999) “Artistic labor markets and careers”. *Annual Review of Sociology* 25, pp. 541-574.
- Menger, P. (2009). *Le travail créateur: S'accomplir dans l'incertain*. Paris: Gallimard
- Rius-Ulldemolins, J., Rubio Arostegui, J.A. (2020). “Política cultural y consumo cultural en Europa. De la utopía de la igualdad ante la cultura al consumo cultural como instrumento”. En: *Estudios sociales sobre el consumo*. Luis Enri-

que Alonso, L., Fernández Rodríguez, C.J., Ibáñez Rojo, R. (Eds.). Madrid: Centro de investigaciones sociológicas (CIS).

Rius-Ulldemolins, J., Pizzi, A., Rubio Arostegui, J.A. (2019). European models of cultural policy: towards European convergence in public spending and cultural participation?. *Journal of European Integration*, 41:8, pp. 1045-1067, DOI: 10.1080/07036337.2019.1645844

Rubio Arostegui, J.A. (2022). *La configuración de la música antigua como un campo artístico en España hoy: las dinámicas en torno a la investigación, interpretación y difusión del patrimonio musical.*

XIV Congreso Federación Española de Sociología. Murcia 29jun-02jul/2022.

Rubio Arostegui, J. A., y Rius-Ulldemolins, J. (2020). *Cultural policies in the south of europe after the global economic crisis: Is there a southern model within the framework of european convergence?* *International Journal of Cultural Policy*, 26 (1), pp. 16-30, DOI: 10.1080/10286632.2018.1429421Smith, L., (2006). *Uses of heritage*. Abingdon: Routledge.



Influjos de la contracultura en la Andalucía (universitaria) sesentayochista

Fran G. Matute

Periodista

frangmatute@gmail.com

Artículo recibido: 29/09/2024. Revisado: 05/10/2024. Aceptado: 12/10/2024

Resumen: Las incendiarias revueltas estudiantiles vividas en todo el mundo a lo largo de 1968 (Estados Unidos, Francia, México, Checoslovaquia...) tuvieron su impacto en España, y también en Andalucía, ya que sirvieron de cauce para que las ideas asociadas a la contracultura permearan entre los estudiantes universitarios más concienciados, como pudo verse en muchas de las actividades culturales que entonces se desarrollaron desde la Universidad o alrededor de ella. El presente artículo traza un recorrido sobre dichas actividades culturales, con la atención puesta especialmente en las propuestas teatrales y poéticas nacidas en Andalucía alrededor de 1968, con la intención de reconocer y reflexionar sobre la capacidad de la institución universitaria de formar ciudadanos comprometidos, con espíritu crítico, incluso, o especialmente, en tiempos de dictadura.

Palabras clave: Andalucía; contracultura; franquismo, Guerra de Vietnam; mayo del 68; poesía; pop; psicodelia; revistas; revueltas estudiantiles; teatro; universidad.

Influences of the Counterculture in Sixties (University) Andalusia

Abstract: The incendiary student revolts that took place throughout the world in 1968 (in the United States, France, Mexico, Czechoslovakia...) had an impact in Spain, and also in Andalusia, as they served as a channel for the ideas associated with the counterculture to permeate among the most conscientious university students, as could be seen in many of the cultural activities that took place in the city.

Keywords: Andalusia; counterculture; francoism; Vietnam war; may '68; poetry; pop; psychedelia; magazines; student revolts; theatre; university.



En 1968, en paralelo a los *événements* del Mayo francés, se vivieron también en España importantes revueltas obreras y estudiantiles, imbuidas todas, por cierto, del mismo espíritu revolucionario, de un cierto espíritu de los tiempos. Para entonces, cierto es, en Andalucía tan solo Sevilla, Málaga y Granada albergaban facultades o escuelas universitarias, aunque en ellas estudiaban andaluces de todas las provincias, según las conexiones familiares, según la proximidad. No debe olvidarse que, a su vez, la mayoría de estas revueltas se sucedieron con la connivencia, ya fuera promoviendo o simplemente acompañando, de ciertas organizaciones que se movían en la clandestinidad política, como el Partido Comunista de España (PCE) o las Comisiones Obreras (CCOO), implantadas en todo el territorio, lo que creó una red interesada de influencias y de contactos, de canales de comunicación en definitiva, que ayudaron a vertebrar buena parte de la lucha antifranquista en Andalucía. Pero no solo eso, pues por esos mismos canales se transmitieron, quizás sin pretenderlo, otras muchas ideas relacionadas con una

nueva cultura contestataria y antisistema, de corte internacional, que daría forma a otro movimiento, el contracultural, menos articulado que el obrero y el estudiantil, pero a su manera más vitalista y, seguro, igual de concienciador.

La Universidad en Andalucía fue por tanto una puerta de entrada fundamental para estas nuevas propuestas contraculturales, no solo a través de la institución (sometida en principio al férreo control disciplinar del régimen franquista, si bien en proceso de resquebrajamiento precisamente por la acción estudiantil), sino a través de las distintas comunidades de afiliación creadas en (y alrededor de) sus aulas, desde las que se promocionaron no pocas actividades culturales con un signo decididamente combativo. La elaboración de revistas y el montaje de obras teatrales acapararon el cupo, pero también fue común la organización de exposiciones de arte, recitales poéticos, actuaciones musicales y ciclos de conferencias. Repasaremos así, a continuación, algunos de estos episodios con el fin de trazar un pequeño mapa de los influjos que la contracultura tuvo entre las acciones culturales promovidas por los universitarios andaluces al calor de las citadas revueltas estudiantiles, esto es, c. 1968.

Empecemos, aunque solo sea por su carácter icónico, con un montaje teatral estrenado en Sevilla precisamente en mayo de 1968. La representación corrió a cargo de la compañía Tabanque, heredera directa del TEU de Sevilla, en cuyo seno se gestó por rebeldía Esperpento, una de las grandes compañías de teatro independiente de Andalucía. La obra en cuestión era *Antígona*, en versión de Bertolt Brecht, un autor sorprendentemente muy representado en Andalucía durante el tardofranquismo. Su relectura del mito de Sófocles, adaptado a los tiempos de la Alemania nazi, ofrecía un espejo inmejorable donde mirarse y visualizar desde fuera los estragos provocados por las dictaduras a través de la ficción representada sobre las tablas.

Para despistar a los censores, el pliego de mano que se entregó al público el día del estreno de *Antígona* incorporaba un dibujo que remitía a la guerra de Vietnam y a modo de telón de fondo se realizó una reproducción del *Guernica* de Picasso solo que con las figuras dispuestas en otro orden. Todo en la obra aludía a la Guerra Civil española y nada a su vez lo hacía abiertamente. Con todo, era lógico que el montaje generara sus propias tensiones internas: así, el grupo de actores y técnicos que lo lideró decidió enfrentarse públicamente al director de la compañía, Joaquín Arbide, mediante la redacción de un texto colectivo en el que reconocían no haber podido trabajar con el texto de Brecht con la libertad que les hubiera gustado, prometiendo una próxima relectura más acorde a los tiempos que corrían. Esa relectura de la *Antígona* de Brecht se haría a los pocos meses, en diciembre de 1968, pero ya por la recién creada Esperpento, independizada de Tabanque. Por el camino, algunos de los miembros de la futura Esperpento habían tenido la oportunidad de ver en acción, en Francia, al Living Theatre, la mítica compañía estadounidense de teatro de vanguardia. Venían de hecho los americanos de participar activamente en los fastos del Mayo del 68, pues su dramaturgia se había convertido en parte esencial del lenguaje de la revolución contracultural. La *Antígona* de Esperpento estuvo por tanto inspirada, fuertemente, por el hacer teatral del Living Theatre, y así lo pudieron comprobar quienes asistieron al estreno de la obra en el Aula Magna de la Facultad de Medicina de Granada, gracias a las gestiones realizadas por el Aula de Cultura de la Facultad de Filosofía y Letras y el Departamento de Actividades Culturales del Sindicato Democrático de Estudiantes Universitarios (SDEU). La universidad, el movimiento estudiantil y la contracultura se daban un fuerte apretón de manos en la Andalucía sesentayochista.

Debe destacarse, en cualquier caso, que las instalaciones universitarias no solo dieron cabida en esos años a propuestas culturales procedentes de la universidad. Esta apertura de miras permitió de hecho que en Granada, precisamente en el Aula Magna de su Facultad de Medicina, pudiera verse en acción al grupo de teatro Dionisios. Creado en Linares en 1969 alrededor de la figura de Eduardo Amador, Dionisios se hizo célebre en la provincia de Jaén por sus atrevidos montajes de Eugene Ionesco y Sławomir Mrożek, así como por su participación en diversos actos benéficos, dado que se trataba de un colectivo que trabajaba sus propuestas teatrales con conciencia social. Por el camino, Dionisios consiguió tocar con su acción a numerosos jóvenes jiennenses alejados de la capital, pues el grupo no solo se limitó a realizar montajes teatrales sino que promovió exposiciones y recitales poéticos, también a través de la radio local. Dionisios fue así una compañía *amateur*, tremendamente voluntariosa, que inspirada por los vientos de cambio contraculturales quiso hacer del teatro un arma de formación y combate. Su local de ensayo, La Cueva, fue lo más parecido a una comuna que hubo entonces en Linares.

Con una vocación similar a la de Dionisios, operaba en Cádiz el grupo Quimera Teatro Popular, liderado por José María Sánchez Casas, quien se atrevió en 1967 a organizar en su ciudad toda una *Antología del Teatro de Vanguardia*, con escenas de Arthur Adamov, Eugene Ionesco, Samuel Beckett, Harold Pinter o Fernando Arrabal (la inclusión de este último en el programa levantaría ampollas en las páginas de la revista *Fuerza Nueva*), aunque sería con Bertolt Brecht con quien conseguirían mayor repercusión gracias al montaje de tres de sus obras: *Galileo Galilei*, *La excepción y la regla* y su versión de *Antígona*, representadas todas ellas en Cádiz, con éxito y polémica, entre 1968 y 1969.

Siguiéndole la pista a Brecht, en Málaga, en enero de 1968, en la Facultad de Ciencias Económicas, el grupo de teatro Estudio 68 estrenaría *El proceso de Lucullus*, primera obra del célebre dramaturgo alemán que se representaba en la ciudad. Al frente de Estudio 68 se encontraba Miguel Alcobendas, curtido teatralmente en Madrid en el seno de Los Goliardos, a cuyo alrededor convocó a una serie de estudiantes (pre)universitarios para poner en escena un teatro combativo y vanguardista. Entre el grupo de actores hubo de hecho algunos militantes del PCE, que se atrevieron a colar en el texto, a ritmo de petenera, consignas antimilitaristas como esta:

*Dicen que la patria es un fusil y una bandera
La patria son mis hermanos (bis)
que están labrando la tierra.
¡Generales, generales!
Tenéis mucha valentía:
veremos si sois tan valientes
cuando llegue vuestro día.*

Para el montaje de la obra contaron también con la colaboración del pintor Pepe Borroy, quien realizaría una serie de *collages* alusivos a la guerra de Vietnam para ser proyectados durante la representación. Curiosamente, Esperpento haría algo similar en su *Antígona*, con la proyección de imágenes alusivas al *aftermath* de la Segunda Guerra Mundial.

El estreno de esta obra de Brecht tuvo lugar en la Facultad de Ciencias Políticas y Económicas de la Universidad de Málaga y creó, como era de esperar, cierto malestar entre la opinión conservadora. Especialmente sonado fue el artículo firmado por Eulogio Merino en las páginas de *Sur*, precisamente en mayo de 1968, donde señalaba las contradicciones del mensaje pacifista de la obra, toda vez que, a juicio del periodista, Brecht no parecía haberse pronunciado nunca contra las guerras promovidas por las naciones comunistas. Con todo, la gota que colmó el vaso había sido el supuesto reparto de unas octavillas durante la última de las representaciones en la que se ensalzaba la labor «antiguerra» de las Brigadas Internacionales, suceso este que, según testigos de la época, nunca ocurrió.

No sería esta la primera polémica generada por la acción de los miembros de Estudio 68, en cuyo seno tomó forma el consejo de redacción de la revista *Bayoneta*, que no pasaría de su primer número, publicado, cómo no, en el convulso mayo de 1968. Bajo el título de «órgano poético» de la Facultad de Ciencias Políticas y Económicas, la revista incluía poemas dedicados al Vietnam («Aida en el Vietnam», de Francisco Lara), al Black Power («Hoy he visto matar a un negro», de José Molina Andreu) y a Martin Luther King («Dios no tiene color en la piel», de Francisco Cumpián), entre otros contenidos. Parte del consejo de redacción sería entrevistado de hecho en las páginas del diario *Sol de España*, dando notoriedad a la revista, quizás demasiada, pues sería al poco intervenida por la autoridad tras detectarse en ella un «carácter antia-

mericano y comunista-marxista», siendo retirada finalmente por haber sido impresa sin autorización administrativa.

El poeta y abogado Rafael Pérez Estrada se hizo cargo de la defensa de estos estudiantes, que contaron también con el apoyo del poeta Agustín Delgado, quien había sido, a su manera, padre espiritual de *Bayoneta*, para la cual escribiría una breve presentación de su poemario *Nueve rayas de tiza*, publicado en Málaga en paralelo a la revista, esto es, de nuevo, en mayo de 1968. Algunos de los poemas que conformaban este volumen habían sido escritos al calor de la propia experiencia del poeta como combativo estudiante universitario que fue en el Madrid de 1965:

*En las paredes
habían ido turnándose y ahora
—oh, democracia, oh viento
que viene de lejos—
salían de las sombras de la noche
y se quedaban mirándonos
desde las paredes de la propaganda
como si fuéramos suyos
y escribían debajo
que eran más inteligentes que nosotros
más patriotas.*

La figura de Agustín Delgado debe así resaltarse no solo como poeta él sesentayochista sino como profesor que era entonces de la Facultad de Ciencias Políticas y Económicas de la Universidad de Málaga, bajo cuyo magisterio se curtieron no pocos estudiantes universitarios, destacando entre ellos, especialmente, Luiso Torres, poeta con ínfulas también de pintor, quien sería apadrinado por este motivo por Eugenio Chicano, íntimo a su vez de Delgado. Delgado, Chicano y Torres protagonizarían así durante la segunda mitad de los sesenta no pocas actuaciones artístico-poéticas que marcaron la Málaga del momento, desde recitales a exposiciones, tomando como base de operaciones la Peña Juan Brea, la Peña Malaguista y el bar La Buena Sombra. 1968 fue desde luego su gran año de acción, con Delgado publicando el ya citado *Nueve rayas de tiza*; con Chicano dando a la imprenta sus *Opresiones* y participando en la fundación de la revista flamenca *Bandolá*; y con Torres firmando *Voy a escribir alegremente*, su primer poemario en firme, de claro signo existencialista, para un joven como era de diecinueve años:

*Cuando el blues, la confianza
o los habitantes del silencio
destrozaron la puerta de la casa
LA REALIDAD SE HABÍA AGARROTADO A SU GAR-
GANTA.*

Y por estas preocupaciones, Torres pondría sobre todo el foco de su acción en el ámbito universitario, entre otras, promoviendo la creación en 1966 (en Granada, donde estudió el PREU) de la revista *Diapasón*, para cuyo único número realizó la portada, publicación que sería igualmente cancelada por impresión clandestina (aunque de fondo latía

ro de ellos se forjó como poeta con conciencia en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada, significándose entonces como uno de los asistentes al prohibido y muy sonado homenaje que se le dedicó a Antonio Machado en Baeza en febrero de 1966. Pablo del Águila fue de hecho el enlace en Granada del Frente de Liberación Popular (FLP) así como delegado cultural del SDEU de su facultad. Participó pues en numerosos encierros y manifestaciones durante las distintas revueltas estudiantiles que entonces se sucedieron, también en Madrid, donde estuvo estudiando un año, llegando a ser detenido en Sevilla justamente en mayo de 1968. De su férreo compromiso dan cuenta estos versos abiertamente sesentayochistas:



el hecho de que incluía un relato subidito de tono); y también participando como escenógrafo en el montaje de varias obras de teatro, varias con el TEU de Málaga, pero también, entre ellas, *El proceso de Lucullus* a cargo de Estudio 68.

Sería injusto, con todo, considerar a Luiso Torres como el poeta joven más contracultural de aquella Andalucía universitaria, pues ese título se lo deberían disputar otros dos estudiantes: el granadino Pablo del Águila y el malagueño Fernando Merlo, ambos mártires cada uno de su propia causa. El prime-

*Acabo de volver y estoy mirando
si es posible cambiar una esperanza, un antebrazo roto, por un
hombre.*

*Porque sucede a veces que sale uno por la tarde
y alguien pasa en silencio,
o te pregunta algo,
o te coge las manos y no pregunta nada.
Y uno quisiera entonces
decirle que si el pan estaba tierno o si podía*

*tomar un trago aún y hablar de la familia,
o hablar de que las calles
ya no tienen más piedras.*

Pablo del Águila fallecería a finales de 1968 en circunstancias un tanto extrañas, rumores de intento de suicidio mediante. Su testigo, el de joven poeta andaluz comprometido vital y políticamente con su época, podría decirse que fue recogido entonces por Fernando Merlo, en Málaga, claro está con sus particularidades:

*Porque yo soy poeta
hasta cagando
quiero dar,
os doy,
una poca de mierda.
La demás para mí.*

Esto lo escribiría Fernando Merlo en 1970, anunciando así su poesía al mundo, como se puede ver, más descarnada que la de Pablo del Águila. Pero es que los sesenta habían llegado a su fin y por el camino muchas ilusiones se habían difuminado. Estudiante de la Facultad de Ciencias, Merlo había fundado en paralelo un colectivo poético-musical, Grupo 9, y una revista, *Deyanira*, vendida como «órgano interno del Hogar Universitario de Málaga», que llegó a sacar dos números. El Grupo 9, llamado así en homenaje a «Revolution 9», el collage vanguardista de los Beatles, dio atrevidos recitales en la Escuela de Peritos, de Económicas y de Magisterio, siempre bajo la firme convicción de que la poesía era un «arma contra la explotación del capitalismo». Al último de sus recitales se presentaron de hecho todos sus miembros con un enorme crucifijo sobre sus cabezas y un retrato de Francisco Franco, mientras leían la definición de «flor» del diccionario, provocando el consiguiente shock entre los asistentes.

No sería esta la única *performance* en la que participaría Merlo en esos años. En 1971, en Córdoba, junto a su primo Rafael Álvarez Merlo y su amigo José María Báez, realizó una quema privada de sus poemas, desencantado como estaba para entonces de la cosa poética. Álvarez Merlo y Báez (pintor este también) habían fundado en 1968 en Córdoba la revista *Zaitún*, alrededor de la cual se curtió Merlo como

poeta. Sin relación alguna con la universidad (aunque algunos de sus miembros fueron estudiantes), sus contenidos entroncaban directamente con el movimiento contracultural, pudiendo encontrar entre las páginas de la revista poemas con referencias a músicos como Joan Baez u Otis Redding («Joan Baez, en una tarde cualquiera de julio, cantaba...», de José María Báez) o personalidades como Martin Luther King («Soul Sound», de Rafael Álvarez Merlo) y Robert F. Kennedy («Elegía a un atentado», también de Álvarez Merlo). Seis números llegaron a hacerse de *Zaitún*, si bien el último no llegó nunca a ver la luz, prohibido como quedó al completo por la censura.

También sufrió la censura otra revista poética andaluza nacida en 1968, esta vez en Granada: *Poesía 70*. Al frente de la misma se encontraba el también poeta Juan de Loxa, ya para entonces una especie de celebridad local gracias a su programa de radio que emitía Radio Popular. De nuevo sin conexión directa con la universidad, entre la nómina de colaboradores se encontraban numerosos estudiantes (entre ellos, Pablo del Águila, Justo Navarro o José Carlos Rosales) y muchos de los textos y dibujos que publicaron hablaban claramente de la revolución contracultural. Quizás el más popular de todos ellos fuera el muy generacional (y antibelicista) poema firmado por la jiennense Fanny Rubio, entonces estudiante de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada y miembro activo del SDEU, que decía:

*No me culpéis, hermanos, si conmigo ha venido la guerra.
Yo no la quise nunca para vosotros.
No me culpéis si defendéis mis ideas con vuestra sangre.
Yo no quiero más llanto
que el necesario para que brote un árbol.*

El hippismo tuvo también cabida en las páginas de *Poesía 70*, con un número especial dedicado a las flores, bellamente ilustrado al más puro estilo psicodélico por Claudio Sánchez Muros, pero considerado por la censura «un serio atentado contra la moralidad», al incluir un dibujo firmado por Luis Eduardo Aute en el que podía verse a una muchacha en posición de parto, mostrando su sexo, del que brotaba una flor, con «un estertórico olor a crisantemos». Y una multa que les calló. El número cuatro de la revista, que iba a estar dedicado a la joven poesía andaluza heterodoxa, ni salió, pues fue prohibido al completo por la censura.



También en Granada, y en 1968, surgió la revista *Tragaluz*, nacida gracias al impulso de una serie de estudiantes de la Facultad de Filosofía y Letras, con Álvaro Salvador a la cabeza. Subvencionada por el Rectorado de la Universidad de Granada, esta publicación, de marcado signo existencialista, quizás no tuvo la oportunidad de salirse tanto del tiesto como lo hizo *Poesía 70*, si bien en su interior podían encontrarse poemas espiritualmente contraculturales como «Canción dolorosa», de José Antonio Fortes (contra la guerra de Vietnam), el titulado «Psicodélica Jacqueline (Made in USA)», de Juan Manuel Azpitarte Almagro (con referencias claras a los dramaturgos Bertolt Brecht, Peter Weiss y Harold Pinter), o «Cántico a la muerte de Lutero King», de Joaquín Lobato, así como algunos dibujos de estética psicodélica a cargo de José Aguilera, como sería la portada del último número de la revista, el tercero, claramente inspirada en la cubierta del disco *Revolver* de los Beatles, obra del diseñador Klaus Voorman. En este número, ya de 1969, se incluiría además un poema inédito de Pablo del Águila, recientemente fallecido.

Si *Tragaluz* vio su fin por la desidia del público y la falta de apuesta por parte de la Universidad de Granada, justo es reconocer que la institución, a través de su Secretariado de Publicaciones y su «Colección Monográfica», no dejó entonces de promover editorialmente a la poesía joven más arriesgada. En 1970 se crearía así el Premio García Lorca de poesía y entre sus primeros ganadores estarían el colaborador de *Poesía 70* Carmelo Sánchez Muros (con *Doce poemas de caza mayor y una elegía*) y Álvaro Salvador (con *Y...*), fundador, como se ha visto, de la revista *Tragaluz*.

No fue obviamente la Universidad de Granada la única universidad andaluza que promovió la poesía entre los más jóvenes. Ya en 1967, en Sevilla, a expensas del Aula de Cultura de la Facultad de Medicina, se organizó el I Certamen de Poetas Universitarios Andaluces, del que resultó ganador Pipo Clavero, uno de los estudiantes (de Derecho y de Filosofía y Letras) más militantes de la Universidad de Sevilla, y como finalista, Joaquín Salvador (estudiante de Medicina), quien al poco se convertiría en el primer gran gurú filosófico del *underground* sevillano. Ninguno de los dos llegó a publicar nada entonces, pues en Sevilla no hubo editorial (ni pública ni privada) que prestara atención a la joven poesía.

En Málaga, no lo hemos dicho, fue la Librería Anticuaria El Guadalhorce quien se encar-

gó de dar espacio a poetas como Luiso Torres o Fernando Merlo; y, curiosamente en Jaén, en 1969, el poeta Diego Sánchez del Real, al convocar el Premio Internacional de Poesía El Olivo, daría a la imprenta tres títulos fundamentales para calibrar los efectos que tuvieron el pop, el beat y la contracultura (por ese orden) entre la joven poesía andaluza, me refiero a *Las aventuras de los...* de Juan de Loxa (de *Poesía 70*), *Jaén la nuit* de Julio E. Miranda (cubano trotamundos pero afincado durante buena parte de los sesenta en Córdoba, Granada y Jaén) y *Mass Society* de Juan Vent Cos (pseudónimo de Juan José Ruiz-Rico, estudiante entonces de Derecho y Ciencias Económicas en la Universidad de Granada). De este último destacamos el siguiente fragmento de su poema titulado «Espectáculo con marihuana y dama»:

*Tiene en los ojos dos mariposas muertas
y un cielo sin polar en la cintura.
Hecha su silueta con un cincel de humo
Bate las alas
Escupiendo polen
sobre los cuatro polos de la tierra.
¡ay cansada muchacha de Picadilly Circus,
tan hueco está tu nombre
como el biés de las sombras!
Lanza la noche al aire
un tobogán de estrellas
mientras que el vientre abierto de la tierra
suspira
y doblan las campanas
porque se ha muerto el mar.*

El texto transcrito pone de manifiesto que los jóvenes poetas andaluces viajaban física y mentalmente al extranjero, por lo que la contracultura no era para ellos un mero ideal teórico sino que se trataba de una experiencia vital llevada a la práctica por no pocos de ellos. Prueba de esto fueron dos poemarios revolucionarios publicados en 1971: de un lado, *Revival*, del cordobés Rafael Álvarez Merlo, inspirado este por sus experiencias lisérgicas tras pasar una larga estancia en Londres a finales de los sesenta; y, de otro, *Amanda, no te preocupes que Aristóteles se ha ido*, del malagueño Diego Medina, compendio de prosas poéticas nacidas de un largo *road trip* por Europa. Ambos se encontraban profusamente ilustrados, el primero por Pepe Bornoy y el segundo por Daniel Muriel,

pues no debe olvidarse que junto al surgimiento de una nueva poética fue necesario también renovar las estéticas.

Así lo vivieron, desde luego, en 1968 unos pocos estudiantes de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla al querer protestar por la tan anquilosada concepción del arte que transmitían sus profesores y al asociarse con el muy concienciado pintor comunista Paco Cortijo. Con él constituyeron un colectivo denominado Grabadores de la España del Sur y con él aprendieron el arte de la serigrafía. Lanzaron entonces, de manera anónima, una serie de carteles pop dedicados a figuras contestatarias como Karl Marx, Bertolt Brecht o Ernest «Che» Guevara, también contra la guerra de Vietnam, que vendían entre los estudiantes con el ánimo de recaudar fondos para la lucha antifranquista. Fue tal su proliferación que estos carteles fueron duramente perseguidos por la policía sevillana, hasta el punto de que el encuentro de una remesa en los baños del Centro Cultural Tartessos, suerte de club cultural dirigido en la sombra por el PCE sevillano, acabaría provocando su cierre.

La censura franquista trató de controlar todas estas actividades culturales, y no pocas prohibió como hemos visto, pero el respaldo de la Universidad o el hecho de que muchos de los estudiantes que las promovieron pertenecieran a familias burguesas o asentadas hizo que este control resultara poco efectivo. Mucho se hizo, o mucho se dejó hacer, pues la Universidad, gracias a la acción estudiantil, se volvió a finales de los sesenta ingobernable para la dictadura. Y ya fuera por acción o por omisión, alentando críticas o padeciéndolas, lo cierto es que sus aulas, sus patios y sus pasillos hicieron las veces de ateneos libertarios de pensamiento al margen de los estudios reglados, un espíritu este concienciador que la Universidad, pienso, jamás debería perder.

Bibliografía

CARRILLO-LINARES, A. (2008). *Subversivos y malditos en la Universidad de Sevilla (1965-1977)*. Sevilla, Centro de Estudios Andaluces.

DEL ÁGUILA, P. (2017) (edición y estudio de GARCÍA JARAMILLO, J.). *De soledad, amor, silencio y muerte*. Madrid, Bartleby.

GARCÍA MATUTE, F. (2022). *Esta vez venimos a golpear. Vanguardismos, psicodelias y subversiones varias en la Sevilla contracultural (1965-1968)*. Madrid, Sílex.

GUZMÁN SIMÓN, F. (2010). *Granada y la revolución 70. Poetas y poéticas de la revista Poesía 70 (1968-1970)*. Granada, Comares.

GUZMÁN SIMÓN, F. (2015). *Las revistas literarias andaluzas de la Transición. Una aproximación a los procesos de transducción en una cultura extrasistémica (1968-1982)*. Sevilla, Centro Andaluz del Libro.

INGLADA, R. (2009). *Málaga 1901-2000: Un siglo de creación impresa*. Málaga, Diputación Provincial de Málaga.

MARTÍNEZ FORONDA, A. (2017). *La resistencia malagueña durante la dictadura franquista (1955-1975)*. Málaga, Unión Provincial de CCOO de Málaga.

SÁNCHEZ TRIGUEROS, A. (2009). “El teatro universitario en Granada: el TEU del Real Colegio Mayor de San Bartolomé y Santiago (datos, contexto y testimonios) (1964-1970)”. *Teatro: revista de estudios culturales*, 23 (Connecticut College).

TORÁN MARÍN, R. (2016). *Estudio crítico y comparado del desarrollo teatral en Málaga (1950-1980)*. Málaga, Servicio de Publicaciones y Divulgación Científica de la Universidad de Málaga.

VV. AA. (2012). *La cara al viento: estudiantes por las libertades democráticas en la Universidad de Granada (1965-1981)*. Córdoba, Utopía.



> Fotografía perteneciente a la serie Ciudad Sur, de Sergio Castañeira.

La Kursala: constatación periférica en la cultura fotográfica contemporánea española

Sergio Castañeira Revuelta

Fotógrafo
sergiocasrev@gmail.com

Artículo recibido: 01/09/2024. Revisado: 06/09/2024. Aceptado: 18/09/2024

Resumen: El objetivo de este artículo es hacer un repaso a la trayectoria de La Kursala, propuesta del Servicio de Extensión Cultural Universitario de la Universidad de Cádiz, en estos más de 17 años de existencia de la misma. Por un lado, desde una óptica de amante de la fotografía y espectador, y de la que he podido ver su evolución desde los inicios hasta la actualidad; así como hablar de mi experiencia personal como autor que ha presentado su obra en este proyecto, relacionado con la fotografía contemporánea, y que ofrece propuesta expositiva y publicación impresa de la misma denominada *Cuadernos de la Kursala*.

Palabras clave: Fotografía contemporánea; La Kursala; fotolibro; Universidad de Cádiz.

La Kursala: Peripheral Affirmation in Contemporary Spanish Photographic Culture

Abstract: The objective of this article is to review the trajectory of La Kursala, proposed by the University Cultural Extension Service of the University of Cádiz, in these more than 17 years of its existence. On one hand, from a perspective of a photography lover and a spectator of it, and that during all this time, I have been able to see its evolution from the beginning to the present, as well as on the other side, talking about my personal experience as an author who has presented his work in this project related to contemporary photography, and which offers the exhibition proposal, and a printed publication of the same called *Cuadernos de la Kursala*.

Keywords: Contemporary Photography; La Kursala; photobook; University of Cádiz.



Posiblemente sea imposible mejorar el título De la periferia al centro neurálgico de la fotografía contemporánea española para este artículo que Jesús Micó, alma y motor de este proyecto, tituló en una ponencia que impartió en uno de los cursos de verano que organizaba la Universidad de Cádiz. Y es que es inevitable hablar de periferia cuando tenemos que hablar de La Kursala. La ciudad de Cádiz, situada al sur del sur, siempre ha estado alejada de ser referente en cualquier ámbito relacionado con la fotografía a lo largo de la historia de este país. Posiblemente, su hito más interesante sea la de tener la primera cámara oscura, La Torre Tavira, que se implantó en el estado español, y que a día de hoy sigue operativa y se puede visitar. Aquí no ocurrió ningún fenómeno como el del grupo AFAL en Almería (fotógrafos icónicos de la provincia de Cádiz como Fernando Herráez o Miguel Trillo hicieron carrera en Madrid), ni tan siquiera ha tenido un colectivo fotográfico con trayectoria longeva de más de cuarenta años, como Ufca, de la vecina localidad de Algeciras, que, por cierto, y es de recibo indicar, es otro de

los pequeños grandes centros que tiene la periferia fotográfica contemporánea española. Tampoco ha tenido iniciativas privadas de carácter constantes, como por ejemplo La Sala Polaroid en San Fernando, gestionada por Julián Ochoa y que llegó a la muy noble cifra de cien exposiciones a fotógrafos/as (mi primera exposición individual fue en esa sala).

En cualquiera aspecto de ámbito cultural todos sabemos que el eje Madrid-Barcelona prácticamente acapara todo y, no nos engañemos, en lo fotográfico es donde se cuecen la mayoría de los eventos expositivos de renombre importantes que pueda haber en este país, aunque, por suerte, esto vaya cambiando poco a poco y cada vez hay más propuestas de festivales de fotografía e iniciativas que salen de ese eje. Por todo esto, un proyecto como este ha sido tan importante tanto para la Universidad de Cádiz (en el campus no hay Licenciatura de Bellas Artes o de Comunicación Audiovisual, dato a tener en cuenta), como para la ciudad, colocándola en el mapa de la fotografía contemporánea española realizada con autoría y no solo española, ya que han expuesto también autores latinoamericanos y europeos afincados en España. Hasta este momento en que escribo este artículo,

101 exposiciones y 101 cuadernos de La Kursala, sin repetir ningún autor/a (salvo en el conmemorativo número 50, donde repitieron los autores con trayectorias más consolidadas hasta esa fecha: Ricardo Cases, Juan Valbuena, Cristina de Middel, Simona Rota y Aleix Plademunt). Aproximadamente seis exposiciones por año desde el 2007, acompañado de su publicación correspondiente. En todas ellas hemos podido observar y ver evolucionar el amplio espectro en el cual se mueve la actual fotografía contemporánea, desde el Nuevo documentalismo, pasando por la fotografía crítica sobre paisaje y territorio, fotografía escenificada/performativa, hasta trabajos relacionados con ese género fotográfico fundamental como es el retrato, la fotografía conceptual, revisiones de la fotografía vernácula y de archivo, post-fotografía o propuestas más cercanas a esa frontera difusa y cada vez menos clara entre la disciplina fotográfica y el arte visual.

Detrás de este proyecto de la Universidad de Cádiz no hay un presupuesto grandilocuente, pero sí tres palabras bastante importantes que sin ellas sería hartamente complicado embarcarse en una iniciativa como esta: compromiso, colaboración y confianza. Compromiso de un equipo técnico que trabaja en todo el ámbito (montaje, administrativo, coordinativo...), con una profesionalidad fuera de toda duda y de la que puedo dar fe como autor que ha expuesto y publicado en la Kursala. Por otro lado, esa misma confianza en apostar en la durabilidad de esta iniciativa desde la dirección y coordinación del Servicio de Extensión Cultural de la Universidad de Cádiz por parte de Salvador Catalán y Susana Gil de Reboleño. En lo que respecta al aspecto colaborativo, esta iniciativa siempre ha estado desde los inicios abierta a la cooperación entre distintos organismos, ya sean públicos o privados, a la hora de elaboración de los citados Cuadernos de la Kursala, y las exposiciones, y en ningún momento ha querido acaparar la exclusividad de su nombre institucional en los proyectos seleccionados. Como último apartado, tenemos que hablar de la confianza que desde la dirección cultural se ha depositado en la figura del curador Jesús Micó, dándole plena libertad en sus acciones. Con una trayectoria de más de treinta años como autor, docente y en labores de comisariado, Micó tiene, entre muchas de sus virtudes, el haber apostado por la fotografía emergente y novel realizada con autoría, y no por autores/as de renombre y con pedigrí de la fotografía contemporánea española de los años ochenta o noventa, que normalmente han acaparado prácticamente todo el espacio expositivo y de publicación en

la primera década de entrada de siglo. Apostando desde sus inicios en El Espai Fotogràfic Can Basté del Ayuntamiento de Barcelona por dar un vuelco a la iniciativa original de ese espacio, y abriéndolo a lo que a día de hoy se conoce como Fórum Fotogràfic Can Basté, tanto en su notoria selección como curador del Festival Scan de Tarragona, en sus exposiciones Talent Latent o en la exitosa exposición y catálogo Un Cierta Panorama; un punto y aparte importante en la nueva historia fotográfica española, y que itineró, no solo por España, sino también por varios países latinoamericanos, este curador gaditano afincado en Barcelona ha explorado por lo ancho y largo de este país las nuevas propuestas y proyectos de la fotografía contemporánea española. Se puede decir que la mayoría de los nombres más relevantes de la nueva escena fotográfica estatal han pasado por su radar en algunas de sus múltiples acciones curatoriales.

Si nos centramos exclusivamente en su labor en La Kursala, y como asegura él en alguna de sus entrevistas, su intención era bastante clara desde el inicio. La primera era dotar de una sala expositiva de fotografía contemporánea en la ciudad de Cádiz, que hasta esa fecha carecía de ella, y, como segunda intención, sería la de acompañar a cada exposición con una publicación que fuese repartida (actualmente alrededor de trescientos ejemplares) por toda la geografía española e internacional, a un elenco grande de curadores, galeristas, docentes, expertos, divulgadores, escuelas de formación fotográfica e instituciones dedicadas al arte contemporáneo como, por ejemplo, El Museo Reina Sofía, en el cual Los Cuadernos de La Kursala forman parte de su colección. Este segundo punto quizás sea una de las claves del éxito y del reconocimiento de La Kursala no solo en el ámbito estatal, sino más allá de nuestras fronteras. Por supuesto, el hecho concreto de que muchas de las publicaciones hayan tenido reconocimiento y premios en numerosos festivales de fotografía han ayudado (el Cuaderno de la Kursala número 36, *Ostalgia*; de Simona Rota, obtuvo el Premio al Mejor Libro de Fotografía del Año en la categoría nacional en el Festival Internacional de Fotografía y Artes Visuales PhotoEspaña 2014 y alrededor de una treintena de los cuadernos han sido finalistas), y algunos de ellos formando parte ya de la reciente historia de la fotografía contemporánea española con mayúscula (el celeberrimo fotolibro *Afronautas*; de la fotógrafa Cristina de Middel, actual presidenta de la histórica Agencia Magnum, por ejemplo, está incluido en el tercer volumen del ya canónico li-



> Muestra de algunos fotolibros de la colección *Los Cuadernos de la Kursala* publicados. Fotografías realizadas por Sergio Castañeira.

bro *The Photobook: A History*, de los autores Martín Parr y Garry Badget). Pero galones y menciones aparte (la colección de cuadernos fue galardonada con el premio Gráfica 2014 –revista digital referente nacional en el ámbito del diseño–), si nos alejamos de los reconocimientos, si nos centramos en lo estrictamente curatorial, y ahondando en la oferta expositiva que Micó, ha ido ofreciendo, vemos como hay una especie de sinfonía orquestada dentro de cada temporada, ya que cada exposición suele ser diferente a la anterior en cuanto a temática, obra propuesta, estética, concepto, o publicación impresa. Podrá

gustar más o menos la línea curatorial, es difícil que llueva a gustos de todos, pero es incuestionable el trabajo que lleva detrás y la claridad de intenciones. Micó siempre ha sido un acérrimo defensor de la fotografía realizada con autoría y esto es lo que ha mostrado en cada proyecto que se ha expuesto en la sala La Kursala.

Dentro de los elementos comunes que podemos ver y aunar en la centena de propuestas hasta la fecha, sin duda, uno de ellos es la del tiempo de creación de estos trabajos por parte del autor/a. Citando al fotógrafo australiano Max Pam, “si la fotografía trata de algo, es de pasar horas sobre el terre-

no”. Y añadiría también, no solo tiempo en la creación visual, sino en la conceptualización, edición, búsqueda de un diseño oportuno para el fotolibro y formato expositivo. La mayoría de los proyectos ofrecidos y ofertados en esta sala son proyectos de larga duración y, cuando hablo de larga duración, hablo de proyectos realizados en varios años, donde rara vez el autor saca un rédito económico de ello, ya que pone todo su esfuerzo, tiempo y talento a la hora de tratar una cuestión concreta que le pulsiona y obsesiona de alguna manera. Digámoslo claro, estos proyectos están completamente alejados de cualquier intención comercial, otra cosa es lo que te pueda llegar luego de ellos económicamente hablando. Cristóbal Hara, reconocido fotógrafo español y que ha influenciado notoriamente a las nuevas generaciones de autores, lo decía claro: “si quieres ganar dinero en España no te dediques a la fotografía de autor”. Y esto que explico lo sé en primera persona, ya que cualquiera de los proyectos que he realizado ha sido prácticamente por una intención creativa personal y no para buscar ningún tipo de rentabilidad. Por el tiempo que llevo abarcando este espacio concreto de la fotografía realizada con autoría, puedo certificar esto que menciono de muchos de los compañeros que conozco y que han formado parte de la experiencia de La Kursala. Esto es lógico, también acompaña la idiosincrasia que vive el arte en general en España, donde se suele ningunear bastante al artista. Y muy concretamente en la fotografía, se agranda este hecho.

En la inmediatez digital que vivimos hoy en día y en la vorágine de imágenes, las cuales consumimos a diario, es inevitable que, para diferenciarte de todo eso, sea necesario un tiempo para la reflexión, para la creación de imágenes diferenciales y de proyectos fotográficos que exploren diferentes puntos de vista de la realidad y de la estética predominante. En otras palabras, es lo que Micó expone abiertamente en muchas de sus entrevistas, que para que le interese un proyecto tiene que tener un espíritu crítico, y cuando dice espíritu crítico, no se refiere a alguien que haga valoraciones negativas de las cosas, sino que el sentido de los creadores posean una visión privilegiadas de los temas que abordan, por su capacidad poética, conceptual, sensibilidad, inteligencia o renovadora, por ejemplo.

Haciendo un breve repaso histórico y evolutivo de los trabajos expuestos en La Kursala, no creemos que sea casualidad que la primera exposición que se realizó fuera una exposición colectiva sobre una selección de autores de una

de las colecciones más importantes de fotografía contemporánea que hay en el Estado español, que no es otra que la que posee La Universidad de Salamanca con más de 400 obras de autores nacionales e internacionales claves. Y, como repetimos, no es casualidad que esta primera piedra con la que empezaba La Kursala sea un guiño a la labor encomiable que también desde la periferia desempeñó la Universidad de Salamanca desde los años noventa y principios de 2000 por esta disciplina artística que empezaba a tener relevancia en galerías y museos. Hay que destacar también su línea editorial titulada Campo de Agramante, colección editada en colaboración con el Servicio de Actividades Culturales de la Universidad de Salamanca y en la que se incluyen libros monográficos sobre artistas contemporáneos que trabajan en soporte fotográfico y que sacó joyas editoriales que a día de hoy algunas poseen precios desorbitados en el mercado coleccionista de segunda mano, como por ejemplo: Streetwalk, de Phillip-Lorca Dicorcia; Dream of life, de Gregory Crewdson o la monografía del fotógrafo australiano Bill Henson. Partiendo de esta exposición, podemos observar en las primeras muestras de La Kursala la tendencia que era predominante en esa etapa de la fotografía contemporánea en el estado español, ya que los autores/as tenían un claro interés y preferencia para mostrar su obra en formato expositivo y la publicación impresa era algo secundaria. Esto lo comento porque las primeras exposiciones de la Kursala iban acompañadas de un catálogo que era homogéneo y que tenía la misma estructura de diseño. El catálogo era un mero acompañamiento a lo que se mostraba en sala. Pero había una nueva generación de fotógrafos/as que estaba encontrando su espacio en un formato que aún estaba por explotar y que esta generación nueva lo usó como carta de presentación autogestionada de sus trabajos. Ante la falta de espacios donde encontrar apoyos en galerías y museos, y el inmovilismo por parte de las instituciones apoyando a los fotógrafos/as de siempre, el fotolibro ha sido fundamental para su reconocimiento. Y hablo de fotolibro como objeto único, autónomo, indisoluble, como parte de la obra del autor secuenciada, diseñada y conceptualizada. Este fenómeno ha sido un cambio sustancial en la expansión de nuevos proyectos fotográficos de una manera distinta. Micó entendió perfectamente el cambio que se estaba produciendo. En palabras de Sonia Berger, directora y fundadora de la editorial de fotolibros independiente Dalpi-

ne: «Es fundamental entender y conocer la labor de Jesús Micó. Sobre todo el cambio que introdujo, que fue dar al autor la posibilidad de trabajar el libro por su cuenta y crear un objeto-libro, fotolibro antes que un catálogo. Él entendió perfectamente esa diferencia. Eso ha sido fundamental para la proyección de esos trabajos y esos autores».

Este atisbo de cambio en Los cuadernos de La Kursala los podemos observar primigeniamente, quizás en el fotolibro de Óscar Molina titulado Fotografía de un diario, uno de los autores de la anterior generación más adelantados a su tiempo, pero es en La caza del lobo congelado; de Ricardo Cases, donde vemos uno de los primeros baluartes del boom del fotolibro en España. En este trabajo del fotógrafo alicantino, Cuaderno de La Kursala número 13, cercano a lo que se ha denominado Nuevo Documentalismo, vislumbramos que el fotolibro es una obra coral y colaborativa, donde el diseño de Natalia Troitiño, textos de Luis López, edición de la propia Troitiño, Fosi Vegue y el propio autor, ensalzan el sarcasmo y crítica hacia la monería en un fotolibro compacto y conceptualmente extraordinario de un proyecto único y cerrado a años luz de lo que es un catálogo o un libro de fotos realizado con motivo de la exposición de un autor/a. A partir de este trabajo expuesto y publicado, cada nuevo proyecto que aparece en la Sala La Kursala, observamos como el fotolibro comienza a ser fundamental en la propuesta y, aunque vaya de la mano de la exposición, este hecho es el sello que empieza a distinguir a esta iniciativa cultural de cualquier tipo de actividad anteriormente realizada en el ámbito estatal en referencia a la fotografía. Por supuesto, cabe aclarar que no a todas las tendencias contemporáneas que se han expuesto en esta sala, concretamente las más conceptuales, les vienen al guante al formato fotolibro, pero si podemos decir que, ante esta tendencia al alza, hemos encontrado propuestas cercanas a lo que se puede dominar un libro de artista pero con apariencia de fotolibro. Como ejemplo de lo que expongo: la publicación Kosmos; de Marta Bisbal; Como Dios manda; de Gema Polanco; Educar es redimir; de Miguel-Benjumea o La forma bruta; de Martín Bollati.

Sería totalmente injusto y subjetivo alabar y mencionar los trabajos que personalmente me han cautivado más de todas las propuestas aparecidas en la sala de la Kursala, que, dicho sea de paso, se pueden ver todos en pdf y están disponibles para su descarga en un espacio web que tiene la Universidad de

Cádiz reservado para mostrar todos estos proyectos. Pero sí voy a mencionar aquellos trabajos que me hicieron, de un modo u otro, interesarme y fijarme como una meta en el camino intentar formar parte de la experiencia Kursala. Mi trabajo personal, se mueve dentro de lo que podíamos denominar documentalismo subjetivo cercano al diario visual, a veces esos diarios están más cercanos a la exploración de un territorio concreto físico y, otras veces, a espacios nada localizables, es decir, más etéreos o íntimos, pero siempre predominando mi mirada personal y poética, independientemente del trabajo que sea. Quizás esto sea así porque me interesa la fotografía desde la conexión que tiene esta disciplina con la literatura y, más concretamente, con la poesía. Es por eso que cuando descubrí en La Kursala los trabajos de autores como Coma; de Juan Diego Valera; Inward; de Camino Laguillo; The Hub; de Roger Guaus; Noray; de Juan Valbuena, o Ukraina passport; de Federico Clavarino, autores que habían sacado estupendos fotolibros y exposiciones y que los tenía de referencia cercana, porque aunque no tuvieran estilos parecidos entre sí, sí que tenían una visión de la fotografía donde su cosmovisión poética y del diario visual de viaje o íntimo tuvieron mucha importancia para mí. Eran trabajos que se salían de lo puramente documental y exploraban terrenos visuales que en esos inicios míos, era lo que más me interesan, y particularmente de autores cercanos, ya que, normalmente, en las escuelas de fotografías te suelen mostrar más autores estadounidenses, franceses, japoneses... y no tanto lo que se hace más cerca de tu entorno.

De alguna forma u otra, la Universidad de Cádiz siempre ha estado en todas las fases de mi vida fotográfica, como alumno, autor y, en los dos últimos años, como profesor. En el año 2000 hice mi primer curso de fotografía. Era un módulo de revelado en blanco y negro dentro de los cursos de extensión universitaria que dedica la Universidad de Cádiz a la fotografía y que cada año ofrece una amplia gama de módulos. Ese módulo me descubrió que este arte, para algunos un arte menor, era pura alquimia, y ya empezó, de alguna manera, a gestarse mi amor por la fotografía. Años más tarde seguí haciendo algunos cursos más dentro de la universidad. Habían pasado unos siete años y me compré una cámara digital que me hizo interesarme aún más por este medio y seguir formándome en la universidad en los citados cursos que ofrecía. En el 2008 me mudé a vivir a Sevilla, donde me inscribí primero en un curso de lenguaje y creación fotográ-



> Fotografía de la exposición de Sergio Castañeira titulada Ciudad Sur en la sala de exposiciones de la Universidad de Cadiz La Kursala. Fotografías realizadas por Pablo Padira.

fica en la Escuela y Galería el Fotomata, y posteriormente en un Máster Universitario de Fotoperiodismo y Fotografía Documental en la Facultad de Ciencias de la Información. Esta formación prácticamente provocó que el veneno de la fotografía se instalara de manera continua hasta los días actuales. Por ese tiempo nos impartió clases, en el curso anual del Fotomata, Ricardo Cases. Aunque ya había ido alguna en alguna ocasión a ver algunas exposiciones a La Sala La Kursala, él fue el primero que me habló de la importancia que estaba teniendo esta sala para la fotografía contemporánea española, y de lo que había significado para él tener la posibilidad de exponer y publicar el fotolibro *La caza del lobo congelado*. Era 2009 aproximadamente, el año en que quizás

me di cuenta de que la fotografía servía para mucho más que para hacer fotos estéticas, de tus seres queridos y de bonitos paisajes, y que era una herramienta muy potente para poder contar historias personales y para poder entender el mundo más cercano que te rodea a través de las imágenes.

Durante todo ese periodo posterior, me seguí formando, realizando talleres de fotografía realizada con autoría con fotógrafos como Ricky Dávila, David Jiménez, Anders Petersen, Michael Ackerman, José Manuel Navia, Cristóbal Hara, Pablo Ortiz Monasterio y muchísimos más autores que me sirvieron y espolearon para seguir por el camino fotográfico que había empezado a vislumbrar. Fue una época en la cual empecé a

desarrollar varios proyectos personales en paralelo, algunos tuvieron la suerte de poderse mostrar en formatos expositivos. Otros, al no tener mucha salida de ningún tipo, pues prácticamente seguían, como se dice en el argot fotográfico, en el cajón, sin la posibilidad de mostrarlo de una manera clara. Tras un curso de verano en 2013 sobre fotografía y compromiso social en la Universidad de Cádiz que organizó Jesús Micó, en el cual había varios ponentes tanto fotógrafos/as, como expertos y divulgadores de la fotografía, al finalizar él nos comentó que hacía una especie de visionados dentro de uno de los módulos de los cursos de extensión universitaria en la misma Universidad. Me inscribí para el siguiente módulo del siguiente curso lectivo y le presenté varios pro-

en realidad, in situ, no son tan extraños (por muy de tránsito que sea el territorio por el que se movía cuando hizo Ciudad Sur), pero lo hace con unas formas que nos los devuelven/ofrecen/presentan (a los/las espectadores/as) raros visualmente hablando (me refiero a la devolución de esos elementos urbanos). Es decir, consigue el extrañamiento visual con su forma de fotografiar (llena de ruido y artefacto, de transgresión compositiva y formal)”. Para mí, en lo personal, fue un punto de apoyo bastante importante poder exponer este trabajo en La Kursala, un trabajo que difícilmente hubiera tenido una salida sin el apoyo de esta iniciativa y, sobre todo, la oportunidad de poder exponer en la sala y de publicar en formato fotolibro.



> Fotografías de la exposición de Sergio Castañeira titulada Ciudad Sur en la sala de exposiciones de la Universidad de Cádiz La Kursala. Fotografías realizadas por Pablo Padira.

yectos para que me diera su feedback y su opinión de los mismos, proyectos que tenía de alguna manera en desarrollo o, algunos de ellos, ya prácticamente finalizados, pero que tenían el problema de que no los había materializado de una forma tangible. Y ahí es donde apareció y me ofreció la confianza como curador Micó para mi proyecto Ciudad Sur. Un proyecto que no era fácil, que era complejo, que muestra una ciudad como la de Sevilla tan llena de estereotipos, alejados de ellos, de una manera áspera, cruda y fantasmagórica. Fue el tercer proyecto que le enseñé, ya que era un proyecto como digo bastante antiestético, y eso fue lo que le fascinó, y lo que posteriormente hizo que apostara por él según sus palabras: “Ciudad Sur fotografía elementos urbanos que,

Este trabajo sería mi primera publicación monográfica y, en concreto, el Cuaderno de La Kursala número 55. Este proyecto se expuso y presentó en abril del 2016. Por motivos personales se retrasó un año, pero al final, y gracias a la paciencia de Micó, se mostró en dicha fecha. A veces la confianza es complicada de mantener en este mundo de la fotografía, digamos, así realizada con autoría. Aunque creas, aunque tengas fe en el proyecto que estás desarrollando, y ante la dificultad que muchos autores/as tenemos, pues tampoco hay mucho apoyo institucional, que un curador apueste por tu trabajo es una espaldarazo y una motivación extra para seguir creyendo en lo que haces. Encima todo esto llegó en un momento complicado de mi vida personal, que cambió para siempre, y que, gracias a este apoyo, me hizo seguir



> Fotografía perteneciente a la serie Ciudad Sur de Sergio Castañeira.

creyendo en la fotografía inclusive en un momento en donde, por problemas físicos, no podía ni crear imágenes. Pero el poder mostrar este trabajo, me hizo seguir en la brecha de la fotografía de alguna manera. También el desarrollar esta exposición y fotolibro me hizo entender que en, la labor del fotógrafo, a veces solitaria a la hora de la creación de imágenes, era fundamental el trabajo en equipo y eso lo pude confirmar trabajando tanto en la secuenciación de imágenes con Montse Puig e Israel Ariño, como en el diseño con Juanjo Justicia de Underbau, así como con el propio Micó, el cual siempre me ofrecía consejos basado en su experiencia de curador, todos certeros para la mejora de este proyecto en su propuesta para La Kursala. Este trabajo concreto, Ciudad Sur, itineró por varias salas de exposiciones de toda España a raíz de su punto de partida en Cádiz. Por otro lado, el libro, del cual imprimí alrededor de unos mil ejemplares, y de los cuales unos cuatrocientos los distribuyó la Universidad de Cádiz, llegó a muchísimos puntos donde no me podía imaginar que podía alcanzar y que compraron gracias también a la labor de Ediciones Anómalas, que fue Coeditora del proyecto junto a la Universidad de Cádiz. Este proyecto fue como una carta de presentación de mi obra y de mi manera de entender la fotografía para muchas personas que desconocían mi trabajo.

Nunca he sido una persona de ponerme las expectativas muy altas, aunque hubo una época en la cual, y sé por muchos autores, que todo el que publicaba en La Kursala anhelaba -soñar es gratis- el deseo que le ocurriera algo parecido al fenómeno Afronautas de Cristina de Middle. Pienso que la disciplina y el trabajo constante son fundamentales en la obra de un fotógrafo/a y no creo en las casualidades ni en la suerte ni en que todo caiga del cielo. Conocí al trabajo de Cristina de Middle antes de que se hiciera, digamos, popular y que se convirtiera en algo así como un icono de la fotografía contemporánea internacional. Ella es una autora que ha trabajado muchísimo. Estuvo muchos años trabajando de fotoperiodista en un periódico local de la provincia de Alicante y no se quedó ahí. Fue poco a poco expandiendo su manera de mirar y su manera de creer en la fotografía. Digo esto por mis expectativas cuando publiqué este libro. En ningún momento me planteé una posibilidad similar, mi camino fotográfico es otro, siempre entendí la fotografía como una válvula de escape y de manera amateur, pero sí me sirvió para poder materializar un proyecto que de alguna u otra forma hubiera quedado en el olvido,

y seguir avanzando, tener más confianza en mi modo de crear y de mirar. Creo que siempre compararse con otros autores y autoras en el arte es un error. Cada uno tiene su espacio, su recorrido de una manera personal, única e intransferible. Es por eso que, ante la amalgama de proyectos tan ricos y diferentes expuestos en La Kursala, que encajara el mío a través de la oportunidad que me brindó Micó, me hizo creer que estaba en el camino correcto y en el que desde casi una década me encuentro y donde desarrollo mis proyectos personales, como el que acabo de publicar el pasado año, titulado Limbo; y que ha sido mi segunda publicación personal.

He tenido la suerte de poder ir a varios montajes de exposiciones en La Sala Kursala. Personalmente es una experiencia increíble la de ver como un espacio completamente diáfano y en blanco se transforma con fotografías en algo único y personal. Ha habido varios amigos, fotógrafos y fotógrafas, que han expuesto allí y que he acompañado de alguna manera cuando estaban en el proceso de montaje. Carlos de la Herrán, uno de los montadores de la sala, me dijo algo así como que siempre que montaba alguna exposición de alguno de los autores/as que exponían, se había dado cuenta de que de alguna u otra manera estábamos conectados, que siempre había un autor que conocía a otro que había expuesto y que le llamaba mucho la atención, ya que le daba una sensación como que todos los autores estábamos conectados de una manera generacional. Y no le faltaba la razón. Si de algo trata la experiencia Kursala es de mostrar a una nueva generación de autores/as que han expandido los límites de las fotografías contemporáneas en el Estado español, en cuanto a nombres y formas de observar.

Más allá solo de mi labor como autor en la Kursala, la cual forma parte ya de mi background y experiencia desarrollando un trabajo que me ha servido para poder focalizar con más énfasis mi manera de abarcar la fotografía desde la literatura y poesía hacia lo visual, también me ha interesado comprender y llegar a poder entender otros trabajos alejados de mis parámetros y que iban a publicarse en La Kursala. Es ahí donde también en mi labor como divulgador a través de plataformas de las que formo parte, como El Patio del Diablo o el Photobook Club Cádiz, he podido organizar, gracias al apoyo de Susana Gil de Reboleño, responsable de toda la producción y gestión tanto de las exposiciones como de los libros, charlas de presentación de trabajos expositivos y fotolibros de autores que exponían como Los hijos del ciervo

de José Luis Carrillo o *The rest is history* de Alejandro Acín, por ejemplo, experiencias siempre gratificantes e interesantes, porque creo que a veces es necesario en muchas obras de la fotografía contemporánea que exista una explicación por parte del autor, y no me refiero a esto como una justificación ante el poco entendimiento de la obra, sino a la posibilidad de que el autor/a facilite claves para entender mejor cómo han llegado esas imágenes concretas a poder desarrollar un trabajo, o explicar el proceso creativo que ha llevado a la ejecución del proyecto. Me parece muy interesante a su vez la iniciativa que hubo como las tituladas *Dúo* tras el periplo de la pandemia, donde una pareja de autores que habían publicado en la sala, hablaban sobre cuestiones fotográficas y sus proyectos personales, los cuales se pueden ver en el canal de Youtube de la Universidad de Cádiz. En la última exposición hasta la fecha, *The Bears*; Alejandra Carles-Tolrá explicó su proyecto e hizo una visita guiada de la propia exposición, iniciativa que la Universidad junto a la autora programaron y que me parece de una gran acierto. Ojalá cada vez que se pueda hacer, y el autor/a pueda, continúe esta actividad cada vez que se inaugure una nueva exposición.

En estos diecisiete años de trayectoria y centenar de proyectos expuestos y publicados, la constatación de este proyecto en el plano local y nacional como punto de muestra de la fotografía contemporánea emergente, es una realidad y un hecho que manifiesta que desde la periferia se pueden realizar proyectos culturales que sean referentes y muestren una alternativa posible y real a las estructuras anquilosadas y que suelen aglutinar los flashes mediáticos. Y todo desde un presupuesto modesto, pero con un equipo detrás que apuesta por una sala e iniciativa que ya es historia y que seguirá siendo presente y futuro de la fotografía española del siglo XXI. La fotografía, y más en este país, necesita iniciativas públicas, independientes y alejadas del lucro comercial como esta, que apoyen los pro-

yectos de autores/as noveles y que planteen nuevos espacios para la difusión de la fotografía realizada con autoría. Este proyecto ha puesto en relieve que es posible y factible.

Bibliografía

Ábrego, Ismael (2016). Entrevista a Jesús Micó en la Revista Digital Presente Continuo https://www.presente-continuo.org/index.php?seccion=2&tipo=entrevista&id_entrada=249

Micó, Jesús (2010). Proyecto Kursala: desde la periferia al núcleo de la creación fotográfica <https://www.youtube.com/watch?v=YcV34ro7ZQs>

Micó, Jesús (2017). Un cierto panorama. Reciente fotografía de autor en España. Editorial AECI CULTURA HISPANICA.

Micó, Jesús <https://www.jesusmico.com/comisariado>

Muñoz, Aurora (2015). Artículo sobre La Kursala en la Revista Digital Presente Continuo <https://www.presente-continuo.org/entradas/reportaje/103/la-kursala>

Pam, Max y Ortiz Monasterio, Pablo (2003). Max Pam habla con Pablo Ortiz Monasterio. Editorial La Fábrica.

Parr, Martin y Badger, Gerry (2014). *The Photobook: A History* (Volume III). Phaidon Press.

Vega Pérez, Celia (2020). Tesis doctoral titulada *Transformaciones en la edición de fotolibros en España* (2008-2018). <https://docta.ucm.es/entities/publication/6217e3e6-d6d4-453e-b890-148f3697024d>

Villalón, Roberto (2014). Entrevista a Jesús Micó <https://elasombrario.publico.es/jesus-mico/>

VVAA. Cuaderno de La Kursala número 50: <https://extension.uca.es/wp-content/uploads/2017/10/16140.pdf>



BLACK LIVES MATTER

TRAYVON MARTIN
SANDRA BLAND
STEPHON CLARK
DY LOPEZ
PHILLANDO CASTILE
SHEREESE FRANCIS
OSCAR GRANT
JORDAN BAKER

MICHAEL BROWN
TAMIR RICE
ERIC GARNER
VETTE SMITH
MIRIAM CAREY
AIYANA JONES
TYREE WOODSON
JONATHAN BAKER

"FIST IN THE AIR, I AIN'T FINNA
PUT MY HANDS UP!"



Los derechos culturales como motores de privilegio y desigualdad

Sergio Ramos Cebrián

Doctor en Estudios Culturales
Director Ateneo de las Artes de Viladecans
<https://orcid.org/0000-0003-3763-2688>
sramoscebrian@gmail.com

Artículo recibido: 30/09/2024. Revisado: 24/04/2024. Aceptado: 23/05/2024

Resumen: En los últimos años se ha potenciado el discurso de las políticas culturales ligado a la materialización de los derechos culturales. Pero los datos sobre participación cultural siguen sin reportar muestras de equidad en el campo social pues corroboran que la desigualdad sigue enquistada en la sociedad. Las políticas culturales, lejos de los objetivos de los derechos culturales, consolidan la desigualdad en el territorio. Las clases trabajadoras y migrantes tienen ninguna o muchas más dificultades que las clases acomodadas para materializar los derechos de acceso y participación en la vida cultural. Este artículo utiliza datos y ejemplos para mostrar que los grandes discursos institucionales que rodean las políticas culturales, sobre el desarrollo y la sostenibilidad cultural, bienestar y redistribución de la riqueza, son mitos públicos que no reportan resultados efectivos. Revelando la inutilidad de las políticas culturales. Y la función de privilegio, de los derechos asociados. Vamos a comprobar porqué la cultura hoy sigue siendo un privilegio y no un derecho.

Palabras clave: Políticas culturales; derechos culturales; desigualdad; participación cultural; acceso cultura.

Cultural rights as drivers of privilege and inequality

Abstract: In recent years, the discourse on cultural policies linked to the materialization of cultural rights has been strengthened. But the data on cultural participation still do not report signs of equity in the social field since they corroborate that inequality remains entrenched in society. Cultural policies, far from the objectives of cultural rights, consolidate inequality in the territory. The working and migrant classes have no or many more difficulties than the wealthy classes in materializing the rights of access and participation in cultural life. This article uses data and examples to show that the large institutional discourses surrounding cultural policies, on cultural development and sustainability, well-being and wealth redistribution, are public myths that do not report effective results. Revealing the uselessness of cultural policies. And the function of privilege, of the associated rights. Let's see why culture today continues to be a privilege and not a right.

Keywords: Cultural policies; cultural rights; inequality; cultural participation; cultural access.



Las políticas culturales comenzaron su viaje público considerándose correctoras de lo moral. Así, la gestión del patrimonio cultural y la instrucción pública de la población fueron los epicentros de una política pública emergente y moderna.

Siglos más tarde tenemos una política cultural consolidada con diferentes estrategias para materializar las oportunidades de acceso y participación cultural de la ciudadanía. Sin embargo, la cultura sigue siendo un asunto resbaladizo y persisten incertidumbres sobre su verdadero rol e impacto en la sociedad.

El sociólogo Pierre Bourdieu (2012) desenmascaró la cultura como fuente de distinción. La idea base es que la cultura es un recurso que sirve para situarse en la sociedad. Y genera un tipo de capital que funciona como elemento de distinción y, como tal, genera escalas diferenciadoras.

Al desvelar que la cultura potencia el elitismo, la política cultural empezó a preocuparse por la necesidad de equilibrar el efecto de desigualdad cultural provocado en la sociedad.

Desde ese momento la política cultural aumenta su incidencia en las condiciones de acceso y de participación de la ciudadanía. Y aunque las políticas de proximidad sean el Guadiana de las políticas públicas pues nunca fueron centrales en el campo público (Rius; Gisbert 2018), es importante resaltar que los municipios sean las administraciones que más invierten en cultura.

Por otra parte, en la actualidad resultan más recurrentes las estrategias públicas preocupadas por fomentar las industrias culturales enfocadas al consumo cultural donde asoma el elitismo de la distinción y la cultura como privilegio de unos pocos frente a la mayoría. Confirmando que “la cultura es un instrumento de legitimación y dominación” (Bourdieu 2014, p. 221).

Políticas culturales sin redistribución de la riqueza

Existe una idea muy extendida que esquivada la duda y potencia el sentido social y consumista de las políticas culturales: hay que llevar la cultura a cada rincón del territorio. Argumento que concibe la cultura como si fuera una cosa que se lleva y se trae, se consume y disfruta, más que pro-

yectarla como una actividad o un proceso que se diseña y se construye. En este sentido, el consumo cultural se ha instalado como uno de los principales motores del acceso cultural.

Aunque, por ejemplo, los datos de la Encuesta de derechos culturales de Barcelona (Ajuntament de Barcelona 2022) indican que la política cultural, más que un bálsamo terapéutico que desactiva la desigualdad, consolida un sistema anclado en ella. En este sentido, la idea que “la cultura pertenece a las clases altas” (Fundación La Caixa 2018) resulta radical y difícil de encajar para los adeptos al sistema público. Sin embargo, los datos indican que “el enorme declive de la clase trabajadora en las artes refleja la caída en la sociedad en general” (Tapper 2022). Es decir, las políticas culturales actuales generan lo contrario que promete. Dicho de otra manera, la política cultural fomenta reconocimiento, pero no redistribución de la riqueza.

Justicia social y cultural como objetivo democrático

Desde finales del siglo XX, “una de las principales preocupaciones de la filosofía jurídica, política y moral, fue alcanzar la justicia entre culturas” (Rodríguez 2013, p. 94). Así, temas como el multiculturalismo, la interculturalidad y la conciliación entre la tolerancia y la libertad individual tomaron relevancia. Los derechos diferenciados en función de los grupos particulares lograban protagonismo en el debate entre liberales y comunitaristas. Aunque en el debate ya latía la idea de que “el Estado siempre termina por privilegiar en forma sistemática la cultura mayoritaria” (Rodríguez 2013, p. 98).

En este contexto, la crítica del multiculturalismo se agudiza porque favorece a la cultura dominante. Es decir, fomenta la coexistencia y la tolerancia entre culturas. Pero plantea una justicia formal que no sirve “para avanzar hacia una justicia sustancial, que ataque las causas sociales y económicas de la desigualdad entre culturas y permita la construcción de una cultura política común y diversa” (Rodríguez 2013, p. 102).

Así, las políticas interculturales pretenden conjugar los derechos particulares de las comunidades con la protección de los derechos individuales para superar el paradigma de la justicia formal sobre el reconocimiento de derechos. Y caminar hacia un marco de “justicia sustancial. De esa forma, no solo se articula la justicia cultural con la justicia social, sino que se intentan superar los horizontes normativos... para promover el diálogo, el respeto, la convivencia y

el aprendizaje entre culturas” (Rodríguez 2013, p. 122). De esta manera emergen las políticas del reconocimiento cultural (Unesco 2001) y el consecuente interés y sospecha por el carácter colonial de la cultura institucional desde finales de siglo XX.

Redistribución y reconocimiento social y cultural

Disociar las políticas de redistribución de la riqueza, producto de la política de clase de la tradición liberal, de las políticas del reconocimiento, pilar de la política de la identidad y producto de la filosofía continental hegeliana con la carga del fenómeno comunitario, presenta el dilema entre redistribución, reconocimiento y representatividad. La primera se centra en injusticias tales como la explotación, la marginación económica o la privación. En cambio, el paradigma del reconocimiento y representatividad carga contra injusticias tales como la dominación cultural, el no reconocimiento, la invisibilidad o falta de respeto.

Ante tal dicotomía, la tesis de la filósofa Nancy Fraser destaca que el objetivo de la justicia social exige tanto la redistribución como el reconocimiento y la representación (Fraser 2008). Es decir, no basta con articular una política cultural orientada a la conservación y la distribución de productos culturales pues “cuando los ciudadanos no acceden a este escenario en igualdad de condiciones, se produce la propia injusticia política o representación fallida” (Ibañez 2010, p. 305). Por ello, las formas y las políticas de participación cultural son tan importantes pues son el campo institucional donde redistribución y reconocimiento se han de desarrollar y conciliar. Y donde se establecen los márgenes reales de materialización de los derechos culturales, es decir, el grado real de justicia social, cultural y democrática de cada jurisdicción en la que actúa la acción político institucional.

Si aplicamos ahora el problema al presente de la política cultural y, por ejemplo, situamos la concepción de la redistribución de la profesora Nancy Fraser cuando “habla de desigualdades de distribución entre comunidades y países, algunos se llevan una gran parte de los recursos pero otros no se llevan ni reciben nada. Esto es similar al contexto del patrimonio y los museos, ya que estos recursos son utilizados mayoritariamente por las personas que tienen más capital económico social y cultural” (Salva Trios 2022). En este sentido, no basta con articular una política cultural orientada a la conservación, distribución y consumo de productos culturales.

Por ello analizar el resultado de la política cultural implica averiguar los márgenes democráticos de la sociedad (Ramos Cebrián 2021).

Justicia formal sin participación cultural

Desde finales del siglo XX, por ejemplo, en la ciudad de Barcelona, la crisis de representatividad política que levanta el movimiento del 15M impulsa el interés por las políticas de la identidad, el reconocimiento y la representatividad, que pretende aprovechar la oportunidad de tomar las riendas de la política cultural sobre la participación (Barbieri 2018).

Aquellos debates orientaron la cultura a actuar contra la desigualdad desde el campo cultural. Frente a las políticas “desde arriba”, que se supone contribuyen “a disminuir las brechas sociales (pero) crean vínculos que coartan la autonomía de las personas” (Rodríguez 2013, p. 119) y fomentan redes clientelares. Así, las políticas interculturales se presentan para superar la posición multicultural y emerger como “políticas participativas desde abajo que permiten un fortalecimiento de la sociedad civil y el diálogo entre las distintas culturas” (Rodríguez 2013, p. 119). Contexto que favorece conjugar los derechos particulares de las comunidades con la protección de los derechos individuales con el objetivo de superar el paradigma deficitario de la justicia formal sobre el reconocimiento de derechos y caminar hacia un marco de “justicia sustancial. De esa forma, no solo se articula la justicia cultural con la justicia social, sino que se intentan superar los horizontes normativos ... para promover el diálogo, el respeto, la convivencia y el aprendizaje entre culturas” (Rodríguez 2013, p. 122). Así se provoca la aceleración de las políticas del reconocimiento desde los primeros pasos del siglo XXI.

Aunque hoy la redistribución de la riqueza cultural sigue siendo una incógnita institucional y un problema social. Mientras se continúa inflando el discurso cultural.

Algo pasa con la cultura que no estamos haciendo bien

La estrategia institucional incide en la idea de que “la cultura juega un papel clave en la lucha contra la pobreza, la exclusión, las inequidades o el diseño de ciudades inclusivas” (Maraña 2020, p. 5). Pero los datos actuales no reflejan la relevancia de la política cultural como motor de reequilibrio social y redistribución de la riqueza, como veremos más adelante.

Por otro lado, la poca relevancia de la sostenibilidad cultural se justifica por el miedo de los Estados a incorporar referencias a la cultura; la dificultad de aceptar la diversidad cultural; la mentalidad tradicional de los expertos y técnicos de la cooperación al desarrollo; la baja influencia de la UNESCO; los prejuicios y resistencias que genera la relación entre el desarrollo-pobreza y cultura; la visión utilitaria de la cultura al servicio de otros sectores como puede ser el turismo (Maraña 2020, pp. 11-13).

A pesar de los inconvenientes, se señala que “la cultura humaniza y es vehículo para las emociones. Este es el instrumento más potente para difundir y canalizar el mensaje de la sostenibilidad” (Maraña 2020, p. 24).

Comprobamos que el discurso de la sostenibilidad cultural se postula para mejorar la vinculación de la cultura con el desarrollo pues se señala que las políticas culturales se han vinculado “lamentablemente con las bellas artes y el elitismo, las políticas culturales han tendido a favorecer siempre un tipo de cultura concreta, como señala el propio Yúdice: las políticas culturales, han marginado el concepto más amplio de cultura” (Maraña 2020, p. 29). Así, se valida la hipótesis de que “el relato sobre la cultura como el cuarto pilar del desarrollo sostenible emerge como un marco de referencia en construcción, que refuerza el papel de la cultura en el desarrollo sostenible y que puede ser especialmente interesante para los gobiernos locales” (Pascual 2021). Y se proyecta la sostenibilidad cultural como el nuevo bálsamo terapéutico de la acción cultural.

En este sentido, la Mondiacult 2022 sobre Políticas Culturales y Desarrollo Sostenible afirma la cultura como “bien público mundial”. Y refuerza su relevancia a pesar de reconocer “que todavía no ocupa el lugar que se merece en las políticas públicas y la cooperación internacional” (Unesco 2022^a, 2022^b; Calado 2022). De esta manera se mantiene la idea de la cultura como motor de desarrollo, cohesión social y paz. Aunque las reuniones preparatorias se preguntaran: “¿Se puede hablar de paz cuando el Estado está ausente y debilitado, y cuando en sus programas la cultura no pasa de ser una muletilla más cercana al asistencialismo que a la garantía de derechos?” (Vega 2022).

Durante la Mondiacult 2022 no faltaron las críticas contra el buenismo cultural y su “tono salvífico” (Calado 2022). Por ejemplo, “la ministra colombiana se refirió a un ‘malestar en la cultura’ resultado de un relato único que ve

la misma como un recurso económico, proponiendo recuperar la capacidad transformadora de la cultura y no solo su valor de compra-venta, apelando recurrentemente a la idea de una cultura de la vida” (Calado 2022). También se habló de “dominación cultural” y de la concepción “del desarrollo como un matriz etnocéntrica para procurar el bien común” (Calado 2022). Y sobre las propuestas del “buen vivir” (Bonilla 2018) para mostrar que racismo o patriarcado son fenómenos culturales, advirtiendo que “no debemos estar bajo la ilusión de que la cultura es buena, debemos problematizarla” (Calado 2022).

La parábola de la sostenibilidad cultural

Con todo, el debate sobre la sostenibilidad cultural señala la relevancia de la relación entre los sistemas culturales y las comunidades. En este sentido, la comunidad educativa es uno de los focos que interviene en la materialización de los derechos culturales, pues “la educación nos cultiva y nos habilita para ejercer el derecho a la cultura” (Maraña 2020, p. 93).

La educación habilita, instruye y ofrece un laboratorio de construcción de una ciudadanía global, crítica y cosmopolita. Así, se propone “educar para el desarrollo y para la ciudadanía global desde la cultura y sus manifestaciones entendidas como logros para el desarrollo humano a lo largo de los tiempos” (Maraña 2020, p. 63). Este patrón de la cultura como cultivo es recurrente en las políticas culturales modernas y deja sombras sobre la cultura como recurso (Rowan; Ramos Cebrián 2023) “pues la instrucción cultural también ha sido, por ejemplo, un instrumento colonial a lo largo de historia” (Martínez 2018). Así, surgen dudas sobre la política cultural. Por ejemplo, el

sociólogo de la cultura Per Mangset se cuestiona el posible fin de las políticas culturales al hilo de las dificultades por democratizar la cultura y el baldío esfuerzo de la política cultural contemporánea, pues “los artistas siguen siendo pobres y la política cultural aprisiona la cultura en una jaula burocrática” (Mangset 2020).

La crítica sobre las políticas culturales incide en que ni evitan la precariedad ni el enclasmiento por distinción.

En este contexto la parábola de la sostenibilidad parece un nuevo canto de sirenas. Nos cuesta aceptar la inoperancia democrática de la política cultural. Ahondamos en la idea de que “la cultura moldea nuestro pensamiento, nuestra imaginación y nuestro comportamiento” (Martinell 2020, p. 92), pero sabemos que sólo funciona para quien puede acceder, disfrutar y participar plenamente de la cultura.

El discurso ecológico de la sostenibilidad aplicado al campo cultural considera la cultura ligada a la diversidad y apegada al entorno. Dicho de otra manera, “las culturas no pueden sobrevivir si se destruye o empobrece el entorno del que dependen” (Martinell (dr.) 2020, p. 94). Pero ¿qué podemos esperar de un ecosistema cultural que consolida la desigualdad por el código postal? (Ajunta-

ment de Barcelona 2022). La esperanza por el desarrollo y la sostenibilidad cultural salta por los aires.

El profesor Per Mangset “sugiere que las democracias occidentales pueden en realidad estar enfrentando el fin de una política cultural que no se ha adaptado ni respondido significativamente a los principales cambios sociales, económicos y

El discurso ecológico de la sostenibilidad aplicado al campo de la cultura considera la cultura ligada a la diversidad y apegada al entorno.

culturales de los últimos cincuenta años” (Richer 2021). Así, no es de extrañar que la pregunta ¿cómo puede la política cultural fortalecer el sector artístico y cultural? (Richer 2021), se transforme en un análisis sobre el impacto de la política cultural en la actualidad, que levanta una pregunta más incómoda: ¿puede la política cultural hacer algo por la redistribución de la riqueza?

El apalancamiento de la desigualdad cultural en el territorio

Hace veinte años se lanzó la Agenda 21 (2004) en el Congreso Fundacional de CGLU (CGLU 2010). Hoy las encuestas sobre el impacto de la cultura de proximidad no reportan los réditos esperados ni en la materialización de los derechos culturales ni la redistribución de la riqueza.

En la actualidad la política cultural no responde al mandato del Estado social y democrático de derecho, pues favorece a quien más tiene en detrimento de las clases menos favorecidas. Los datos indican el resultado de una política cultural inercial que se arrastra, como mínimo, desde los años sesenta del siglo XX (Quaggio 2014).

La «Encuesta de derechos culturales de Barcelona» insiste año tras año en el mismo resultado (Ajuntament de Barcelona 2022). El código postal es decisivo en la cronificación de la desigualdad cultural. Así, los derechos culturales son un mantra socialdemócrata pendiente pues en la práctica son un privilegio para las clases más acomodadas de la ciudad. Es decir, las políticas culturales utilizan los derechos culturales como cortina de humo pues mantienen un *status quo* cultural elitista y no participado por la mayoría de la población.

Los datos de Barcelona reflejan que en los barrios con menor renta es más difícil ejercer el derecho a la cultura. El barrio es valorado como “fuente de vida cultural”. Pero, también, la escala donde existe mayor necesidad de participar en la vida cultural (Barbieri 2023).

El esfuerzo institucional muestra signos preocupantes que no son nuevos. Ha principios del siglo XXI la crítica detectaba que “la democratización de la cultura en lugar de hacernos más cultos y más libres, se ha convertido en un nuevo factor de desigualdad” (Miralles 2001, p. 13). Análisis que continúa presente en las estrategias de democracia cultural en la escala local (Fernández de Losada 2023).

La proximidad cultural aparece como la escala de gestión pública más relevante para desarrollar los supuestos parámetros de la cultura. Y, paradójicamente, el lugar donde la cultura es menos accesible y participativa, y donde se despliegan unas políticas culturales con escasa o nula redistribución de la riqueza pues el capital cultural queda acumulado en las zonas urbanas con mayor renta donde hay mejores oportunidades para el acceso y la participación en la vida cultural. Es decir, “la acumulación del capital económico es inseparable de la acumulación de capital cultural” (Bourdieu 2014, p. 280).

Los datos no reportan buenas noticias

Llevamos décadas de política cultural social y democrática. De construcción de discurso cultural que emana de los denominados “unescócratas” (Yúdice, Miller 2004, p. 13), y de los defensores que ligan la cultura con el desarrollo sostenible e intentan enderezar el rumbo democrático de la política cultural. A pesar de que la cultura cayera de los ODS y de la Agenda 2030 (Martinell 2015; 2020).

Tales discursos aterrizan en los departamentos municipales con el propósito de transformar la agenda cultural de la ciudadanía, aunque no calan en la realidad ante la evidencia de la desigualdad cronificada en el territorio porque los sistemas jerárquicos y gerencialistas se instalan en las estructuras públicas (Fernández 2013). Los departamentos públicos intensifican la burocratización de los procesos y ahogan su capacidad técnica para aplicar nuevas propuestas.

Hemos pasado de hablar de democratización a democracia cultural, de gobierno a gobernanza, de proximidad a comunidad, de acceso a participación, de alta cultura a diversidad intercultural, de gestión público-privada a gestión ciudadana y comunitaria, de productividad a sostenibilidad, de gestión cultural a innovación social, de división departamental a transversalidad, de sistema a ecosistema, de instrucción a colaboración, de equipamientos a espacios, de programación a actividades culturales, de bienes materiales a inmateriales incluso comunes, de creatividad a precariedad, de reconocimiento a derechos, de derechos a desigualdad. Mucha traslación conceptual para abrir el marco de las políticas culturales, métodos y marcos de actuación. Aunque la redistribución de la riqueza en la sociedad sigue siendo un anhelo progresista irresoluto. Y la cultura ligada al desarrollo social y democrático, un proyecto utópico.

La cultura como recurso se impone a la cultura como derecho

Los derechos culturales siguen igual. Esperando. Sin avanzar más que para generar análisis sobre un consumo cultural que, observando los datos, se mueven en porcentajes similares desde hace años. Por ejemplo, el esfuerzo por mantener programaciones culturales mantiene la asistencia a los teatros en las últimas décadas (Gencat 2020). Acceso cultural que apuntala el consumo cultural y sujeta la industria del teatro con un porcentaje de público estable desde hace años, mayoritariamente de clase media y alta con estudios superiores.

Los datos indican un estancamiento en la generación de público. Y, por ende, en la materialización del derecho cultural de la ciudadanía a pesar de los planes orientados a los derechos culturales, como el aprobado en la ciudad de Barcelona (Ajuntament de Barcelona 2021). Sorprende que la forma habitual de evaluar el derecho cultural sea aún observar los datos sobre los hábitos y las prácticas culturales que, básicamente, reportan datos sobre el consumo cultural de la ciudadanía (Apm 2023).

Observamos que cada vez es más difícil aumentar la cifra de espectadores. Por ejemplo, en el teatro en Cataluña desde 2002 hasta la fecha hemos pasado de dos millones a casi tres millones de espectadores. En los teatros de Cataluña, los datos revelan que de la secuencia histórica 2002/2023 el mejor año fue 2011 con 2.890.713 asistentes y el segundo mejor año, 2022 con 2.789.751 de espectadores con “un récord absoluto de recaudación con casi 85 millones euros, un 28% más que la temporada anterior” (Efe 2023; Adecata 2023).

Los datos son relevantes, aunque no parece razonable esperar que dentro de veinte años, doblar y llegar a los 5,5 millones, casi seis millones espectadores. Para ello deberíamos consolidar una progresión de 150.000 espectadores nuevos cada año y, entre otras cosas, doblar la inversión y el parque de teatros de Cataluña. Algo que parece inverosímil. Además, en el supuesto de que se dieran las condiciones, y observando los datos, ¿para qué? ¿Qué tipo de política cultural estaremos desarrollando? ¿Más consumo cultural indica más materialización de derechos culturales? ¿Consigue reducir la brecha de la desigualdad en el territorio? Las escasas fuentes sobre participación cultural que no se concentran en los datos del consumo cultural indican que la desigualdad se enquistó en el territorio (Ajuntament de Barcelona 2022).

El problema de la creación de públicos tiene tope. Se especula con aumentar los márgenes de participación fomentando las actividades interactivas entre público y artistas para que, precisamente, el público deje de ser un “invitado de piedra” en el teatro (Ajuntament de Barcelona 2023). Se buscan estrategias que fomenten crecimiento infinito en el mercado teatral. Y se sigue tratando a la ciudadanía como público consumidor, como un problema ligado a la explotación de mercado. Mientras, la cultura como recurso se impone a la cultura como derecho.

Comprobamos como el capital cultural se concentra en las capas más acomodadas de la población. La gestión pública aísla a las clases populares de la cultura. Las expulsa del mercado cultural. Entonces crecen las dudas sobre la función actual de la política cultural.

Derechos culturales frente al deterioro social

Los datos indican que la condición de clase resulta decisiva a la hora de materializar los derechos culturales. Por ejemplo, la desigualdad afecta al acceso a la cultura de la edad infantil (Educació360). Sabemos que el 32% de los niños y jóvenes de entre tres y dieciocho años no realiza ninguna actividad extraescolar, además existe un decalaje de mil horas de actividades entre el alumnado de tres a doce años según la clase de procedencia. La desigualdad educativa se enquistó en la sociedad. La conclusión no es nueva. El deterioro social es evidente. Sabemos que “una de las funciones modernas del sistema de enseñanza es asignar títulos de identidad social, títulos de la calidad que contribuyen en mayor medida a definir la identidad social” (Bourdieu 2014, p. 25). Dicho de otra manera, cuando el acceso educativo y cultural se limita, la desigualdad emerge.

La exclusión de la clase trabajadora en la universidad es un hecho. “La universidad no es un lugar para pobres” (Escribano 2020). Sólo el 10.6% de universitarios son de clase trabajadora, frente al 54,7% de alumnos de grado de clase alta y el 34,7% de clase media (ESCRIBANO 2020; ARIÑO et al. 2022). Por otro lado, el fomento del consumo cultural beneficia a las clases más formadas de la sociedad pues “en la literatura sociológica sobre el consumo cultural (Ariño 2010; Coulangeon y Duval 2013; Donnat, 2004; Roose et al., 2012) hay un relativo consenso sobre qué variables son las que condicionan el consumo como en mayor medida es el nivel de estudios (ca-

pital educativo) y en menor medida, la residencia en entornos urbanos, el género y la ocupación profesional” (Arosteigui; Ulldemolins 2020, p. 36). Es decir, la materialización de los derechos culturales asociada al fomento de la educación y el consumo revelan el colapso democrático de las políticas educativas y culturales (Casco; Peña López, 2020).

Las políticas culturales generan más profesionales y consumidores unitarios que ciudadanía con derechos. Prima el sistema productivo sobre las personas. No es extraño pues ya hemos señalado que “una de las funciones del Estado es construir mercados” (Bourdieu 2014, p. 38). Dicho de otra manera, la política cultural se orienta a la distribución de contenidos más que a la redistribución del capital cultural. Prima el sistema productivo al democrático. Por ejemplo, se ha observado “que los artistas no han experimentado ninguna mejora en sus situaciones laborales inseguras desde los años setenta. Esta precariedad ha quedado aún más expuesta durante la Pandemia de COVID-19 DE 2020-21, en la que los artistas y trabajadores del arte independientes han sufrido profundamente (Brook, O’Brien y Taylor 2020; Comunian & England 2020, Pacella, Luckman y O’Connor 2021, Bands y O’Connor 2021)” (Richer 2021, p. 35).

Por otro lado, el empleo generado por las industrias vinculadas a la cultura es prácticamente el mismo desde hace un par de décadas. Por ejemplo, en 2022 representó el 3,4% de empleo total generado en España, igual al de 2004 y 2006, muy cerca del porcentaje del año 2000 con un 3,2%. Comprobamos el porcentaje estable en la serie anual 2000-2022 (Ministerio de Cultura y Deporte 2023). Es decir, es plausible anunciar que las políticas culturales hayan alcanzado su cénit de empleo cultural porcentual anual, señal del estancamiento de las estrategias orientadas a la productividad cultural. No es objetivamente esperable que en los próximos años se produzcan variaciones significativas en cuanto a los datos de público y generación de empleo cultural. La política cultural clásica se agota. Aunque el relato grandilocuente alrededor de la cultura se intensifica.

Políticas culturales ¿para qué?

Las clases trabajadoras y migrantes lo tienen más difícil para acceder a la cultura desde el punto de vista laboral (Tapper 2022). Además, no está claro que el consumo cultural sirva para mejorar las competencias educativas. Por ejemplo, en este

sentido algunos análisis ponen en duda que la visita a museos signifique un impacto favorable para el alumnado participante (Savage 2022).

La paradoja de la política cultural radica en que sabemos que “la oferta cultural por sí sola no es eficaz para abordar las desigualdades en la participación cultural” (Iachan 2022, p. 207). En cambio, el código postal es determinante. Las clases trabajadoras y migrantes no materializan sus derechos culturales como lo hacen las clases medias y altas. Entonces, políticas culturales ¿para qué? ¿Para quién?

Por otra parte, la itinerancia del trabajo cultural incide en un emprendimiento creativo que ahonda en una precariedad domesticadora (Rowan 2010; Zafra 2017). La política pública invierte en un tipo de consumo cultural que precariza al sector y beneficia a los más privilegiados, confirmando que “uno de los principios de las estrategias de los dominantes es tener al fin todo y no pagar nada... la paradoja de muchas estrategias políticas actuales... pretender asegurar a los dominantes los beneficios del liberalismo, y los beneficios de la dependencia estatal” (Bourdieu 2014, p. 417).

Por tanto, nos encontramos ante una disfunción institucional, las políticas culturales que no logran derrumbar las barreras que impiden la equidad social no tienen sentido en un Estado Social y democrático de Derecho (Ramos Cebrián 2021). Pues los derechos culturales que promociona son privilegios para ciertos sectores de la población, aunque continuamos creyendo que la cultura lo puede solucionar casi todo. Pero ese ‘casi’ se lleva demasiadas personas por delante. Precisamente, aquella que vive en los barrios o las afueras desplazadas del centro (Thiong’o Nhugi 2017).

Comprobamos que la cultura instrumental orientada al consumo no favorece la materialización de derechos culturales ni la redistribución de la riqueza. Entonces, políticas culturales ¿para qué? En este sentido, la actual estrategia socialdemócrata debe revisarse pues continúa primando leyes estratégicas y orientadas a fomentar el acceso al consumo y la fortaleza de las industrias culturales. Mientras, la desigualdad se recrudece en el territorio.

Las ciudades son espacios cada vez menos equitativos y la cultura contribuye al problema. La estrategia pública de la cultura como recurso potencia, por ejemplo, la atracción turística. La presión en los centros de las ciudades es cada vez más intensa. La pandemia (2019) mostró la desertización humana del centro ciudad pero el problema ya existía (Taboada

2018). La explotación de recursos culturales impulsa rutas turísticas que producen gentrificación y la expulsión de la población autóctona de la ciudad (Galbarro 2023). La política cultural atrae riqueza, pero no la distribuye con equidad. Por lo que resulta “desalentador muchas veces observar las cautas controles y restricciones que se imponen con frecuencia a los colectivos sociales y ciudadanos para poder acceder al uso -no digamos ya la coadministración- de determinados bienes” (Burgos; Barrantes; Benito 2020, p. 8).

Necesitamos revisar la misión de la política cultural contemporánea. El profesor Víctor Vich lo expone con claridad: “No se puede trabajar en la elaboración de políticas culturales si antes no se tiene claro en qué tipo de sociedad se va a intervenir qué cambios se han producido en ella, qué poderes siguen en curso, qué instituciones resguardan a los objetos simbólicos, quiénes los desafían y qué tipo de exclusiones generan o reproducen los propios objetos culturales” (Vich 2014, p. 14).

Conclusiones

Las políticas culturales contemporáneas presentan un déficit crucial: su monopolización por parte de los sectores productivos, lo cual limita su capacidad para garantizar los derechos culturales de manera inclusiva y equitativa. Las políticas culturales no pueden estar en manos exclusivas de los sectores productivos pues la estrategia del consumo cultural genera exclusiones y limita el acceso. Esta exclusión sistemática, basada en sesgos como el género, código postal, etnia, clase o edad, revela una visión sesgada, colonial y elitista de la cultura, que relega a las clases trabajadoras y migrantes a la periferia de los derechos de acceso, disfrute y participación cultural.

En este sentido, en demasiadas ocasiones, el discurso de los derechos culturales se convierte en un mero señuelo utilizado por un sistema público que, en el peor de los casos, resulta un instrumento de dominación que tiende al elitismo para legitimar su posición de privilegio, y, paradójicamente, consolidar lo contrario que predica, perpetuando así la desigualdad social.

Como hemos visto, los datos evidencian una disparidad flagrante en el acceso al consumo cultural entre la pobla-

ción, lo que subraya la necesidad urgente de replantear las políticas culturales para priorizar la inclusión y la participación de todos los sectores de la sociedad. Los datos presentados demuestran que el acceso al consumo cultural no es igual para toda la población. Por lo tanto, tampoco las condiciones y los derechos de acceso, disfrute y participación. Dicho de otra manera, la política cultural prima el consumo y perpetúa el apalancamiento del capital simbólico y cultural en las clases más favorecidas de la sociedad.

Tal evidencia indica que, en la práctica, las políticas culturales contemporáneas priorizan el consumo cultural en detrimento de la misión pública de la democratización del acceso y la distribución equitativa del capital simbólico y cultural. Por lo que, mientras persista dicha desigualdad arraigada en el tejido social, el discurso sobre los derechos culturales seguirá siendo poco más que un conjunto de buenas intenciones, incapaz de traducirse en acciones concretas que beneficien a las clases populares, trabajadoras y migrantes.

La cultura no puede limitarse a los dictados del Estado o del mercado. La escasa presencia del factor democrático en las políticas culturales indica que los derechos culturales actúan como un señuelo al servicio de un Sistema que replica una concepción sesgada, colonial y elitista de la cultura. Así, las políticas culturales pueden resultar útiles, pero también inútiles.

En este artículo hemos mostrado algunas de las claves para entender la inutilidad de las políticas culturales contemporáneas, desenmascarando un problema instalado en el centro de las políticas culturales, ya que en demasiadas ocasiones los derechos culturales actúan como motor de privilegio y desigualdad pues resultan inmaterializables para las clases trabajadoras y migrantes mientras el capital cultural continúa concentrado en las clases más acomodadas de la población.

En resumen, la cultura en la actualidad funciona más como un privilegio reservado para unos pocos que un derecho universalmente accesible y participado para la mayoría. En este sentido, es fundamental ajustar las políticas culturales para que verdaderamente reflejen los valores de inclusión, equidad y democracia, que pregona el relato contemporáneo de los derechos culturales para garantizar que la cultura sea un bien público al alcance de toda la población.



¿Sueñan los autores con poder vivir del cómic?

José Luis Vidal

Gestor cultural, guionista de cómics, articulista y divulgador
jlvagonet@hotmail.com

Artículo recibido: 06/09/2024. Revisado: 12/09/2024. Aceptado: 23/09/2024

Resumen: El trabajo de los artistas de cómic en nuestro país está marcado por la precariedad, por lo que hay que buscar otros medios de financiación o “emigrar” a otros mercados.

Palabras clave: cómic; precariedad; mercado; crowdfunding; autoras; talento.

Do authors dream of being able to make a living from comics?

Abstract: The work of comic artists in our country is marked by precariousness, so they have to look for other means of financing or ‘emigrate’ to other markets.

Keywords: comic; precariousness; market; crowdfunding; authors; talent.



Pese a que España es uno de los países donde abunda el talento dentro del Noveno Arte, la situación económica de la mayoría de autores y autoras deja bastante que desear, por lo que indagemos en las causas.

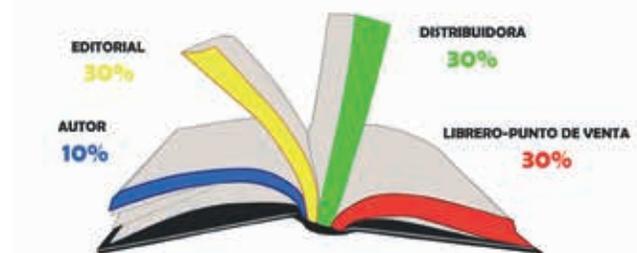
Oro parece...

Y es que este complejo panorama no es cosa de hace dos días. Desde que en los años ochenta y noventa aconteció el cierre de todas las revistas de cómic, la mayoría de profesionales del medio se vieron abocados a dejar el medio o aceptar unas cláusulas a las que calificar de “abusivas” es quedarse corto.

Y así la cosa continúa hasta nuestros días. Sí, podría decirse, y es verdad, que el medio en nuestro país lleva años viviendo una auténtica Edad de Oro en lo creativo. Nunca se han producido obras de más calidad, tenemos a autores

y autoras que plasman su talento en las viñetas, consiguiendo algunos, pocos, convertirse en auténticos *best sellers* (siempre recurrimos al ejemplo de Paco Roca, un autor que ya ha trascendido al

medio, convirtiéndose en algo más, una figura pública que imparte clases, da charlas sobre el tema de muchas de sus obras y, cada dos por tres, vemos su rostro en los diferentes canales de televisión, incluso protagonizando documentales que repasan su vida y trayectoria artística).



Pero por desgracia son pocos, por no decir casi ninguno, los que se ganan la vida con esta labor artística en nuestro país. Adelantos que en muchos casos no superan los mil euros por un año o más de trabajo (hagan la cuenta, por favor) y que solo ganan el ocho o diez por ciento del precio de por-

tada por cada venta de su obra, hecho este que no es que les reporte muchos beneficios a la hora de cobrar royalties, si es que logran vender toda la tirada, que debido a la preocupante falta de lectores, no suele ser muy numerosa.

Aunque hay casos peores que el citado, cuando una editorial (por llamarla de alguna manera) le pide dinero al autor si quiere ver su obra publicada. O la ya trillada anécdota, terriblemente triste pero no por ello menos real, en la que un agudo editor le aconseja a un autor que venda su obra en el extranjero y que él ya comprará los derechos de publicación en nuestras tierras por poco más de mil euros.

Debido a esta situación, son muchos los profesionales del medio que no tienen más remedio que buscar el trabajo en otros sectores (publicidad, diseño gráfico, cine y televisión), compaginar labores que poco o nada tienen que ver con el cómic o tener una comprensiva pareja con un trabajo “normal” que les permita seguir insistiendo en el que se continúa, y nunca mejor dicho, por “amor al arte”.

Siento ser tan pesimista a la hora de exponer esta problemática, pero por desgracia es del todo real, y muy dramática cuando algunos grandes nombres del medio terminan colgando los bártulos, cansados de darse de golpes contra el mismo muro, en el que el autor es el que recibe unas migajas por un trabajo que, curiosamente, sin su labor no existiría.

Dejémoslo claro. Sin autores, sin artistas, no hay obra. Imaginemos un pastel. Pues bien, suponen que el empleador invita, en este caso, a un editor, un distribuidor y un librero. Cuál será su cara de sorpresa cuando, no solo no se le va a dar ningún regalo, sino que además el trozo más pequeño, ínfimo, del pastel le corresponderá a él.

El que suscribe no pretende dar una imagen negativa de nuestra (sí, yo también me incluyo como guionista que soy) industria, sino reflejar una palpable y dolorosa realidad que queda patente en estos textos que ruego consulten si quieren tener una visión más global y estudiada del asunto:

Manuel Barrero (2024): “La industria del cómic en España en 2023”, Documento en Tebeosfera

LIBRO_BLANCO_COMIC_ESPAÑA.pdf (sectorialcomic.com)

PRECARIEDAD EN EL CÓMIC ESPAÑOL - ARGH!



Este trío de informes, elaborados por la prestigiosa web Tebeosfera, la Sectorial del Cómic y la asociación de guionistas ARGH!, tratan, y logran, reflejar la terrible situación a la que se enfrenta un sector en el que tan solo el 9% de lo que se publica proviene de autoría patria, dejando el resto a obras que vienen de otros países.

Viendo y padeciendo esta situación sin una aparente solución, tan solo hay un camino que un buen puñado de talentos ha decidido transitar: mirar más allá de las fronteras de nuestro país, donde poder ganarse el ansiado y merecido pan.

Hay otro tema sobre el que me gustaría detenerme. Es tal la cantidad de títulos que llegan a las librerías mensualmente, que habría de

reflexionar, sobre todo por parte de los editores, que al fin y al cabo son los que tienen la última palabra a la hora de publicar ciertas obras, si no se están copando las estanterías de cómics que carecen de la calidad profesional suficiente.

En los lejanos años ochenta y principios de los noventa, los bisoños dibujantes y guionistas contaban con la posibilidad de ir mejorando mes a mes, o puntualmente, publicando en revistas. Los grandes nombres del cómic español comenzaron así, pero hoy en día que un chico o chica publique su novela gráfica, con una calidad editorial inmejorable, es lo más común del mundo.

Lo malo viene cuando esa propuesta, ya sea en lo gráfico o argumental, deja mucho que desear. Parece que con esa fiebre por destacar entre las novedades mensuales se olvida que no solo de tapa dura vive el lector de cómics, también la calidad del interior debe acompañar. Desafortunadamente, la carencia de formatos revista como sucedía antaño, provoca este hecho. Todo esto origina que muchas obras con escasa calidad se acaben convirtiendo en flor de un día.

Una pica en Flandes, o donde sea

Debido a la situación anteriormente expuesta, y pese a sus esfuerzos por ganarse la vida en nuestra (llamémosla) industria, muchos talentos del cómic han de mirar hacia otros países como Francia, Bélgica, Estados Unidos y, en los últimos tiempos, Japón.

Pero esta situación no es para nada nueva en este sector artístico, aunque, eso sí, no de una manera tan numerosa.

A mediados del siglo pasado ya son muchos los autores y autoras españoles que dan el salto a otros países, representados por agencias como la belga A.L.I. (Agence Littéraire Internationale), gracias a la cual el mercado británico se nutre de talento patrio, o el Studio Creazioni D'Ami, que hizo lo propio en tierras italianas.

Pero tal vez las más conocidas, entre otras muchas agencias nacidas en nuestro país, fueron Creaciones Editoriales, Selecciones Ilustradas o Bardón Art. Gracias a su labor, un buen puñado de dibujantes clásicos pudieron vivir de su trabajo, llevar a sus casas un plato de comida en un país como el nuestro en el que en aquellos lejanos tiempos, eso de “hacer tebeos” no estaba nada bien visto, rebajándolo casi a la categoría de *hobby*. Consecuencia de esta manera de pensar ha sido que hasta muchos, muchísimos años después, gracias sobre



> © Juanjo Guarnido.

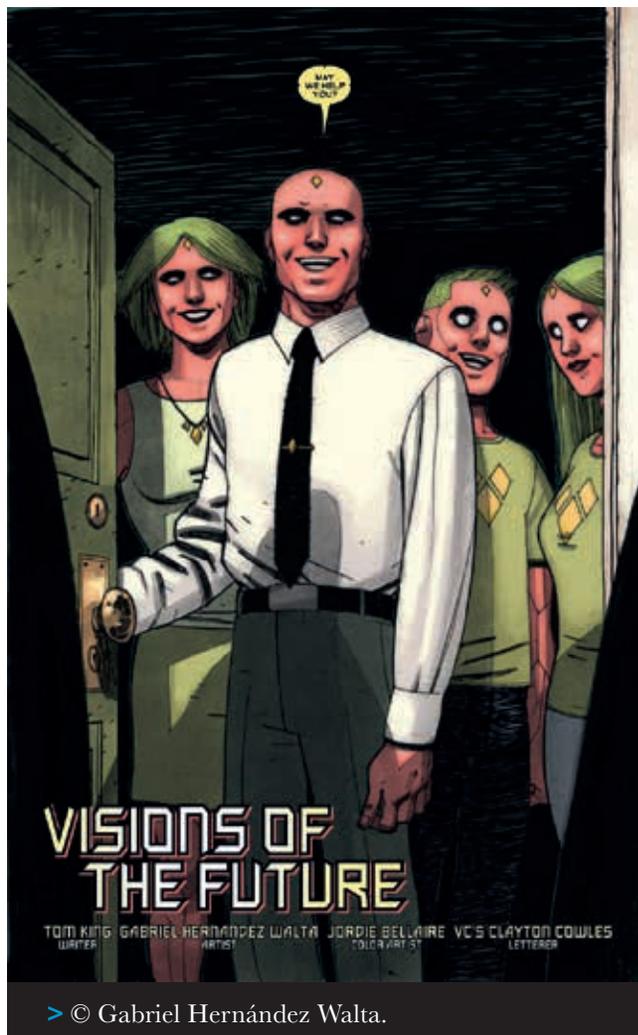
todo a la impagable labor de los estudiosos de este medio, que se ha podido dar nombre y rostro a muchos y muchas de esos artistas que en la mayoría de las ocasiones realizaban un trabajo en la sombra, sin ser acreditados por su labor.

Afortunadamente, las múltiples asociaciones enmarcadas en el universo de la historieta han logrado que trabajadores y trabajadoras de la viñeta tengan un merecidísimo lugar en la historia del cómic español, haciéndose por fin justicia. Como ejemplo citaré a Trini Tinturé, tristemente fallecida hace algunos meses, que pudo recoger con extrema felicidad el Gran Premio del Cómic Barcelona en su edición del 2023.

Pero aunque muchas puertas consiguieron abrirse en aquellos años, había unas que hasta principios de los años noventa se les habían resistido a nuestros talentosos artistas.

Me refiero, como habrán podido suponer, a las de las dos grandes editoriales *mainstream* norteamericanas que se han hecho famosas publicando historias protagonizadas por tipos que visten capa y mallas: Marvel y DC Comics.

Un avispa joven, lector de cómics y admirador de algunos dibujantes que por aquel entonces ilustraban algunas portadas y *pin ups* en las publicaciones de la mítica Forum, poseía el imprescindible contacto con el dibujante y editor de la línea Marvel en Gran Bretaña, Paul Neary. Su nombre era Gavín Rodríguez, y su necesaria labor sirvió para que Neary



conociera a un numeroso grupo de ilustradores. Gracias a eso se hicieron los contactos necesarios, una obligada visita a la Ciudad Condal, con cena incluida junto a editor y dos pesos pesados como Alan Davis y Dougie Breathwaite y, en un abrir y cerrar de ojos, varios de estos candidatos vieron sorprendidos como empezaban a publicar bajo el sello Marvel UK. Sus nombres fueron Carlos Pacheco, Pasqual Ferry, Salvador Larroca, Óscar Jiménez y Rafael Fonteriz. Ellos fueron la primera generación que cruzó el charco.

Desafortunadamente, la existencia de la filial inglesa no duró demasiado, aunque la producción de los españoles ya había llegado a ojos de los avispaos editores norteamericanos, por lo que, sí, llegó el momento, y esas vetustas puertas se abrieron de par en par para ellos.

Por diversas circunstancias que no vienen a cuento, tan solo el trío formado por Pacheco, Ferry y Larroca siguió adelante, labrándose una exitosa carrera y logrando algo muy importante. Su llegada a los Estados Unidos ha logrado que, desde aquellos ya lejanos años noventa, un numerosísimo grupo de dibujantes hayan podido dar saltar el charco, constituyendo, a día de hoy, un contingente que marca con extrema calidad las obras que surgen de su talento.

Desde entonces, varias “generaciones” han dado el salto. Y, como en el caso de Gavín Rodríguez, nace profesionalmente en nuestro país la figura del agente, persona que se encarga de gestionar la carrera de su representado. Aunque también hay que señalar que, aunque la mayoría tenía problemas con el idioma, hubo muchos que se liaron la manta a la cabeza y a base de buena voluntad, paciencia y mucho talento, lograron su ansiado objetivo sin ningún tipo de ayuda. Ángel Unzueta, Marcos Martín, Ramón F. Bachs, Germán García, Javier Rodríguez, Pere Pérez, Ramón Rosanas, Pepe Larraz, David López... fueron algunos de aquellos jóvenes que hoy en día son admirados por miles de lectores, dando paso a una nueva generación en la que, por fin, se cuenta con autoras entre sus filas: Carmen Carrnero, Natacha Bustos, Emma Ríos o Belén Ortega, además de Jorge Jiménez, Bruno Redondo, Javier Fernández, Jorge Fornés, Álvaro Martínez Bueno, Manoli Martínez, Alejandro Sánchez... Por citar a solo unos cuantos, pero son muchos, muchísimos más dibujantes (y coloristas) los que están marcando un estándar superior de calidad en la industria norteamericana.



> © Kenny Ruiz.

Y me dejo a muchos, muchísimos en el tintero, ya que la presencia de autores españoles en los Estados Unidos no sólo se limita a las dos “grandes”, sino que con el tiempo han logrado ir incorporándose a proyectos para innumerables editoriales enmarcadas en el mercado independiente, como Image, BOOM Studios, Dynamite Entertainment o Dark Horse, Zenescope, que acogen a nuestros talentosos artistas (Diego Galindo, Fran Galán, Daniel Mainé, Joe Bocado, Ramiro Borralló, Hermanos Miranda...).

Añadir que el salto de todos estos artistas al mercado yanqui ha tenido un efecto extremadamente beneficioso, ya no en lo económico, que también, sino que ahora podemos hablarle de tú

a tú a los grandes nombres de la industria norteamericana, ya que los y las artistas españoles se cuentan entre los afortunados que han sido nominados y/o galardonados por su trabajo con el prestigioso Premio Eisner: Salvador Larroca, Juan Díaz Canales, Juanjo Guarnido, Gabriel Hernández Walta, Paco Roca, Bruno Redondo...

Crowdfunding. ¿Fallida panacea?

Su llegada a nuestro país fue recibido como agua de mayo. ¿La razón? Suponía una buena posibilidad para que los autores pudieran llevar a cabo su obra con suma tranquilidad tras haber recaudado la cantidad necesaria para su producción.

Me refiero, claro está, a las campañas de micromeceznazgo o *crowdfunding*. Para los que no las conozcan, tan solo señalar que en ellas el autor/es solicitan una cantidad de dinero que deben conseguir en un plazo no mayor a los treinta-cuarenta días, ofreciendo a los futuros mecenas la obra en sí, además de una serie de recompensas que o bien se ofertan al principio de la campaña o a medida que se van superando ciertas metas (cantidades monetarias con las que mejorar la edición original, como tapa dura, etcétera).

Esta es la parte positiva, y mucho, del invento, ya que le ofrece al creador/a una total independencia y la libertad para realizar la obra soñada.

Pero claro, como todo, aparecen algunos problemas. El primero y más importante es el de la posterior falta de un distribuidor, por lo que el autor/a se encuentra de repente con varias (muchas) cajas y una labor de envíos postales que suele ser bastante cansina y costosa.

La otra parte menos positiva del asunto es la total democracia del método, que hace que *amateurs* sin demasiado criterio (y dos abuelas) coloquen en el imaginario escaparate sus primerizas obras, y solicitando una cifra mínima que no suele pasar de los básicos mil euros. Cantidad ésta que van a conseguir con suma facilidad, contando con las aportaciones de las amistades y el ciego apoyo de la familia.

Este hecho, cada vez más numeroso por desgracia, ha hecho que las redes sociales se llenen de anuncios de campañas con poco o nulo interés y/o valor artístico, situando en las sombras a algunas que sí que lo tienen. Aunque todo hay que decirlo, y en muchas ocasiones, por no decir la mayoría, la culpa de que esto suceda es la falta de criterio de los gestores de las plataformas de *crowdfunding*, que levantan



la imaginaria barrera ante todos los que les presentan sus proyectos, en vez de ser realistas y contestar con una muy necesaria y constructiva crítica que ponga los pies en el suelo al citado *amateur* al que aún le debería quedar mucho camino por recorrer a la hora de publicar.

Sin embargo, en estos últimos años ha nacido una de estas plataformas, en este caso con la ventaja de ser editorial y, tras la campaña que se lleva con éxito, se encarga de la parte más farragosa del asunto, además de contar con una distribuidora que hace que la novedad llegue a todas las librerías que la soliciten. Me refiero, como habrá podido adivinar la mayoría, a Spaceman Project, sello que nace creado por Sandro Mena y en el que prima que el autor/es cobre el dinero necesario para que durante el proceso de creación de la obra, éste pueda dedicarse a ella en cuerpo y alma, sin las ya mencionadas y habituales penurias económicas.



Y justo aquí entra el necesario papel del editor, que una vez con la cifra sugerida por el autor/es, sopesa si el resto del dinero necesario para la producción de la obra se puede conseguir en la campaña (edición, traducción, etcétera) y esta no se convierte en una quimera, ya que estamos hablando de campañas en las que la cifra solicitada suele superar los veinte mil euros.

Pero claro, si hacemos un somero repaso por las exitosas campañas llevadas a cabo bajo este sello editorial, vamos a encontrarnos con grandes nombre del cómic español (Enrique Fernández, Pasqual Ferry, Pedro Rodríguez, Josep Busquets, etcétera), acompañados por una legión de nuevos valores que en la mayoría de ocasiones utilizan este método como trampolín a la hora de iniciar una exitosa carrera en el mundo de las viñetas, trabajando incluso para otros mercados, como es el caso de Álex Nieto.

Concluyendo. El método del *crowdfunding* ofrece todas las ventajas que no pueden lograrse habitualmente al trabajar con una editorial española: cubrir gastos, percibir un dinero con el que el sustentar todos los gastos de la vida cotidiana, independencia total, etcétera.

Pero casos puntuales como los retrasos en la entrega de la obra, la manida y bastante común maniobra con la que tras haber conseguido la campaña, es una editorial la que se encarga de publicar el cómic y, finalmente, la proliferación de propuestas de escasa calidad, han hecho que muchos artistas recelen de ese método.

¡Una onda vital imparable!

El cómic que viene del País del Sol naciente ya lleva muchos años entre nosotros, siendo la primera “explosión” manga en los años noventa, sobre todo por dos obras que son consideras auténticos clásicos: Akira de Katsuhiro Otomo, y *Dragon Ball*, del recientemente fallecido Akira Toriyama.

Curiosamente, en España las llegamos a conocer gracias a sus versiones animadas, lo que hizo que una generación de lectores se lanzara de cabeza a consumir, aunque fueran por medio de fotocopias en japonés, las aventuras del simpar Son Goku.

Con rapidez, los avispados editores españoles se percataron que ahí había negocio y comenzó la masiva llegada de títulos de toda índole y género a las llamadas “librerías especializadas”: aventura, terror, romance y erotismo copaban las coloridas portadas que aquellas ediciones que, en la mayoría de casos, no respetaba el formato original nipón, y mucho menos su sentido de lectura, hecho este que se ha ido subsanando con el paso de los años.

Pero esta fue la ya lejana en el tiempo “primera ola”. La segunda puede ser considerada una auténtica tsunami. Y es que si revisamos los datos aportados por el informe anual

de Tebeosfera, en el pasado año 2023 el porcentaje de cómics manga publicados en España ha sido del 38.47%, 1811 unidades, superando a los hasta hace poco líderes de las estanterías, el cómic norteamericano de superhéroes.

Entrar en una librería y dirigirse hacia la sección manga se convierte en una experiencia en la que resulta imposible identificar a la mayoría de obras, casi todas dirigidas a un público joven, que ha encontrado en ellas ese oasis en el que, por poco dinero (la mayoría, salvo alguna edición especial, no supera los diez euros) disfrutan de un buen número de páginas.

Es el producto perfecto para una nueva generación. Su éxito ha sido tan fulgurante que hasta algunos títulos como *Tokio Revengers* ha llegado a encabezar las listas de libros más vendidos, por encima de novedades en literatura.

Pero el manga como formato no solo es un *hit* de ventas, sino que, en paralelo, y en los últimos años, se ha dado un fenómeno: el nacimiento de una generación de jóvenes artistas que han crecido con este cómic. De hecho, algunos han conseguido lo hasta ahora impensable, como era publicar en Japón. Kenny Ruiz con *Team Phoenix*, Belén Ortega dentro de la antología *Tezucomi* o, más recientemente, Juan Albarrán con *Matagi Gunner*, han conseguido romper esa invisible barrera que impedía hasta ahora que artistas occidentales pudieran acceder al mercado nipón, a su industria.

Retornando a nuestro país, la lista de jóvenes autores y autoras de manga es casi infinita. La mayoría surgen dentro de una publicación, la revista Planeta Manga, editada por

la editorial Planeta, un formato éste que se convierte en un cajón de sastre donde brilla el talento de esta nueva generación de creadores. Nombres como Miriam Bonastre, con sus hits *Hooky* y *Marionetta*, pasando por Luis Montes, Judit Mallol, Sara Lozoya, Ana C. Sánchez, Toni Caballero, Laia López o la mismísima Ana Oncina, que ya se había labrado una exitosa carrera con sus *Croqueta y Empanadilla*, y que está refrendando su éxito y talento con *Just friends* o *Planeta*, obras que están recibiendo no solo una calurosa acogida entre el público, sino grandes críticas y galardones, como el Premio Internacional Manga de Japón.

La influencia y el éxito de ventas de esta legión de talentosos creadores han hecho que algunos profesionales del medio vuelvan sus caras hacia el manga, formato en el que se atreven a crear nuevas obras, como es el caso de Fernando Llor y Carles Dalmau con *Soma*, o dentro de un cómic más adulto, Víctor Puchalski con *Kneel!*

En resumidas cuentas, en nuestro país sobra el talento artístico, eso es un hecho innegable. Pero la imaginaria balanza se decanta hacia lo precario cuando hablamos del valor económico que se le da a su trabajo.

Por desgracia, desconozco si algún día podremos hablar de esta acuciante situación en pasado. Ya se están dando pequeños pasos para que el cómic, como arte, sea más conocido, pero aún queda mucho camino por recorrer.



MONDIACULT 2025



¿Qué podemos esperar de MONDIACULT 2025?

Jordi Baltà Portolés¹

Consultor, investigador y formador en cultura,
sostenibilidad y relaciones internacionales
jordibalta@hotmail.com

Artículo recibido: 10/11/2024. Revisado: 24/11/2024. Aceptado: 26/11/2024

Resumen: Barcelona acogerá en otoño de 2025 la tercera edición del encuentro intergubernamental MONDIACULT, auspiciado por UNESCO. Este artículo presenta el contexto y formato de la conferencia y los temas que se debatirán en ella, y plantea algunas cuestiones a las que sería importante contribuir, como el compromiso claro con un objetivo específico sobre cultura en la Agenda Post-2030, el fortalecimiento de las políticas alrededor de los derechos culturales o el compromiso con un trato preferencial a las expresiones culturales procedentes del Sur Global.

Palabras clave: Políticas culturales; UNESCO; desarrollo sostenible; derechos culturales.

What can we expect from Mondiacult 2025?

Abstract: In the autumn of 2025, Barcelona will host the third edition of the MONDIACULT intergovernmental conference, under the aegis of UNESCO. This article discusses the context and format of the event and the topics to be addressed. It also suggests a results that could be expected, including a clear commitment to a specific, independent goal on culture in the Post-2030 Agenda, the strengthening of policies based on cultural rights, and the commitment to provide preferential treatment to cultural expressions from the Global South.

Keywords: Cultural policies; UNESCO; sustainable development; cultural rights.



Introducción

Entre el 29 de septiembre y el 1 de octubre de 2025, Barcelona acogerá la tercera edición de la Conferencia Mundial de la UNESCO sobre Políticas Culturales y Desarrollo Sostenible – MONDIACULT 2025. Se trata de la primera edición desde que, reunidos en la Ciudad de México en 2022, los gobiernos participantes decidieron convertir este encuentro en una cita periódica. Cabe recordar que la primera edición de MONDIACULT tuvo lugar en México en 1982 y que pasaron cuarenta años hasta el segundo encuentro, celebrado en la misma ciudad en otoño de 2022.

La segunda edición de MONDIACULT tuvo entre sus motivaciones iniciales la crisis derivada de la pandemia de la COVID-19, sus efectos en la vida cultural y la necesidad de adaptar las políticas culturales a estos cambios, algo a lo que ya se dedicaron algunos encuentros interministeriales en formato virtual entre 2020 y 2021. El encuentro celebrado en 2022 en México reunió a 150 delegaciones de Estados Miembro de la UNESCO, 135 de las cuales fueron encabezadas por su

ministra o ministro de cultura. Es previsible que el encuentro de Barcelona refleje cifras similares.

La Declaración Final de ese segundo MONDIACULT destacó la existencia de retos comunes en materia de política cultural, que requerían un diálogo a escala global: entre otros, la voluntad de asentar la cultura como “bien público mundial” e incluirla como objetivo específico en la agenda para el desarrollo más allá de 2030 (la también llamada “Agenda Post-2030”); un anclaje sistémico de la cultura en las políticas públicas; un enfoque de los derechos culturales como eje de construcción de política pública; la integración del patrimonio cultural y la creatividad en los debates internacionales sobre el cambio climático; o la adaptación a la transición digital². Tanto la decisión de celebrar nuevas ediciones de MONDIACULT cada cuatro años, a partir de 2025, como el encargo de elaborar un Informe Mundial cuatrienal sobre Políticas Culturales, previo al encuentro, son concreciones de esa conciencia común.

Así, la conferencia que tendrá lugar en Barcelona en otoño de 2025 pretende abordar, principalmente desde la óptica de los gobiernos nacionales, algunas cuestiones clave

de la agenda cultural actual, y especialmente vincular la reflexión sobre políticas culturales con los debates actuales en materia de sostenibilidad. ¿Qué podemos esperar de este encuentro, tanto en las actividades formales como en sus efectos cara al exterior, incluidos los agentes culturales? En las próximas páginas intentamos aportar algunas claves.

Temas de debate

La documentación compartida hasta el momento por la UNESCO indica que la agenda contará con seis prioridades temáticas derivadas de las cuestiones identificadas en la Declaración Final de MONDIACULT 2022, a saber:

- Derechos culturales
- Cultura y transformación digital
- Cultura y educación
- Economía de la cultura
- Cultura y acción por el clima
- Cultura, patrimonio y crisis

Asimismo, se han identificado dos elementos transversales: la cultura de la paz y la relación entre la cultura y la Inteligencia Artificial³. Por otra parte, y aunque no aparezca explícitamente en este listado de temas, probablemente porque conecta a varios de ellos, una cuestión fundamental de fondo es la inclusión de la cultura como objetivo específico o independiente en la agenda global en materia de desarrollo sostenible a adoptar en 2030, sustituyendo a los Objetivos de Desarrollo Sostenible.

MONDIACULT 2025 vendrá precedido de una serie de actividades de debate acerca de estas cuestiones. Cabe mencionar, en primer lugar, una encuesta *online* dirigida a gobiernos y organizaciones de la sociedad civil realizada entre mayo y agosto de 2024, cuyas conclusiones apuntan a la prioridad dada a la inclusión de la cultura como objetivo independiente en la Agenda Post-2030, la recogida de datos estadísticos en materia de cultura, los derechos culturales (incluidos el acceso a la cultura, el reconocimiento de la diversidad cultural, el estatuto del artista y la restitución o repatriación de bienes culturales), la integración de las tecnologías digitales en el sector cultural, el refuerzo de la educación artística, o la atención a dimensión económica de la cultura buscando al mismo tiempo una distribución equitativa de recursos⁴.

En segundo lugar, entre noviembre de 2024 y febrero de 2025 se están celebrando varios encuentros regionales de

consulta, dirigidos principalmente a gobiernos nacionales y a organizaciones de la sociedad civil reconocidas por UNESCO, con el fin de debatir las prioridades a nivel continental a partir de la agenda común ya mencionada. Es previsible que las conclusiones de estos encuentros constituyan la base de la Declaración Final de MONDIACULT 2025, que, como suele ser habitual en estos casos, probablemente se presentará en formato de borrador antes de la celebración del encuentro⁵. En paralelo, se llevarán a cabo otras actividades previas: el ministro español de Cultura, Ernest Urtasun, ha apuntado por ejemplo la previsión de realizar a lo largo de 2025 una serie de acciones y consultas informales, y la intención de integrar una mirada sobre el plurilingüismo en los debates y en la propuesta de un objetivo específico sobre cultura en la Agenda Post-2030⁶.

Es importante remarcar que MONDIACULT 2025 es, principalmente, una cumbre intergubernamental, poco abierta al diálogo con la ciudadanía o los agentes culturales, e incluso con poco espacio para la participación de gobiernos locales y autonómicos. Al mismo tiempo, a su alrededor tendrán lugar numerosas actividades de debate y encuentros profesionales, que pueden enriquecer la reflexión y las conexiones de los profesionales y organizaciones de la cultura. Entre las actividades ya confirmadas se encuentran la celebración en Barcelona de la undécima edición del Encuentro “Cultura y Ciudadanía”, que anualmente organiza el Ministerio de Cultura, así como de la conferencia anual de la red internacional de centros de formación en gestión cultural ENCATC. Asimismo, el programa de MONDIACULT se complementará con un programa de eventos paralelos o *side events*, a propuesta de administraciones locales y regionales, organizaciones de la sociedad civil, redes y otros organismos, un hecho que permite ampliar la participación y el debate acerca de las temáticas tratadas en la cumbre.

¿Qué legado?

Sería deseable que todos estos espacios contribuyeran a situar a las políticas culturales en un lugar más central del debate público y que fortalecieran un diálogo continuado con agentes culturales de otros países. También sería positivo que MONDIACULT, tanto en su dimensión intergubernamental como en los encuentros civiles que la acompañen, fortaleciera las siguientes cuestiones clave de la agenda actual:

El compromiso firme de algunos gobiernos con la incorporación de la cultura como objetivo específico en la Agenda Post-2030, asegurando que la mirada que prevalezca en esta propuesta esté anclada en los derechos culturales y el reconocimiento y puesta en valor de la diversidad de identidades y expresiones. Pese a que en los últimos años se han observado avances en cuanto al discurso sobre la cultura en la futura agenda global, algunos de los debates más recientes, como el Pacto para el Futuro adoptado por las Naciones Unidas en septiembre de 2024, mantienen las dudas sobre la prioridad otorgada a la cultura⁷. Los avances en este sentido deberían basarse en la colaboración entre gobiernos y sociedad civil, y especialmente las redes que desde hace años impulsan la campaña #culture2030goal con este objetivo⁸.

La consolidación del discurso de UNESCO en relación con los derechos culturales. Los derechos culturales permanecieron mayoritariamente fuera de los textos oficiales de UNESCO durante algunas décadas, para recuperar protagonismo a partir de MONDIACULT 2022. En este sentido, su centralidad tanto en el Informe Mundial sobre Políticas Culturales que se presentará en 2025 como en las consultas regionales previas y en el encuentro de Barcelona debería servir para profundizar en el diseño y la implementación de políticas que transformen las formas de acceso, participación y gobernanza y refuercen la atención a la diversidad y las desigualdades. Como han advertido algunos agentes, este también es un campo en el que sería necesario fortalecer la colaboración entre gobiernos y sociedad civil y establecer mecanismos de monitoreo a nivel local, nacional e internacional⁹.

La recuperación del compromiso con la diversidad cultural a escala global, y especialmente su traducción en políticas y medidas que contribuyan a una mayor visibilidad y apoyo a los artistas, profesionales de la cultura y expresiones culturales procedentes de los países del Sur Global, aplicando el principio de “trato preferencial” que establece la Convención de UNESCO sobre la Protección y la Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales (2005), y que pocos países del “Norte Global” han traducido en la práctica¹⁰. Esta cuestión ha ganado atención en los últimos tiempos, con iniciativas como la Carta para una Cultura Justa, que también remarcan la necesidad de asegurar condiciones de trabajo dignas en los sectores culturales, velar por la igualdad de

género y la lucha contra las discriminaciones, y concienciar a la opinión pública sobre el valor de la diversidad y la creatividad procedente del Sur¹¹. Sería deseable que el compromiso con unos intercambios internacionales más justos y equitativos se fortaleciera también en las prácticas de equipamientos y organizaciones culturales, especialmente teniendo en cuenta el clima político de polarización y fragmentación en que vivimos actualmente¹².

La progresiva adaptación de las políticas culturales al mundo digital y a los retos que genera la Inteligencia Artificial, buscando asegurar su uso ético y el respeto por los derechos humanos, y aprovechando el potencial de las tecnologías en términos de participación y de gestión del conocimiento.

El reconocimiento del papel que la dimensión cultural debe tener en una transición planetaria que conlleve mayor humildad y equilibrio en nuestra relación con la naturaleza, la puesta en valor de conocimientos ancestrales y prácticas locales basadas en la adaptación, la resiliencia y la regeneración, una capacidad de adaptación a un mundo en riesgo y la necesidad de imaginar futuros más solidarios, aspectos a los que la cultura puede hacer una aportación fundamental.

No se trata, ciertamente, de las únicas cuestiones que reclaman respuesta y acción hoy en día. En cualquier caso, MONDIACULT 2025 y el conjunto de reflexiones a su alrededor podrían hacer aportaciones significativas para seguir avanzando en torno a estas temáticas.

Notas

1. Jordi Baltà Portolés es consultor, investigador y formador en políticas culturales, relaciones Internacionales y sostenibilidad. Forma parte del Grupo de Expertos de la Convención de UNESCO sobre la Diversidad de las Expresiones Culturales y es asesor de la Comisión de Cultura de Ciudades y Gobiernos Locales Unidos (CGLU). Es profesor de Blanquerna – Universitat Ramon Llull y de la Universitat Oberta de Catalunya, y doctor en políticas culturales por las universidades de Girona y Melbourne.

2. UNESCO. (2022a). *Conferencia Mundial de la UNESCO sobre las Políticas Culturales y el Desarrollo Sostenible (MONDIACULT 2022). Declaración final*. UNESCO. https://www.unesco.org/sites/default/files/medias/fichiers/2022/10/6.MONDIACULT_ES_DRAFT%20FINAL%20DECLARATION.pdf; y Rodríguez Oliva, L. I. (2024). ¿Y cómo se



paga la vida cultural? Financiación estratégica de los sistemas de gobernanza de la cultura como bien público mundial. *Revista Gestión Cultural (RGC)*, 10. <https://rgcediciones.com.ar/mondiacult-y-despues-el-futuro-de-las-politicas-culturales-en-america-latina/>

3. UNESCO. (2024a). Conferencia Mundial de la UNESCO sobre Políticas Culturales y Desarrollo Sostenible – MONDIACULT 2025. Consultas regionales. Nota conceptual. https://www.unesco.org/sites/default/files/medias/fichiers/2024/11/Nota-Concpetual_Consultas_Regionales%20SPN%2005.11.24%20SC%20.pdf?hub=171169; y <https://www.unesco.org/en/mondiacult/themes?hub=171169>

4. UNESCO. (2024b). *Encuesta de la UNESCO sobre las medidas de seguimiento de la Declaración MONDIACULT. Hallazgos*. UNESCO. <https://www.unesco.org/sites/default/files/medias/fichiers/2024/11/Encuesta%20de%20la%20UNESCO%20Sobre%20las%20Medidas%20de%20Seguimiento%20de%20la%20Declaracion%20MONDIACULT%20Hallazgos.pdf?hub=171169>

5. Mendes Calado, P. (2024). La cultura, ahora un bien público global. ¿Eslogan o proyecto político? *Revista Gestión Cultural (RGC)*, 10. <https://rgcediciones.com.ar/mondiacult-y-despues-el-futuro-de-las-politicas-culturales-en-america-latina/>

6. Ministerio de Cultura. (2024, 17 de octubre). El Ministerio de Cultura invita a las comunidades autónomas a participar activamente en Mondiacult 2025. <https://mondiacult.cultura.gob.es/noticias/noticia241017.html>

7. Asamblea General de las Naciones Unidas. (2024). *El Pacto para el Futuro*, resolución A/RES/79/1. <https://documents.un.org/doc/undoc/gen/n24/272/25/pdf/n2427225.pdf>

8. Ver <https://culture2030goal.net/>

9. Commission suisse pour l'UNESCO. (2023). *Faire avancer les droits culturels: que se passe-t-il après Mondiacult?. UNESCO et droits humains: Dialogues de Genève pour renforcer la coopération et l'efficacité*. Commission suisse pour l'UNESCO, Université de Genève, UNESCO, HCDH y réseau REGARD. <https://www.unesco.ch/wp-content/uploads/2024/01/Rapport-UNESCO-HR-Dialogue-Droits-culturels-2023-FR.pdf>

10. UNESCO. (2022b). *Re|pensar las políticas para la creatividad: plantear la cultura como un*

bien público global. UNESCO. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000380479>

11. Comisión Alemana para la UNESCO. (2024). *Carta para una Cultura Justa*. https://www.fair-culture.org/wp-content/uploads/go-x/u/2cf322b9-b266-4774-abad-2cb8d8ba3ca3/Cultura_Justa_Carta_ES_web.pdf

12. Baltà Portolés, J. (2024). *Traitement préférentiel dans les échanges culturels internationaux: quelques implications pour les organisations culturelles*. Association Marcel Hicter pour la Démocratie Culturelle – FMH. http://fondation-hicter.org/wp-content/uploads/2024/07/Jordi_Traitement-preferentiel.pdf

Referencias

Asamblea General de las Naciones Unidas. (2024). *El Pacto para el Futuro*, resolución A/RES/79/1.

<https://documents.un.org/doc/undoc/gen/n24/272/25/pdf/n2427225.pdf>

Baltà Portolés, J. (2024). *Traitement préférentiel dans les échanges culturels internationaux: quelques implications pour les organisations culturelles*. Association Marcel Hicter pour la Démocratie Culturelle – FMH. http://fondation-hicter.org/wp-content/uploads/2024/07/Jordi_Traitement-preferentiel.pdf

Comisión Alemana para la UNESCO. (2024). *Carta para una Cultura Justa*. https://www.fair-culture.org/wp-content/uploads/go-x/u/2cf322b9-b266-4774-abad-2cb8d8ba3ca3/Cultura_Justa_Carta_ES_web.pdf

Commission suisse pour l'UNESCO. (2023). *Faire avancer les droits culturels: que se passe-t-il après Mondiacult?. UNESCO et droits humains: Dialogues de Genève pour renforcer la coopération et l'efficacité*. Commission suisse pour l'UNESCO, Université de Genève, UNESCO, HCDH y réseau REGARD. <https://www.unesco.ch/wp-content/uploads/2024/01/Rapport-UNESCO-HR-Dialogue-Droits-culturels-2023-FR.pdf>

Mendes Calado, P. (2024). La cultura, ahora un bien público global. ¿Eslogan o proyecto político? *Revista Gestión Cultural (RGC)*, 10. <https://rgcediciones.com.ar/mondiacult-y-despues-el-futuro-de-las-politicas-culturales-en-america-latina/>

Ministerio de Cultura. (2024, 17 de octubre). El Ministerio de Cultura invita a las comunidades autónomas a participar activamente en Mondiacult 2025. <https://mondiacult.cultura.gob.es/noticias/noticia241017.html>

Rodríguez Oliva, L. I. (2024). ¿Y cómo se paga la vida cultural? Financiación estratégica de los sistemas de gobernanza de la cultura como bien público mundial. *Revista Gestión Cultural (RGC)*, 10. <https://rgcediciones.com.ar/mondiacult-y-despues-el-futuro-de-las-politicas-culturales-en-america-latina/>

UNESCO (2022a). *Conferencia Mundial de la UNESCO sobre las Políticas Culturales y el Desarrollo Sostenible (MONDIACULT 2022). Declaración final*. UNESCO. https://www.unesco.org/sites/default/files/medias/fichiers/2022/10/6.MONDIACULT_ES_DRAFT%20FINAL%20DECLARATION.pdf

UNESCO (2022b). *Re|pensar las políticas para la creatividad: plantear la cultura como un bien público global*. UNESCO. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000380479>

UNESCO (2024a). Conferencia Mundial de la UNESCO sobre Políticas Culturales y Desarrollo Sostenible – MONDIACULT 2025. Consultas regionales. Nota conceptual. https://www.unesco.org/sites/default/files/medias/fichiers/2024/11/Nota-Concpetual_Conultas_Regionales%20SPN%2005.11.24%20SC%20.pdf?hub=171169; y <https://www.unesco.org/en/mondiacult/themes?hub=171169>

UNESCO (2024b). *Encuesta de la UNESCO sobre las medidas de seguimiento de la Declaración MONDIACULT. Hallazgos*. UNESCO. <https://www.unesco.org/sites/default/files/medias/fichiers/2024/11/Encuesta%20de%20la%20UNESCO%20Sobre%20las%20Medidas%20de%20Seguimiento%20de%20la%20Declaracion%20MONDIACULT%20Hallazgos.pdf?hub=171169>

A lo largo de estos veinticinco años, *Periférica Internacional* ha sido testigo de la evolución de la gestión cultural en España. Desde sus inicios, marcados por la escasez de plataformas dedicadas al análisis cultural, hasta su consolidación como un campo dinámico que nutre el desarrollo social, la gestión cultural ha recorrido un camino complejo, con logros y desafíos que merecen ser analizados en profundidad.

La sección “Historiografía de la Gestión Cultural” se propone como un espacio para:

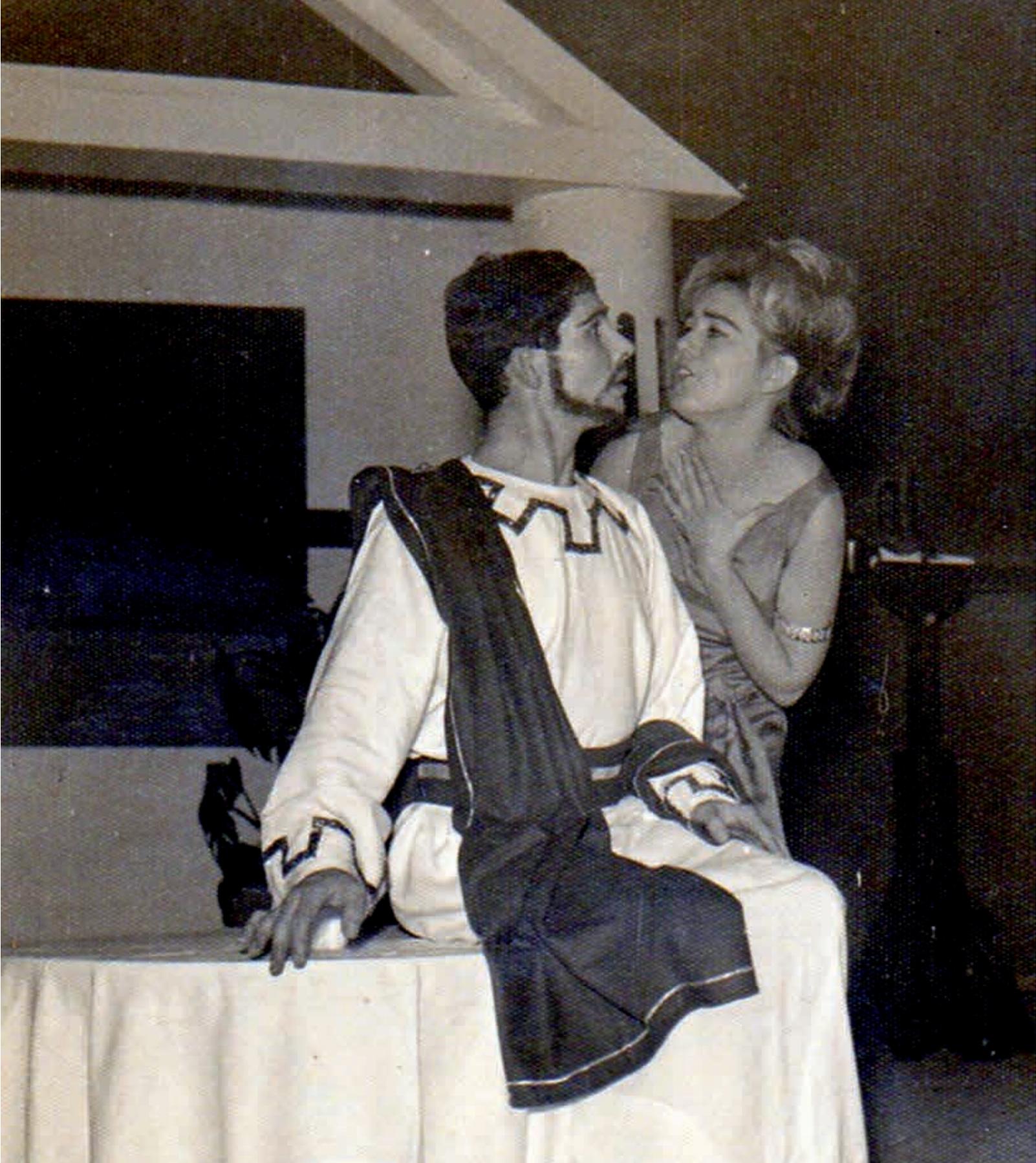
- **Analizar la evolución de la gestión cultural en España**, desde sus inicios hasta la actualidad. Se explorarán los momentos clave, los actores involucrados y las transformaciones que han dado forma al panorama actual.

- **Dar voz a los profesionales de la gestión cultural y a los historiadores que la tienen como objeto de investigación**, compartiendo sus experiencias y perspectivas. Se buscará generar un espacio de diálogo e intercambio de conocimientos, donde los profesionales puedan compartir sus aprendizajes, sus desafíos y sus visiones de futuro a partir de la mirada historiográfica.

Invitamos a gestores e investigadores a participar en esta nueva sección, aportando sus ideas y contribuyendo a la construcción de una historiografía crítica y reflexiva de la gestión cultural. Esta sección aspira a ser un espacio vivo, enriquecido por la diversidad de voces y perspectivas, siempre desde la perspectiva de lo local.

HISTORIO- GRAFÍA DE LA GESTIÓN CULTURAL

EL TEU (TEATRO ESPAÑOL UNIVERSITARIO)
DE CÁDIZ (1938-1968) > Enrique del Álamo /
135



> María Luisa Díaz y Pedro Roldán en *La zorra y las uvas*.

El TEU (Teatro Español Universitario) de Cádiz (1938/1968)

Enrique del Álamo Núñez

Investigador cultural

enrique.delalamonunez@gmail.com

Artículo recibido: 18/09/2024. Revisado: 24/09/2024. Aceptado: 02/10/2024

Resumen: Este artículo es una aproximación al estudio del TEU de Cádiz, que tuvo una trayectoria de treinta años aunque de un modo discontinuo. Se analizan sus sucesivas etapas diferenciadas en las tres décadas de su vigencia, igualmente se examina la modalidad de teatro leído (TLU), que a partir de mediados de los cincuenta complementó e incluso cubrió la ausencia del teatro representado, destacando a las personas que lo protagonizaron, así como el papel que desempeñó en el ámbito académico y en la vida cultural de la ciudad y enmarcado en un contexto general durante el período histórico del régimen franquista.

Palabras clave: Teatro universitario; teatro leído; política cultural; dictadura franquista.

The TEU (Spanish University Theatre) of Cadiz (1938/1968)

Abstract: This article is an approach to the study of TEU (Spanish University Theatre) of Cadiz, which had a discontinued thirty-year career. Its successive phases, differentiated in its decades, are analysed. Similarly, Readers' Theatre is described, which from the mid-50s complemented and covered the absence of performed theatre, highlighting the people who starred in them, as well as its role in the academic field and cultural life of the city; all of this framed in a general context during Franco's dictatorial regime.

Keywords: University theatre; readers theatre; cultural policy; Franco's dictatorship.



1. Introducción

El TEU fue una creación del Sindicato Español Universitario (SEU). Este, fundado en 1933, estaba vinculado a Falange Española y surgió como oposición y, a la vez, emulación del grupo de teatro universitario “La Barraca”, dependiente de la Unión Federal de Estudiantes Hispanos (UFEH) y dirigido por Federico García Lorca.

Adquirió carta de naturaleza en la inmediata posguerra, aunque tuvo sus prolegómenos durante el periodo bélico. En sus inicios, más que un proyecto cultural, era un recurso del aparato propagandístico del régimen franquista. Las actividades culturales como el teatro, el cine o el arte dependían de la Delegación Nacional de Prensa Publicaciones y Propaganda. Tenía como objetivo primordial la renovación del teatro español, instaurando un nuevo modelo que suprimiera lo acontecido en la etapa republicana, basándolo en la afirmación nacionalista teñida de un catolicismo a ultranza. Y en este sentido utilizaron el teatro del siglo de oro, el auto sacramental y obras cortas como

los entremeses impregnados de añoranzas imperiales como elemento legitimador.

Las representaciones en esta fase inaugural tenían rango de acto oficial de clara exaltación patriótica de las que la prensa y la radio realizaban una amplia difusión. Por lo general solían coincidir con alguna celebración religiosa (Corpus Christi), festividad (Santo Tomás de Aquino) o conmemoración nacionalista. Orgánicamente estaba muy jerarquizado, ya que el SEU designaba al director, el cual, como responsable, asumía las decisiones sobre el texto, selección de actores y técnicos, así como la dirección artística del montaje. Este, generalmente, no solía tener recorrido más allá del día de su primera presentación.

El estreno oficial del TEU tendría lugar en 1940, si bien en el otoño de 1936, en la zona controlada por los sublevados, un grupo onubense denominado “La Tarumba” se consideraría el embrión, al añadirle el calificativo de “Teatro Universitario de Falange Española”; realizaría numerosas actuaciones sobre todo por Andalucía y visitaría Cádiz en el verano de 1937.



> Elenco de *La Molinera de Arcos*: Luis Balaguer, Francisca Núñez, Servando Carballar y Antucha Martínez, entre otros.

2. El inicio, década de los cuarenta

El TEU de Cádiz efectuó su primera puesta en escena el veinticinco de diciembre de 1938 con la obra de Lope de Vega *Fuente Ovejuna* en el escenario del Gran Teatro Falla con todo el boato de un gran acontecimiento. José María Pemán, miembro de la Junta Nacional de Teatros y Conciertos, apadrinó el debut de los jóvenes universitarios bajo la dirección de Joaquín Quintero y Rafael Parodi, siendo este también responsable de los decorados junto a Carlos Bartus. El éxito que obtuvo la representación obligó a su repetición al día siguiente.

A mediados de junio de 1939 participarían en la Gran Semana del SEU de Andalucía, celebrada en Sevilla en el teatro Llorens con la representación de *El médico de su*

honra de Calderón de la Barca. En ese mismo mes visitó la ciudad para los festejos del Corpus el Teatro Nacional de Falange, que representó *El hospital de los locos* de José Valdivieso, dirigido por Luis Escobar. Al año siguiente los gaditanos pondrían en escena *De fuera vendrán quien de casa nos echará* de Agustín Moreto.

Para la celebración del Corpus de 1942 el TEU de Sevilla escenificó en el pórtico de la catedral gaditana el auto sacramental de Calderón de la Barca *El gran teatro del mundo*. El conjunto sevillano intervendría también a mediados de agosto en la Semana de Teatro patrocinada por la Sociedad Gaditana de Fomento acompañado por el TEU gaditano que tuvo como escenario el paseo central del Parque Genovés. Los hispalen-

ses pusieron en escena *María Estuardo* de Schiller; *La posadera* de Goldoni; *El caballero de Olmedo* de Lope de Vega y *Fausto* de Goethe. Por su parte el elenco anfitrión repuso la obra de Almeida Garret *Fray Luis de Souza* que había estrenado el año anterior.

La política sobre la juventud del régimen se articuló en torno al Frente de Juventudes, instituido en 1940. En 1943 se promulgaría la Ley de Ordenación Universitaria, que fijó la implantación de doce distritos universitarios (Cádiz pertenecía al de Sevilla), así como la afiliación obligatoria de todos los universitarios al SEU y, por consiguiente, el TEU sería el único canal a través del cual se podía hacer teatro.



> Lectura dramatizada de *En la red*.

En 1944 el decreto de nueva ordenación del Frente de Juventudes subordinaría al SEU como una sección de aquel que asimilaría su símbolo del cisne ajedrezado. Si bien el sindicato estudiantil gozaba de cierta autonomía orgánica, en lo económico era absolutamente dependiente.

En la segunda mitad de la década el TEU entraría en una fase crítica causada por diversos factores: en lo político, la derrota del Eje debilitó a Falange y originó el aislamiento del régimen, obligándole a replantearse su papel en el concierto internacional. En cuanto a cuestiones internas, la supeditación y precariedad presupuestaria tambalearon su discurso fundacional y, en consecuencia, la actividad de los diversos TEUs disminuyó tanto que en muchos casos desaparecieron abruptamente.

3. Los cincuenta, etapa de madurez

El inicio de la década de los cincuenta coincidiría con la llegada al Ministerio de Educación de Joaquín Ruiz Giménez, el cual dispuso un plan para dinamizar la mortecina situación de la universidad española, lo que supuso una tímida apertura contando para ello con la implicación del SEU. Esta alianza —que se desharía en 1956 por el cese del ministro— propició una serie de mejoras en los servicios que prestaba el sindicato, en los que destacó la creación del Departamento Nacional de Actividades Culturales, que contribuiría al aumento de la oferta. Esto auspició el resurgimiento del TEU que durante este periodo reformularía su discurso suscitado por el debate sobre cuál era su papel en el ámbito teatral español. Así, en el transcurso de estas reflexiones, brotó un afán innovador y experimental que se tradujo en una sucesión de acciones: el TEU de distrito —oficial— deja de tener exclusividad, proliferando en facultades, escuelas y colegios mayores. Se incorporarían al repertorio obras que no circulaban por los teatros comerciales, de autores europeos y americanos (Sartre, Anouilh, Betti, Cocteau, Giraudoux, Barrie, Priestley, Saroyan, Miller, Williams, O'Neill...), de dramaturgos españoles silenciados (Valle Inclán, García Lorca, Casona...) y también de algunos contemporáneos. Se creó una nueva formación el Teatro Popular Universitario (TPU), inspirada en las propuestas que planteó Alfonso Sastre en su proyecto del TAS (Teatro de Agitación Social). Este se convertiría en una referencia para el teatro universitario y su obra leída y representada en ese circuito. De gran repercusión en este panorama serían las sesiones de Teatro Leído (TLU) o también denominado Teatro de Mesa, mucho más asequibles para representar y con menos trabas de la censura, que posibilitó aumentar el número de funciones. En el teatro leído tenía mucha importancia el montaje musical que acompañaba a la lectura del texto y los efectos lumínicos. Además, los actores/lectores eran elogiados por sus inflexiones de voz para conseguir el tono dramático deseado. Con este formato se convocaron numerosos concursos adquiriendo algunos de ellos excelentes niveles. Igualmente, a partir de 1957 se convocarían los certámenes nacionales de teatro universitario.

Esta concurrencia de hechos atisbó un cambio de paradigma cuyo reflejo procedía de las nuevas generaciones de universitarios del que un sector importante cuestionaba los convencionalismos y la mediocridad en la que estaban

inmersos, compartiendo algunas actitudes de rebeldía y aspiraciones de experimentar y abrirse a otras realidades. En los últimos años del decenio, los TEUS tomaron impulso produciéndose un avance, tanto en lo estético como en las formas, favoreciendo la calidad y el rigor en los montajes; exploraron nuevos métodos con estilos más depurados poniendo en escena piezas de autores cuyos contenidos planteaban cuestiones de índole moral y concienciación social. Este auge no habría sido posible sin la aparición de jóvenes talentosos que ejercieron la dirección escénica con más vocación por el teatro que por la propia carrera universitaria.

En Cádiz, ciudad media de provincias, con todo lo que ello suponía, la vida cultural tolerada giraba entre una élite minoritaria vinculada tanto a instituciones académicas como universitarias y el restringido círculo de eruditos e iniciados locales. Sobre ello emergía la personalidad de José María Pemán, que desempeñó un papel influyente en el entramado de la cultura franquista con responsabilidades en la orientación de esta y, obviamente, en el teatro. El TEU reaparecería en 1954 después de doce años de inactividad; la noticia fue muy bien acogida y resaltada profusamente en la prensa local. Con motivo de la festividad de Santo Tomás se estrenó *Penumbra* texto de Rafael Parodi, conocido como autor de comedias y escenógrafo, también era escultor, profesor de dibujo y caricaturista además de periodista. El Gran Teatro Falla acogió el montaje, que en días precedentes recibió las alabanzas de Pemán y del escritor Miguel Martínez del Cerro en sendos artículos periodísticos y la crónica posterior dio cuenta de ello. Se representaría en Puerto Real y Sevilla e incluso el TEU de Zaragoza la incluyó en su repertorio.

A partir de 1955 tomaría protagonismo el Teatro Leído Universitario (TLU). En enero, con gran solemnidad, se efectuó la sesión de apertura en el Anfiteatro de la Facultad de Medicina con la lectura dramatizada de la obra de J.B. Priestley *Llama un inspector*. A lo largo del curso, en el mismo lugar, se leyeron piezas de J.L. Balderston, *La plaza de Berkeley*; de J.M. Barrie *El admirable Crichton*; *Edipo*, de José M.^a Pemán; o *Condenados*, de J. Suárez Carreño; con ocasión de la fiesta de Santo Tomás, *A media luz los tres*, de Miguel Mihura. Y como era habitual en esa fecha, se invitaba a otras formaciones, siendo esta vez los colegas sevillanos que interpretaron *El enemigo*, de J. Green, precedida de la conferencia *El teatro español y la crítica*, dictada por el director de actividades culturales del SEU de Sevilla, Mario Barasona. La dirección artística del

TLU la ejercía Joaquín Piserra, joven actor y escritor, al que acompañaba un elenco peculiar compuesto por profesionales de la radio (Enrique Márquez, Enrique Treviño...), así como miembros de cuadros artísticos aficionados que reforzaban el reparto.

En este mismo año —diecinueve de marzo— se produjo un hecho singular por su condición de efímero: la presentación del TPU (Teatro Popular Universitario) de la Escuela de Comercio, que puso en escena la comedia de Tono *Qué bello es vivir* en el Gran Teatro Falla. La tónica siguió durante el curso siguiente si bien disminuyó la cantidad de funciones; para los festejos del patrón estudiantil se inició un ciclo dedicado a los dramaturgos norteamericanos del realismo



> Mario Barasona, Nori Mercado y Joaquín Piserra.

mo con la lectura de *La muerte de un viajante*, de A. Miller, a la que seguirían otras de T. Williams y E. O'Neill.

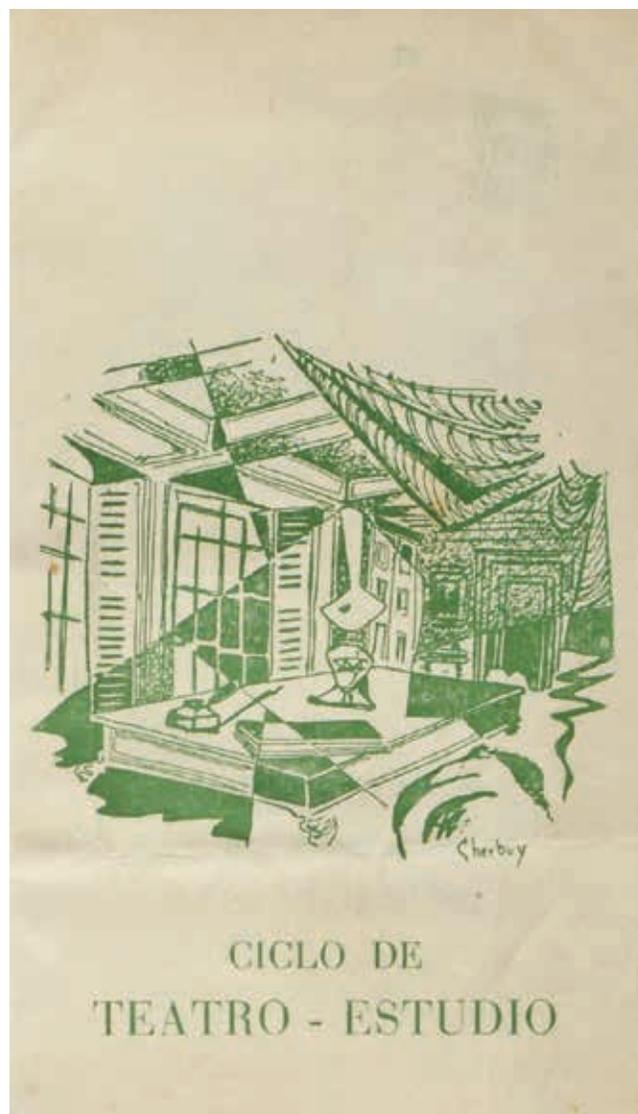
A comienzos de 1957, el TLU de la Escuela de Comercio hizo su presentación con un programa en el que predominaban las obras de Alfonso Sastre: *La mordaza*, *La sangre de Dios*, *El pan de todos* y *Escuadra hacia la muerte*, ostentando la dirección escénica Diego Solórzano. En el segundo semestre acontecería el episodio de mayor brillantez del teatro universitario gaditano con la irrupción del TEU de la propia Escuela liderado por un joven entusiasta llamado Luis Balaguer, conocedor de los rudimentos escénicos y poseedor de una solvente concepción estética y una gran intuición del hecho teatral, que tuvo el acierto de rodearse de un sólido conjunto de

actores que demostrarían tener diversos registros interpretativos como Servando Carballar, Francisca Núñez, Diego Solórzano, Francisco Botana, Enrique González, Antucha Martínez y Maribel Martín, entre otros, así como técnicos como José María Izquierdo (escenógrafo), Narciso J. Quirós (luminotécnico) y Rafael Higuera (montaje musical); con lo que se conformó un grupo muy equilibrado al que aplicó unos rigurosos sistemas de ensayos.

Debutaron el veinte de julio en el teatro de titularidad municipal “Jaime Balmes” con la pieza de Cocteau *El águila de dos cabezas*, la primera de una extraordinaria programación compuesta por seis montajes. El siguiente lo integraban tres piezas cortas: *La cabeza del bautista*, de Valle Inclán; *Ella y sus fuentes*, de Pedro Salinas, y *Retablo de Cristóbal*, de Federico García Lorca, en el mismo teatro el treinta de agosto. El veinticinco de octubre pusieron en escena *La sirena varada*, de Alejandro Casona, y el veintinueve, en el teatro “Olivares Veas” de Arcos de la Frontera, estrenaron, del mismo autor, *La molinera de Arcos*, inspirada en la novela de Pedro Antonio de Alarcón *El sombrero de tres picos*, como evento conmemorativo del ciento cincuenta aniversario en que sitúan los hechos acaecidos; volvió a reponerse el uno de noviembre en el teatro “Jaime Balmes”. A final de mes, en el mismo recinto, representaron *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* de Tirso de Molina, en dos funciones, los días veintinueve y treinta; como culminación el veintinueve de diciembre en el salón de actos de la Escuela de Magisterio, escenificaron *La bella del bosque* de Jules Supervielle.

Excepcional despliegue, una demostración de dominio y capacidad inaudita para un grupo teatral universitario, nunca hasta entonces los montajes habían obtenido tal admiración quedando alguno como hito memorable. El TEU, por vez primera, salió del ámbito académico agenciándose un lugar preeminente en la cartelera de la ciudad.

La siguiente temporada (1958) se alternarían el TLU y el TEU de la Escuela de Comercio. El primero, con la coordinación de Diego Solórzano, efectuó las siguientes lecturas dramatizadas: *Sublime decisión*, de Miguel Mihura; *Chitra y El rey y la reina*, de R. Tagore; *La importancia de llamarse Ernesto*, de Oscar Wilde, y *Yo estuve aquí una vez*, de J. L. Priestley, que tuvieron lugar en Magisterio. El segundo presentó en el “Jaime Balmes”, el diecisiete y veintitrés de febrero, la obra de Tennessee Williams *El zoo de cristal*, que supuso la última dirigida por Luis Ba-



lague, ya que decidió aventurarse en un proyecto nuevo con la fundación de un grupo de cámara, “Gris Pequeño Teatro”, plataforma que le permitiría poco después dar el salto al profesionalismo en Madrid de la mano de José Tamayo; le acompañaría su pareja Francisca Núñez y Servando Carballar, logrando una fecunda carrera.

El vacío que se produjo abriría una etapa conducida desde el propio SEU local por el responsable de activida-

des culturales Mario Barasona, de reconocida trayectoria acreditada en su paso por Madrid y Sevilla, donde había formado junto a Bernardo Víctor Carande, en la Universidad, un prestigioso teatro de cámara con el nombre de “Libélula”. Barasona puso en marcha su proyecto: “Pequeño Teatro de Juventudes”. Para su presentación, que coincidió con el veinticinco aniversario del SEU, escogió el *Don Juan* de Molière con decorados de Lorenzo Cherbuy y un reparto por los ya conocidos Francisca Núñez, Servando Carballar, Francisco Botana y Antonio Llaves, entre otros, además de la dirección. El estreno fue el treinta de noviembre en el Gran Teatro Falla.

El año 1959 comenzó con la novedad de la formación en el Colegio Mayor Beato Diego de un grupo de teatro leído (TLU). A lo largo del curso se leyeron obras como *La cuerda*, de P. Hamilton; *Crimen perfecto*, de F. Knott, o *El caso de la mujer asesinadita*, de Miguel Miura y Álvaro de Laiglesia. Por su parte, “Pequeño Teatro de Juventudes” desarrollaría una intensa actividad en la modalidad de lectura dramatizada con textos de B. Shaw, *Cándida* y *Pígalión*; J. Cocteau, *Los padres terribles*; J. Anouilh, *Antígona*; F. García Lorca, *El amor de don Perimplin con Belisa en su jardín* y *La zapatera prodigiosa*; L. Pirandello, *Vestir al desnudo*; piezas seleccionadas de W. Shakespeare y un ciclo dedicado a Chejov. Las sesiones se celebraron en la Escuela de Magisterio y en la Facultad de Medicina.

4. Los sesenta, el último destello

El decenio de los sesenta supondría para el SEU el principio del fin. Su influencia entre los estudiantes disminuía por la contestación de un gran número de aquellos que desde mediados de la década anterior iniciaron las primeras revueltas en Madrid y otros núcleos importantes, ejerciendo su inconformismo a través de organizaciones clandestinas, exteriorizándolo explícitamente a partir de 1961 a causa de una orden gubernativa que aumentaba las medidas coercitivas e implantando un control severo sobre la vida universitaria que reflejaba la distancia de muchos universitarios respecto al régimen.

En cuanto al TEU habría dos hechos significativos que redundarían en el agravamiento de la crisis: por un lado, las jornadas de diciembre de 1963, en Murcia, que reunieron a un buen número de jóvenes procedentes de diferentes lugares para debatir y analizar la situación del teatro universitario. A su finalización se redactó una declaración

de principios, reconociendo la labor que los TEUS venían realizando, pero asumiendo, no obstante, que sus esfuerzos se dirigían a conseguir resultados concretos más que a generar procesos; y proponiendo para su mejora una serie de objetivos que abogaban por una revisión estructural que afectaban a las normas y a sus fines. El SEU no las tomó en consideración, fulminando cualquier iniciativa en ese sentido. Por otro lado, en 1964, Sevilla organizó el séptimo Certamen Nacional de Teatro Universitario que, con algunas incidencias, se saldó con la prohibición de una obra de Valle Inclán presentada por el TEU de Zaragoza, lo que originó multitud de protestas.

La crisis se hizo insostenible, las movilizaciones estudiantiles arreciaron surgiendo subrepticamente sindicatos democráticos en oposición al monopolio del SEU, que desaparecería en 1965 como organización, convirtiéndose en una estructura dividida por ramas de asociaciones profesionales de estudiantes y gestionadas por un recién creado organismo denominado Delegación Nacional-Comisaría, que duraría hasta 1969. Las siglas TEU se seguirían utilizando unos años más para designar a las agrupaciones surgidas en el seno de la universidad, pero sin ningún vínculo oficial. En definitiva, los TEUS, aunque circularon en un ámbito minoritario y con limitado impacto social, dejaron su impronta en la renovación estética del teatro español. Entre sus méritos se encuentran la introducción de autores y obras que difícilmente podrían haberse representado en los escenarios profesionales en aquellos años, dispusieron de cierto margen para experimentar, pese a las restricciones ideológicas que se cernían sobre las actividades culturales y constituyeron un vivero de futuros actores y directores escénicos. Si bien no significaron una ruptura con el régimen ni con el teatro comercial, fueron un elemento fundamental en la irrupción de un fenómeno nuevo como sería el llamado “Teatro Independiente”, en donde encontrarían un marco idóneo para desarrollar sus innovadoras expresiones escénicas y manifestar sus discrepancias, de claro cariz político.

En Cádiz a comienzos de 1960, se anunció la reaparición del TEU (Pequeño Teatro de Juventudes), que pondría en escena un texto de W. Saroyan *Mi corazón está en las montañas*. El TLU del Colegio Mayor Beato Diego continuó manteniendo su actividad: *Melocotón en almíbar*, de M. Miura; *Telarañas*, de C. Muñiz; *El baile*, de E. Neville; *El viajero de Forceloup*, de G.



> María Luisa Díaz y Eduardo Fernández en *La zorra y las uvas*.

Sion; *Fedra*, de M. Unamuno; y *La sangre de Dios*, de A. Sastre. Por Santo Tomás convocó un concurso de teatro leído en el que participaron las Escuelas de Magisterio y Comercio además del propio Colegio Mayor.

El TEU presentó un ciclo de Teatro Estudio en el mes de noviembre que se realizaría en el salón de actos del Colegio Mayor, compuesto de tres conferencias ilustradas: la primera, “El

duro oficio del actor”, la dictó Nory Mercado, basándose en los modos de interpretación complementándola con varios fragmentos de obras de Chejov, Shakespeare y Valle Inclán. La siguiente fue una disertación de Mario Barasona, “Un teatro de ideas: teatro francés, hoy”, que también se acompañó de fragmentos de J.P. Sartre, A. Camus, J. Cocteau, E. Ionesco y S. Beckett en las voces de Joaquín Piserra y Nory Mercado. La última conferencia fue pronunciada asimismo por el director del TEU, que abordó “La dirección y puesta en escena”.

El Colegio Mayor monopolizaría a partir de 1961 la actividad teatral universitaria con un TLU asentado que desarrolló varias sesiones: *Las cartas boca arriba*, de A. Buero Vallejo; *Doce hombres sin piedad*, de R. Rose; *La zorra y las uvas*, de G. Figueireido; *El león dormido*, de G. Green; y *Huracán sobre el Caine*, de H. Wouk. Al año siguiente prosiguió con un repertorio de autores como T. Williams, *El zoo de cristal*; L. Escobar, *El amor es un potro desbocado*; A. Sastre, *En la red*; J.L. Priestley, *El tiempo y los Conway*; y U. Betti, *Corrupción en el palacio de justicia*; todas dirigidas por José Peydró, que montó a su vez un TEU en el mismo Colegio Mayor, que en cierto modo relevaría al de Barasona, que marchó de Cádiz hacia un nuevo destino. Se estrenaron con el montaje del *Retablo jovial*, de Alejandro Casona, representando tres piezas cortas: *Farsa del cornudo apaleado*, *Fablilla del secreto bien guardado* y *Farsa y justicia del corregidor*; realizarían dos funciones los días uno y dos de diciembre en el salón de actos del Colegio Médico.

El nivel de sesiones del TLU iría decreciendo posteriormente con tan solo algunas lecturas, entre ellas *Calígula*, de A. Camus, y *La dama del alba*, de A. Casona. Ángel Benítez, veterano en el elenco, que había reemplazado a Peydró en la dirección, recuperó el TEU poniendo en escena *La zorra y las uvas*, de G. Figueireido, de la que habían hecho una lectura dramatizada. El montaje se llevó a cabo en el Colegio Médico los días siete y ocho de diciembre de 1964, y recibió comentarios encomiables y también elogios de la crónica periodística que destacó desde los decorados y figurines a la luminotecnia, ensalzando la interpretación de los actores y la dirección artística. Benítez, que además actuaba, se había esmerado en lograr un equilibrio entre los elementos escenográficos y técnicos con la elección del reparto para el que incorporó a dos actores experimentados como Pedro Roldán y María Luisa Díaz, integrantes del grupo teatral “Quime-

ra Teatro Popular”, junto a los de plantilla como Eduardo Fernández, Maribel Vilchez y Carlos Fernández. La cuidada producción tenía como objetivo aspirar a un puesto en el Concurso Nacional de Teatro Universitario que se celebraría en La Laguna (Tenerife); y en este sentido un jurado desplazado desde Madrid, en función a puerta cerrada, lo seleccionó. Sería la primera y única vez que un TEU de Cádiz participaría en un concurso nacional. La prensa local dio buena cuenta de la noticia reseñando incluso el embarque a Canarias. De la actuación en el certamen también se hizo eco a través de los informativos tinerfeños, que reflejaron el éxito del espectáculo y los cumplidos que recibieron sus intérpretes. Se volvería a representar en marzo en la Universidad de Sevilla, que la programó en la semana cultural por la festividad de Santo Tomás.

Con este logro, el TEU finalizaría su dilatada trayectoria caracterizada por la discontinuidad, lo que dificultó su consolidación, rasgo muy común a la generalidad de las universidades. La actividad teatral universitaria quedaría reducida tan solo a las lecturas dramatizadas que menguaron ostensiblemente los últimos cursos, teniendo escaso relieve hasta desaparecer a finales de 1968.

5. Bibliografía

BAJO, María Jesús. “La representación de Fuente Ovejuna por el TEU de Cádiz en 1938”, en *Fuente Ovejuna (1619-2019) pervivencia de un mito universal*. Javier Huerta Calvo (Ed.) IGAS IDEA colección “Batihoja”, 62 New York, 2019.

BAJO, María Jesús. *El teatro universitario en Sevilla (1940-1970)*, Universidad de Sevilla (tesis doctoral), 2015.

GARCIA LORENZO, Luciano (Ed.). *Aproximación al teatro español universitario (TEU)*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1999.

HUERTA CALVO, Javier (Ed.). *El teatro español universitario: espacios de libertad durante el franquismo*, Peter Lang, Berlín, 2020.

HORMIGÓN, Juan Antonio. *Teatro, realismo y cultura de masas*, Cuadernos para el diálogo, Madrid, 1974.

RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio (Coord.). *Teatro español universitario (TEU) 1940-1951*, Anales de literatura española n° 29-30 (serie monográfica 19), Universidad de Alicante, 2018.

RUBIO JIMÉNEZ, Jesús. *Teatro universitario entre 1939 y 1965: una aproximación*, revista ADE n° 84, Madrid, 2001.

RUIZ CARNICER, Miguel Ángel. *El sindicato universitario español (SEU) 1939-1965*, siglo Veintiuno editores, Madrid, 1996.

SÁEZ MARIN, Juan. *El frente de juventudes, política de juventud en la España de la postguerra (1937-1960)*, Siglo Veintiuno editores, Madrid, 1988.

Otras fuentes documentales

Archivo Universidad de Cádiz

Diario de Cádiz

La Información del Lunes

Primer Acto

Fotos

Colección particular de Elena Quirós

Colección particular de María Luisa Díaz

Colección particular de Francisca Núñez

Archivo Universidad de Cádiz

ÓPERA PRIMA

MICROCELEBRIDADES MUSICALES Y LA TRANSFORMACIÓN DE LA INDUSTRIA MUSICAL EN LA ERA DIGITAL > Lourdes Gallardo Hurtado / 147 | DIGITALIZACIÓN DE MEDIOS Y GESTIÓN DE PÚBLICOS: EL CASO DEL CENTRO CULTURAL GABRIELA MISTRAL > Constanza Alejandra Escobar Arellano y Ana Clara Martínez Pompilio / 159



Microcelebridades musicales y la transformación de la industria musical en la era digital

Lourdes Gallardo Hurtado

Profesora sustituta interina, Universidad de Cádiz

<https://orcid.org/0000-0003-2437-7702>

lourdes.gallardo@uca.es

Artículo recibido: 25/07/2024. Revisado: 11/09/2024. Aceptado: 24/09/2024

Resumen: El presente estudio aborda, desde una perspectiva teórica y exploratoria, los cambios acontecidos en el seno de la industria musical a raíz del advenimiento de las plataformas digitales y, concretamente, de la práctica de la microcelebridad musical. La aparición de internet da lugar a la dispersión del poder en la producción, distribución y promoción musical a través de nuevos espacios donde crear nuevas estrategias y vías con el fin de desarrollar una carrera musical de éxito de manera independiente, no siendo la industria musical indispensable para el éxito musical. De este modo, se genera un contexto híbrido en el que la industria tradicional pierde control sobre la creación, circulación y comercialización de los productos musicales mientras que surgen otros actores de gran peso con los que debe convivir como son las plataformas digitales, los fans o las microcelebridades musicales.

Palabras clave: microcelebridad musical; plataformas digitales; redes sociales; industria musical y fandom.

Music microcelebrities and the transformation of the music industry in the digital age

Abstract: This study addresses, from a theoretical and exploratory perspective, the changes that have taken place within the music industry as a result of the advent of digital platforms and, specifically, the practice of musical microcelebrity. The emergence of the internet gives rise to the dispersion of power in music production, distribution and promotion through new spaces where new strategies and avenues can be created in order to develop a successful music career independently, with the music industry no longer being indispensable for musical success. In this way, a hybrid context is generated in which the traditional industry loses control over the creation, circulation and commercialisation of musical products, while other important actors emerge with whom it must coexist, such as digital platforms, fans and musical microcelebrities.

Keywords: music microcelebrity; digital platforms; social media; music industry and fandom.



1. Introducción

El surgimiento de nuevos entornos digitales, la hibridación de espacios y técnicas de creación de una carrera musical y la difuminación de los distintos límites han llevado a centrar la atención en los conglomerados digitales y las nuevas estrategias digitales que tanto han cambiado la industria musical. Así, las transformaciones surgidas en la producción, distribución y promoción musical vienen dadas por los avances tecnológicos, la aparición de las plataformas digitales y, concretamente, la aparición de la práctica de la microcelebridad musical como una nueva vía de creación de una carrera musical. Esta práctica basada en técnicas de autopresentación y el empleo estratégico de los medios sociales origina la transformación de una industria caracterizada por una estructura con total control sobre la circulación de los productos musicales. De este modo, se realiza en la presente investigación una revisión teórica sobre la situación actual de la industria musical y los nuevos factores que dan lugar a su transformación, siendo la microcelebridad musical clave en este sentido, con el fin de entender la reestructuración de la industria musical,

la práctica de la microcelebridad musical y la repercusión que ambos enclaves han suscitado a nivel cultural, social y comunicacional.

2. Objetivos

Este trabajo tiene como objetivo analizar los cambios ocasionados en la producción, distribución y promoción musical con el advenimiento de las plataformas digitales. Para profundizar en este, se determinan dos objetivos específicos que permiten concretar y profundizar sobre el general. Así, se definen como objetivos específicos:

- OE1: Observar la situación actual de la industria musical y su posición en el circuito de productos musicales.
- OE2: Examinar la repercusión que la práctica de la microcelebridad tiene en la forma de crear y difundir nuevos productos musicales.

Así pues, se evalúa cómo a raíz de la aparición de las redes sociales digitales se produce un cambio de paradigma

en las estructuras industriales y en la manera de promocionar nuevos productos musicales, originándose un panorama totalmente híbrido entre artistas procedentes de la industria musical y aquellos que desarrollan su propia carrera musical de manera independiente. Con el primer objetivo específico se quiere observar la evolución de la industria musical de un mercado musical donde esta se proclamaba como enclave central a un entramado en el que surgen nuevos actores que influyen sobre la producción, distribución y promoción musical. Respecto al segundo objetivo específico, se examina la práctica de la microcelebridad como uno de los elementos principales junto a las plataformas digitales en transformar y renovar el panorama musical dada su capacidad de creación independiente de una carrera musical profesional al margen de la industria.

3. Metodología

Se opta por un diseño de investigación exploratorio de carácter cualitativo, siendo idóneo para el análisis bibliográfico sobre los cambios producidos en el panorama de la creación, distribución y promoción musical con el advenimiento de las plataformas digitales, concretándose en la situación actual de la industria musical y la práctica de la microcelebridad como uno de los elementos claves de este nuevo panorama híbrido. De este modo, se lleva a cabo una revisión teórica sobre la situación actual de la industria musical, las transformaciones que el panorama digital supone sobre la misma y la repercusión que tiene la práctica de la microcelebridad musical. Se aborda pues el panorama musical híbrido actual caracterizado por la compleja distinción de artistas provenientes de la industria musical y de las vías independientes. Para ello se realiza una revisión y análisis de libros, artículos científicos y monogra-

fías de distintos autores con el objetivo de crear una base teórica que permitan llevar a cabo el análisis. En segundo lugar, se realiza una recopilación y análisis de la información obtenida. A su vez se consultan diversas obras que amplían el foco y dan una visión global del fenómeno.

De este modo, se abordan obras que observen, por un lado, la evolución de la industria musical, el sistema de

filtrado de productos musicales tradicional, su estructura o la comunicación comercial tradicional, entre otros. Por otro, se consultan estudios que profundicen sobre la práctica de la microcelebridad musical, su introducción junto a las plataformas digitales en el plano musical y cómo su aparición cambia la concepción de la fama y el sistema tradicional de producción, distribución y promoción musical, entre otros, teniendo en cuenta aspectos como la autoproducción, autopromoción o la función de la comunidad de fans y la relación creada con esta. Se aprecia cómo la gran mayoría de obras pertenecen al plano internacional y, en el caso de la microcelebridad musical, no existen obras que aborden el fenómeno como objeto de estudio de una investigación dado su carácter reciente.

Por otro lado, la recopilación de datos y el análisis de la información se realizan mediante la elaboración de fichas de investigación que agrupan los datos obtenidos de las fuentes secundarias consultadas. De este modo, el contenido de estas fichas se organiza en base a los datos de identificación de las investigaciones consultadas. Asimismo, se anota de manera sistemática información como el número de página, citas o textos relevantes, entre otros. De esta manera, los datos procedentes

Desde el nacimiento de la música como negocio a mediados del siglo XX, la industria musical ha sufrido constantes cambios, aunque ninguno tan severo como la entrada de internet.

de las fichas se recopilan y transcriben en relación a distintos ejes temáticos como son la estructura de la industria musical, el sistema de filtrado, estrategia de marketing y comunicación, funcionamiento de la práctica de la microcelebridad musical, la autoproducción o estrategia de autopresentación en línea entre otros.

4. Resultados y discusión

4.1 - La situación actual de la industria musical

Desde el nacimiento de la música como negocio a mitad del siglo XX, la industria musical ha sufrido constantes cambios, aunque ninguno tan severo como la entrada de internet. Este da lugar al cambio de una industria cuyo centro es el sector fonográfico —sector de la grabación musical en torno al cual giraba la música en directo, la producción de estudio, la gestión artística o la promoción, entre otros— a otra más heterogénea que interactúa constantemente con nuevos contextos culturales y comerciales (Negus, 2019; Zhang y Negus, 2021). De una posición de dominio y poder sobre la circulación de la música a una crisis internacional que la obligó a adaptarse a nuevos esquemas y convivir con nuevos agentes. Así, el panorama híbrido digital actual dificulta los esfuerzos por parte de la industria musical de controlar y ordenar la imprevisibilidad de la demanda o supervisar si los productos actuales podrán o no adaptarse al negocio digital o si la tecnología cambiará de nuevo (Caro-Castaño y Selva-Ruiz, 2014; Negus, 2005) como se puede observar de manera reciente en el caso de la inteligencia artificial. Esta tecnología tiene la capacidad de imitar voces de cantantes existentes o crear canciones con una mínima dirección humana, suponiendo un nuevo conflicto en el entramado musical.

La aparición de internet hizo que el sector fonográfico tuviese menor peso debido a la pérdida de control en la distribución por la piratería *online* y a la falta de resiliencia ante las circunstancias (Reuters, 2017). Por un lado, la grabación en formato físico pierde valor como producto industrial y como símbolo cultural, no siendo determinante a la hora de medir el alcance y éxito de un artista. Por otro lado, la grabación adquiere nuevos valores de intercambio como contenido y mercancía y nuevos valores de uso para los consumidores. Así, el cambio de formato y de ubicación de la música da lugar

a que esta sea definida de manera diferente por el usuario, presentando nuevas formas de accesibilidad, almacenamiento y difusión, pero también nuevos desafíos y limitaciones (Hesmondhalgh y Meier, 2018; Manrique, 2015; Nicholson, 2019). Explica Manrique (2015) que es el momento en el que más música se ha hecho en la historia, pero su calidad ha descendido notablemente dada la libertad de creación y distribución de la misma.

No obstante, tras varios años de reconstrucción y asentamiento por la crisis internacional, la industria musical comienza a recuperarse gracias a la integración de las oportunidades digitales a su estrategia (Hesmondhalgh y Meier, 2018; Reuters, 2017), aunque sigue en constante adaptación a los cambios en la distribución e ingresos con la aparición de nuevos actores como Spotify o Apple (Schweitzer, 2019). En cuanto a las fuentes de ingresos, los músicos y las compañías fonográficas dejan de rentabilizar la música exclusivamente a través de las grabaciones y su posterior venta y buscan vías alternativas como las suscripciones, la publicidad o los derechos de autor, entre otros (Negus, 2019; Promusicae, 2013). El trabajo de un artista y de la discográfica ahora involucra más variables y mayor incertidumbre dados los nuevos patrones y procesos de intermediación (Negus, 2015). Por tanto, se encuentra hoy un entramado diverso en el que se complementan el sector de la música grabada, el sector de las tecnologías de la información o *TI* —technology information— como Spotify o Apple y el sector *CE* —consumer electronic— con la digitalización del consumo del usuario en el espacio privado. Sin embargo, es el sector de las tecnologías de la información el que más crece en los últimos años (Hesmondhalgh y Meier, 2018).

Bajo este contexto, nace el modelo de gestión integral —modelo holístico de negocio— a través del cual “artistas y compañías se asocian en una empresa común en la que cada parte aporta sus recursos y talentos con el fin de generar valor y riqueza” (Instituto de Derechos de Autor, 2014, p. 17). Las discográficas dejan de ser únicamente “editoras, productoras o promotoras para convertirse en compañías integrales de música, que además de explotar las tres fuentes de ingreso primarias (directo, grabación y derechos de autor) persiguen el objetivo de incrementar sus ingresos a través de la licencia de la marca y los derechos de imagen (fuentes secundarias)” (Promusicae, 2013, p. 153). Así, la nueva industria se convierte en una industria multicanal frente a

la gran complejidad y heterogeneidad del panorama actual. En cuanto a los ingresos, las fuentes primarias del modelo tradicional —los derechos de autor, la interpretación en directo y la grabación— siguen siendo la base del negocio. Sin embargo, las fuentes secundarias —la marca y los derechos de imagen— comienzan a generar mayores ingresos en casos de artistas posicionados y con una mínima cuota de mercado en la explotación de derechos de autor, grabación o de la música en directo (2013).

4.2 - Desafíos de la industria musical en el plano digital

En este escenario, algunas cuestiones a tener en cuenta por la industria musical serían, en primer lugar, el público como pieza clave en el éxito de cualquier artista y su producto musical (Füller, 2016; Hau y Kang, 2016). Se atiende, por un lado, a la era de la personalización donde es relevante el deseo del consumidor. En esta línea, se observa al público como un usuario individual con determinados gustos y preferencias y no como parte de una masa (Prey, 2017) de la misma manera que lo hacen plataformas como Spotify o Netflix. No observan individuos, sino formas de ver a las personas como individuos. Así, las preferencias musicales proporcionan un gran medio a través del cual ver al individuo al ser un elemento íntimamente conectado con la vida cotidiana, anhelos, aspiraciones y grupos con los que se identifican. Por otro lado, se posicionan como base las acciones de participación y contribución del consumidor final enmarcadas bajo el fenómeno de innovación centrada en el usuario —UCI—, estrategias de gestión que se llevan a cabo dentro de la propia industria del entretenimiento en aras de dar visibilidad al usuario (Gamble, McAdam y Brennan, 2019). Entre ellas se pueden encontrar la promoción de marcas creadas por el usuario, *crowdfundings*, acciones de UGC —contenido generado por el usuario—, campañas de prosumidor o marketing orientado al consumidor (Gamble y Gilmore, 2013; Gamble, McAdam y Brennan, 2019).

En segundo lugar, se hace necesaria la completa fusión y unión con las plataformas de servicios en *streaming* como YouTube o Spotify ya que cada vez se convierten en espacios de mayor relevancia para las marcas dada su alta demanda (De Aguilera-Moyano, Castro-Higueras y Pérez-Rufí, 2019; Prey, 2017). Estas plataformas, sobre todo YouTube, ocupan un papel esencial en el descubrimiento de música, lo que da

lugar a acciones monetizables por parte del público como la compra del formato físico, la descarga de una canción o el registro con una suscripción de pago (RBB Economics, 2017). Por tanto, cuanto más música se consuma en YouTube, mayor beneficio económico se obtendrá a través de otros canales auxiliares como conciertos u objetos satélite, por ejemplo. Dichos espacios ofrecen información demográfica más amplia y permiten inferir en aspectos emocionales del público a partir de los géneros escuchados y canciones consumidas otorgando a las marcas la posibilidad de crear mensajes más humanos y relevantes en dicho contexto (Prey, 2017). Además, permite una amplia individualización gracias a los algoritmos con los que trabajan dichas plataformas.

De esta manera, se origina un entramado en el que coexisten viejas y nuevas prácticas. Por un lado, el esquema tradicional de la industria musical en el que son esenciales las *majors*, sellos, grandes campañas de comunicación comercial o *gatekeepers*, entre otros. Por otro lado, los servicios de música en *streaming* y el menor coste de producción, distribución y consumo, las nuevas prácticas de autoproducción y de microcelebridad o los nuevos filtros de contenido hacen que el esquema tradicional de la industria no sea la única vía de creación de la carrera musical, la marca personal y una campaña de comunicación de calidad. En cuanto al filtrado de contenido, los prefiltros —industria musical y medios de comunicación, entre otros— no desaparecen, simplemente se originan nuevos filtros que desestabilizan el sistema tradicional (Caro-Castaño y Selva-Ruiz, 2014). Los *gatekeepers* tradicionales permanecen, aunque el papel de los mismos cambia al intervenir en este filtrado nuevos prescriptores con capacidad de desintermediar a través de la tecnología. De esta forma, surgen nuevos re-mediadores culturales —fans, algoritmos y microcelebridades— que influyen horizontalmente sobre el grupo primario y ahora verticalmente sobre audiencias construidas en internet. De esta forma, tal y como afirma Anderson (2009), predomina el interés por los productos de nicho no filtrados por el *gatekeeper* tradicional ya que se acercan más a los gustos particulares de un determinado usuario. Así, el usuario tiene la capacidad de seleccionar el contenido que más se adecue a sus gustos y necesidades y darlo a conocer entre su red de usuarios, llegando este mensaje en muchas ocasiones a una audiencia mayor a la alcanzada por la propia industria cultural.

4.3. El papel de la microcelebridad musical en la creación y promoción musical

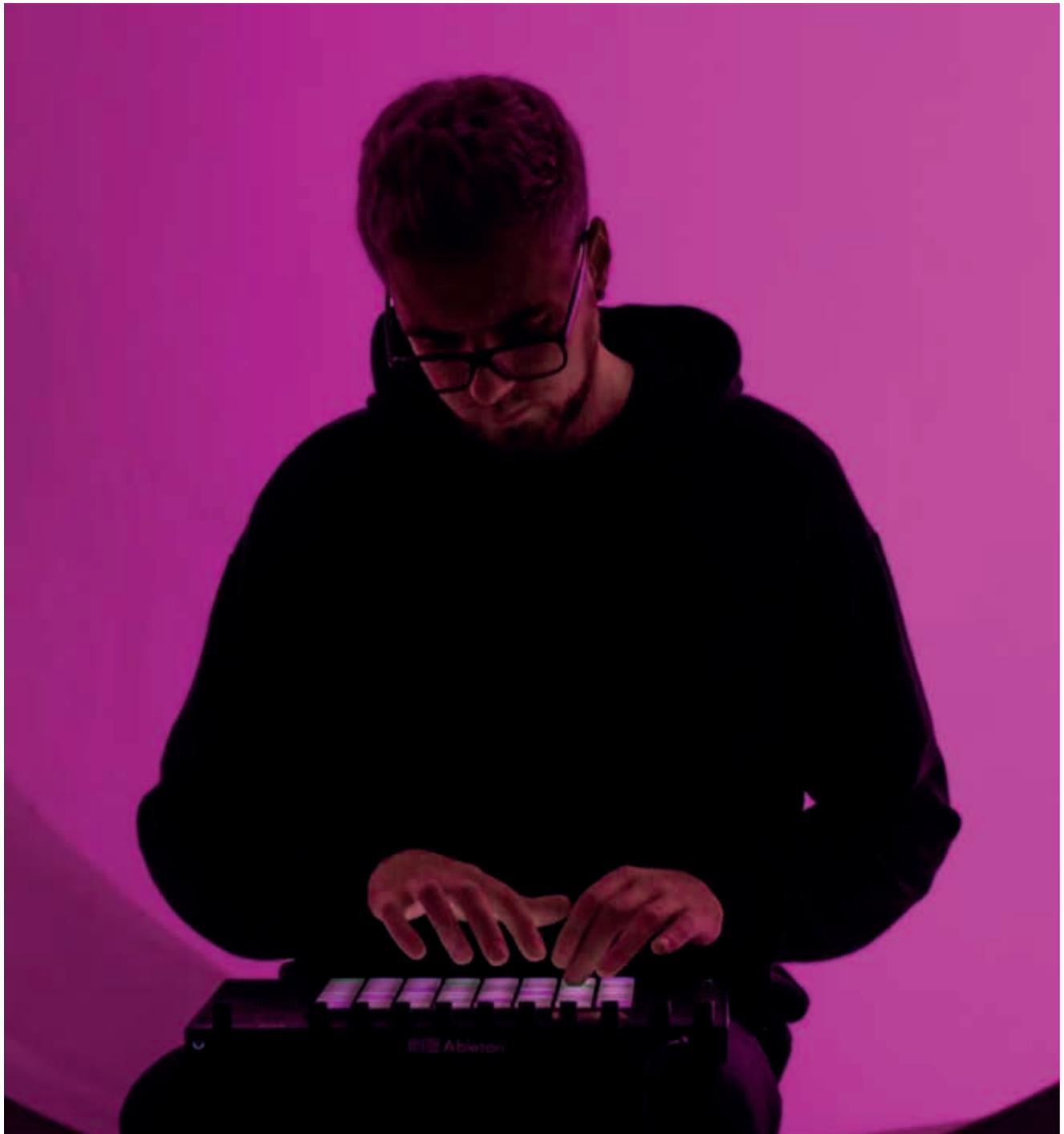
La posibilidad de que una persona corriente pueda promover su propia carrera musical y obtenga visibilidad ante un determinado público es mucho mayor que en la era anterior a internet. Los usuarios tienen la oportunidad de acceder a un mayor espectro musical a diferencia del esquema tradicional, dándose un cambio en el consumo y la difusión musical de manera radical. Señala Marshall (2015) que la estructura del *streaming* se adapta con gran acierto a la estructura tradicional, creándose espacios híbridos donde las principales discográficas —Universal, Sony y Warner— siguen dominando el mercado, pero en menor medida (Guichardaz, Bach y Penin, 2019). La gran presencia de los servicios de transmisión de música da lugar a rápidos oligopolios por ciertas empresas (Wang, 2017) como Spotify, YouTube o Apple Music. Estos servicios de transmisión se posicionan como instituciones poderosas en la nueva era digital que conviven con instituciones tradicionales como las discográficas (Nicholson, 2019). Por su lado, enfatiza Manrique (2015) que las discográficas tienen sentido a nivel industrial, pero culturalmente su importancia es menor dada la gran inmediatez actual. Señala que, con anterioridad, solo algunos grandes artistas generaban grandes cantidades de ingresos que respaldaban las pérdidas del resto. En la actualidad, se genera un ecosistema en el que el artista resulta exitoso con tan solo varias canciones y en el que disponen de otras posibilidades como la autoedición y la subcontratación de servicios de fabricación y distribución. Frente a ello, el autor plantea un escenario en el que empresas como Apple o Microsoft se conviertan en las nuevas discográficas del futuro con mecanismos de actuación y gestión más globales.

Uno de los elementos que más cambios ha propiciado en la producción, distribución y promoción musical es la práctica de la microcelebridad musical, siendo la proliferación de estos practicantes cada vez más notable y su introducción en la industria musical o la colaboración con la misma más sencilla y efectiva. De tal forma, el concepto de microcelebridad musical hace referencia a artistas que gestionan su propia carrera musical de manera independiente utilizando estrategias de autopresentación y los medios sociales de manera táctica gracias al menor coste de producción, promoción y difusión. Sin embargo, una vez alcanzado cierto grado de

visibilidad, sería posible la firma de un contrato discográfico que les brinde mayor visibilidad y recursos, manteniendo así la autogestión casi intacta.

De este modo, la microcelebridad musical crea un personaje con una estética y atractivo inspirados en la cultura de la celebridad, pero se mostrará más accesible ante su audiencia a través del discurso de la autenticidad basado en la autorrevelación de lo privado —mostrar públicamente aspectos privados de su vida— o el trabajo emocional —gestión de los estados emocionales ante su público—, entre otros, compartiendo un mayor grado de intimidad (Senft, 2008, 2012; Marwick, 2015). A su vez, la práctica de la microcelebridad da lugar a las relaciones e interacciones parasociales a través de las cuales el usuario siente al practicante como una persona cercana de su círculo primario gracias a la intimidad representada (Caro-Castaño, 2022; Marwick, 2010; Senft, 2008), fomentando la sensación de copresencia y dotando al practicante de autenticidad. El valor crucial de la práctica de la microcelebridad sería la obtención de capital social y económico empleando técnicas de autopresentación a través de las cuales ser leído como auténtico y cercano por su audiencia —enclave poderoso en cuanto a dotar de visibilidad al artista se refiere—. De este modo, entre microcelebridad y fandom se crea una relación parasocial, pero más cercana que la originada con una celebridad, de la que incluso puede surgir una relación social recíproca.

La microcelebridad musical es el resultado de los cambios acontecidos en la forma de entender la fama y las consecuencias que ello acarrea. Asegura Sancho (2017) que las generaciones más jóvenes tienden a aspirar cada vez más a la fama, algo que a día de hoy ya no es un “accidente asociado al éxito” (Sancho, 2017), sino algo buscado conscientemente. Sería en las redes sociales donde se genera la actual fama dado que los medios tradicionales como la televisión o la radio no disponen de capacidad para acoger a tal cantidad de aspirantes a la fama ni proponen un sistema abierto. Señala Li (2019) que la condición de microcelebridad depende de un elaborado y poderoso entorno mediático que presenta nuevos elementos tecnológicos y culturales claves para su desarrollo —el empleo del teléfono móvil para acceder a internet, el consumo de videos de corta duración o la gran influencia de la audiencia a la hora de crear un contenido—. De este modo, los medios sociales han descentralizado la producción y el consumo de contenido a cualquier usuario de internet, dando lugar a la



posibilidad de crear su propia fama a través de la práctica de la microcelebridad (Chen et al., 2021).

La aparición de la microcelebridad musical supone un incremento de la situación de incertidumbre (Méndez-Rubio, 2016) para la industria musical. La práctica del *do it yourself*, la autoproducción, autogestión y el acceso a la tecnología suficiente para crear, distribuir y promocionar las obras a través del *home studio* despoja de poder y control a la industria. Es por ello por lo que en la actualidad la creación de estrellas no resulta un proceso tan predecible dada la gran dispersión del poder cultural (Marshall, 2006). Como consecuencia, los artistas comienzan a centrarse en audiencias de nicho, cambiando así las reglas de la industria musical. La importancia no residiría en conseguir un éxito comercial masivo, sino que los productos que aglutinan un menor número de ventas puedan llegar a ser más rentables que los grandes éxitos comerciales masivos (Anderson, 2009). Asimismo, esta situación da lugar a una desbordante oferta de contenido favorecida por la explosión de la fama y los medios sociales que, a su vez, contribuye a desdibujar los límites que definieron la autoproducción como un nicho y una práctica alternativa y distintiva. En este sentido, el *do it yourself* se consagrará como la forma “normal” de trabajar, especialmente entre el público más joven, desligándose así del carácter político y cultural con el que surgió en el contexto del punk y del *underground* (Guerra y Feixa, 2019; Stanley, 2015).

4.4. La música en la era de las plataformas digitales

En definitiva, se aprecia un panorama heterogéneo: existen artistas que siguen posicionándose en la idea de que las opciones tradicionales son las vías de ingresos más potentes, mientras que otros afirman que la relación con sus audiencias a través de redes sociales es clave para la consecución de capital social y financiero (Haynes y Marshall, 2018). De hecho, múltiples artistas dependen únicamente de las plataformas digitales y de la relación generada con sus audiencias. Esta nueva realidad trae consigo una serie de tensiones con la industria musical. El alzamiento de un artista a través de plataformas digitales da lugar a la obtención de mano de obra barata por parte de la industria musical a través de un contrato discográfico y llegar a su vez a intermediarios a los que no tenía previo acceso (Haynes y Marshall, 2018). De esta forma,

se observa cierta tendencia a darle mayor peso al número de seguidores que un artista aglutine en redes sociales que a la calidad musical del mismo, devaluándose así la música (Manrique, 2015). Es por ello por lo que diversos artistas abandonan los modos de trabajo de la industria musical y comienzan carreras independientes a través de los medios sociales. Por tanto, se puede observar cómo los métodos de trabajo de la industria musical no serían siempre la mejor ni única opción, sino que se da un panorama heterogéneo donde también coexisten artistas que, una vez conseguido un contrato discográfico, abandonan los esquemas industriales y continúan su carrera musical a través de los medios sociales.

Estas irrupciones tecnológicas y crisis han sido un constante, tal y como sucedió con la radio o la televisión. Sin embargo, “la radio no arruinó los locales de directo, la televisión no acabó con el cine, el cedé no enterró al vinilo. En la práctica conviven medios y soportes en feliz confusión, ignorando las profecías apocalípticas” (Manrique, 2015) al igual que sucede con internet y las plataformas digitales. Explica Schweitzer (2019) que lo digital permite que la música exista fuera de un soporte y de manera universal. La entrada de la web 2.0 en la década de los noventa abrió una infinidad de alternativas y caminos diferentes. En la era digital, nada tiene unas normas o pautas concretas a seguir. Posee un potencial transformador que muestra espacios más híbridos y difusos con límites que se desdibujan (Gómez, 2013) donde el usuario disfruta de la libertad de expresar y crear dando lugar a nuevos conceptos, lenguajes y maneras de hacer. En relación a ello, afirma Stanley (2015) que esta nueva era permite tanto a usuarios como artistas crear y combinar libremente. Explica que la música no se encuentra encerrada en un disco, sino que está al alcance de quien quiera consumirla o modificarla. De este modo, internet no terminó con la industria musical, sino que la obligó a renovarse y madurar hacia un espacio con mayores posibilidades y riqueza.

5. Conclusiones

En primer lugar, el advenimiento de internet propició una crisis internacional en la industria musical que la forzó a modificar sus esquemas y estructuras y adaptarlos a un nuevo espacio heterogéneo donde conviven múltiples agentes. De este modo, el sistema de filtrado controlado por la propia industria y los medios de comunicación tradicionales dejarían de ser la única vía, observándose nuevos filtros como son los



algoritmos, los fans y las microcelebridades. Por otro lado, la creación de superestrellas cuyas ganancias suplieran las pérdidas del resto dejaría de ser el único modelo viable con la aparición de una gran oferta de artistas que bajo la práctica de la microcelebridad musical que desarrollarían su carrera de manera independiente. Asimismo, dada la relevancia de las licencias, las actuaciones en vivo y de la colaboración con marcas frente a la caída del formato físico, las discográficas a través de los contratos 360° se convierten en entes capaces de hacer una gestión integral de la carrera musical, posicionándose como empresas multicanal.

En segundo lugar, las plataformas de música en *streaming* como Spotify, Apple Music o YouTube y redes sociales como TikTok o Instagram originan un paisaje híbrido en el que aparecen nuevos sistemas de filtrado, nuevas formas de creación de artistas, de relación con el fandom y sistemas

de negocio que transforman la posición de supremacía de la industria musical. Pese a que esta última inicialmente observó estos nuevos agentes como una amenaza, lo cierto es que la aparición de los mismos y el desarrollo tecnológico dio lugar a múltiples oportunidades como la posibilidad de conocer mejor al oyente proporcionando así un servicio de mayor personalización, una mayor oferta de artistas y nuevas formas de crear producir, distribuir y promocionar la música.

En tercer lugar, este cambio no hubiese sido posible sin la presentación de un modelo de negocio rentable y posible a través de la práctica de la microcelebridad. El artista independiente crea un producto musical y una marca personal que promociona a través del discurso de la autenticidad basado en la autorrevelación de lo privado y el trabajo emocional. De esta forma, el practicante se presenta de una manera más cerca-

na que artistas procedentes de la industria musical dado que existe un menor número de capas sociales entre la audiencia y el mismo. De este modo, la capacidad de conexión que el artista tiene con su audiencia da lugar a que esta sea su principal recurso de visibilidad, algo que conecta por completo con la cultura de la era digital. Así, esta nueva forma de crear una carrera musical cambia por completo los modos de proceder industriales, no haciéndolos desaparecer, sino enriqueciéndolos con nuevas estrategias.

6. Referencias

- ANDERSON, C. (2009). *La economía Long Tail. De los mercados de masas al triunfo de lo minoritario*. Barcelona: Urano.
- CARO-CASTAÑO, L. (2022). “Jugando a ser influencers: un estudio comparativo entre jóvenes españoles y colombianos en Instagram”, *Communication & Society*, 35(1), pp. 81-99. <https://doi.org/10.15581/003.35.1.81-99>
- CARO-CASTAÑO, L. Y SELVA-RUIZ, D. (2014). “La difusión y el consumo de música: del gatekeeping a la autocomunicación de masas”, *Audiencias juveniles y cultura digital*, (1), pp. 125-142. <https://ddd.uab.cat/record/166676>
- CHEN, X., JIANG, L., MIAO, S. Y SHI, C. (2021). “Road to micro-celebration: The role of mutation strategy of micro-celebrity in digital media”, *New Media & Society*, pp. 1-22. <https://doi.org/10.1177/14614448211045664>
- DE AGUILERA-MOYANO, M., CASTRO-HIGUERAS, A. Y PÉREZ-RUFÍ, J. P. (2019). “Entre broadcast yourself y broadcast whatever: la página de inicio de YouTube como síntesis de su estrategia empresarial”, *Profesional de la información*, 28(2). <https://doi.org/10.3145/epi.2019.mar.06>
- FÜLLER, J. (2016). “The power of community brands—How user-generated brands emerge”. En HARHOFF D. Y LAKHANI K. R. (Eds.). *Revolutionizing Innovation: Users, Communities and Open Innovation*. Massachusetts: MIT Press, pp. 353-376.
- GÓMEZ, M. C. (2013). “Intercambios a través de la red: yo te doy, tú me das”, *Revista de Antropología Experimental*, (13), pp. 1-9. <https://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/rae>
- GAMBLE, J. R. Y GILMORE, A. (2013). “A new era of consumer marketing? An application of co-creational marketing in the music industry”, *European Journal of Marketing*, 47(11/12), pp. 1859-1888. <https://doi.org/10.1108/EJM-10-2011-0584>
- GAMBLE, J. R., MCADAM, R. Y BRENNAN, M. (2019). “How user-centric innovation is affecting stakeholder marketing strategies: Exploratory findings from the music industry”, *European Management Review*, 16(4), pp. 1175-1193. <https://doi.org/10.1111/emre.12326>
- GUERRA, P. Y FEIXA, C. (2019). “Golfos, punkis alternativos, indignados: Subterranean traditions of youth in Spain, 1960-2015”. En VILOTIJEVIĆ D. Y MEDIC M. I. (Eds.). *Contemporary Popular Music Studies*. Berlín: Springer, pp. 111-126.
- GUICHARDAZ, R., BACH, L. Y PENIN, J. (2019). “Music industry intermediation in the digital era and the resilience of the Majors’ oligopoly: the role of transactional capability”, *Industry and Innovation*, 26(7), pp. 843-869. <https://doi.org/10.1080/13662716.2018.1561357>
- HAU, Y. S. Y KANG, M. (2016). “Extending lead user theory to users’ innovation-related knowledge sharing in the online user community: The mediating roles of social capital and perceived behavioral control”, *International Journal of Information Management*, 36(4), pp. 520-530. <https://doi.org/10.1016/j.ijinfomgt.2016.02.008>
- HAYNES, J. Y MARSHALL, L. (2018). “Beats and tweets: Social media in the careers of independent musicians”, *New Media and Society*, 20(5), pp. 1973-1993. <https://doi.org/10.1177/1461444817711404>
- HESMONDHALGH, D. Y MEIER, L. M. (2018). “What the digitalisation of music tells us about capitalism, culture and the power of the information technology sector”, *Information, Communication & Society*, 21(11), pp. 1555-1570. <https://doi.org/10.1080/1369118X.2017.1340498>
- INSTITUTO DE DERECHO DE AUTOR (2014). *Guía legal y financiera de la música en España*. Autoedición.
- LI, A. K. (2019). “Papi Jiang and microcelebrity in China: A multilevel analysis”, *International Journal of Communication*, 13, pp. 3016-3034. <https://tinyurl.com/2qfyqg59>
- MANRIQUE, D. A. (2015). El desafío de la industria musical. *El País Semanal*. <https://tinyurl.com/2f4ra58t>
- MARSHALL, P.D. (2006). “New Media - New Self: The Changing Power of Celebrity”. En MARSHALL P.D. (Ed.). *The Celebrity Culture Reader*. Londres: Routledge, pp. 501-509
- MARSHALL, P. D. (2015). “Exposure: The public self explored”. En MARSHALL P.D. Y REDMOND S. (Eds.). *A companion to celebrity*. Massachusetts: Wiley Blackwell, pp. 497-517.

- MARWICK, A. (2010). *Status Update: Celebrity, Publicity and Self-Branding in Web 2.0* Tesis Doctoral. Universidad de Nueva York]. <https://tinyurl.com/2kfcq8op>
- MARWICK, A. (2015). “You may know me from YouTube: (micro-) celebrity in social media”. En MARSHALL P.D. Y REDMOND S. (Eds.). *A companion to celebrity*. Massachusetts: Wiley Blackwell, pp. 333-350.
- MÉNDEZ-RUBIO, A. (2016). *Comunicación musical y cultura popular. Una introducción crítica*. Madrid: Tirant Humanidades.
- NEGUS, K. (2005). *Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales*. Buenos Aires: Paidós.
- NEGUS, K. (2019). “From creator to data: the post-record music industry and the digital conglomerates”, *Media, Culture and Society*, 41(3), pp. 367-384. <https://doi.org/10.1177/0163443718799395>
- NICHOLSON, R. (2019). “Saviours or burdens? The effects of streaming services on the music industry”, *Dalhousie Journal of Interdisciplinary Management*, 15, pp. 1-15. <https://ojs.library.dal.ca/djim/article/view/8984>
- PREY, R. (2017). “Nothing personal: algorithmic individuation on music streaming platforms”, *Media, Culture & Society*, 40(7), pp. 1086-1100. <https://doi.org/10.1177/0163443717745147>
- PROMUSICAE (2013). *Libro Blanco de la Música en España 2013*. Autoedición.
- REUTERS (2017). Streaming Services Like Spotify Are Reviving the Music Industry. *Fortune*. <https://tinyurl.com/2lnbw5zk>
- RRB Economics (2017). Value of YouTube to the music industry - Paper I - Cannibalisation. <https://tinyurl.com/2f7mdpc4>
- SANCHO, X. (2017). Bienvenidos a la era de la “nanofama”, donde nadie conoce a nadie. *El País*. http://elpais.com/elpais/2017/04/05/icon/1491410049_489719.html
- Schweitzer, P. (2019). *L'analyse économique de l'industrie de la musique et les conséquences du numérique sur la création et le transfert de valeur. IDEAS*. <https://ideas.repec.org/p/hal/journal/hal-02120215.html>
- SENFIT, T. M. (2008). *Camgirls: Celebrity & community in the age of social networks*. Iowa City: Peter Lang Publishing.
- SENFIT, T. M. (2012). “Microcelebrity and the Branded Self”. En HARLEY, J., BURGESS J. Y BRUNS A. (Eds.). *A Companion to New Media Dynamics*. Massachusetts: John Wiley & Sons, Malden/Oxford/West Sussex, pp. 346-354.
- STANLEY, B. (2015). *Yeah! yeah! yeah!: la historia del pop moderno*. Madrid: Turner.
- WANG, S. (2017). “The cloud, online piracy, and global copyright governance. Streaming Services and the Music Industry”, *International Journal of Cultural Studies*, 20(3), pp. 270-286. <https://doi.org/10.1177/1367877916628239>
- ZHANG, Q. Y NEGUS, K. (2021). “Stages, Platforms, Streams: The Economics and Industries of Live Music after Digitalization”, *Popular Music and Society*, 44(5), pp. 538-577. <https://doi.org/10.1080/03007766.2021.1921909>



Digitalización de medios y gestión de públicos: el caso del Centro Cultural Gabriela Mistral

Constanza Alejandra Escobar Arellano

Tesista doctorado Universidad Valparaíso

<https://orcid.org/0000-0001-8700-1740>

constanza.escobar.a@gmail.com

Ana Clara Martínez Pompilio

Socia directora de Sociodinámica Consultores

<https://orcid.org/0000-0002-1479-6412>

anaclara.martinezp@gmail.com

Artículo recibido: 23/05/2024. Revisado: 22/06/2024. Aceptado: 28/06/2024

Resumen: El contexto de emergencia sanitaria por COVID-19 y las medidas de confinamiento adoptadas transformaron el funcionamiento de los espacios culturales. Las estrategias de gestión de públicos se han adaptado a la necesidad de mantener el contacto con sus públicos, reforzar sus vínculos y proveer acceso a oferta cultural de calidad, en un escenario en que se han agudizado los hábitos de participación cultural digital y ha cambiado la manera de relacionarse con el centro cultural. En este marco, resulta relevante indagar en las estrategias de gestión de públicos que GAM adoptó en el período 2020-2021, y en el uso de sus plataformas online (sitio web y redes sociales) para conectarse con sus públicos. A partir de una metodología mixta para el análisis de caso del Centro Cultural GAM que combina *focus groups* al equipo del centro cultural, cuestionario *online* aplicado y entrevistas semiestructuradas a sus públicos, además de la analítica de redes sociales, se ahonda tanto en las estrategias de gestión como en los tipos de relaciones que establecen los públicos con el centro cultural.

Palabras clave: estrategia de gestión de públicos; redes sociales; públicos; gestión cultural; gestión cultural; digitalización; centros culturales.

Digitization of Media and Public Management: The Case of the Gabriela Mistral Cultural Center

Abstract: The context of the health emergency by COVID-19 and the confinement measures adopted, have transformed the functioning of cultural spaces, including GAM Center in Santiago, Chile. Audience management strategies have been adapted to the need to keep in touch with their audiences, strengthening their links, and provide them with access to quality cultural offerings, in a scenario in which digital cultural participation habits have become more acute and the way of relating to the cultural center has changed. In this context, it is relevant to investigate the audience management strategies that GAM adopted in the 2020-2021 period, and the use of its online platforms (website and social networks) to connect with its audiences. Through a mixed methodology, for the case analysis of the GAM Cultural Centre, that combines focus groups for cultural the center team, an online questionnaire and semi-structured interviews applied to its audiences, in addition to social media analytics this article analyzes both audience management strategies and the types of relationships established by public with GAM.

Keywords: audience management strategy; social media; cultural audiences; cultural management; digitalization; cultural centers.



1. Introducción

La crisis sanitaria provocada por la pandemia de COVID-19 trajo consigo profundas transformaciones en la vida cotidiana, afectando tanto las dinámicas sociales como el acceso a la cultura. Desde las primeras cuarentenas en 2020, se evidenció la importancia de las tecnologías digitales como herramienta para mitigar los efectos del aislamiento, impulsando una transformación sin precedentes hacia la digitalización en múltiples ámbitos. En el caso de Chile, aumentó considerablemente el acceso y uso de internet, así como la conexión de usuarios a redes sociales, lo que da cuenta de un fenómeno transversal de aumento de la conectividad digital en la población.

Este cambio estructural en el acceso y consumo de contenidos digitales tuvo también un impacto en las instituciones culturales, que debieron adaptar sus prácticas para seguir vinculadas con sus públicos de forma virtual, especialmente en el periodo de confinamiento por COVID-19. Una estrategia fue la digitalización de actividades culturales, lo que permitió que museos, centros culturales y otras organizaciones

mantuvieran conexión con sus públicos mediante plataformas como servicios de *streaming* y sitios web. Otra estrategia fue el uso activo de redes sociales para la gestión y el vínculo con públicos culturales. Al respecto, diversos estudios, tanto internacionales como nacionales, dan cuenta de este fenómeno. Por ejemplo, el estudio *Museums in British Columbia during the COVID-19 pandemic* indica que el 93% de los museos en Canadá intensificó su uso de redes sociales para fidelizar a sus públicos en pandemia, con un aumento del 67% en el uso específico de estas plataformas (Gibbon, 2021). En Chile, por otro lado, informes de la Subdirección Nacional de Museos (2021) revelaron que un 91% de las instituciones culturales ocupó activamente sus redes sociales en este periodo, desarrollando nuevos contenidos y aumentando considerablemente la frecuencia de sus publicaciones.

En este contexto, ¿es pertinente analizar cómo pueden los centros culturales gestionar la relación con sus públicos en este nuevo contexto de digitalización? Este artículo examina el caso del Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM), un espacio cultural en Santiago de Chile que ofrece una amplia y constante programación en disciplinas como

teatro, danza, artes visuales y música. A causa de la pandemia, el GAM se vio impulsado a digitalizar su cartelera cultural, adaptando sus actividades para ser transmitidas en formato de *streaming* durante el periodo de confinamiento, al mismo tiempo que orientó la vinculación con sus públicos hacia las redes sociales. Este estudio de caso, realizado a partir de una metodología mixta que combina *focus group* al equipo de trabajo de GAM, encuestas virtuales y entrevistas semiestructuradas a públicos, además de analítica a sus redes sociales, permite abordar el fenómeno de la adaptación de espacios culturales al contexto digital y sus efectos en la vinculación con sus públicos.

Este artículo se organiza de la siguiente manera: en primer lugar, se presenta un marco teórico que explora conceptos clave relacionados con la gestión de públicos en entornos virtuales, aportando una base para analizar el caso. A continuación, se describe la aproximación metodológica empleada para la recolección y análisis de datos. Posteriormente, se exponen los hallazgos principales, que permiten reflexionar sobre el impacto de la digitalización en la gestión de públicos de espacios culturales. Finalmente, se ofrecen conclusiones que destacan la contribución de este estudio al campo de la gestión de espacios culturales en un contexto de intensificación digital, así como desafíos y propuestas de líneas de investigación para continuar explorando este fenómeno.

2. Marco conceptual

2.1 La importancia de gestionar la relación con los públicos

La gestión de públicos se puede entender como aquellas estrategias que desarrollan los proyectos o espacios culturales para alcanzar objetivos estratégicos complementarios: fidelizar (lograr que las personas que participan de las actividades culturales lo hagan en mayor medida e incrementen su grado de implicación); ampliar (atraer a más personas a participar); diversificar (lograr la participación de segmentos que no participan, por diversos motivos: barreras objetivas o subjetivas) y educar (fomentar los hábitos de participación, principalmente desde la etapa escolar, buscando asegurar la participación en el largo plazo) (Vérgara, 2018). Colomer (2011) propone cinco estrategias de gestión de públicos a partir de su categorización: diversificar, incrementar y regularizar las prácticas de los públicos activos; gestionar la

comunidad de públicos implicados; captar nuevos públicos a partir de la demanda latente; invertir en la formación de gustos y valores en niños y adolescentes; y crear interés por las prácticas culturales en los públicos con demanda inexistente.

Los objetivos asociados a la fidelización y ampliación se asocian a lo que tradicionalmente se ha denominado desarrollo de audiencias (que se vincula a estrategias y herramientas de marketing), bajo el paradigma anglosajón y predominante en Europa, enfocado en fomentar los hábitos de participación mediante políticas públicas (Cuenca, 2014), que además permitan la sostenibilidad financiera de los espacios. Estas estrategias buscan atraer y, principalmente, retener a los públicos (Vérgara, 2018).

Por otra parte, en Latinoamérica se ha estado más cercano al paradigma de la formación de públicos, ya que dadas las desigualdades sociales y de acceso a manifestaciones culturales, se enfatiza el acceso a las prácticas culturales como un derecho, por lo que las estrategias no pueden reducirse a técnicas de marketing, y conviven en cambio con procesos de mediación artística, apuntando a la variable capital cultural. Su foco está en los derechos culturales y la inclusión social mediante estrategias de educación y presentación de propuestas diversas, ante la “profunda condición de exclusión o de autoexclusión social respecto al acceso a la cultura” (Jiménez, 2009, p.37), que buscan a través de ello avanzar hacia la ciudadanía cultural.

Ante esta variedad terminológica, el término gestión de públicos parece un concepto de mayor amplitud, capaz de englobar a los distintos enfoques (Vérgara, 2018), apostando por la integración de ambas miradas con el fin de responder tanto a las necesidades de financiamiento de los espacios como a los derechos culturales de las y los ciudadanos.

Este concepto responde también a un cambio de foco, trascendiendo las políticas de democratización cultural (enfocadas en la multiplicación de infraestructura, estímulos para el aumento de la oferta cultural, reducción de precios, entre otros), pero no orientada a la modificación de actitudes (Cuenca, 2004).

Analizar entonces las estrategias digitales que desarrollan los centros culturales para gestionar a sus públicos (fidelización, ampliación, diversificación, formación), como parte de las estrategias con que gestionan estos espacios, es central para aproximar una posible relación con las formas de participación que allí se dan.

2.2 Gestión de públicos en un contexto digital

En un contexto de globalización y aceleración tecnológica (Rosa, 2011) la participación artística y cultural ha experimentado cambios significativos. Se observa el aumento de tiempo destinado a prácticas de ocio, mediadas por las tecnologías, ya sea en el ámbito doméstico o en movilidad, además de traducirse en la reducción del tiempo destinado a las prácticas en vivo tradicionales (Colomer, 2013). Así, no solo “aumenta el consumo presencial vinculado a productos o fenómenos mediáticos. Además, los ciudadanos se acostumbran al mensaje corto, a la multipantalla y al ritmo rápido y fragmentado, antítesis de las formas escénicas tradicionales, que cuentan historias reposadas durante un tiempo razonablemente largo y en el escenario como único foco de atención” (Colomer, 2013, p.33).

Como plantea Jiménez, “la fidelidad de los públicos es más o menos cosa del pasado, ante el eclecticismo, la fragmentación y el impacto de la revolución tecnológica en las prácticas y hábitos culturales, de socialización y entretenimiento” (2009, p.37) de los ciudadanos de hoy, especialmente de las generaciones más jóvenes.

En este contexto, acrecentado con las consecuencias para el campo cultural de la reciente pandemia (Pinochet et al, 2021), cobra aún más fuerza la pregunta respecto a cómo las infraestructuras culturales, y en particular los centros culturales, en tanto espacios culturales que brindan oportunidades de participación en áreas y temáticas diversas, gestionan la relación con sus públicos para lograr mantener, sino aumentar, la participación cultural de sus comunidades. El desafío a su gestión parece ser alto, pues como plantea Colomer (2011, 2013), deben adaptarse a estos nuevos públicos mediante propuestas que les hagan sentido, interactivas y adaptadas a los nuevos medios y tecnologías, y con estrategias de comunicación y vinculación participativas: “Las instituciones culturales que quieran adoptar una organización centrada en sus públicos deberán cambiar la comunicación masiva unidireccional por un sistema de relación interactivo con sus públicos” (Colomer, 2011, p.119).

Las redes sociales han traído una democratización de la comunicación, alterando el amplio contexto de la participación pública, mediante el empoderamiento y alentando la autoorganización pública [(Arnaboldi & Coget 2016; Black, 2018) en Agostino, Arnaboldi y Lampis (2020)]. Esto implica repensar

el acostumbrado rol de la mediación, abriendo una serie de opciones desde la mediación tradicional hasta la cocreación, además de requerir nuevas habilidades y procesos, necesarios para el manejo y dominio de las redes sociales. Durante los últimos años, en especial dado el acrecentamiento de la digitalización, especialmente en el contexto de pandemia, se incrementa una experiencia de usuario más amplia, donde los límites entre el mundo físico y digital se difuminan, y se crea una nueva experiencia “figital” (phygital = physical + digital) (Ballina, Valdés & Del Valle, 2019; en Agostino, Arnaboldi y Lampis, 2020), que incorpora e integra ambos entornos, combinando la inmediatez o rapidez del plano digital con la interacción real y el contacto efectivo mediante canales físicos, aspecto esencial para la fidelización de los usuarios.

Agostino, Arnaboldi y Lampis (2020), en su estudio sobre museos italianos, muestran que las redes sociales, especialmente Facebook, Twitter e Instagram, fueron los medios preferidos por estos espacios para diseminar cultura durante el cierre por Covid-19. En este sentido, se evidencia un crecimiento importante en su actividad *online*, aumentando el número de posteos realizados por estas instituciones respecto a períodos anteriores. Además de registrar una mayor actividad *online*, cambió el tipo de contenidos compartido por estos canales. Más allá de ser medios de comunicación, se convirtieron en herramientas de transmisión de conocimientos, compartiendo por ejemplo información respecto de las piezas de sus colecciones, entrevistas con expertos o *tour* guiados en compañía de director del museo, además de juegos o actividades que potencian la creatividad e implican de forma directa a sus seguidores. Estas experiencias, más que potenciar la visita al sitio web del museo, han optado por brindar “dosis diarias de cultura” (traducción propia), de menor duración (Agostino, Arnaboldi y Lampis, 2020, p. 6). A través de estas aproximaciones diversas, que incluyen entrevistas, visitas virtuales, descubrimiento de obras de arte, entre otros, se ha buscado conectar con el público. Los autores visualizan tres aproximaciones: 1) educativa: en que el museo entrega el contenido al usuario, en una relación unidireccional; 2) interacción asincrónica: en que el usuario recibe información o materiales, pero no es necesario que se una o responda en las redes sociales de forma sincrónica, ya que la relación es bidireccional pero no instantánea; 3) interacción sincrónica: en que el museo y el visitante interactúan en tiempo real, pues la relación es bidireccional e induce al diálogo e inte-

racción a distancia pero en tiempo real (p.6). En este caso, se observa un crecimiento en la cantidad de seguidores. Sin embargo, se observa que solo cuando los visitantes logran una vinculación con el museo, se sienten involucrados y comienzan a interactuar directamente, expresando sus puntos de vista y compartiendo posteos. Estos datos indican que “un museo que es más activo *online*, es más probable que atraiga público (mostrado por la tendencia al alza en seguidores), mientras que la interacción es más restringida” (p.8, traducción propia).

A partir de ello, se abre una serie de nuevas posibilidades para el modo de relacionamiento a futuro con estos espacios, pero extrapolable a otro tipo de infraestructura cultural, como son los centros culturales, en un ambiente figital, mediante un “uso creciente de aplicaciones *online* combinadas con el mundo físico” (p.9, traducción propia), donde el qué compartir será tan importante como el cómo hacerlo.

En este sentido, es relevante para los centros culturales lograr transmitir la experiencia cultural, trasasándola desde la interacción con el producto o experiencia cultural, los productos anexos, los servicios y el contexto (Colomer, 2011) hacia el contexto digital, para lograr una participación integrada y acoplada entre el plano virtual y el presencial.

2.3 Implicación de públicos

La gestión de públicos en los centros culturales requiere del conocimiento específico de las personas que asisten a estos espacios. En este sentido, se observa un doble desafío: caracterizar a sus públicos y mantener el espacio cultural vivo y conectado con sus públicos.

Como una primera clasificación el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio en Chile desarrolló un Sistema de Desarrollo de Públicos (Mincap, 2021), que consta de cuatro perfiles definidos por el grado de interés y capital cultural que se posea, con orientaciones de estrategias específicas para gestionar la relación con cada uno de ellos:

- Públicos regulares: corresponde a quienes tienen alto capital cultural y alto grado de interés por la oferta artística y la participación cultural, lo que se traduce en una vinculación frecuente o permanente con las actividades y la programación de organizaciones y espacios. Requiere de una estrategia de fidelización de públicos.

- Públicos ocasionales: corresponde a quienes tienen alto capital cultural y bajo grado de interés por la oferta artística y la participación cultural, lo que se traduce en una vinculación ocasional o esporádica con las actividades y la programación de organizaciones y espacios. Requiere de una estrategia de formación de públicos.
- Públicos potenciales: corresponde a quienes tienen bajo capital cultural y alto grado de interés por la oferta artística y la participación cultural, lo que se traduce en que su vinculación con las actividades y la programación de organizaciones y espacios está condicionada por la falta de herramientas de apreciación pese a su motivación y predisposición positiva, o bien operan otros factores como condicionantes para su participación. Requiere de una estrategia de ampliación de públicos.
- No-públicos: corresponde a quienes tienen bajo capital cultural y bajo grado de interés por la oferta artística y la participación cultural, dado que no han tenido experiencias previas en este ámbito y enfrentan barreras de acceso físicas, territoriales o económicas que condicionan su implicación o vinculación con organizaciones o espacios. Requiere de una estrategia de formación de públicos.

Por otra parte, la tipología elaborada por Alan Brown y Rebecca Ratzkin en *Implica a tu público Vol.1* (2016) aporta con una categorización cualitativa de los públicos y, a la vez, arroja luz en el análisis de las estrategias para gestionar su relación con cada uno de los perfiles detectados. De manera general, los autores plantean seis tipologías de públicos, que, aunque no excluyentes, permiten caracterizarlos de acuerdo a su implicación:

1. Lectores: son personas con una “implicación ligera”, personas que disfrutan haciendo poco, excepto leer notas sobre el programa, cartelas y algún que otro artículo.
2. Evaluadores críticos: prestan atención a las reseñas de los críticos y a otras fuentes independientes de información antes de decidir asistir.
3. Conversadores ocasionales: procesan el arte hablando sobre él de manera informal con amigos y familiares.

4. Procesadores tecnológicos: hacen uso de blogs, redes sociales y otros entornos digitales para implicarse.
5. Buscadores de perspectivas: buscan una experiencia intelectual, y disfrutan absorbiendo gran cantidad de información antes y después de su asistencia.
6. Aprendices activos: desean involucrarse personalmente en la configuración de la experiencia. (Brown y Ratzkin, 2016, p. 9).

Las estrategias de implicación de públicos aluden al campo de acciones orientadas a profundizar el compromiso e involucramiento de las personas con su ecosistema cultural, mediante pautas de interacción, intercambio y colaboración participativa, buscando maximizar el impacto producido por una experiencia artística en los públicos. Brown y Ratzkin (2016) identifican cuatro tipos de estrategias de implicación.

Tabla 1. Tipos de estrategias de implicación de públicos

Estrategia de implicación	Descripción
Implicación mediante Tecnologías	Uso de Redes Sociales, especialmente Facebook, Instagram, Twitter, YouTube y Pinterest, para la implicación de audiencias. Adicionalmente, se consideran los blogs y plataformas web que permiten la interacción.
Colaboraciones y aliados estratégicos	Vinculación con socios locales, llegando a población de interés, abordando cuestiones de interés público.
Experimentación con el entorno	Uso y reutilización creativa del entorno y sus espacios. Bajo este estilo de trabajo subyace de que la experiencia artística comienza en el mismo instante en el que alguien cruza el umbral de la sala, y de que el entorno por sí mismo juega un papel en la definición de la experiencia.

Implicación participativa	Uso de formas más participativas de implicarse con la audiencia, habitualmente a través de alguna forma de expresión física o creativa.
---------------------------	---

Fuente: Elaboración propia, a partir de Brown y Ratzkin (2016).

Bajo un panorama en que se evidencia un aumento del consumo de actividades culturales a través de plataformas digitales, con la consiguiente emergencia y/o asentamiento de públicos digitales, cabe preguntarse por la vinculación e implicación de los públicos con los espacios culturales, en particular, ¿cómo pueden los centros culturales gestionar la relación con sus públicos en este nuevo contexto de digitalización?

3. Metodología

3.1 Caso de estudio

La contingencia sanitaria que atravesó Chile y el mundo a raíz del COVID-19 ha comprometido una serie de transformaciones en las dinámicas sociales, volcando gran parte de las acciones de la vida cotidiana hacia plataformas digitales. Así, a partir de la aplicación de las primeras cuarentenas, comenzó en el año 2020 a intensificarse el rol y uso de las tecnologías digitales para contrarrestar los efectos del aislamiento.

En el país, estudios desde el 2020 han mostrado un crecimiento exponencial tanto en el acceso y tráfico de dispositivos móviles (CAF, 2020), ubicando además a Chile en el séptimo lugar en uso de internet en América Latina y posicionándolo uno de los países que más usó redes sociales (Instagram, Facebook y Twitter) durante 2020, de acuerdo a estudios de la plataforma especializada en estudios digitales Hootsuite. Para 2022, según cifras de la Subsecretaría de Telecomunicaciones, Chile alcanza una penetración en el consumo de internet de 135,3 accesos a Internet fijos y móviles por cada cien habitantes, con un total de 26,8 millones de accesos.

El auge de la digitalización no ha estado al margen de los espacios culturales, los que especialmente en el contexto de cierre físico de sus espacios debieron adaptar su modo de

trabajo y reestructurar su vinculación con los públicos para mantenerse activos, empleando para ello soportes digitales, plataformas virtuales y servicios de *streaming* que permitan conectarlos con estos y cumplir sus objetivos.

A modo de ejemplo, cabe resaltar el informe *Museums in British Columbia during the COVID-19 pandemic*, donde se argumenta que ha habido un aumento significativo de uso de redes sociales de los museos: “el 93% de los Museos ha aumentado, o comenzado, su fidelización de audiencias en línea durante la pandemia, con un aumento de un 67% en el uso específico de redes sociales” (Gibbon, 2021, p. 10). Según la autora, a pesar de que los museos venían usando redes sociales antes de la pandemia, esta hizo que el rol de la fidelización de públicos aumentara notablemente.

A nivel nacional, diversos estudios realizados dan cuenta de los efectos de la pandemia por COVID-19 para los espacios culturales. Investigaciones exploratorias han revelado que diversos centros culturales optaron por desplegar su trabajo a través de medios digitales en este periodo. De esta manera, ha crecido la cantidad de publicaciones en redes sociales, tanto de contenidos propios como externos, convirtiendo a estos espacios en importantes diseminadores culturales. Esta situación, además, ha acelerado el proceso de digitalización de los espacios culturales, lo que también ha significado un reajuste importante para los espacios que demostraban limitantes en su capacidad de comunicaciones y difusión digital (Escobar, 2021).

De esta manera, se observa una intensificación transversal en el uso digital y una variación en las prácticas de conexión de los espacios culturales con sus públicos. Como

muestran diversos estudios realizados por instituciones nacionales, los espacios culturales que contaban con redes sociales se orientan a robustecer sus contenidos y mantener la comunicación continua con sus públicos a través de una mayor publicación de contenidos (Subdirección Nacional de Museos, 2021). Con ello, se aprecia además un crecimiento del consumo de contenido digital en el período de confinamiento (Corporación Cultural de la Ilustre Municipalidad de Ovalle, 2020).

En este contexto, el Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM) destaca como un espacio cultural contemporáneo que ha sabido adaptarse a las nuevas demandas digitales. Ubicado en un edificio histórico en el corazón de Santiago de Chile, el GAM posee una relevancia histórica y social que se remonta a su construcción durante el gobierno de Salvador Allende para albergar la UNCTAD III, así como su posterior uso como sede de la junta militar en dictadura. Inaugurado como centro cultural en septiembre de 2010, el GAM abarca 22 mil metros cuadrados e incluye diez salas para teatro, danza, circo, música clásica y popular, artes visuales, arte popular y con-

ferencias. Además, cuenta con cinco plazas, una biblioteca (BiblioGAM) y un estudio de grabación, lo que lo convierte en un espacio diverso, atractivo y accesible a la comunidad.

En su organización, el GAM también cuenta con un área de Estudios, cuya misión es analizar y reflexionar sobre la relación entre la institución y sus públicos, las comunidades, los territorios y el contexto social y político del país. Esta área tiene como propósito generar conocimientos que orienten las decisio-

La contingencia sanitaria que atravesó Chile y el mundo a raíz del COVID-19 ha comprometido una serie de transformaciones en las dinámicas sociales, volcando gran parte de las acciones de la vida cotidiana hacia plataformas digitales.

nes estratégicas de la institución y contribuyan al debate en torno al arte, la cultura y la sociedad. Desde 2011, el área de Estudios realiza la Encuesta Anual de Caracterización de Públicos GAM (ECP), un estudio que proporciona datos estadísticos confiables, periódicos y comparables sobre las características, comportamientos y percepciones de sus diversos públicos. Además, el área de Estudios lleva a cabo investigaciones sobre la programación artística y otras iniciativas del centro cultural, así como consultas específicas sobre la percepción del público en temas particulares.

Un ejemplo destacado es el estudio Consulta sobre consumo de contenidos digitales de artes escénicas en contexto COVID-19 (2020), que explora aspectos relacionados con el tiempo y frecuencia de consumo de contenidos digitales. Según este estudio, el 90,5% de los encuestados declaró consumir contenidos digitales a diario, mientras que un 8,8% lo hace semanalmente. Se observa también un aumento en el tiempo dedicado al consumo de contenidos digitales, con un 78,6% de los encuestados que afirma haber incrementado este tiempo, y un 39,8% que reporta haberse suscrito a nuevas plataformas de contenidos gratuitos, mientras que un 9,2% lo ha hecho en plataformas de pago. Finalmente, un 71,3% de los encuestados señala haber consumido contenido digital cultural y artístico en más de una ocasión durante la pandemia, mientras que un 11% lo ha hecho una sola vez. En contraste, un 14,7% manifiesta no haber consumido este tipo de contenido, aunque le interesa, y solo un 3% expresa no tener interés. También se destaca que un 71,3% ha visto alguna vez teatro, *performance* o danza en formato digital, prefiriendo en su mayoría (82,7%) contenidos grabados o disponibles a demanda, frente a las transmisiones en vivo o experiencias en tiempo real.

A partir de los datos recopilados es posible argumentar que durante el año 2020 la transición hacia plataformas digitales fue masiva y transversal por parte de los públicos culturales, así como también el uso de las redes sociales o soportes virtuales fueron centrales para el desarrollo de actividades de los distintos espacios culturales.

En este escenario, GAM emerge como un caso de estudio relevante por varias razones. En primer lugar, este centro cultural implementó rápidamente una estrategia de digitalización de su cartelera cultural durante la pandemia, permitiendo que sus contenidos artísticos estuvieran disponibles a través de plataformas digitales. Además, su presencia en redes sociales,

establecida previamente a la pandemia y mantenida posteriormente, proporciona una base comparativa para analizar cómo la participación de sus públicos ha evolucionado. Por otro lado, la relevancia de este espacio a nivel nacional no solo reside en su oferta cultural, sino también en su rol como espacio público y punto de encuentro, formando parte del imaginario de “lo cultural” para la ciudadanía chilena. Esta trayectoria, sumada a la práctica anual de realizar estudios sobre sus audiencias, permite perfilar el comportamiento de sus públicos en distintas circunstancias y ahondar en las transformaciones derivadas del contexto de digitalización.

3.2 Objetivos

Objetivo general: analizar cómo los centros culturales pueden gestionar la relación con sus públicos en un contexto de digitalización, a través del estudio de caso del Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM).

Objetivos específicos:

1. Identificar las transformaciones en la gestión de públicos que realiza GAM a través de medios digitales.
2. Conocer los públicos de GAM, en el período de pandemia.
3. Caracterizar el nivel de implicación de los públicos con GAM.

3.3 Diseño metodológico

La estrategia de investigación del presente estudio corresponde a un estudio de caso. Los estudios de caso pueden ser entendidos, según Martínez Carazo, como una estrategia orientada a entender las dinámicas presentes en contextos singulares, en donde pueden combinarse distintos métodos (cuantitativos y cualitativos) con el fin de describir, verificar y generar teoría (Martínez, 2006, p. 190).

Según la autora, este método es adecuado para investigar fenómenos en los que se busca dar respuesta a cómo y por qué ocurren y es ideal para el estudio de temas en los que las teorías existentes son inadecuadas o simplemente inexistentes. (Martínez, 2006, p. 175).

De esta manera el diseño metodológico que guía este estudio de caso corresponde a una metodología mixta. Esta aproximación puede definirse como “el uso o la combinación de metodologías de investigación provenientes de las

tradiciones cuantitativas y cualitativas” (Pole, 2009, p.38). De forma general, el diseño de metodologías mixtas corresponde a un diseño de investigación que considera datos cualitativos y cuantitativos, para un estudio particular. El componente central de los métodos mixtos se basa en “la retroalimentación de los métodos cualitativos y cuantitativos dentro de una perspectiva metodológica única y coherente, que permitiría un nivel de comprensión del objeto investigativo (y, por ende, de los resultados) más cercana a la complejidad de fenómeno (MOSS, 1996)” (Núñez, 2017, p.634).

La estrategia combinada se plasma en el siguiente esquema de investigación:

Tabla 2. Diseño de investigación

Etapa	Técnicas de recolección de información
Etapa 1: Información secundaria – Datos plataformas digitales GAM	Recopilación de datos provenientes de plataformas digitales del GAM (Facebook, e Instagram) a través del servidor Metricool.
Etapa 2: Cuestionarios Autoaplicados	Diseño y aplicación de cuestionario digital a los públicos digitales de GAM. N=475 casos. Aplicación a través de plataforma SurveyMonkey y análisis mediante SPSS.
Etapa 3: Profundización cualitativa.	Realización de dos entrevistas grupales con los equipos de Estudios, Comunicaciones y Marketing, y Programación y Audiencias (17 personas) y 8 entrevistas a públicos GAM de baja y alta implicación.
Etapa 4: Cierre	Triangulación de la información.

Fuente: Elaboración propia



La realización del estudio se enmarcó en el programa de pasantías de investigación “Laboratorio de Públicos” convocada por el Centro Cultural GAM en 2021. Los resultados finales de la pasantía, presentados en formato informe técnico, se encuentran publicados de manera abierta en el sitio web del Centro Cultural.

4. Principales hallazgos

4.1 Estrategia de gestión de públicos por medios digitales

La emergencia sanitaria por COVID-19 desafió a los distintos espacios culturales a desarrollar nuevas estrategias de gestión de públi-

cos mediante medios digitales, especialmente durante los periodos de confinamiento y restricciones sanitarias. En el caso de GAM, este período implicó ajustes en su estrategia de gestión de públicos y en su estrategia comunicacional, marcando cambios en la manera en cómo vincularse con sus públicos y cómo transmitir los contenidos. Así, en 2020, el GAM transitó hacia un formato de programación digital, lo que además estuvo aparejado a un proceso de cambio de identidad visual.

La consolidación del proceso anterior implicó también la adecuación de su estrategia organizacional, la que se desplegó en su Plan Estratégico 2021-2022, que apuntó a una mayor flexibilidad y que puso foco en la vinculación digital con sus públicos. Este proceso, suscitado por la necesidad de mantener una línea de programación y relación con sus públicos, conllevó también una reorganización adaptativa del equipo, así como una mayor vinculación entre las áreas, consolidando la sinergia entre las áreas de programación, comunicaciones y producción. Del mismo modo, requirió la actualización y capacitación de los equipos de trabajo del centro para un mejor manejo de la programación virtual, adquiriendo además diversos aprendizajes a través de un proceso continuo de pruebas, ensayo y error, a partir de la intuición y de la experiencia de cada uno de los profesionales del espacio.

Gran parte de lo anterior se ha visibilizado en la actualización del sitio web de GAM, que requirió de nuevas características y especificaciones debido a las necesidades emergentes para mantener una programación digital, además de la estrategia de redes sociales, que se perfila como un importante punto de encuentro y vinculación con sus públicos. Así, en una primera etapa, la estrategia estuvo focalizada en brindar acceso a la cultura de forma digital, difundiendo contenidos culturales de otros espacios para mantener visible a GAM en las redes sociales; la presencia en redes sociales estuvo marcada por los siguientes hashtags #GAM10años #GAMenCasa. Luego se fue avanzando hacia la generación de una programación autónoma *online*, con el marcador #GAMDigital (2021).

Tabla 3. Estrategias de gestión de públicos de GAM en pandemia.

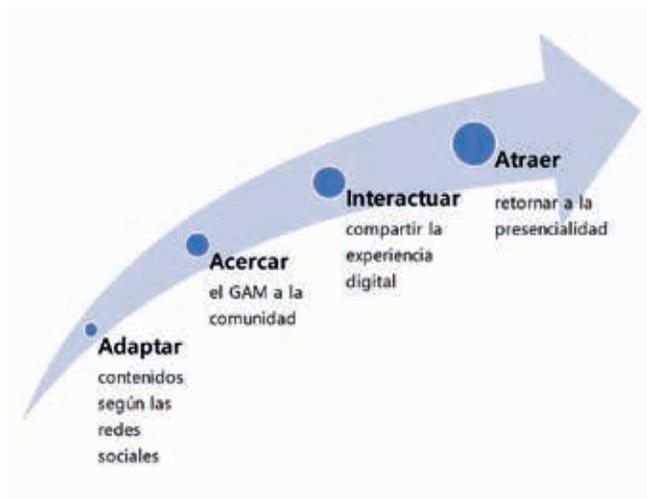
Estrategias	Focalización	Descripción
Digitalización 2020	Programación digital	Aprendizajes y desafíos
Adecuación de estrategia organizacional	Plan estratégico 2021-2022	Reorganización adaptativa
Estrategia de redes sociales	Programación y marca	Contenidos vinculados a programación. Posicionamiento y coherencia de marca

Fuente: Elaboración propia

En este sentido, durante el 2021 la estrategia de redes sociales estuvo focalizada en transmitir la programación y marca de GAM. Se adaptaron de forma más precisa las publicaciones de acuerdo a cada red social (Instagram: cercanía, videos, *reels*; Twitter: conciso, breve, cartelera diaria), y se crearon nuevas redes: Tiktok (videos, humor), LinkedIn (actividades formativas, seminarios). Las redes sociales buscaron acercar a GAM a la comunidad y suplir la ausencia del espacio físico como punto de encuentro¹. De la misma manera, a través de la diversidad de contenidos y formas de transmitirlos, se propuso interactuar, compartir la experiencia digital y generar cercanía. Para ello, se incorporaron diversas formas de interacción (trivia, juegos, preguntas, etc.) y se fomentó la conversación, la comunicación con sus públicos,

buscando además traspasar la emoción y la experiencia de la participación presencial a la virtualidad. Con las posibilidades de reapertura en 2021 la estrategia se volcó a atraer a sus públicos para volver a la presencialidad.

Imagen 1. Estrategias de redes sociales



Fuente: elaboración propia.

Como resultado de esa estrategia, se observó un crecimiento importante en la presencia del centro cultural en redes sociales, aparejada a un mayor seguimiento de los públicos por esta vía. Los resultados de la encuesta aplicada a públicos, muestra que gran parte de las personas encuestadas están suscritas a algún canal digital de GAM: Instagram (62,4%), correos electrónicos informativos (newsletter GAM) (59,2%) y Facebook.

De este modo, durante la pandemia de COVID-19, y especialmente en los periodos de confinamiento, los espacios culturales, incluido el GAM, se vieron obligados a replantear sus estrategias para mantener el vínculo con sus públicos en ausencia de actividades presenciales. La experiencia del GAM destaca en este contexto, ya que implicó una reorganización interna, en donde la institución asumió nuevas funciones y adaptó su estructura para llevar adelante la digitalización tanto de la interacción con los públicos como de su oferta cultural. En la actualidad, en donde la participación presencial ya se ha retomado, el proceso de

digitalización continúa avanzando, resulta relevante que los espacios culturales desarrollen la capacidad de ofrecer experiencias “*figitales*” a sus públicos, integrando la vinculación digital con la presencial. Para ello, es necesario integrar esta necesidad a nivel institucional, adaptando la organización interna y utilizando de manera estratégica las redes sociales como una herramienta para fortalecer el vínculo con los distintos públicos.

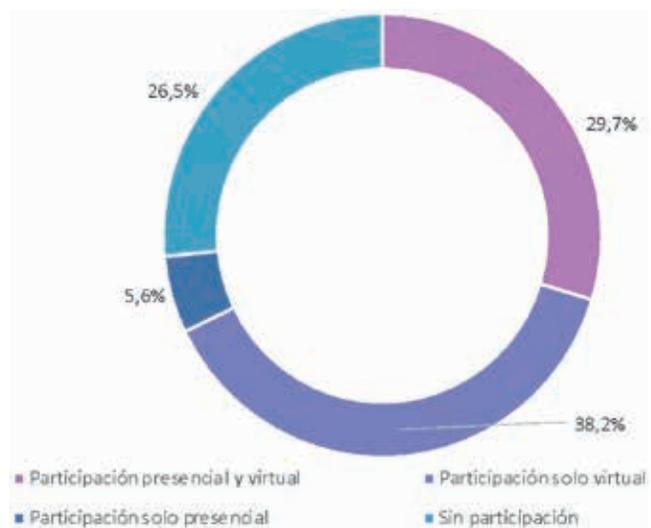
4.2 Públicos del GAM

En general, se visualiza que GAM cuenta con públicos variados y segmentados por distintos factores. De las personas encuestadas más de un 64% asistió a más de tres actividades en el año previo a la pandemia y un 67,2% que asistió al menos a una actividad en GAM en el año previo a la pandemia. Sin embargo, a la fecha de aplicación de la encuesta², aún no retomaban su frecuencia de asistencia, y a pesar de que ya se registraban actividades presenciales, cerca de un 65% no había asistido presencialmente post-pandemia.

Se observa un alto acceso a contenidos culturales digitales (84%) y plataformas de contenidos digitales (87,9%). Por otro lado, los datos sugieren que los públicos se inclinan por preferir una modalidad de participación híbrida (52,4%), en tanto un 40,2% prefiere solo presencial. La aproximación cualitativa da cuenta de una alta valoración de las posibilidades híbridas, en tanto amplían la participación a segmentos que previamente no podían acceder, por ejemplo, personas de otras regiones, en situación de discapacidad, personas adultas mayores, entre otras.

Resulta relevante identificar que, en el contexto de pandemia, un 38,2% se ha vinculado con GAM solo virtualmente; un 29,7% ha participado virtual y presencialmente; un 5,6% solo presencial; y un 26,5% no ha participado de ninguna manera en este período. Es significativo que este tipo de participación se relaciona con el rango etario o la situación de discapacidad. Para el caso de las personas que presentan alguna situación de discapacidad se observa que un 52,6% ha tenido participación únicamente virtual; en tanto, al distinguir por rango etario se observa que en personas jóvenes predomina participación híbrida (37,9%), en personas adultas jóvenes hay mayor presencia de participación solo virtual (34,7%), adultas y adultas mayores solo virtual (51,2% y 57,5%).

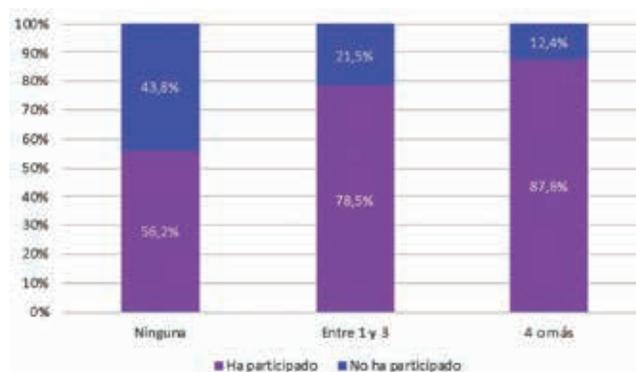
Gráfico 1. Modalidad de participación audiencias GAM en contexto de pandemia



Fuente: Elaboración propia

De igual forma, la participación en GAM durante la pandemia es mayor entre quienes habían participado previamente en las actividades de GAM; aumentando entre quienes tenían mayor frecuencia de participación.

Gráfico 2. Participación en pandemia: Cantidad de veces que ha participado en actividades, en relación con participación previa en GAM



Fuente: Elaboración propia

En cuanto a las brechas de participación, se identifican algunas vinculadas al nivel socioeconómico por el valor de las entradas (a pesar de que se han reducido los valores respecto al período previo a la pandemia, se aprecia una menor disposición de pago); además, en el contexto de la virtualidad se observa la ausencia de público migrante. También se identifican brechas digitales, que afectan con mayor importancia al segmento mayor, y de género, que impactan en la participación de las mujeres. En este sentido, se replican las barreras a la participación que tradicionalmente se han observado y que son concordantes con la evidencia nacional e internacional en la materia, identificando que esta se encuentra diferenciada por nivel socioeconómico, educativo (capital cultural), por edad (Santibáñez, Hernández & Mendoza, 2012; Gayo, 2013), en tanto, se advierte la incorporación de cierto omnivorismo cultural [(consumo de una gama más extensa de manifestaciones culturales, como nuevo espacio de diferenciación (Torche 2010, Peters 2018)]. Todos estos antecedentes revelan la mantención de desigualdades importantes en la participación a partir de brechas de participación y la consolidación de grupos excluidos.

De esta forma, es posible observar que en este nuevo escenario de digitalización han surgido nuevas demandas de los públicos en torno a un modelo de participación *figital*, destacando la necesidad de que los centros culturales



ofrezcan opciones híbridas en su programación. Este formato no solo permite ampliar la participación, sino que también rompe barreras de acceso, especialmente relevantes para grupos excluidos como personas en situación de discapacidad o residentes en territorios alejados de la capital. Así, la adopción de una oferta *figital* presenta una oportunidad para que los centros culturales integren nuevos públicos y respondan a una demanda ciudadana creciente por participar e integrarse en la vida cultural. Este aspecto resulta especialmente relevante si consideramos que, a pesar del retorno de las actividades presenciales, aún no se han alcanzado los niveles de participación previos a la pandemia.

En esta línea, la transición hacia un modelo *figital* requiere el desarrollo de una estrategia de gestión de públicos digitales que, al igual que la dirigida a los públicos presenciales, tenga en cuenta los diferentes perfiles (públicos regulares, ocasionales, potenciales y no-públicos). Este enfoque permitiría abordar y mitigar las posibles brechas de acceso a través de acciones estratégicas. Como muestra el caso del GAM, la participación en su programación digital es mayor entre quienes ya eran asistentes antes de la pandemia, lo cual evidencia que la presencialidad y la virtualidad pueden complementarse y potenciarse mutuamente. Esto subraya la importancia de desarrollar estrategias de gestión de públicos integradas (presencial y virtual) que respondan a las necesidades de los distintos segmentos de públicos.

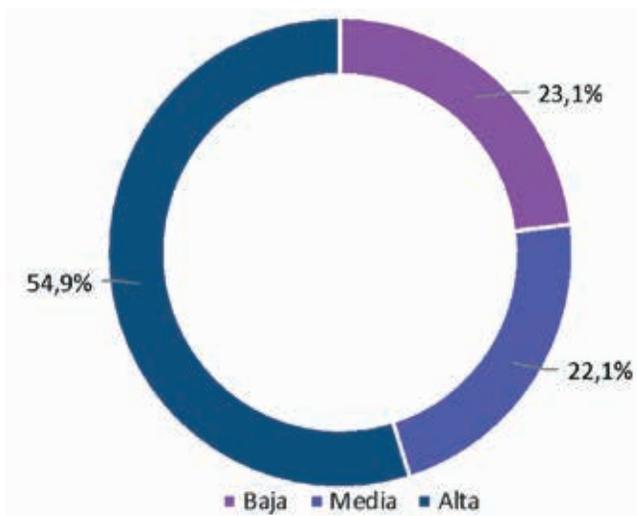
4.3 Implicación de los públicos con GAM

Respecto a la implicación de los públicos, entre los encuestados se observa una alta disposición a implicarse con el centro cultural. Un 75,9% tiene interés por asistir a una actividad presencial de GAM, un 63,1% por participar de la selección de programación de actividades de GAM, un 46,9% por asistir a una actividad virtual en GAM y un 45% por participar de una experiencia interactiva en GAM en forma presencial. Estas inquietudes dejan entrever una alta disposición a participar de forma activa y vincularse con GAM, ya sea de forma física o digital. Las entrevistas profundizan también el interés por experiencias que sean memorables, a través de contenidos multiplataformas, que combinen tanto las posibilidades presenciales como virtuales. Efectivamente, los indicado-

res cuantitativos permiten confeccionar el índice de disposición a la co-creación que demuestra que en general esta es alta entre los encuestados, especialmente entre aquellos del segmento joven.

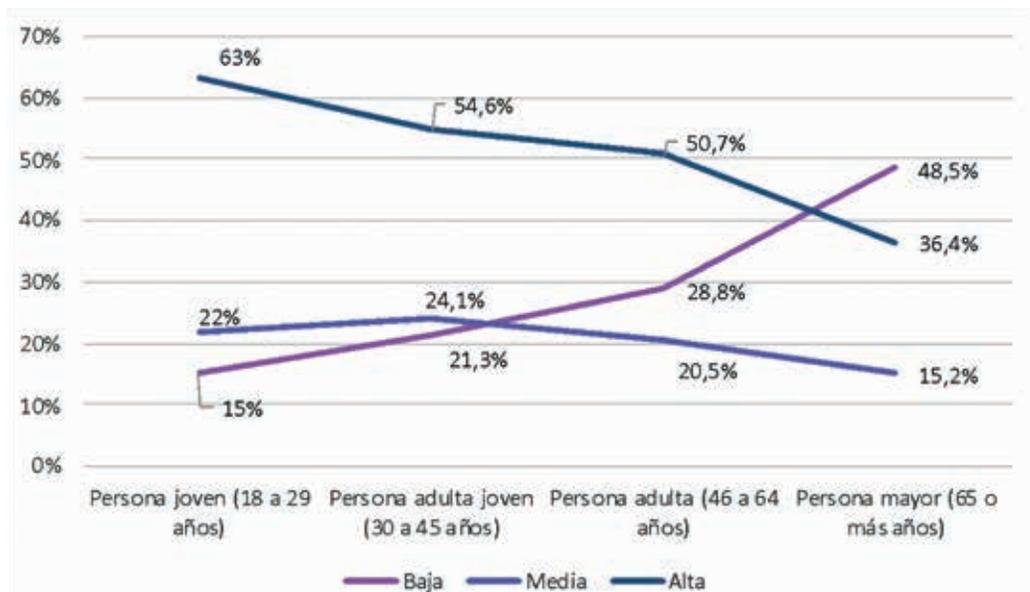
Este segmento de públicos, que podrían ser entendidos como “co-creadores de valor”, pertenecerían al segmento de “Aprendices activos” de la tipología de Brown y Ratzkin (2016) y se implicarían de forma activa y participativa con el centro cultural, mediante el desarrollo de expresiones artísticas o creativas. Es importante mencionar que, como se observa en el caso de GAM, esta tipología de públicos busca activamente participar tanto presencialmente como en entornos virtuales.

Gráfico 3. Disposición a la co-creación



Fuente: Elaboración propia

Gráfico 4. Disposición a la co-creación, según edad.



Fuente: Elaboración propia

Resulta significativo advertir también que antes de tomar la decisión de asistir a alguna actividad en GAM, casi dos tercios de las personas encuestadas lee la información publicada en las redes sociales de GAM, y cerca de la mitad revisa las reseñas en el sitio web de GAM. Cifras en torno a un 17% a 25% realizan otras acciones de búsqueda activa por información.

En este sentido, destaca el uso de las plataformas digitales de GAM para la entrega de información, especialmente su sitio web, para la publicación de su cartelera mensual, así como sus redes sociales, en donde se realizan recordatorios de las distintas actividades programadas y se convoca a los públicos a interactuar con estas publicaciones.

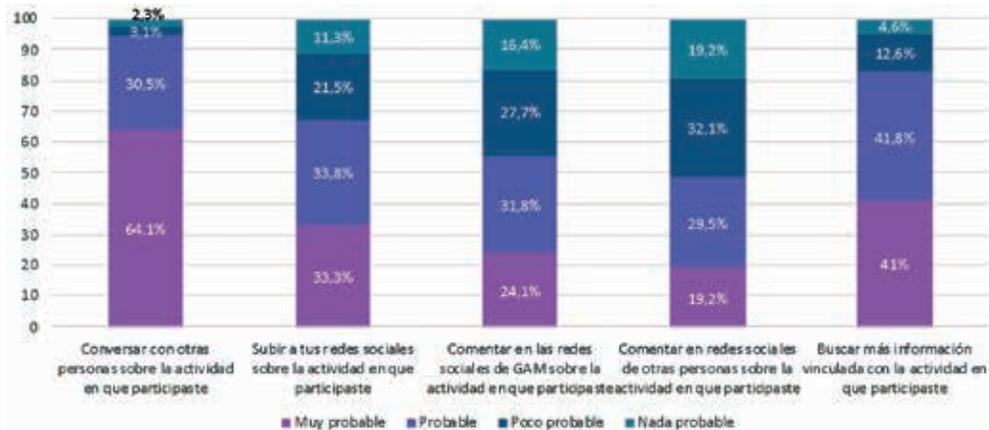
Gráfico 5. Actividades realizadas antes de decidirse a asistir o participar en las actividades de GAM



Fuente: Elaboración propia

Asimismo, la vinculación con GAM no se detiene una vez finalizada la actividad, sino que se extiende y genera conversaciones con otras personas sobre la actividad (64%), o lleva a buscar más información relacionada con la actividad (41%), demostrando un involucramiento activo. Ello demuestra el impacto que las experiencias culturales tienen también en las relaciones sociales, evidenciando una mayor completitud de las experiencias culturales cuando se transforman en interacciones comunicativas (Pinochet y Guell, 2018, p.163).

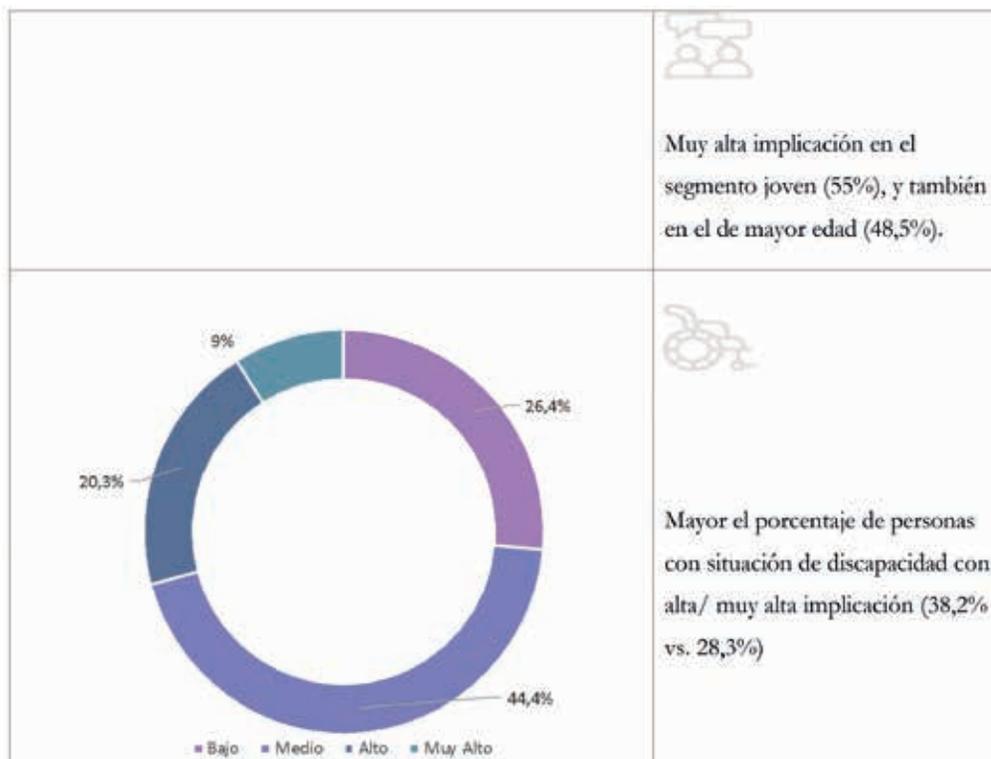
Gráfico 6. Luego de participar en alguna actividad de la programación de GAM, ¿qué tan probable es que realices alguna de las siguientes acciones?



Fuente: Elaboración propia

Este tipo de información (gráficos 6 y 7) aportó para la confección de un indicador de Nivel de implicación con GAM, que denota que un 44,4% de las personas encuestadas tendría un nivel medio, un 20,3% nivel alto y un 9% muy alto. Sin embargo, existe un 26,4% que tiene un bajo nivel de implicación. De igual modo se visualizan diferencias significativas al considerar variables como la edad o condición de discapacidad en los niveles de implicación de los públicos.

Gráfico 7. Nivel de implicación de públicos.



Fuente: Elaboración propia

Tomando como referencia la tipología planteada por Brown y Ratzkin (2016), se elabora un perfil de cuatro tipos de públicos de GAM. Estos perfiles, sin embargo, no son excluyentes, por lo que una persona podría tener algunas de estas características combinadas.

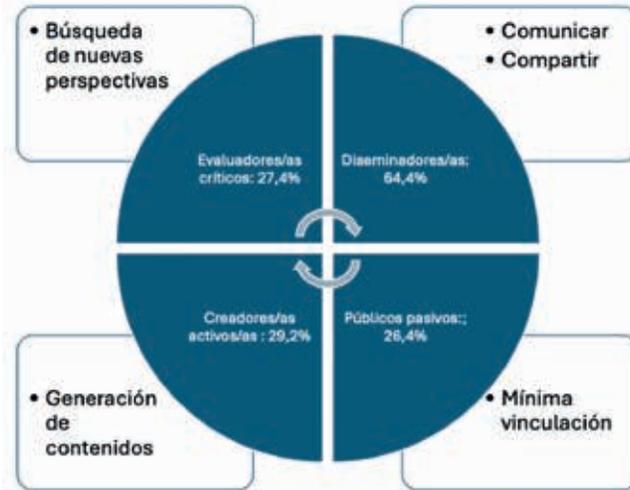
Evaluadores críticos: son quienes a través de las experiencias de GAM buscan nuevas perspectivas, a partir de la revisión de información previa y posterior a la actividad. Corresponden a un 27,4%.

Diseminadores: quienes se enfocan en compartir, comunicar o conversar de las experiencias en que han participado, de forma presencial o por redes sociales de las experiencias. Este perfil corresponde a un 64,4%.

Creadores(as) activos(as): generan contenidos propios (por ejemplo, reseñas) a partir de su experiencia. Son un 29,2%.

Públicos pasivos: son los públicos que mantienen una escasa vinculación, realizando únicamente una de las actividades de vinculación consideradas (gráfico 6 y 7). Este perfil abarca un 26,4%.

Gráfico 8. Tipología de públicos

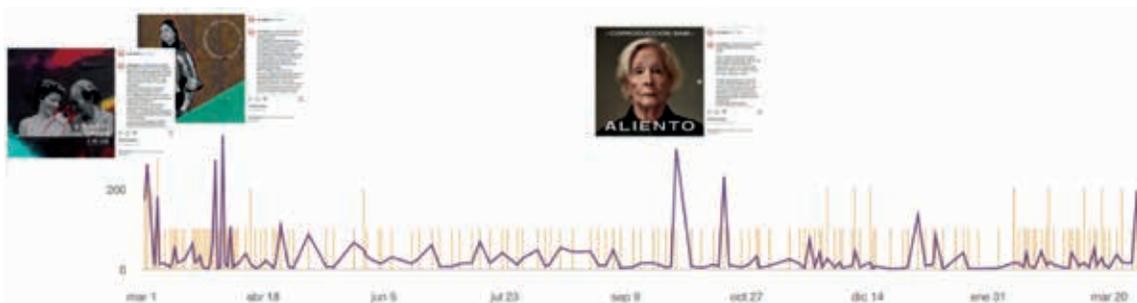


Fuente: Elaboración propia.

4.4 Recepción de públicos por los medios digitales

La aproximación cualitativa permitió explorar cómo los públicos perciben los contenidos de las redes sociales de GAM. En el caso de los públicos digitales con una implicación pasiva, su vínculo con el centro cultural se centra en la búsqueda de contenidos informativos en redes sociales y en la web, principalmente relacionados con la cartelera cultural, actividades y noticias. Estos públicos, en general, interactúan poco con las publicaciones de GAM, un comportamiento que puede observarse preliminarmente a través de métricas de redes sociales. En Instagram (@centroGAM), por ejemplo, la recepción de contenidos informativos y la cartelera se reflejaría en el número de “guardados”, siendo las publicaciones más guardadas aquellas relacionadas con actividades culturales realizadas durante la pandemia. Esto sugiere un alto nivel de revisión de contenido informativo por parte de los públicos que, como indica los resultados de la encuesta, recurren a las redes sociales y a la plataforma web de GAM para programar su visita al centro cultural.

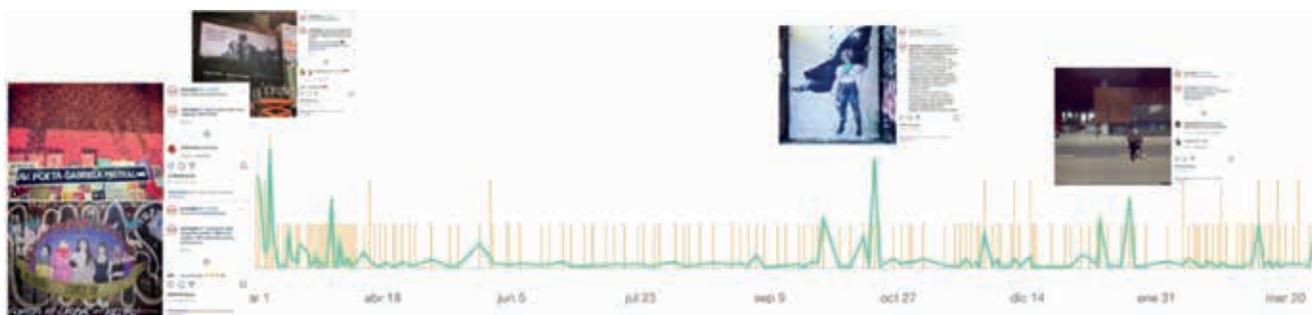
Gráfico 9. Guardados Instagram @centrogam



Fuente: Elaboración propia a partir de datos Metricool

Los públicos digitales, con una implicación media y alta, se vinculan con el centro GAM, interactuando activamente con los contenidos, comentando y dando *likes*, compartiendo publicaciones y participando en espacios abiertos de cocreación de actividades culturales. Se identifica que esta tipología de públicos reacciona de manera positiva a ciertos contenidos publicados en las redes sociales de GAM asociados a la coyuntura social y política, a la cultura y el patrimonio, valorando un posicionamiento del centro cultural frente a la contingencia y temas país. Por ejemplo, para el caso del Instagram @centrogam, los contenidos con más *likes* se relacionan con las intervenciones en las fachadas del centro cultural, vinculadas al estallido social, al feminismo y a las figuras de Gabriela Mistral y Bélgica Castro.

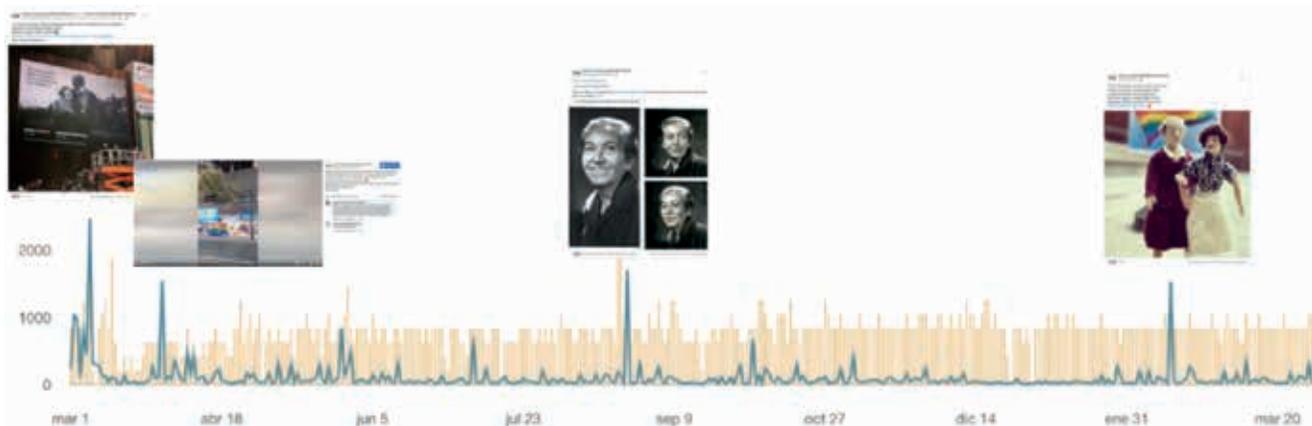
Gráfico 10. Likes Instagram @centrogam



Fuente: Elaboración propia a partir de datos Metricool

De manera similar, en la plataforma Facebook @centro cultural GAM los contenidos con mayor porcentaje de interacción (engagement) corresponden a la fachada de GAM intervenida y la figura de Gabriela Mistral y Bélgica Castro.

Gráfico 11. Engagement Facebook @centro cultural GAM



Fuente: Elaboración propia a partir de datos Metricool

De esta manera, se puede identificar que los públicos más activos expresan su participación en redes sociales interactuando con el contenido y publicaciones de los espacios culturales, mediante *likes* y comentarios. Estos públicos, además, muestran mayor disposición a involucrarse en actividades de co-creación, participando activamente en el desarrollo artístico y cultural del espacio. Su implicación entrelaza las categorías de Implicación mediante Tecnologías e Implicación Participativa, según la tipología de Brown y Ratzkin (2016).

Las métricas que permiten interpretar el comportamiento y los intereses de estos públicos incluyen indicadores como los *likes*, el *engagement* y los comentarios en las publicaciones. En este sentido, para convocar a estos públicos a involucrarse a través de redes sociales, se puede adaptar el contenido, creando publicaciones más interactivas que inciten a comentar y expresar opiniones. Asimismo, es recomendable abrir canales para la realización de actividades de co-creación a través de convocatorias específicas.

En contraste, los públicos más pasivos suelen utilizar las redes sociales de los centros culturales con fines informativos, buscando consultar la cartelera y mantenerse al tanto de las próximas actividades. Según la tipología de Brown y Ratzkin (2016), estos públicos se implicarían principalmente mediante Tecnologías. Para estos públicos es importante mantener el contenido informativo actualizado en las redes, proporcionando información clara y precisa que les permita planificar su asistencia a las actividades.

4.5 Expectativas de los públicos sobre el centro cultural

De forma transversal, y especialmente a partir de la aproximación cualitativa con los equipos y públicos de GAM, ha quedado de manifiesto que se percibe a GAM como un espacio vivo y un punto de encuentro, con una valoración que trasciende el plano cultural y que engarza con el valor público atribuido a este centro cultural. En este sentido, se le atribuye un importante rol en cuanto a generar contenidos y poner en la palestra temáticas socioculturales, aportando al debate público. Un rol que cobra más fuerza considerando el emplazamiento de este espacio en un punto emblemático de lo que fueron las movilizaciones sociales del país en 2019-2020, donde su ubicación en la zona cero lo hizo partícipe de las manifestaciones, en un proceso de resignificación y

reapropiación de este espacio (Peters, 2020). Es así como su muro acogió la historia del estallido social iniciado en octubre de 2019, retratando a través de obras de reconocidos artistas urbanos, y de expresiones anónimas, la génesis y demandas del movimiento. Con ello, se plasmó en su infraestructura un importante registro y soporte del descontento y clamor por cambios sociales, y aunque no estuvo exenta de disputas, como las políticas de borramiento impulsadas por la autoridad comunal (Campos y Bernasconi, 2021), se convirtió sin duda en un testimonio del momento clave que vivió Chile.

Como parte de esta presencia en tanto agente social, los públicos impelen a este espacio dar cabida a la discusión y reflexión sobre ciertas temáticas contingentes y necesarias en el acontecer nacional, marcado primero por el estallido social y posteriormente por la crisis sanitaria. Como plantea una de las entrevistadas, “yo creo que los centros culturales en general tienen que hacerse cargo de la contingencia, y la historia, entonces, se materializan a través del arte los procesos sociales y culturales...”.

Sin embargo, cabe precisar ciertas diferencias en la manera de entender el espacio y su rol, dependiendo del nivel de implicación de los públicos entrevistados. Los públicos implicados declaran de forma explícita y transversal el valor social de GAM, con exigencias más altas en cuanto a la generación de contenidos, discusiones, puesta en la palestra y toma de posición en debates, temáticas y situaciones relevantes del panorama nacional. En este sentido, se revela una exigencia porque el centro cultural adquiriera un rol social y transformador en tanto espacio de deliberación no sólo artística, sino que pública, o como planteara Peters (2020) siguiendo a Barrett como “esferas públicas culturales de deliberación social y política”. De esta manera, se aprecia que este tipo de públicos es movilizado por estrategias de experimentación con el entorno (Brown y Ratzkin, 2016), en que la implicación se da por ser parte de una experiencia global que involucra desde las esferas creativas el espacio y su entorno.

Por otra parte, entre los públicos menos implicados toma más fuerza la referencia a GAM como un espacio de recreación y accesibilidad al arte y la cultura, donde su rol ya no se lo concibe tanto como propiciador de la reflexión, sino más bien como favorecedor del acceso, por lo que, en esta línea, cobra más peso la valoración positiva respecto de la digitalización de contenidos y la posibilidad de acceder a ellos desde

distintos puntos del país. De este modo, entre los públicos menos implicados no se conforma ni se percibe (aún) una comunidad, sino que éstos se visualizan como un grupo de personas con intereses similares, que son cubiertos por el centro cultural, pero sin mayor interacción entre ellos.

Sin duda, el avanzar en la mayor implicación de estos segmentos (aquellos con bajo o medio nivel de implicación) será un desafío importante de abordar. Para lograrlo, la estrategia de públicos que apueste por un mayor grado de interacción y transmisión de experiencias será vital para consolidar niveles de implicación más fuertes entre sus públicos.

Conclusiones

A partir de los resultados obtenidos en el estudio de caso del GAM en relación a los objetivos de investigación planteados, se pueden identificar las siguientes conclusiones, retos y desafíos para los centros culturales.

En primer lugar, la intensificación de la digitalidad en los espacios culturales implica consecuencias importantes en los modos de relacionarse con sus públicos. Uno de los retos consistirá en mantener la conexión y participación, combinando las estrategias digitales y presenciales, bajo una modalidad *figital* (Ballina, Valdés & Del Valle, 2019; en Agostino, Arnaboldi y Lampis, 2020). La prevalencia de esta modalidad híbrida, que en el caso de GAM es preferida por más de la mitad de los públicos encuestados, demuestra que se combinará la participación de públicos en forma presenciales con quienes continuarán accediendo a las experiencias de forma virtual y con aquellos que puedan optar a uno u otro modo. Asimismo, se visualiza que la apertura a la virtualidad por parte del centro cultural parece superar posibles brechas digitales o de conectividad tradicionalmente asociadas a ciertos segmentos de la población (especialmente la adulta mayor).

Adicionalmente, la modalidad de participación digital permite la participación de grupos tradicionalmente excluidos, integrándolos al ecosistema de GAM mediante la superación de barreras de participación (territoriales, socioeconómicas, discapacidad, entre otras), ampliando su espectro de audiencias a nuevos públicos.

Esta situación revela además la necesidad de conocer a sus públicos a través de diversos instrumentos que permitan perfilar sus intereses, prácticas, actitudes, disposiciones y expectativas.

Este conocimiento permitirá avanzar hacia una gestión enfocada en la concepción de públicos como contribuyentes a la co-creación de valor (Glow, 2010) o prosumidores (consumidores a la vez que productores de contenidos) (Lastra, 2016). Este desafío implica además la adaptación a nuevos públicos, con mayor interacción y uso intensivo de medios y tecnologías que integren estrategias no solo de comunicación, sino de vinculación participativas.

Junto con ello, será clave la definición de estrategias de gestión, en pos de la implicación buscada con cada uno de los perfiles de públicos con que cuenten los espacios culturales. En este sentido, avanzar desde una primera caracterización enfocada en el interés o periodicidad de participación de los públicos, relevante por cierto de forma inicial, hacia una que los clasifique de forma cualitativa en relación a sus disposiciones e implicación efectiva aportará a la formación de comunidades, donde los públicos, una vez implicados se transformen en comunidades de interés cultural, compartiendo información y experiencias (y pudiendo evolucionar a comunidades de práctica o de aprendizaje), con una mayor implicación en la gestión de los espacios culturales (Colomer, 2019).

Los hallazgos de esta investigación mostraron que los públicos de GAM tienen diversos niveles de implicación, asociados a determinados intereses y atribución de valor respecto al centro cultural. Por una parte, se observó que quienes más participan son quienes ya tenían una mayor participación previa. Estudios internacionales han mostrado una tendencia similar, evidenciando que quienes participaban activamente de experiencias culturales antes de la pandemia, continuaron haciéndolo, en tanto no se observa un involucramiento mayor, a pesar de las facilidades digitales que abrieron los espacios culturales, para quienes no mantenían una cercanía anterior; así, los patrones de inequidad se replican en este escenario (Feder et. al, 2022). Asimismo, es significativo que entre los públicos de GAM encuestados un 29,3% manifieste un alto o muy alto nivel de implicación, correspondiendo a aquellos perfiles con más disposición a la co-creación y mayor realización de actividades de forma previa y posterior a la asistencia o participación en alguna actividad. En tanto, un 44,4% de las personas encuestadas tiene un nivel de implicación medio, y un no menor 26,4% una baja implicación.

Es fundamental que a partir de ese conocimiento específico de los públicos se generen estrategias particulares.



La referencia a las tipologías propuestas por Brown y Ratzkin (2016) o a otras que se planteen los propios centros culturales a partir de sus características -como la adaptación que esbozamos en este estudio-, puede considerarse un aporte para la gestión que realicen estos espacios. En este caso, el que casi un 65% de los públicos de GAM tenga un perfil diseminador se vuelve valioso al considerar que pueden convertirse en aliados importantes para transmitir las actividades, experiencias y potenciar con ello, el rol social del centro cultural demandado por los públicos con mayor implicación. Asimismo, los públicos más implicados tienen mayor manifiestan interés por los espacios de co-creación, buscando participar en el desarrollo de las actividades del centro cultural.

En cuanto a las estrategias de gestión de públicos mediante la implicación a través de tecnologías (Brown y Ratzkin, 2016), conocer las características de los públicos permite un uso estratégico de las redes sociales, considerando el notable aumento de la interacción virtual en este período. Para los públicos más activos, es relevante generar contenido atractivo que los invite a interactuar (comentarios, opiniones, reposteos y generación de publicaciones). Por su parte, para los públicos más pasivos resulta esencial ofrecer contenido informativo y claro sobre la programación cultural, permitiéndoles planificar su participación de manera anticipada.

El conocimiento de los públicos aportará también a esta gestión. Para el caso de GAM, se reveló que los públicos más implicados reaccionan de manera positiva a los contenidos sociales, políticos, culturales y patrimoniales publicados por el GAM en sus redes sociales, valorando el posicionamiento del espacio cultural frente a la contingencia nacional y los temas país. En este sentido, parece ser clave que, más que esperar la llegada de visitantes, los centros culturales deberán focalizarse en buscar espacios de apropiación y generación de comunidad entre sus participantes.

En esta línea, resultará relevante indagar en las transformaciones en las prácticas culturales que ha vivido la ciudadanía en este período, cuáles han sido o cómo se han modificado sus prácticas al respecto, analizando también la respuesta a la eclosión de la diversidad en lo digital, así como indagando en los intereses y disposición para asistir, participar, practicar o desarrollar actividades artísticas, culturales y creativas, ya sea de forma presencial, digital o *figital*.

Notas

1. Debido a su localización en una arteria central de la capital del país, a pocas cuadras del punto ícono de las manifestaciones sociales de octubre de 2019, sus redes sociales adquirieron un rol protagónico durante este período (Peters, 2020).
2. Septiembre de 2021.

Bibliografía

- AGOSTINO, D., ARNABOLDI, M., & LAMPIS, A. (2020). Italian state museums during the COVID – 19 crisis: from onsite closure to online openness. *Museums Management and Curatorship*, 1 – 11.
- BROWN, A., & RATZKIN, R. (2016). *Implica a tu público* Vol. 1. España, ASIMÉTRICA.
- CAF (2020, April 3). El estado de la digitalización de América Latina frente a la pandemia del COVID – 19. Caracas: CAF. Recuperado desde <https://scioteca.caf.com/handle/123456789/1540>
- CAMPOS, L. & BERNASCONI, O. (2021). Ciudad, estallido social y disputa gráfica. *Atenea* (Concepción), (524), 111-128. <https://dx.doi.org/10.29393/at524-7lce20007>
- CANALES, M. (2016). *Metodologías de investigación social. Introducción a los oficios*. Santiago, Chile. LOM Ediciones.
- COLOMER, J. (2011). La gestión de públicos culturales en una sociedad tecnológica. *Periférica Internacional, Revista para el análisis de la cultura y el territorio*, Núm. 12 (2011). DOI Revista: <http://dx.doi.org/10.25267/Periferica>.
- COLOMER, J. (2013). *La formación y gestión de públicos escénicos en una sociedad tecnológica*. Madrid: Fundación Autor.
- COLOMER, J. (2019). Desarrollo de públicos y comunidades culturales. Seminario Internacional de Desarrollo de Públicos, organizado por la Unidad de Programación y Públicos del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. Disponible en: <https://programacionypublicos.cultura.gob.cl/seminario-internacional-2019/#conferencias>
- CORPORACIÓN CULTURAL MUNICIPAL DE OVALLE. (2020). *Resultados: Encuesta de participación ciudadana en tiempos de pandemia*.
- CUENCA, M. (2014). La democratización cultural como antecedente del desarrollo de audiencias culturales. Recuperado desde <http://quadernsanimacio.net>; N° 19, ISSN 1698-4404

- CNCA. (2017). Política Nacional de Cultura 2017 – 2022. Cultura y desarrollo humano: Derechos y territorio. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Santiago, Chile.
- ESCOBAR, C. (2021). Estrategias de gestión que reactivan los centros culturales. Una mirada exploratoria a la vinculación con la participación cultural en estos espacios. Tesis para optar al grado de Magister en Sociología. Universidad Alberto Hurtado.
- GAM, UNIDAD DE ESTUDIOS. (2020). Consulta sobre consumo de contenidos digitales de artes escénicas en contexto COVID – 19, Santiago, Chile.
- GAYO, M. (2013) La teoría del capital cultural y la participación cultural de los jóvenes: El caso chileno como ejemplo. *Ultima década*, 21(38), 141-171. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-22362013000100007>
- GLOW, H. (2010) Taking a Critical Approach to Arts Management. *Asia Pacific Journal of Arts and Cultural Management* Vol. 7 Issue 2 Dec 2010 pp 585- 594. University of South Australia ISSN 1449-1184.
- GRIBBON, E. (2021). *Museums in British Columbia during the COVID-19 pandemic: continuing to engage the public online*. University of Victoria.
- JIMÉNEZ, L. (2009). Derechos culturales, públicos y ciudadanías. *Revista Paso de Gato*. Disponible en: https://issuu.com/galdiyu/docs/pdeg_39_digital
- MARTÍNEZ, C. (2006). *El método de estudio de caso: estrategia metodológica de la investigación científica*, Pensamiento & Gestión, núm. 20, julio, 2006, pp. 165-193, Universidad del Norte, Barranquilla, Colombia.
- MINCAP. (2020). *Informe Estadístico Día del Patrimonio en Casa 2020*.
- MINCAP. (2021). *Plan Nacional de Desarrollo y Formación de Públicos 2021 – 2024*, Santiago.
- NÚÑEZ, J. (2017). *Los métodos mixtos en la investigación en educación: hacia un uso reflexivo. Cuadernos de Pesquisa v. 47, n.164, p.632 – 6 abr. - jun. 2017*
- LASTRA, A. (2016). El poder del prosumidor. Identificación de sus necesidades y repercusión en la producción audiovisual. *transmedia*, Icono 14, volumen (14), pp. 71-94. doi: 10.7195/ri14.v14i1.902
- LÓPEZ, F. (2020). *Públicos en pandemia, ¿una nueva realidad?*, Observatorio Cultural N° 38, Desarrollo de públicos y cultura digital en un escenario de pandemia, ISSN 0719-1853
- PETERS, T. (2018). Capital cultural y participación cultural en Chile: apuntes históricos, propuestas emergentes. En: Encuesta Nacional de Participación Cultural 2017. Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. Santiago, Chile.
- PETERS, T. (2020). Espacios culturales y museos bajo el estallido social de octubre de 2019 en Chile: experiencias, lecciones y proyecciones. *Revista Alteridades*, 30(60): 51-65.
- PINOCHET, C., & GUELL, P. Visitantes, audiencias y públicos. Apuntes para un estudio desde las prácticas culturales. *Atenea* (Concepc.) [online]. 2018, n.518, pp.151-166. ISSN 0718-0462. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-04622018000200151>
- PINOCHET, C., PETERS, T. y GUZMÁN, V. La crisis COVID en el sector cultural chileno: estrategias de acción colectiva y políticas culturales desde abajo. *Revista de Estudios Sociales* [En línea], 78 | 01/10/2021, Publicado el 04 noviembre 2021, consultado el 07 noviembre 2024. URL: <http://journals.openedition.org/revestudsoc/50433>
- ROSA, H. (2011). Aceleración social: consecuencias éticas y políticas de una sociedad de alta velocidad desincronizada. *Persona y Sociedad* Vol. XXV/ N°1/ 2011/ 9-49. Universidad Alberto Hurtado.
- SANTIBAÑEZ, D., HERNÁNDEZ, T. y MENDOZA, M. (2012). Individuación y consumo cultural: las afinidades electivas. En Güell, Pedro & Tomás Peters (Edit.) *La trama social de las prácticas culturales*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- SUBSECRETARÍA DE TELECOMUNICACIONES (05 de julio de 2022) Radiografía de las telecomunicaciones en Chile, recuperado desde: <https://www.subtel.gob.cl/radiografia-de-las-telecomunicaciones-en-chile-ineditas-cifras-revelan-crecimiento-de-996-en-conexiones-5g-durante-primer-cuatrimestre-del-ano/#:~:text=De%20acuerdo%20a%20los%20datos,26%2C8%20millones%20de%20accesos>.
- TORCHE, F. (2010). Social status and public cultural consumption: Chile in comparative perspective. En T. W. Chan (Ed.), *Social status and cultural consumption*. Oxford: University of Oxford.
- UNESCO (2005). Convención sobre la protección y promoción de la diversidad de las expresiones culturales.
- VERGARA, P. (2018). Los estudios de públicos en América Latina, ASIMÉTRICA.

EXPE- RIEN- CIAS

EL FESTIVAL RADICAL DB: EXPANSIÓN DE LA MÚSICA ELECTROACÚSTICA > **Edith Alonso** / 185 | SÍLEX, UNA EDITORIAL DE ENSAYO ACADÉMICO Y MÚSICA > **Ramiro Domínguez** / 195 | LA DIGITALIZADORA DE LA MEMORIA COLECTIVA. CULTURA COMUNITARIA PARA LA SALVAGUARDA DE LA MEMORIA SOCIAL AUDIOVISUAL > **Óscar Clemente Galán** / 201 | COMUNES, ARTE Y VIDA > **Natalia Balseiro** / 213 | ANDRÉS CAICEDO AÚN CAMINA POR CALI: NARRATIVAS INMERSIVAS Y ARTE INTERACTIVO PARA LOS ACTUALES TRANSEÚNTES DE LA SUCURSAL DEL CIELO > **Víctor Hugo Valencia Giraldo, Marysol Castillo Palacio, César Gómez López, Andrés Adolfo Navarro Newball y David Sebastián Baldeón Padilla** / 221



El festival Radical dB: expansión de la música electroacústica

Edith Alonso

Catedrática de Música en la Universidad Internacional de La Rioja

<https://orcid.org/0000-0003-1287-2351>

edithalonso@yahoo.com

Artículo recibido: 30/09/2023. Revisado: 04/05/2024. Aceptado: 07/07/2024

Resumen: El festival Radical dB es un festival dedicado a la difusión de músicas que utilizan la tecnología de manera creativa y que se salen de la programación habitual de los circuitos de festivales. Con motivo del décimo aniversario de dicho festival, cuya sede se sitúa en Etopia (Centro de Arte y Tecnología del Ayuntamiento de Zaragoza), analizaremos las líneas estéticas que configuran su programación y estudiaremos cómo uno de sus principales ejes musicales, la música electroacústica (cuya primera aparición fue en los años cincuenta), ha ido redefiniéndose y extendiéndose hacia otras propuestas basadas en el interés por el sonido, la escucha y el gesto.

Palabras clave: festival; música; electroacústica; sonido; tecnología.

Radical dB festival: the expansion of electroacoustic music

Abstract: The Radical dB festival is a festival dedicated to the dissemination of music that uses technology in a creative way and that goes beyond the usual programming of festival circuits. On the occasion of the tenth anniversary of the festival, whose headquarters are located in Etopia (Art and Technology center of the Zaragoza City Council), we will analyze the aesthetic lines that make up its programming and we will study how one of its main musical axes, electroacoustic music (whose first appearance was in the 50s), it has been redefining itself and extending towards other proposals based on interest in sound, listening and gesture.

Keywords: festival; music; electroacoustics; sound; technology.



Orígenes del festival

El festival Radical dB nace por la iniciativa de la asociación Campo de Interferencias¹, asociación cultural sin ánimo de lucro creada en 2007 en Madrid con una larga trayectoria en la organización de conciertos, talleres y otros eventos relacionados con la difusión de la música electroacústica, contemporánea, arte sonoro, etcétera. En el año 2014, Campo de Interferencias traslada su sede a Zaragoza y sus fundadores (los compositores Edith Alonso (Madrid 1974) y Antony Maubert (Montargis, 1974)) proponen a Etopia, Centro de arte y tecnología del ayuntamiento de Zaragoza² la creación de un festival denominado “Radical dB”, es decir, decibelios radicales. Aparece definido de la siguiente manera en *El Periódico de Aragón* (E.G.C, 2014, p.39): “Radical dB es un festival dedicado a las tendencias más actuales de música y tecnología”.

Se trata de un festival de música de nueva creación que utiliza la tecnología no como un accesorio sino como un medio de expresión consustancial a la manera de entender la música. Así, la tecnología es entendida como algo que permite que

el ser humano comunique sus emociones. El compositor y musicólogo alemán Herbert Eimert (1897-1972), uno de los fundadores del estudio de música electrónica de Colonia (Alemania), ya señalaba cómo el progreso técnico en la música no supone un detrimento de las cualidades humanas: “Con este espíritu, con esta confianza, nacieron las primeras pequeñas piezas de música electrónica en el estudio de Colonia. No son experimentos, porque el experimento excluye a la música. Tampoco son meros productos de la técnica o de la inteligencia tecnificada. Por eso es innecesario entonar acerca de ellas el cómodo lamento moderno sobre el precio humano que debe pagarse por el progreso técnico” (1959, p.30).

También el musicólogo Stuckenschmidt precisa cómo la música electrónica, que en sus inicios parecía alejada del hombre, finalmente da cuenta de lo que es el hombre: “Porque precisamente la música más alejada del hombre que hasta ahora se haya desarrollado, la música electrónica, la de la tercera época, puede jactarse de haber sido plasmada por el espíritu humano en una medida antes desconocida” (1959, p.44).

Dentro de la programación del festival se incluyó durante ocho ediciones un Concurso Internacional de Arte Sonoro Performativo. El término performativo subraya la importancia dada a la acción como queda reflejado en el artículo de *El Periódico de Aragón* en el que se explica que uno de los objetivos del festival es “dar a conocer las tendencias más actuales de las prácticas musicales con las nuevas tecnologías poniendo la experimentación sonora en acción” (E.G.C, 2014, p.39). Se premiaban sobre todo propuestas en las que hubiera una transformación del sonido con medios electroacústicos en directo, dando importancia a las texturas sonoras y timbres creados. Este concurso, enfocado como un encuentro y un espacio de intercambio de propuestas, recibió candidatos de todos los lugares (Países Bajos, Alemania, Italia, Francia, EEUU, Canadá, Rusia, Argentina). Se presentaron inventores de nuevos instrumentos, apasionados de los sintetizadores analógicos, tocadiscos que giran iluminando la sala, tubos sonoros que generan *feedback*, etcétera, numerosas propuestas en las que la imaginación y el ingenio se unían al buen hacer sonoro. El concurso también contó con una categoría especial dedicada a los artistas nacidos o residentes en Aragón, denominada premio Etopia, a través de la cual se pretendía dar más visibilidad a los artistas aragoneses.

El centro Etopia acogió la propuesta del festival Radical dB con entusiasmo y actualmente se han celebrado diez ediciones (la décima edición fue en octubre-noviembre 2023). Con motivo de esta décima edición consideramos que es necesario hacer un balance de lo que ha supuesto este festival y mostrar cómo la música electroacústica sigue estando vigente a través de propuestas que hacen que su campo sea más extenso.

Otros festivales

Existen otros festivales cercanos a Radical dB en cuanto a la propuesta estética, pero divergen en cuanto que Radical dB tiene como uno de sus ejes principales la apuesta por la música electroacústica. Si bien el objeto de este artículo no es analizar dichos festivales, señalaremos algunos de ellos, con una trayectoria equivalente de unos diez años, que incluyen la música electroacústica en su programación, pero de manera incidental y no regular.

Podemos clasificarlos de la siguiente manera: festivales que promueven sobre todo la música contemporánea pero que incluyen la música electroacústica en su programación (por ejemplo, Mixtur en Barcelona, NAK en Pamplona,

Ciclo Bernaola en el País Vasco...). Festivales que relacionan música y tecnología con un espectro de música muy amplio, incluyendo música electrónica de baile y música dirigida al gran público (Sonar en Barcelona, Volumens Fest en Valencia...). Festivales con una propuesta más cercana al campo de las artes plásticas (Eufonic en Tarragona). Festivales dirigidos a tendencias más experimentales y minoritarias (Morada Sónica en Almería). O festivales que programan tanto música experimental o música electrónica con alguna intervención de músicos del campo de la electroacústica (Tesla en León).

Dado que el festival Radical dB se celebra en Zaragoza, señalaremos que en Aragón actualmente no hay ningún festival con la propuesta de Radical dB. Podemos encontrar algunos festivales o muestras en las que se incluye algún concierto de música electroacústica o experimental, pero ninguno tiene una trayectoria consolidada de diez años a excepción del festival Periferias. Este festival, reconocido internacionalmente, cuenta con una programación ecléctica que incluye diferentes estilos musicales (rock, pop, etcétera) pero en algunas ocasiones también ha dejado un hueco para programar música electroacústica (en la edición de 2021 programó el espectáculo “Cuaderno 210” de la compositora Edith Alonso).

Por último, el festival con el que tendría más afinidad, en cuanto a la programación, sería el festival Punto de Encuentro, Festival Internacional de Música Electroacústica y Arte Sonoro, que alcanzó en 2019 la edición XXVI y está organizado por la AMEE (Asociación de Música Electroacústica de España fundada en 1987) (Manchado 2022, p.39). Pero este festival programa con asiduidad obras de los miembros de la AMEE, con lo que en ocasiones dificulta la apertura a otras propuestas.

La difícil acotación de los términos: música electroacústica, arte sonoro, música experimental...

En la actual página web del festival Radical dB, éste se define como un festival dedicado a la música electrónica, experimentación sonora, arte digital e improvisación. A lo largo de los años se ha ido cambiando la manera de presentar el festival, por ejemplo, en las primeras ediciones se titulaba “festival de músicas arriesgadas” o “festival de música y tecnología”. A continuación explicaremos varios términos que describen el tipo de música programada en el festival: música electroacústica, arte sonoro y música experimental, relacionándo-

los con otras propuestas musicales cercanas. Hay que tener en cuenta que es difícil dar definiciones de estas prácticas sonoras porque en muchas ocasiones los límites no son precisos entre ellas (por otro lado, tampoco es el objeto de este artículo ahondar en las precisiones de cada definición). Mostraremos unas principales anotaciones que nos ayuden a conocer cuáles son las propuestas del festival Radical dB.

La música electroacústica se considera que nació como el resultado de la unión de dos enfoques de la música: la música concreta y la música electrónica. La música concreta inventada por Pierre Schaeffer (1910-1995) en el estudio de Radio France, y difundida por primera vez en el *Concierto de Ruidos* de 1948, se basaba en prestar atención a las características propias del sonido sin tener en cuenta la fuente de la que procediera y dando mucha importancia a la escucha. Por otro lado, la música electrónica nació en el estudio de la radio de Colonia (Alemania) alrededor de 1951, y con las obras de Karlheinz Stockhausen (1928-2007) se partía de una concepción más abstracta y teórica del sonido. Estos dos enfoques se diferencian porque mientras que la música concreta designa todo tipo de música basada en sonidos naturales o “concretos”, en la música electrónica los sonidos se producen mediante medios puramente electrónicos (Morgan 1994).

Ambas corrientes musicales se entrelazarían con la obra *El canto de los adolescentes* (1955-56), de Stockhausen, dando lugar a la definición de la música electroacústica, es decir, una música que utiliza tanto grabaciones de sonidos como sonidos electrónicos (Griffiths, 1978). Actualmente, el término música electrónica es más utilizado y se considera en determinados contextos como sinónimo de música electroacústica.

La música electroacústica, por tanto, apareció en estudios de radio con los medios tecnológicos de la época, pero luego se desarrolló también en universidades americanas con más medios. Según Álvarez, esta utilización de los últimos avances en la tecnología es una característica fundamental de esta música y es lo que la diferenciaría de las propuestas del arte sonoro. Así, el arte sonoro estaría menos preocupado por utilizar los últimos avances tecnológicos que la música electroacústica (2014). Pero nosotros consideramos que dentro del campo de la música electroacústica existen propuestas que no utilizan las últimas tecnolo-

gías como por ejemplo tal como sucede en el *circuit-bending* inventado por el músico Reed Ghazala. En el *circuit-bending* se reutiliza material electrónico, como juguetes o pequeños teclados, de bajo coste y se modifican sus circuitos consiguiendo crear sonoridades cercanas a la música electroacústica (Ghazala 2005).

La música electroacústica se difundía a través de altavoces y no había nada para ver sobre la escena, era una escucha de tipo acusmático (del griego, akusma: percepción auditiva). El término acusmática, tal como refiere el compositor François Bayle (Madagascar 1932), principal representante de la música acusmática, hace referencia a los acusmáticos, discípulos de Pitágoras, los cuales recibían las enseñanzas de éste sin poderle ver puesto que había un telón entre ellos. Pitágoras pensaba que de esta manera sus discípulos se concentrarían más en sus enseñanzas y no se distraerían con la vista (Bayle 1993). La música acusmática quiere recoger esta tradición de prestar atención a la escucha, por lo que en Radical dB se han realizado conciertos en los que en el escenario sólo había altavoces y ningún instrumentista en escena.

Al poco tiempo de surgir esta música electroacústica inscrita en un soporte “o arte de los sonidos fijados” (Chion 2003), surgió la “electrónica en vivo” o *live-electronics*, término que probablemente se derivó de los comentarios de John Cage sobre su obra *Cartridge music* (1960), en la que el cartucho de un tocadiscos era sustituido por diferentes materiales (Supper 1997). En las obras *live-electronics* realizadas con ordenador se habla de transformaciones en tiempo real para indicar que el resultado de la transformación es casi instantáneo. En el festival se han programado numerosas obras *live-electronics*, transformando los sonidos de instrumentos acústicos con distintos dispositivos tecnológicos (analógicos o digitales).

La compositora Marisa Manchado (Madrid 1956), al catalogar el repertorio del LIEM (Laboratorio de Informática y Electrónica Musical, único estudio de música electroacústica de soporte enteramente público que ha existido en España), refiere que “las categorías musicales, dentro del género electroacústico, que aparecen en las catalogaciones son las siguientes:

1. Electroacústica pura: cinta sola, es decir, acusmática.
2. Electroacústica mixta: en interacción con instrumentos acústicos o grupo instrumental.

3. Electroacústica en vivo: transformaciones del sonido en tiempo real.

4. Multimedia: obras que incluyen vídeo, danza, textos, dramatizaciones, etc.” (2022, p.123)

Analizando el programa de las distintas ediciones del festival Radical dB, vemos que ha contado con todo este tipo de categorías dentro del género electroacústico. La especificidad que se da en Radical dB consistirá en combinar la electroacústica con otras prácticas musicales sonoras, tal como mostraremos más adelante a través de los encargos de composiciones realizados por el festival.

En segundo lugar, el término “arte sonoro” apareció por primera vez en el catálogo de la exposición *Sound/Art* realizada en el Centro de Escultura de Nueva York en 1983. Según las declaraciones del historiador Don Goddard, siguiendo esta muestra tendríamos que “el arte sonoro muestra que escuchar es otra forma de ver, es decir, de percibir el espacio” (Pardo 2012, p.18). La investigadora Carmen Pardo se interroga sobre este término mostrando la dificultad de definirlo y viendo como “en el caso del arte sonoro, el caminante se encuentra con la pulverización de dos rocas: la propia noción de arte y la de música” (2012, p.17). Pardo señala también dos dificultades: la primera surge en relación con el término arte, “en la expresión arte sonoro, el término arte se refiere principalmente, a la relación con lo visual que podrá establecer lo sonoro”. Por otro lado, la segunda dificultad radica en que el término sonoro indica un desplazamiento respecto al de música (2012, p.18).

De estas reflexiones sobre el arte sonoro destacamos tres características relacionadas con el tipo de programación en el festival Radical dB: la importancia del espacio en la difusión de las obras, la relación de lo sonoro con elementos visuales (por ejemplo, en la difusión de músicas electroacústicas con vídeo) y, por último, el interés por el sonido en sí mismo y no las notas. Además, en el festival se han programado instalaciones sonoras en tres ocasiones (referenciadas más adelante en este artículo).

Por último, el festival Radical dB también se ha definido como cercano a la música experimental, la cual remite a su creador, John Cage (1912-1992). Cage definió esta música no simplemente como una música que contiene nuevos elementos, sino como una música que inicia procesos sonoros cuyos resultados son desconocidos por adelantado. Se trata

de una “música en la que no podemos predecir el resultado” (Nyman 2007, p. 209). En el caso de Radical dB, ha habido conciertos en los que la improvisación tiene un papel fundamental y otras actuaciones en las que el resultado sonoro puede resultar impredecible debido a que se modifican en directo distintos parámetros del sonido y cada vez de manera diferente.

Es difícil encerrar las diversas prácticas musicales en estos términos debido a, entre otros motivos, que dichas prácticas viven del contacto y la mezcla entre dichas categorías y de las diferentes maneras de aproximarse al sonido. Es el momento de analizar ahora cuáles son los contenidos de la programación del festival y descubrir las principales formas de acercarse a lo sonoro que han predominado.

Programación del festival Radical dB: encargos de composición

Los tres únicos encargos de composición que ha hecho el festival (subvencionados con las ayudas a la música, la lírica y la danza del Ministerio de Cultura y Deporte-Instituto Nacional de Artes Escénicas y de Música) han sido concedidos a tres compositores destacados del panorama de la música electroacústica y arte sonoro: José Iges & Concha Jerez, José Manuel Berenguer y Adolfo Nuñez. Estos encargos muestran las principales líneas estéticas que conforman la programación del festival. Analizaremos a continuación cuales han sido.

El primer encargo fue para los artistas José Iges (Madrid, 1951) & Concha Jerez (Las Palmas de Gran Canaria, 1941), los cuales presentaron en 2016 su obra titulada *Campos de Interferencias*. José Iges, compositor y artista sonoro, dirigió entre 1985 y 2008 en Radio Clásica (RNE) el programa *Ars Sonora* y ha sido miembro fundador y coordinador del grupo *Ars Acustica / UER* (1999-2005). Concha Jerez, artista intermedia, recibió en 2010 la Medalla de Oro al Mérito a las Bellas Artes por el Ministerio de Cultura español y en 2015, el Premio Nacional de Artes Visuales.

El título de la obra presentada en RadicaldB 2016, *Campos de Interferencias*, no solo hace un guiño al nombre de la institución que promueve la obra, sino a toda una línea de trabajo que Concha Jerez y José Iges han desarrollado desde comienzos de los años noventa: las interferencias en los medios. Aquí su obra resulta una interferencia en un festival considerado

como un medio público para la difusión de arte sonoro y música experimental. La obra se sitúa en una práctica artística InterMedia –también común a su trayectoria– que afronta la visualización del sonido y la sonorización de la imagen mediante acciones y mezclas en vivo³.

El segundo encargo lo recibió José Manuel Berenguer (Barcelona, 1955), compositor, coordinador y profesor de Psicoacústica y Música experimental del Master en Arte Sonoro de la Universidad de Barcelona y director la Orquesta del Caos. Presentó la obra *Màkina7* en 2019, una obra para un intérprete que moldea el comportamiento de los sonidos de generación electrónica con el movimiento de sus manos sobre una cámara de infrarrojos. La totalidad del material sonoro que compone la pieza consiste en diversos tratamientos electrónicos realizados sobre un registro en seis pistas del buen hacer de la percusionista Pilar Subirá, a quien este trabajo está dedicado⁴. En esa misma edición del festival el propio Berenguer actuó en directo, en una sesión de improvisación, modificando en tiempo real los sonidos de flauta y pequeña percusión de la intérprete Alla Yanovsky.

El tercer y último encargo del festival fue concedido a Adolfo Nuñez (Madrid 1954), titulado en Composición, Guitarra, Ingeniería Industrial y *Computer Music* (Conservatorio y Universidad de Madrid y en Universidad de Stanford, EEUU). Fue coordinador del LIEM (Laboratorio de Informática y Electrónica Musical, vinculado al Centro para la Difusión de la Música Contemporánea (CDMC), desde 1989 hasta su cierre en 2010. El LIEM fue una institución central para la creación electroacústica (Manchado, 2022). La obra que presentó fue *Riá riá*, para castañuelas (por la intérprete Ana Vega Toscano) y electrónica en la edición del festival de 2021. Dicha obra pretende incorporar la castañuela a la música experimental electroacústica y también desarrollar su potencial rítmico, tímbrico y textural a través de su interacción con la electroacústica. La obra desarrolla dicha interacción como parte de la investigación que el autor viene realizando desde la última década sobre el procesamiento electrónico del sonido en vivo⁵.

En estos tres encargos podemos ver la intención de expandir la tradición de la música electroacústica para soporte. En primer lugar, con otros dispositivos tecnológicos (nuevos *interfaces*), que transformen el sonido en directo (enlazando con la tradi-

ción de *live-electronic music*). En segundo lugar, atribuyendo un carácter performativo a las obras, destacando la importancia del gesto y de la interacción.

Programación del festival Radical dB: prácticas musicales electroacústicas extendidas

Al analizar la programación del festival podemos distinguir las siguientes prácticas musicales relacionadas con la música electroacústica:

- *Live-coding* o la programación en directo de sonidos realizados con el ordenador.
- *Live-electronics*: transformación de instrumentos acústicos e interacción con la electrónica; instrumentos acústicos de cuerda (violín, violonchelo), de viento (saxofón, clarinete) y percusión; en cuanto a la electrónica aparecen distintos dispositivos tecnológicos (analógicos y/o digitales -ordenador, ipad, etc.).
- Utilización de nuevos interfaces e instrumentos: conciertos con instrumentos diseñados por los propios músicos o con nuevos dispositivos de control de sonido.
- Espectáculos multimedia: espectáculos en los que interaccionan varias disciplinas (teatro, danza, visuales, etc.)
- Música electrónica experimental o abstracta acompañada de visuales.
- Música acusmática.
- Performance sonora.
- Improvisación.
- Radioarte: presencia del medio radiofónico.
- Paisajes sonoros: utilización de grabaciones de sonidos que nos rodean.
- *Live-poetry*: interacción de poesía improvisada recitada en el escenario con la electrónica y transformación de la voz.
- Instalaciones sonoras.

Según estas categorías, clasificaremos los músicos que han participado en el festival (aparición por orden cronológico dentro de cada categoría):

- **Live-coding:** Benoît and the Mandelbrots, Lawson/Smith, Mikel Parera, Scott Wilson.
- **Live-electronics:** Xelo Giner (saxofón), Trino Zurita (violonchelo), Tunnel Ensemble (saxofón y electró-



nica), Sound Quartet (video/electrónica y clarinete), Ensemble d'Arts (Violín y electrónica), César Peris (percusión), Neopercusión, Ana Vega Toscano y Adolfo Nuñez (castañuelas y electrónica), Nefelibatas feat. Cristina Suey (violonchelo), CMC Garaikideak.

• **Utilización de nuevos interfaces e instrumentos:** Edu Comelles, Myriam Bleau, Keith Rowe, Xenia Pestova, Joel Ryan, ErikM, Floating Spectrum, José Manuel Berenguer, Martí Guillem, trio: György Kurtag Jr, Cyril Gourvat, Jean-Marie Colin.

• **Espectáculos multimedia:** Compañía Campo de Interferencias, Ensemble Sinkro, Compañía Músicas Abiertas, Ensemble Flashback.

• **Música electrónica experimental y visuales:** Leafcutter John, Juraj Kojs & Paula Matthusen, Franck Vigroux, Asmus Tietchens, Timo Dufner, Julian Scordato, Miguel A. García aka Xedh, Sara Persico, Iván Ferrer Orozco, Nacho Román, Alex Augier.

• **Música acusmática:** Joan Bagés i Rubí, Compañía Alcòme, Julien Guillamat, Jean Voguet, Juan Escudero, Carlos Satué, Edith Alonso.

• **Performance:** Concha Jerez y José Iges.

• **Improvisación:** Antony Maubert, Xenia Pestova, Keith Rowe, Luis Tabuena, ErikM, Agustí Fernández y Joel Ryan, José Manuel Berenguer con Alla Yanovsky, Gustavo Giménez, Cuarteto ¿.

• **Radioarte:** Instalación radiofónica continua de TEA FM, Radio-art live por Edith Alonso y Ana Béjar.

• **Paisajes sonoros:** Edu Comelles, Justo Bagüeste.

• **Live poetry:** AMC, Gustavo Giménez.

• **Instalaciones:** Acoustic Osteology de Agi Haines y Sean Clarke, Concierto/Instalación TRILLO de Fermín Serrano, Organism de Xoán-Xil López.

Esta programación muestra una variedad de formas de concebir la música electroacústica

que reflejan tres características principales: un interés por el sonido (y no las notas), por la expresión del gesto y la escucha atenta. En primer lugar, se busca una liberación del sonido ante un número ilimitado de posibilidades y la apuesta por nuevos timbres. En general, en toda la programación podemos destacar la intención de dar más importancia al sonido y no a las notas. El musicólogo François Delalande define el término sonido de la siguiente manera (2001): “El ‘sonido’ del que queremos hablar no es una unidad a combinar sino al contrario una resultante, que integra varios elementos: no las notas, justamente, pero todo lo que hay de más, a saber los timbres, los ataques y los perfiles, los índices de juego y los tratamientos, la puesta en espacio, y algunas veces la toma de sonido⁶⁷”.

En cuanto a la segunda línea que conforma la programación, la importancia dada al gesto como algo creador del sonido mismo y de la actitud de escucha, enlaza con la tradición de la música concreta. En dicha música, los movimientos permitidos por la utilización de las máquinas de reproducción del sonido (en las cintas magnéticas, en los giradiscos, etcétera) daban una intención al objeto sonoro que se iba a crear. No en vano, Pierre Schaeffer concibió dicho objeto cuando un giradiscos se quedó atrapado en un surco repitiendo de manera continuada un fragmento de música, esta repetición generaba otra manera de acercarse a lo sonoro. De esta manera, Marc Battier señala que “la música concreta no nace de la máquina, ella es engendrada por la escucha y el gesto de un músico” (2003)⁷.

Por último, a través de los conciertos se promueve una actitud de escucha en la que el oyente tiene una mente abierta capaz de asimilar propuestas en las que no hay un programa precalculado de relaciones musicales y significados⁸. El festival Radical dB, que también desarrolla una labor pedagógica a través de talleres, quiere que el público se aventure en la escucha de todos los sonidos posibles, tal como propone el compositor R.M. Schaefer (1933-2021): “Debemos sensibilizar el oído al milagroso mundo sonoro que nos rodea” (Schaefer 1994, p.13).

Notas

1. Campo de interferencias. Disponible en: <http://campo-de-interferencias.org/#1> [Consultado 27-09-2023]

2. Etopia. Disponible en: <https://etopia.es/> . [Consultado 29-09-2023]

3. Iges, J. Texto de presentación de la obra para el festival. Inédito.

4. Berenguer, J.M. Texto de presentación de la obra para el festival. Inédito.

5. Nuñez, A. Texto de presentación de la obra para el festival. Inédito.

6. Traducción del autor del artículo. “Le «son» dont nous voulons parler qui n’est pas une unité à combiner mais au contraire une résultante, qui intègre divers éléments : non pas les notes, justement, mais tout ce qui est en plus, à savoir les timbres, les attaques et les profils, les indices de jeux et de traitements, la mise en espace, quelquefois la prise de son”, (Delalande 2001, p.14).

7. Traducción del autor del artículo. “La musique concrète ne naît donc pas de la machine, elle est engendrée par l’écoute et le geste du musicien” (Battier, 2003, p.560).

8. Nyman explica la actitud del oyente en la música experimental: “The listener should be possessed ideally of an open, free-flowing mind, capable of assimilating in its own way a type of music that does not present a set of finalized, calculated, pre-focused, projected musical relationships and meanings” (Nyman 2007, p.219).

Referencias

Álvarez-Fernández, M. (2014). Música electroacústica y arte sonoro. Perspectivas sobre dos concepciones de la tecnología y sus implicaciones ideológicas y estéticas. *Actas del congreso en el XIX Festival Punto de Encuentro*. Valencia: AMME, pp.21-32.

Battier, M. (2003). “Laboratoires”. En Nattiez, J. -J. (Coord.). *Musiques, une encyclopédie pour le XXI siècle.vol I. Musiques du XX siècle*. Paris : Actes sud, p.558-574.

Bayle, F. (1993). *Musique acousmatique, propositions...positions*. Paris: INA-Buchet/Chastel.

Chion, M. (2003). *El arte de los sonidos fijados*. Cuenca: Centro de creación experimental.

CRUZ, N. (2020). “Festivales de música. Es hora de recapitular”. *Periférica Internacional. Revista Para El análisis De La Cultura Y El Territorio*, 21, pp.76-83. <https://doi.org/10.25267/Periferica.2020.i21.06>

Delalande, F. (2001). *Les sons des musiques, entre technologie et esthétique*. Paris : INA-GRM/Buchet-Chastel, 2001.

EIMERT, H. (1959). “Las siete piezas”. En: EIMERT, H (Coord). *¿Qué es la música electrónica?* Buenos Aires: Nueva visión, pp.21-31.

E.G.C. (2014, 3 de noviembre). Zaragoza, capital internacional de la experimentación sonora. *El periódico de Aragón*, p.39.

Ghazala, R. (2005). *Circuit-Bending Build Your Own Alien Instruments*. Indianapolis: Wiley.

Griffiths, P. (1978). *Modern Music a concise history from Debussy to Boulez*. London: Thames&Hudson.

KOENIG, G.M. (1959). “Técnica de estudio”. En: EIMERT, H (Coord). *¿Qué es la música electrónica?* Buenos Aires: Nueva visión.

MANCHADO, M. (2022). *El Laboratorio de Informática y Electrónica Musical (LIEM) del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea (CDMC) un instrumento inclusivo para la creación electroacústica*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid.

NYMAN, M. (2007). “Towards (a Definition of) Experimental Music”. En COX, C. AND WARNER, D. (Coord.). *Audio Culture. Readings in modern music*. New York: The continuum International Publishing Group, pp.209- 220.

Morgan, R. P. (1994). *La música del siglo XX*. Madrid: Akal.

Pardo, C. (2012). “En los arenales del arte sonoro”. *Arte y Políticas de identidad*, 7, pp. 15-28.

Schafer, M.R. (1994). *Hacia una educación sonora*. Buenos Aires: Pedagogías Musicales Abiertas.

STUCKENSCHMIDT, H.H. (1959). “La tercera época”. En: EIMERT, H (Coord). *¿Qué es la música electrónica?*. Buenos Aires: Nueva visión.

Supper, M. (1997). *Música electrónica y música con ordenador*. Madrid: Alianza.

Webgrafía

Berenguer, J.M. Disponible en: <https://www.sonoscop.net/jmb/> . [Consultado 28-09-2023]

Campo de interferencias. Disponible en: <http://campo-de-interferencias.org/#1> [Consultado 27-09-2023]

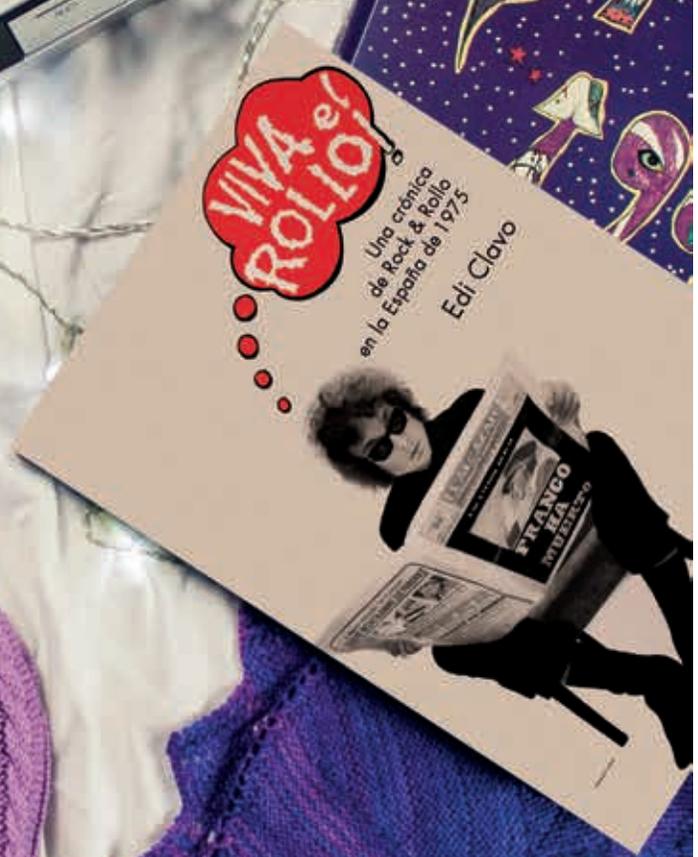
Etopia. Disponible en: <https://etopia.es/> . [Consultado 29-09-2023]

Iges, J. Disponible en: <https://joseiges.com/> . [Consultado 28-09-2023]

Jerez, C. Disponible en: <https://conchajerez.net/>. [Consultado 28-09-2023]

Núñez, A. Disponible en: <https://adolfonunez.com/> . [Consultado 28-09-2023]

Radical dB. Disponible en: <http://radicaldb.es/>. [Consultado 27-09-2023]



Sílex, una editorial de ensayo académico y música

Ramiro Domínguez Hernanz

Director del Grupo Sílex
ramiro@silexediciones.com

Artículo recibido: 16/09/2024. Revisado: 22/09/2024. Aceptado: 30/09/2024

Resumen: Artículo sobre la trayectoria de Sílex ediciones y más concretamente de sus últimos años editando música con autores y autoras españolas.

Palabras clave: Sílex ediciones; Arte; Historia; ensayo; Música.

Sílex, an academic essay and music publisher

Abstract: Article about the career of Sílex ediciones and more specifically about its last years publishing music with Spanish authors.

Keywords: Sílex editions; Art; History; Essay; Music.



Sílex ediciones editó su primer libro en año 1967, un trabajo sobre las cuevas de Altamira, pero con el nombre de Eleonor Domínguez, mi padre. Él, años más tarde, en 1973 le pondrá el nombre Sílex a la editorial, un nombre sonoro y que reflejaba perfectamente la intención por la que pretendía ir. Un sello de arte en sus inicios. Sílex, ya en esos años, tenía intención de ser un sello de libros de historia.

Estas fueron las premisas editoriales, pero como todo en la vida se ofrece al cambio continuo.

El que escribe, Ramiro Domínguez, entró a formar parte de la editorial en el año 1987 para ayudar en edición de mesa, trabajos de almacén y de comercial. En aquellos años compartíamos oficina con la distribuidora que también creó mi padre con otros socios que se llamaba Dyanome, palabra inventada y que venía del griego *dynamo*, que significa fuerza. Esa distribuidora era sobre todo de libros de arte. Fueron años muy intensos en los que empecé a trabajar con proyectos de los profesores de arte más señeros de España, como Isidro Bango Torviso; el que fue director del Museo del

Prado, Manuel Pita Andrade; Francisco Calvo Serraller o Fernando Marías.

Crear libros se convirtió desde ese instante en mi pasión y un gran descubrimiento juvenil. Pasaron varios años de intenso aprendizaje y cometiendo errores, que sirvieron para mejorar mis capacidades dentro de la editorial.

A su vez comencé a asistir a las reuniones de la Asociación de Editores de Madrid y más concretamente a las de la Comisión de Pequeñas Editoriales de Madrid, en las que conocí a muchos y muchas colegas que me ayudaron a entender mucho más el sector editorial y la política gremial. Con los años fui presidente de la Comisión de Pequeñas Editoriales de Madrid, así como miembro de la Junta Directiva de la Asociación y representando a los editores en la Comisión de la Organización de la Feria del Libro de Madrid. Cargos sin remuneración alguna y que sirvieron para aprender del sector y conocer a un amplio grupo de editores/as, libreros/as y distribuidores/as del mundo del Libro.

En el año 1992 dejé de participar en la distribuidora Dyanome, ya que se cerró, y se creó otra mucho más potente que se llamó Museum Line. Esta distribuidora pretendía

llegar a los museos españoles y europeos con libros, postales, láminas y todo tipo de material dedicado al arte para su venta en las librerías de los museos. Fue un inicio ilusionante, pero con muchas complicaciones de gestión y al final me salí del accionariado y por tanto dejé de participar de aquella aventura.

En el año 1993, con dos socias, creamos la librería Lenguajes, especializada en Lingüística, la única en España. Estuvo en dos sedes: la primera, al lado del Museo del Prado, y la segunda, en la calle Gravina. Fue una aventura llena de ilusión, pero con un hueco económico importante. A los tres años me salí del accionariado. No duró mucho más.

Como se intuirá, los cambios siguen, y una vez ya posicionado en la editorial con más dedicación pude pensar en cómo hacerla más visible y fortalecerla en librerías. Sílex era una pequeña editorial y con libros de arte de gran formato, también de temas marinos, entre otros, pero siempre con la intención de editar libros de lujo. Aquello, que era muy interesante, a mí no me llegaba a convencer, ya que veía que el sector iba por otro lado y que el libro de arte era demasiado caro. Una inversión muy potente para luego conseguir unos resultados escasos y complejos. Si sumamos a esa situación que los museos habían pasado a manos de empresas como Aldeasa y otras parecidas, y que además ofrecían ya sus productos a costes más bajos, esto hizo que la venta de nuestros libros bajara de manera importante y fueron momentos muy difíciles.

En el año 1993, planteé que se editaran libros de ensayo histórico de perfil más comercial sin perder rigor histórico, y se creó la colección Serie Historia. Llegó a tener bastante impacto y fue un referente en el mundo editorial.

En el año 1999 compro la mayoría de las acciones de la editorial y me hago cargo de ella como administrador único. Fue algo muy potente para mí, llevaba trece años en la editorial buscando mi lugar y llegó de esa manera. Un cambio más.

En el año 2000 entró a trabajar en la editorial una persona que la varió: Óscar Villarroel. Él, con una gran vocación docente universitaria, entró a hacer prácticas en Sílex, y fue él, al par de años, el que me propuso que estaría muy bien editar libro académico. Y así fue como se creó Sílex Universidad, una de las colecciones que en este momento tiene un alto prestigio académico.

Esa decisión cambia la forma de entender la editorial y nos volcamos en ello con mucha fuerza, así como con

mucho criterio editorial y, creemos, que un buen hacer. En la actualidad estamos en el SPI en el Q1 en el puesto sexto en Historia. Eso son muchas horas de trabajo, esfuerzo y una visión muy clara de publicaciones. En este año tenemos editados más de 450 títulos de corte académico.

Y aquí aparece la música. Otro cambio más.

Toda editorial tiende a buscar su espacio entre sus competidores y también, y esto es muy determinante, hace que el criterio de su editor o editora marque la pauta y su catálogo. Esto quiere decir, que la mayoría de las veces en las empresas editoriales, sus editores son los que ven un nicho de mercado, pero también reflejen sus referentes personales y sus propias inquietudes.

Desde adolescente la Historia era una de las vertientes que más me gustaba. Me atraía esa idea del pasado, sus porqués, sus análisis y sus aciertos o errores, de los que poder aprender. Me encantaba, tanto como ahora, saber las razones por las que ocurrían los movimientos sociales, los cambios de paradigmas, las revoluciones, las batallas, los cambios políticos, los movimientos regios, las repúblicas, “el horror” como escribía Conrad y todos esos conceptos que son reflejo de la actualidad. Los porqués eran diferentes, según su historia o sus acontecimientos. Esas variables me fascinaban y me siguen fascinando.

En mi adolescencia, los libros, el arte, el cine, la historia y la literatura estaban siempre en casa, en todo momento se sentían cercanas. Se hablaba de todo ello con naturalidad. Otra de las variables culturales fue la música. La música clásica, el flamenco o la música latinoamericana se escuchaban con frecuencia en el hogar. Pero fue la aparición del rock and roll lo que transformó mi vida, así como la de muchos jóvenes antes, ya en los cincuenta y en los sesenta, y por supuesto los Beatles. Ellos me cambiaron absolutamente la forma de pensar.

Negar en este momento que la música es historia creo que es un error que algunos académicos me han comentado, cierto es que son la minoría. Los acontecimientos musicales en la historia han hecho cambiar asuntos políticos e históricos en el siglo XX y el XXI son imprescindibles para entender esos dos últimos siglos. Pero si uno se adentra en épocas anteriores se puede ver cómo la música ha influido y era determinante en muchos aspectos sociales. Solo hay que ver a quién dedica Beethoven la “Heróica”, la Quinta Sinfonía: a Napoleón, aunque luego se retractaría de ello. Es decir, ya en el XIX la

música se consideraba como un elemento necesario para los movimientos de masas y crear política con ella, es decir, su estudio resulta imprescindible.

Los movimientos culturales que aparecieron ya desde los años cincuenta se estudian en las universidades de Granada, Sevilla, Rey Juan Carlos, Carlos III, Autónoma de Madrid, Universitat Autònoma de Barcelona, entre otras muchas. Eso es una muy buena señal y por ello Silex ediciones apostó por una línea musical, por supuesto sin abandonar los ensayos académicos históricos como los libros de arte. Y como escribía antes, también la necesidad de ese cambio por un criterio personal.

Fue en el año 2011 cuando gracias a José Luis Ibáñez, editor en Santillana, creamos una colección de biografías de personajes históricos connotados que intentaron cambiar el mundo. Y uno de los propuestos fue un libro sobre la figura del músico pop John Lennon. El autor de la publicación fue el periodista musical Jesús Ordovás. El libro se vendió bastante bien y fue la primera piedra para crear el edificio musical de Silex ediciones y más concretamente la colección Silex Música.

El siguiente punto que hizo tomar ya la decisión definitiva de apostar por una línea editorial de música fue el libro *Imposible vivir así. The Last Waltz*, del periodista Miguel López. Este volumen narra el concierto-película de Martin Scorsese de la mítica banda, The Band, y cómo se fue germinando y creando este acontecimiento histórico del cine y la música. Ciertamente es que al entregarme el texto Miguel López vi que a ese libro magníficamente escrito le faltaba una introducción histórica de los acontecimientos que estaban pasando en ese instante y que lógicamente marcaba lo que aconteció en ese acto musical. Ese capítulo de introducción lo mejoré finalmente. El libro fue un éxito y funcionó muy bien. Eso animó a que teníamos que seguir por ese camino.

Hubo otro punto de inflexión con un volumen que marcó la tendencia dentro de la colección: el libro de Manuel Recio e Iñaki Galera sobre un grupo imprescindible en la historia de la música como fueron los Kinks. *The Kinks. Atardecer en Waterloo* se convirtió en un éxito casi de inmediato, vendiendo cuatro ediciones sobre un grupo del que apenas se había publicado algo en España, solo el libro de Mikel Barsa, que ya tenía muchos años, y por otro lado, justamente acababa de salir el volumen, a la par que el nuestro, del historiador Javier

de Diego Romero *The Kinks: música, cultura y sociedad*, editado por Milenio.

Luego vinieron muchos títulos más.

Quisiera mencionar a las editoriales que también han y están trabajando y explorando el mundo musical como la citada anteriormente Milenio o Efeme, en Madrid; y Kultrum y Contra, desde Barcelona. Y hace ya muchos años, Júcar, con su mítica colección “Juglares”, en Madrid, y la colección de música de Alianza.

Cierto es que hay, tal vez, un exceso de sellos que han apostado por la música, que puede ser que se agote ese “fílón” editorial, pero a la vez creemos desde Silex ediciones que es bueno que existan y que se editen música. Es muy necesario y, además, que los escriban autores españoles.

Este es un tema que quisiera hacer valer. Tendemos a minusvalorar lo español, pensando que hay autores extranjeros que tienen mejores ensayos musicales que los autores de nuestro país. Desde Silex hemos apostado muy seriamente y con mucho rigor por esta vía. Tenemos autores que han escrito excelentes títulos de música y que no desmerecen nada a otros de otros países. No quiero sonar patrioterero ni nada por el estilo, simplemente quisiera destacar que en España hay gran calidad de investigadores/as y escritores/as de música y eso está asegurado por parte de Silex.

Hay trabajos de gran calidad de investigación y propuestas, así como de escritura, que se están editando con un valor importante. Insisto, necesitamos esas investigaciones y ensayos para fortalecer nuestro tejido intelectual musical.

Volviendo al sello Silex Música, quisiera mencionar los títulos, junto con el nombre del autor, que tenemos para hacernos una idea de qué publica Silex Música:

- *John Lennon*, Jesús Ordovás
- *Ellas cantan, ellas hablan*, Toni Castarnado
- *La guía The Beatles*, José Luis Gilsanz Román
- *Townes Van Zandt*, Álvaro Alonso
- *Bob Dylan*, Jesús Ordovás
- *Peter Gabriel. Un explorador musical y su tiempo*, Javier de Diego Romero
- *Siluetas y sombras. David Bowie*, Juan J. Vicedo
- *La Quadrophenia de Pete Townshend*, Javier Cosmen Concejo
- *Esta vez venimos a golpear*, Fran G. Matute

- *Antología de la British Invasion*, Iñaki García Galera (texto) y Álvaro Ortega (texto e ilustrador)
- *La música pop y nosotros*, José Luis Ibáñez
- *Viva el Rollo. Una crónica de Rock & Rollo en la España de 1975*, Edi Clavo
- *Viaje a Caledonia*, Isabel López y Miguel López
- *Una chica sin suerte*, Noemí Sabugal
- *Cuando la música era redonda (con R de radio)*, Luis Merino y Tudi Martín
- *Vidas perras. Cuentos musicales del Sofá Sonoro*, Alfonso Cardenal
- *Rolling Stones. Cómo se hizo Sticky Fingers*, Javier Cosmen Concejo
- *Los Rodríguez. Sin documentos*, Héctor Fouce y Fernán del Val
- *Adolfo. Por el camino púrpura. De los Íberos a Cánovas, Rodrigo, Adolfo y Guzmán*, Concha Moya
- *Por un penique de fresas. La semilla española del disco que cambió a los Beatles*, Enrique Sánchez
- *Canciones de buen rollo*, Isabel Jiménez Moya y Carolina Prada Seijas
- *En presencia de Battiato*, Eduardo Laporte
- *Hilario Camacho. El trovador de Chamberí*, Álvaro Alonso
- *Algo muy dentro de Alex Chilton*, Marce “Becerring” Moreno
- *Fenómeno Taylor Swift*, Yeray S. Iborra
- *Rock & Revolución*, José Manuel Sebastián
- *¡¡Hola, Mr. Pop!! Cuando la modernidad llegó a España para quedarse: 1956-1964, vol I*, Ignacio Faulín Hidalgo
- *¡¡Hola, Mr. Pop!! Cuando la modernidad llegó a España para quedarse: 1965-1969, vol II*, Ignacio Faulín Hidalgo
- *Frank Zappa (1940-1993)*, Román García Albertos
- *El efecto estroboscópico*, Carles Estrada Casabona
- *Qué te debo, José?*, Malcolm Scarpa
- *Canciones de buen rollo*, Isabel Jiménez Moya y Carolina Prada Seijas
- *Relatos de Rock'n'Roll*, José Luis Zapatero
- *Las chicas del Q. Una revolución musical en 1994 con Pj Harvey, Björk y Tori Amos*, Toni Castarnado
- *Calles que fueron nuestras. El universo musical de Jarvis Cocker, Richard Hawley y Pulp*, Juan J. Vicedo
- *Después de quemarlo todo*, José Lanot
- *Estival de Cuenca (2012-2022) Análisis, características, historia y protagonistas*, Marco Antonio de la Ossa Martínez
- *Mis años rockeros*, Jordi Sierra i Fabra
- *La música en Huéllamo (Cuenca) (1964-2023)*, Marco Antonio de la Ossa Martínez
- *Brahms. Un compositor de estío*, Johannes Forner (La única traducción)

Así que editar música dentro de una editorial de historia tiene mucha lógica. Sílex, con siete premios nacionales al Libro Mejor Editado —últimamente hemos tenido otro reconocimiento importante con los Premios Fam Cultura Por-eye 2024 a la Mejor Editorial de Música—, hace que nuestro proyecto de Sílex Música sea una apuesta necesaria para recuperar músicos y grupos, aunque también con una idea muy clara de editar autores españoles, ya sean periodistas, historiadores o músicos que escriben con calidad y rigor.



Insert the side into recorder → DO NOT TOUCH THE TAPE HEADS

VHS



LA DIGITALIZADORA
DE LA MEMORIA COLECTIVA



La Digitalizadora de la Memoria Colectiva. Cultura comunitaria para la salvaguarda de la memoria social audiovisual

Óscar Clemente Galán

Realizador audiovisual y colaborador voluntario
oscar@ladigitalizadora.org

Artículo recibido: 30/09/2024. Revisado: 03/10/2024. Aceptado: 09/10/2024

Resumen: La Digitalizadora de la Memoria Colectiva es una iniciativa comunitaria para la digitalización, descripción, difusión y conservación de memoria audiovisual registrada en formatos analógicos por colectivos sociales en el último tercio del siglo XX. Su equipo de personas voluntarias está formado por profesionales del audiovisual, los archivos, la informática y la participación ciudadana. Juntos han desarrollado una metodología para acompañar a quienes atesoran estos documentos audiovisuales en la tarea de su preservación. Los documentos recuperados se publican en abierto y se realizan actividades de difusión con el objetivo de reforzar la cohesión de estos colectivos. Este artículo plantea los principales riesgos para la conservación del patrimonio social audiovisual analógico en España. Describe cómo la metodología de La Digitalizadora pretende contribuir a dar respuesta a este problema desde la cultura comunitaria y reflexiona sobre las formas de relación de esta iniciativa con instituciones de custodia audiovisual, públicas y privadas.

Palabras clave: archivo audiovisual; cultura comunitaria; memoria colectiva; acceso abierto; descripción archivística.

La Digitalizadora de la Memoria Colectiva. Community culture for the safeguarding of audiovisual social memory

Abstract: La Digitalizadora de la Memoria Colectiva is a community initiative for the digitization, description, dissemination and conservation of audiovisual memory recorded in analog formats by social groups in the last third of the 20th century. Its team of volunteers is made up of audiovisual, archives, IT and citizen participation professionals. Together they have developed a methodology to accompany those who treasure these audiovisual documents in the task of their preservation. The recovered documents are published openly and dissemination activities are carried out with the aim of reinforcing the cohesion of these groups. This article raises the main risks for the conservation of analogue audiovisual social heritage in Spain. Describes how La Digitizadora's methodology aims to contribute to responding to this problem from the community culture and reflects on the forms of relationship of this initiative with public and private audiovisual custody institutions.

Keywords: audiovisual archive; community culture; collective memory; open access.



El día después de la primera proyección pública de cine de la historia, en 1895, solamente aparecieron dos referencias en prensa. Ambas reseñas coincidieron en destacar un aspecto del invento que sería pronto relegado a un segundo término con el desarrollo del cine de ficción: la capacidad del cinematógrafo para capturar momentos que ocurren delante de su lente y poder reproducirlos una y otra vez, creando la ilusión de que esos hechos vuelven a cobrar vida (Burch 1987).

El primero de los artículos, una reseña aparecida en *El Radical*, afirma: “Ya podía recogerse y reproducir la palabra, ahora puede recogerse y reproducir la vida. Podrá usted, por ejemplo, volver a ver las acciones de los suyos mucho tiempo después de haberlos perdido” (Burch 1987: p.38).

En una segunda nota, un entusiasta periodista de *La Poste* dice: “Cuando estos aparatos sean entregados al público, cuando todos puedan fotografiar a los seres que les son queridos, no ya en su forma inmóvil, sino en su movimiento, en su

acción, en sus gestos familiares, con la palabra a punto de salir de sus labios, la muerte dejará de ser absoluta” (Burch 1987: p.38).

No sería hasta la década de los sesenta del siglo XX cuando estos aparatos comenzasen a ser accesibles al público gracias al abaratamiento de los formatos domésticos de grabación, primero en película y posteriormente en vídeo. Es entonces cuando la ciudadanía puede comenzar a “salvar de la muerte” los acontecimientos sociales que suceden en su entorno utilizando sus cámaras de videoaficionados. Este fenómeno coincide en España con un periodo de especial efervescencia social que alumbra el nacimiento del movimiento vecinal, el de numerosos colectivos sociales de diversa índole e incontables reivindicaciones a lo largo del país. Miles y miles de horas de grabaciones audiovisuales documentan muchos acontecimientos relevantes para nuestra memoria social desde una perspectiva novedosa: la de la ciudadanía de a pie que puede, por primera vez en la historia, registrar los hechos que le interesan en película y vídeo, permitiéndonos “volver a ver las acciones de los suyos mucho tiempo después de haberlos perdido” (Burch 1987: p.38).

1. Amenazas presentes a una promesa de eternidad

Lamentablemente, llegados a la segunda década del siglo XXI, esa promesa de eternidad de las grabaciones cinematográficas se encuentra muy amenazada por diversos factores.

1.1. Caducidad de los soportes de grabación audiovisual

La caducidad física de los soportes en que fueron registradas esas imágenes es tal vez el factor más importante. Las cintas de vídeo y las películas tienen una vida limitada y su deterioro acaba siendo irreversible. Este riesgo acota el tiempo que tenemos para actuar contra su pérdida e imprime a la problemática de su conservación el carácter de urgencia (Hidalgo Pérez 2019).

1.2. Obsolescencia tecnológica y de conocimiento

Otra amenaza es la obsolescencia de los aparatos con los que poder reproducir esas imágenes, que han sido paulatinamente retirados del mercado. En este mismo sentido, también es reseñable la pérdida progresiva del conocimiento técnico para mantener y reparar dichos equipos, por el envejecimiento de la generación de técnicos audiovisuales que lo atesoraba.

1.3. Fragilidad y dispersión de las colecciones audiovisuales

Esta memoria audiovisual que se encuentra en manos de particulares y colectivos sociales es especialmente frágil. Con frecuencia está guardada de forma poco organizada y en condiciones físicas que distan de cumplir las recomendaciones de conservación para este tipo de soportes. Estas cintas y películas las hemos encontrado en sitios tales como almacenes, garajes o debajo de camas en domicilios particulares, siempre a merced de las circunstancias vitales de las personas que las custodian, corriendo el riesgo de ser tiradas a la basura para ordenar un trastero o por el fallecimiento de la persona que las custodiaba.

La distribución dispersa de estas colecciones audiovisuales complica también el reto de su localización. No existe ningún tipo de inventario nacional de grabaciones audiovisuales de colectivos sociales, lo que representa una dificultad importante a la hora de su localización.

1.4. Débil presencia en las políticas públicas de preservación

La conservación de audiovisuales domésticos en España ocupa un papel irrelevante en las políticas públicas. Pocas instituciones tienen dentro de sus prioridades la catalogación y salvaguarda de este tipo de materiales, al ser considerados poco profesionales, documentos menores y de escaso valor. Aquellos organismos, como archivos locales, para los cuales estas grabaciones tienen un valor importante y que han puesto en marcha proyectos de recuperación audiovisual, se enfrentan a problemas presupuestarios, organizativos y de falta de personal para poder atender a su conservación, descripción y difusión.

2. Preservación de la Memoria Colectiva. Una aproximación desde la cultura comunitaria

Con este diagnóstico, en septiembre de 2019 comienzan las primeras conversaciones para poner en marcha el proyecto La Digitalizadora de la Memoria Colectiva. La iniciativa surge de un grupo de profesionales del audiovisual y los archivos a quienes siguen sumándose personas voluntarias de ámbitos tan diversos como la participación ciudadana o la informática. El objetivo del grupo es contribuir a la tarea de preservación, descripción y difusión de documentos audiovisuales de la memoria social del país, aplicando una metodología propia de la Cultura Comunitaria.

La Digitalizadora no se concibe como una entidad de prestación de servicios, sino que ofrece un acompañamiento profesional a colectivos sociales y particulares en la tarea de digitalización, descripción, difusión y conservación de sus documentos audiovisuales. La mayor fortaleza de un proyecto como este, que parte de la sociedad civil, radica precisamente en el trabajo en equipo. En la incorporación de los propios colectivos sociales a la tarea de preservación de su memoria, en el apoyo de asociaciones profesionales y personas voluntarias y en las instituciones públicas de cultura, participación ciudadana y patrimonio. Profesionales, ciudadanía e instituciones públicas son los tres pilares que soportan la iniciativa.

El equipo de La Digitalizadora considera que, desde esta perspectiva comunitaria, de trabajo en equipo y organización horizontal, se han logrado resolver con especial eficacia algunas de las dificultades de preservación de esta memoria audiovisual que hemos apuntado arriba.

2.1. Espigadores de la Memoria Colectiva: una red ciudadana para localizar colecciones audiovisuales relevantes

¿Qué método podría ser más eficaz para descubrir audiovisuales que han escapado del foco de las instituciones de conservación y que se encuentran dispersos por todo el territorio? La respuesta que encontramos fue la propia ciudadanía y su red de amistades y relaciones personales.

Por este motivo, se estableció dentro del equipo un grupo de colaboradores denominado *Las Espigadoras de la Memoria Colectiva*. Nuestro logotipo quiere ser un homenaje a estas personas que, haciendo uso de su memoria y de su red de amistades, nos ayudan a localizar colecciones relevantes. Son personas vinculadas con el activismo social del último tercio del siglo XX y que, por tanto, recuerdan y conocen a quienes grabaron esos momentos con sus cámaras. Las Espigadoras no solamente cumplen una tarea esencial, mediante el boca a boca, de difusión de nuestra iniciativa que nos ayuda a localizar las colecciones, sino que también ejercen una función muy importante como interlocutoras con los colectivos que custodian las colecciones. Su vínculo y amistad con ellos es fundamental para generar confianza hacia el proyecto.

2.2. Solo no puedes, con amigos sí. Confianza y trabajo en equipo

Esta relación de confianza es fundamental, puesto que es imposible para La Digitalizadora desarrollar su labor de forma autónoma. Por el contrario, necesita de la implicación de los colectivos propietarios de grabaciones, a quienes se apoya y orienta para que las digitalizaciones sean de calidad y las descripciones se ajusten a los estándares archivísticos internacionales.

En las primeras semanas de conversaciones acerca del problema de la preservación de este tipo de memoria audiovisual, nos dimos cuenta de que existen numerosos proyectos que, por iniciativa de los propios colectivos sociales, están tratando de afrontar esta tarea por su cuenta. Proyectos muy voluntariosos pero cuyos resultados no son los óptimos desde el punto de vista técnico ni cumplen ningún estándar de descripción archivística.

Por este motivo, pensamos que podría ser útil poner a su disposición algunas herramientas y un acompañamiento profesional que permitiese obtener mejores resultados en la digitalización,

descripción, conservación y difusión de los documentos audiovisuales. Eso es lo que quiere y puede ofrecer La Digitalizadora.

Gracias a una aproximación interdisciplinar y a las aportaciones voluntarias de conocimiento de profesionales de muy diversos ámbitos, hemos generado nuestros protocolos de tratamiento, digitalización y descripción de documentos, conforme a normas internacionales y cumpliendo estándares profesionales.

En este sentido destaca el apoyo de una asociación profesional desde sus inicios: la Asociación de Archiveros de Andalucía. Algunas de sus socias han desarrollado la metodología de descripción de documentos, además de poner en marcha un sistema de información archivístico en abierto construido con AtoM¹, *software* libre de descripción archivística avalado por la Unesco.

No obstante, todo este acompañamiento profesional no tendría sentido sin el trabajo de las personas que pertenecen a los colectivos propietarios de las colecciones audiovisuales. Su memoria es una fuente primaria muy valiosa para enriquecer las descripciones de los documentos recuperados y contextualizar, con todo lujo de detalles, las historias que se encuentran registradas en estas películas.

Otro aspecto que define cómo el abordaje colaborativo y comunitario nos ha ayudado a desarrollar nuestra tarea tiene que ver con la génesis de nuestra estación de digitalización. Como hemos mencionado, los equipos necesarios para la reproducción de estas grabaciones están descatalogados y pueden ser difíciles de encontrar y costosos. Pues bien, hemos logrado montar una estación de digitalización de soportes magnéticos a un coste muy bajo gracias a la colaboración de profesionales y empresas del audiovisual, así como de instituciones de enseñanza y culturales. Todavía existen muchas personas, empresas e instituciones que conservan estas máquinas en sus inventarios sin darles uso alguno. Mediante la firma de contratos de cesión de uso (comodato²) disponemos en la actualidad de una estación que permite la digitalización de casi todos los formatos de grabación en soportes magnéticos.

Una aportación esencial para la puesta en marcha de esta estación de digitalización nos ha llegado desde el Área de Participación Ciudadana del Ayuntamiento de Sevilla, que desde septiembre de 2021 nos ha cedido el uso de varias salas en el edificio de la antigua imprenta municipal. La colaboración horizontal entre ciudadanía, profesionales e ins-



tuciones nos ha permitido poner en marcha esta estación comunitaria de digitalización en breve plazo, con trámites sencillos y a bajo coste.

Para la digitalización de soportes fílmicos contamos con la colaboración de José Luis Sanz y su estudio de digitalización Ocho y Pico³. José Luis, que trabaja habitualmente con filmotecas y otros archivos, simpatiza con el proyecto desde sus inicios y contribuye digitalizando el material que previamente es organizado y preparado en nuestra estación de digitalización.

2.3. Fomentar la réplica para actuar con urgencia

Disponemos de poco tiempo para rescatar estas imágenes debido a la obsolescencia de los soportes donde fueron registradas y la capacidad de trabajo del grupo motor de La Digitalizadora es limitada. Por este motivo, el proyecto publica sus metodologías en abierto y estimula su réplica, con el objetivo de poder generar una red de grupos de trabajo en todo el territorio nacional que pueda trabajar de forma simultánea y llegar a más colectivos sociales.

A lo largo de estos años de trabajo se han realizado talleres de formación y se ha acompañado la creación de iniciativas similares en distintos puntos del país.

3. Hoja de ruta para la acción colectiva: resumen de etapas de trabajo

3.1. Espigar

Una vez localizada una colección y establecido el contacto con el colectivo que la custodia, el primer paso consiste en facilitarles una guía para que puedan realizar un inventario preliminar de los documentos con nuestro acompañamiento. Este primer inventario nos ayuda a poder dimensionar el trabajo y plantear, junto con el colectivo, una estrategia para la búsqueda de los recursos necesarios para afrontarlo.

En este punto, hemos tenido ocasión de colaborar con algunas instituciones públicas, como el Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla o la Diputación de Sevilla, gracias a cuyo apoyo hemos podido financiar parte de los gastos necesarios para trabajar con algunas colecciones.

En cualquier caso, por ahora la mayoría de colecciones han salido adelante únicamente gracias al trabajo voluntario de las personas que forman parte de La Digitalizadora y los miembros de los propios colectivos interesados en el rescate de su memoria audiovisual.

Este compromiso de los colectivos permite repartir las tareas y facilitar que las colecciones puedan salir adelante con pocos recursos económicos.

3.2. Digitalizar

La dimensión comunitaria de esta fase radica en cómo los equipos de los que se dispone proceden de las ya mencionadas cesiones de entidades y particulares. No obstante, se trata de un proceso cualificado, donde la colaboración de los colectivos pasa a un segundo plano. En cualquier caso, se invita a los mismos a estar presentes durante el proceso ya que puede ser un momento propicio para describir los documentos a medida que se van visionando las imágenes.

3.3. Describir

En esta fase del trabajo, la colaboración de los colectivos vuelve a ser esencial, puesto que son sus miembros quienes disponen de la información necesaria para dar contexto a las imágenes. El equipo archivístico de La Digitalizadora se encarga de dos tareas en esta fase.

La primera de ellas tiene que ver con generar, en colaboración con el propio colectivo, diferentes estrategias para difundir los contenidos digitalizados entre sus miembros y permitir así que sean ellas y ellos mismos quienes describan sus documentos.

No existe una receta para fomentar la participación del colectivo, pero a lo largo del tiempo hemos desarrollado algunas estrategias que son de utilidad. Entre las mismas cabe destacar el uso de aplicaciones de mensajería telefónica para compartir los documentos rescatados y fomentar una conversación que nos ayude a realizar su descripción. Este método es especialmente útil para trabajar con colectivos cuyas personas se encuentran dispersas en el territorio, permitiendo una participación no presencial y asincrónica.

En el lado opuesto se encuentra la celebración de sesiones de descripción colectiva. Éstas consisten en una proyección pública de las películas recuperadas en la que las personas participantes pueden aportar información de interés sobre las mismas.

Estas sesiones, además de servir para recopilar información valiosa, son una herramienta muy interesante para activar al tejido asociativo y fomentar la participación de nuevas personas en el proceso de descripción. Las sesiones son grabadas en formato de audio y transcritas para ser utilizadas en los textos descriptivos.

Una vez recopilada la información acerca de los documentos, el equipo de archivo de La Digitalizadora se encarga de normalizar su vocabulario y de colocar la información obtenida en su apartado correspondiente del sistema de información archivístico Atom.

3.4. Enriquecer

Este punto de nuestra metodología surge del diálogo entre la dimensión archivística y la audiovisual del proyecto, ya que, en cierta medida, describir un documento es como contar una película. En esta fase ya contamos con los documentos digitalizados y estamos trabajando con sus protagonistas, por lo que es una ocasión óptima para poder realizar audiovisuales donde las imágenes rescatadas dialoguen con sus recuerdos.

Estos audiovisuales funcionan como cortometrajes documentales que se incorporan a la propia colección y se difunden en abierto. Hasta la fecha hemos realizado un total de 33 obras derivadas⁴.

3.5. Difundir

Los materiales recuperados se publican en abierto en nuestro sistema de información archivístico Atom, desde donde cada ficha descriptiva enlaza con los objetos digitales que están en Internet Archive⁵. De esta manera solventamos el grave problema de tener una infraestructura tecnológica que garantice la preservación a largo plazo y escalable en el tiempo.

Los audiovisuales se publican bajo una licencia *creative commons* Atribución-no comercial-sin obra derivada. La licencia permite el visionado y la difusión de los documentos de forma libre y sin ánimo de lucro. Para el resto de usos los interesados deberán ponerse en contacto con nosotros vía correo electrónico indicando los fines de su iniciativa. La Digitalizadora traslada las propuestas a los propietarios de las películas que serán quienes tendrán que autorizar por escrito para permitir su uso.

Pero el aspecto que más nos interesa de la difusión tiene que ver con la divulgación de los documentos en el propio

territorio donde fueron producidos. En colaboración con los colectivos, el equipo de La Digitalizadora co-diseña actividades presenciales de difusión de las colecciones tales como fiestas de la memoria, proyecciones públicas o proyecciones itinerantes utilizando el “cine carro”, un dispositivo portátil de proyección que, movido por una bicicleta, permite realizar proyecciones por las calles⁶.

Este tipo de actividades han resultado ser una interesante forma de estimular la participación ciudadana y reforzar la cohesión social en los territorios en los que hemos trabajado, fomentando la vocación de apertura a la ciudadanía de la práctica archivística.

3.6. Conservar

La Digitalizadora no es capaz de funcionar como un depósito físico de los soportes de grabación originales, al no disponer de recursos ni de instalaciones acondicionadas para este fin. Por este motivo, una vez digitalizados los soportes originales se devuelven a los propietarios junto con unas recomendaciones para su conservación.

Originalmente, planteamos la posibilidad de actuar como mediadores entre los propietarios de algunas colecciones especialmente relevantes e instituciones públicas de archivo, tales como filмотecas o archivos locales, pero esta opción no ha podido llevarse a la práctica por dos motivos: por un lado, cierta desconfianza de los colectivos hacia estas instituciones y, por otro lado, la sobrecarga de los archivos públicos en España.

4. Algunos resultados obtenidos en equipo

Gracias al trabajo del grupo voluntario, del equipo de Espigadoras y de los colectivos sociales propietarios de las grabaciones y con el apoyo ocasional de algunas instituciones, hemos podido localizar, digitalizar, describir y difundir joyas como una colección de películas del movimiento vecinal madrileño de los años setenta, dos películas sobre proyectos de renovación pedagógica en Riotinto en los últimos años de la dictadura, la memoria del feminismo sevillano de la década de los setenta y ochenta, o dos colecciones relacionadas con la memoria del movimiento jornalero andaluz, en Cádiz y en el pueblo de Los Corrales (Sevilla).

También hemos podido desarrollar dos iniciativas para la creación colectiva de colecciones de memoria vecinal en barrios periféricos de la ciudad de Sevilla con el apoyo de

su Ayuntamiento. Estas colecciones, en los barrios de San Diego-Los Carteros y en el de La Bachillera, han demostrado que existe una demanda ciudadana de ayuda para la preservación de su propia memoria y que estos procesos de trabajo y creación colectiva son una herramienta muy útil para fomentar la convivencia y la autoestima vecinal en barrios poco favorecidos por las políticas públicas.

En el momento de publicación de este artículo, nos encontramos trabajando en la memoria audiovisual del Movimiento de Objeción de Conciencia (MOC).

5. Debilidades de la aproximación comunitaria

Haciendo una evaluación de los cinco años de trabajo de La Digitalizadora, podemos afirmar que su metodología es capaz de generar resultados tangibles y que, por su naturaleza colectiva y horizontal, es capaz de resolver, con especial eficacia, algunos de los problemas a los que se enfrenta la preservación de nuestra memoria colectiva audiovisual.

No obstante, son muchos los obstáculos que hacen que La Digitalizadora esté lejos de ser un proyecto asentado y con garantías de continuidad. A continuación referimos algunas de las debilidades principales que presenta el proyecto.

5.1. Cultura comunitaria e instituciones públicas, una relación poco habitual

La rapidez con la que el tejido asociativo y la ciudadanía ha difundido y contribuido a sostener esta iniciativa no se ha correspondido con el interés, los tiempos, ni el nivel de compromiso que han demostrado las instituciones públicas.

En primer lugar, los programas estatales de apoyo a la digitalización están diseñados para documentos en papel y aún no prevén en sus bases que puedan presentarse iniciativas para la digitalización de documentos audiovisuales.

La falta de una cultura de colaboración institucional con proyectos comunitarios ha provocado que algunas instituciones que nos han apoyado hayan tenido que esforzarse en diseñar convenios desde cero, complejizando las tareas burocráticas relacionadas con la gestión de sus ayudas.

Otro aspecto tiene que ver con la poca proporcionalidad en algunas convocatorias entre los recursos económicos ofertados y la complejidad de la formulación, seguimiento y auditoría económica de las propuestas. Resulta descorazonador comprobar que existen convocatorias públicas cuya oferta de apoyo

económico no alcanza a cubrir la remuneración de las horas de trabajo necesarias para poder presentar la propuesta, y hacer su seguimiento administrativo y económico. Este problema lo hemos encontrado especialmente en las convocatorias de instituciones universitarias.

Otro problema radica en la dificultad de algunas instituciones públicas locales para cumplir con los plazos de pago que ellas mismas definen en las bases de sus convocatorias. Este aspecto ha comprometido mucho la estabilidad de un proyecto de voluntariado como el de La Digitalizadora.

Pero por encima de todo, el principal problema en la relación con instituciones tiene que ver con la dificultad para establecer una relación duradera con éstas que permita co-diseñar programas y estrategias a medio plazo con una cierta estabilidad.

5.2. Lugares comunes sobre la Cultura Comunitaria

Una amenaza para un proyecto colaborativo como este, en el que los propietarios de los documentos audiovisuales depositan en La Digitalizadora su confianza para la difusión de sus obras, tiene que ver con la escasa cultura de la cita y el poco rigor que algunas personas usuarias de nuestro archivo demuestran a la hora de difundir los documentos rescatados.

Existen muchos malentendidos sobre la Cultura Comunitaria, que a veces es percibida como una suerte de cultura privada pero gratuita. Esa percepción de que lo que está en internet bajo una licencia *Creative Commons* “no es de nadie” nos ha causado algunos problemas puntuales que, de generalizarse, podrían ser una amenaza para la confianza que los propietarios de las grabaciones depositan en nuestro proyecto. En cualquier caso, son más las personas que hacen un uso responsable de los materiales, citando las fuentes y solicitando permiso cuando su intención no se encuentra cubierta por las condiciones de la licencia de publicación.

Este malentendido afecta en algunos casos a la relación que algunas instituciones nos proponen como forma de colaboración. No es anecdótico que, durante los cinco años de vida del proyecto, nos hayan llegado propuestas de varias instituciones para que trabajemos gratuitamente realizando tareas con sus fondos, para los cuales no disponen de recursos económicos o personal.

No hace falta mencionar que las bases de la Cultura Comunitaria tienen que ver con la horizontalidad y que ésta está relacionada con las condiciones económicas y laborales de las partes interesadas, que deben ser parejas. Trabajar gratuitamente para instituciones públicas que deberían de disponer de recursos económicos y personal para preservar sus fondos no se encuentra dentro de los objetivos del proyecto.

5.3. Trabajo voluntario en un contexto de precariedad

La principal debilidad que se deduce de la evaluación del proyecto tiene que ver con la delgada línea que separa el voluntariado de la precariedad laboral.

En su génesis, el equipo de La Digitalizadora estaba compuesto por profesionales que tenían su vida laboral al margen de la iniciativa y que participaban en el proyecto de forma altruista, pero con el tiempo han ido sumándose al equipo personas más jóvenes que sufren un contexto de precariedad laboral alarmante.

Una debilidad del proyecto es no poder remunerar adecuadamente a esta generación joven de profesionales que no puede permitirse el compromiso de una implicación voluntaria prolongada en el tiempo.

6. Caminos para la relación con proyectos institucionales

La experiencia de trabajo acumulada nos permite afirmar que una metodología colaborativa y en red es particularmente útil a la hora de contribuir a resolver la problemática de la preservación de la memoria social audiovisual. A continuación apuntamos algunas líneas de confluencia entre esta iniciativa comunitaria y el trabajo de instituciones públicas de cultura y patrimonio que nos encantaría poder explorar en el futuro.

6.1. Una red de centros públicos para la preservación de la memoria vecinal

El éxito de participación en los proyectos de Memoria Vecinal que hemos puesto en marcha con el apoyo del Ayuntamiento de Sevilla nos permite afirmar que existe una alta demanda de la ciudadanía de iniciativas para la preservación de su memoria social.

En un contexto donde las bibliotecas públicas están reflexionando acerca de los diferentes servicios que podrían



ofrecer a sus usuarios más allá del préstamo de libros, consideramos que podrían ser unas aliadas valiosas para afrontar esta tarea de recuperación audiovisual. Al encontrarse ubicadas en los diferentes barrios de las ciudades, la red de bibliotecas y centros cívicos municipales son el equipamiento público cultural más cercano a la ciudadanía. No supondría un coste desorbitado plantear que, entre los servicios ofertados por estas instituciones, estuviera el de recepción, digitalización y descripción de documentos audiovisuales de la memoria de los barrios.

Las tareas de descripción colectiva y la difusión de los documentos rescatados mediante la realización de exposiciones y proyecciones sería una actividad cultural que podría dinamizar la vida de estos centros, acercándolos al vecindario en el que se ubican.

Esta propuesta ya ha sido probada por el Ayuntamiento de Madrid mediante la puesta en marcha de su exitosa iniciativa de recopilación de memoria fotográfica colaborativa Memoria de Madrid⁷.

6.2. La participación ciudadana como herramienta para la descripción de documentos

Las prácticas de descripción participativa de documentos que hemos desarrollado visibilizan el valor que la memoria ciudadana tiene en la tarea de catalogación y descripción de fondos audiovisuales de épocas recientes. Abrir las puertas de los archivos públicos para que la ciudadanía pueda colaborar en la descripción de fondos documentales del último tercio del siglo XX es una actividad poco costosa, que permitiría acercar a la ciudadanía a sus instituciones de archivo y que enriquecería considerablemente la calidad y pluralidad de las descripciones de sus colecciones audiovisuales.

6.3. Acompañamiento y trabajo horizontal frente a prestación de servicios

El aprendizaje más valioso de la puesta en marcha del proyecto de La Digitalizadora tiene que ver con la riqueza y eficacia de los procesos donde la ciudadanía asume el rol de co-creadora de su archivo audiovisual en lugar de ser mera espectadora.

Trabajar de forma horizontal con las personas propietarias de estos fondos audiovisuales nos ha permitido afrontar nuestra tarea con una dotación presupuestaria baja y obteniendo resul-

tados de gran calidad, muchos de los cuales no hubieran sido posibles sin la participación ciudadana.

La creación del Archivo Histórico de los Movimientos Sociales por el Real Decreto 880/2021 se presenta como una oportunidad única para poder poner en marcha este tipo de metodologías comunitarias en el seno del propio Ministerio de Cultura.

Desde La Digitalizadora creemos que es muy importante reflexionar sobre el modelo de gobernanza de estos fondos, promoviendo su co-gestión y facilitando que sean los propios colectivos sociales quienes participen y lideren, con el acompañamiento técnico de un equipo de profesionales, la tarea de recuperación y descripción de este legado.

Una aproximación comunitaria y colaborativa a esta tarea permitiría limar las reticencias de muchos colectivos sociales que desconfían de las instituciones, facilitaría la creación de grupos de trabajo simultáneos en todo el territorio y enriquecería considerablemente la calidad de la descripción archivística de estos fondos documentales.

La Digitalizadora de la Memoria Colectiva se presenta como una experiencia que muestra cómo se pueden obtener resultados positivos al abordar problemas complejos en una sociedad en red, en la que los nodos se comprometen a colaborar en equidad.

Las instituciones públicas pueden decidir si se integran en esta red abandonando su habitual centralidad hegemónica, facilitando la circulación de saberes, recursos y soluciones y sorteando las debilidades de lo público y lo privado, para contribuir, junto al resto de agentes, a materializar esa promesa de eternidad que subyace en toda imagen cinematográfica.

Notas

1. Artefactual Systems (2022). Access to Memory. Disponible en: <https://www.accesstomemory.org/> [Consultado 16-08-2024]

2. Contrato de Cesión de uso de equipos audiovisuales de La Digitalizadora. Disponible en <https://ladigitalizadora.org/documentacion/plantilla-para-contrato-de-cesion-de-uso-de-equipos-audiovisuales-comodato/>

3. Ocho y Pico (n.d.). Ocho y Pico. Disponible en <https://ochoypico.com/> [Consultado 16-08-2024]

4. <https://archive.org/search?query=creator%3A%22La+Digitalizadora+de+la+Memoria+Colectiva%22>

5. Colección La Digitalizadora de la Memoria Colectiva en internet archive. Disponible en: <https://archive.org/details/la-digitalizadora-de-la-memoria-colectiva>

6. La Digitalizadora de la Memoria Colectiva (2021). Videoresumen del encuentro San Diego Memorias de la periferia urbana. Disponible en https://archive.org/details/videoresumen-encuentro-san-diego-memorias-periferia-urbana-2021-sevilla-espana_202204 [Consultado 17-08-2024]

7. Biblioteca digital Memoria de Madrid. Disponible en <https://www.memoriademadrid.es>

Notas bibliográficas

BURCH, NOËL (1987), *El tragaluz del infinito: contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*. Madrid, Cátedra.

HIDALGO PÉREZ, MONTSE (2019). “El fin de miles de recuerdos: las cintas VHS están muriendo”, *El País*. Archivado en: https://web.archive.org/web/20240809033437/https://elpais.com/retina/2019/09/18/tendencias/1568811088_480155.html

RUIZ, VICENÇ y ALONSO, JUAN (2023). “Beyond theory: Interview to La Digitalizadora”. International Council of archives. <https://www.ica.org/ica-network/expert-groups/paag/beyond-theory-interview-to-la-digitalizadora-by-vicenc-ruiz-and-juan-alonso/>

WOLITZKY, A. (2018). “Learning from Others’ Outcomes”, *American Economic Review*, 108(10), pp. 2763-2801.



> Concomitentes _ Terra Común _ Os sentires do monte. Foto Andreia Iglesias.

Comunes, arte y vida

Natalia Balseiro

Mediadora en Terra Común, Concomitentes
natalia.balseiro@gmail.com

Artículo recibido: 04/10/2024. Revisado: 08/10/2024. Aceptado: 18/10/2024

Resumen: ¿Cómo podemos enunciar el futuro? Quizá podemos explorar respuestas, a través del arte, tratando de recorrer un proceso que nos permita desacoplarnos de cualquier imaginario de futuro que no sea utópico o distópico (o la catástrofe o la salvación), como sugiere Marina Garcés y acercarnos a la promesa, entendida esta como un posible que no había, como la elaboración de un tiempo común que no está escrito, como una manera de imaginar vínculos con otros. Un tiempo en el que los derechos culturales nos ofrecen un contexto para poner en juego nuestra agencia y, desempeñar nuestro papel- como agentes culturales- desarrollando estrategias sistémicas que impliquen una profunda transformación para lograr una vida digna para todos los seres vivos. Esta transformación cultural, necesaria para imaginar posibles futuros post apocalípticos, pasa, entre otras acciones, por la capacidad que tenemos desde el arte y la cultura para generar narrativas, especulaciones, herramientas y procesos que sean responsables con el legado que nos han dejado nuestros ancestros, con la cultura viva que sostienen los que siguen habitando nuestro planeta, pero también con la herencia que dejamos a generaciones futuras. Uno de esos espacios en los que buscamos otros modos de hacer son los comunes, y particularmente aquellos que se refieren a las prácticas comunitarias de autogestión de un territorio: las comunidades de montes que gestionan los montes en mano común.

Palabras clave: Comunes; Arte; vida; Montescomunales; Comunidades de montes; Mediación; Gestión Cultural; Ruralidades.

Common, art and life

Abstract: How can we bill the future? Perhaps we can explore answers, through the art, treating to visit a process that allow us decouple us of any imaginary of future that was not utopian or distópico (or the catastrophe or the salvation), as it suggests Marina Garcés and approach us to the promise, understood this like a possible that there was not, like the preparation of a common time that is not writing, like a way to imagine bonds with others. A time in which the cultural rights offer us a context to put at stake our agency and, exert our paper- as cultural agents- developing strategies sistémicas that involve a deep transformation to attain a worthy life for all the living beings. This cultural transformation, necessary to imagine possible future post apocalyptic, raisin, between other actions, by the capacity that have from the art and the culture to generate narratives, speculations, tools and processes that are responsible with the legacy that have left us our ancestors, with the alive culture that sustain what follows inhabiting our planet, but also with the inheritance that leave to future generations. One of these spaces in which we look for other ways to do so are the common, and particularly those that refer to the community practices of autogestión of a territory: the communities of mountains that manage the mountains in common hand.

Keywords: Common; Art; life; communal forests; mountain communities; mediation; cultural management; ruralities.

“Fuerte imaginación produce acontecimiento”

Idoia Zabaleta

“Cuando pasado contiene el futuro”

Anatxu Zabalbeascoa

“Articular la agenda en torno a la sostenibilidad de la vida”

Yayo Herrero

Este texto pasará a formar parte de la publicación *Agenciamientos ecológicos: Arte y gobernanza en la era de la crisis climática*, un libro que verá la luz a finales de 2024 publicado por Concomitantes junto a la editorial Bartlebooth, que recoge textos de Alfredo Escapa, Antje Schiffers, Brais Estévez Vilarriño, Christian Alonso, Elisa Aaltola, Fran Quiroga, Graham Bell Tornado, Katalin Erdódi, Llorián García, Marisol de la Cadena, Michael Marder, Natalia Balseiro, Tomás Sánchez Criado y Yayo Herrero.

¿Cómo podemos enunciar el futuro? Quizá podemos explorar respuestas, a través del arte, tratando de recorrer un proceso que nos permita desacoplarnos de cualquier imaginario de futuro que no sea utópico o distópico (o la catástrofe o la salvación), como sugiere Marina Garcés¹, y acercarnos a la promesa, entendida esta como un posible que no había, como la elaboración de un tiempo común que no está escrito, como una manera de imaginar vínculos con otros.

Un tiempo en el que los derechos culturales nos ofrecen un contexto para poner en juego nuestra agencia y desempeñar nuestro papel, como agentes culturales, desarrollando estrategias sistémicas que impliquen una profunda transformación para lograr una vida digna para todos los seres vivos. Esta transformación cultural, necesaria para imaginar posibles futuros posapocalípticos, pasa, entre otras acciones, por la capacidad que tenemos desde el arte y la cultura para generar narrativas, especulaciones, herramientas y procesos que sean responsables con el legado que nos han dejado nuestros ancestros, con la cultura viva que sostienen los que siguen habitando nuestro planeta, pero también con la herencia que dejamos a generaciones futuras.

La cultura y el arte generan relatos con capacidad de movilización medioambiental, social y económica, provocando cambios culturales profundos y produciendo otros comportamientos en contextos determinados. A través de estos procesos podemos trabajar por un futuro del planeta mejor para todos los seres vivos que lo habitamos y así con-

tribuir a construir un “ecologismo contemporáneo”, como dicen las compañeras de Basurama².

Hablamos de activar procesos culturales y artísticos con narrativas medioambientales más complejas, que involucren diferentes pautas de sostenibilidad a la hora de desarrollar los proyectos, y que intentan acercarnos a la producción artística a través del cuidado de la vida, a través de modelos más redistributivos, cercanos al decrecimiento, con compromisos intergeneracionales, involucrando sobre todo a las generaciones más jóvenes, con todas las diversidades etcétera, aportando otras miradas desde los márgenes, mirando los Objetivos de Desarrollo Sostenible desde una perspectiva ecofeminista.

Uno de esos espacios en los que buscamos otros modos de hacer son los comunes, y particularmente aquellos que se refieren a las prácticas comunitarias de autogestión de un territorio. Estas prácticas ancestrales están diseminadas por todo el planeta, que aunque han sufrido un proceso de desposesión, aún se pueden encontrar a muchas de estas comunidades atendiendo a sus bienes comunes generando alternativas a la dicotomía público-privado, trayendo otros modos de manejo lleno de mecanismos y aprendizajes que nos son muy útiles para pensar desde otros paradigmas. El propio hacer de estas comunidades lo demuestra, a la vez que la propia academia también lo secunda. La politóloga Elinor Ostrom, que ganó el Premio Nobel de Economía en 2009, demostró desde un análisis teórico y empírico la potencia de los comunes y señaló la incidencia de estos procesos en múltiples territorios, revirtiendo así una buena cantidad de análisis que consideraban estas prácticas o bien anecdóticas o contrarias al progreso. A la vez Joan Subirats y Cesar Rendueles³ afirman como “los bienes comunales son propiedades de toda una comunidad, ni privados ni estatales, que acostumbra a proporcionar un bien necesario para todos sus miembros. Se trata de recursos (acuíferos, bosques, tierras...) que deben ser cuidados y gestionados de manera colectiva porque son escasos y una explotación individualista de ellos puede llevar a su extinción. El acceso a los bienes comunales es un derecho de todos los miembros de una comunidad”. La sostenibilidad y los comunes van de la mano, por lo que atenderlos y accionar procesos desde esos lugares es un claro compromiso por alentar el agenciamiento ciudadano y el cuidado del propio planeta.

En Galicia hay actualmente 2.800 comunidades de montes que gestionan 670.000 hectáreas de tierras, un tercio

de las tierras de monte, es decir casi una cuarta parte del territorio de Galicia. Las comunidades de montes vecinales en mano común son un tipo de propiedad colectiva que pertenece a una comunidad de vecinas y vecinos que ejerce una soberanía usufructuaria sobre el territorio de monte en el que habita. Estas comunidades han sido un ejemplo de adaptación y resiliencia a largo del tiempo, garantizando su inviolabilidad, indivisibilidad, imprescriptibilidad e inembargabilidad según recoge la investigadora Lara Barros⁴.

Son comunidades que se entienden como ecoddependientes y como redes mutualistas. Las investigadoras María Novás y Cristina Botana⁵ nos recuerdan que ponen de manifiesto la importancia del monte en la alimentación de las familias, también de las que habitan los entornos urbanos. Históricamente las ciudades pocas veces se han sentido interpeladas por las problemáticas del campo, sin embargo es gracias a las personas que habitan, cuidan, protegen y producen en los contextos campesinos, que tenemos alimentos para sustentar nuestras vidas.

Este modelo de gestión pone los bienes comunes en el centro para, desde la propia comunidad, gestionarlos desde la multifuncionalidad. Estos montes se convierten en un espacio de posibilidad para convertirse en lugares para la memoria, el paseo, el cobijo, la agroalimentación, la producción económica sostenible, la generación de empleo, la invitación a un modo de vida comunitaria, la participación cultural, social y deportiva y, sobre todo, la preservación de la vida en comunidad generando procesos de emancipación para la vida. Casi nada.

Aún así, políticamente, desde las diferentes administraciones públicas, ni se defienden ni se visibilizan como alternativas de futuro para la crisis ecosocial a la que nos enfrentamos. Tampoco se dotan de recursos para oxigenar sus proyectos de futuro y para garantizar la gestión del territorio del modo más sostenible. Es significativo que no haya una mayor atención a estos procesos. En muchas comunidades de montes vecinales en mano común se puede ver como en su praxis hay una búsqueda de usos de la tierra más cuidados con los límites biofísicos. También, y sobre todo, que esta práctica emana de la propia comunidad, lo que permite superar una de las grandes heridas de nuestro mundo contemporáneo, en donde el individualismo va engullendo nuestras vidas cotidianas. Lo común es una teoría, pero sobre todo una práctica y es ahí donde nos interesa operar, para

fortalecerlo y poder llevarlo a otros ámbitos, como puede ser la cultura y el arte.

Proponemos adentrarnos en un caso concreto: la Comunidad de Montes de Couso, situada en el Concello de Gondomar (Pontevedra, Galicia) que logró la recuperación vecinal del monte en 1984 y que se ha convertido en una referencia internacional⁶ con su proyecto comunitario, un proyecto con el que aspiran a ser autosuficientes, desde ámbitos tan imprescindibles para la vida como son el agua, la electricidad, la alimentación, el empleo, la salud o la cultura. Este proyecto multifuncional lo sostienen ochenta y cuatro comuneras y comuneros a través de la gestión comunal de trescientas treinta hectáreas de montes.

Ellas y ellos lo tienen claro, también lo tienen algunas familias que se han ido a vivir a Couso por su proximidad a Vigo y por su situación privilegiada en un entorno en donde no falta el agua, en el que el valle protege las viviendas y en que pueden soñar una vida mejor para ellas, ellos y sus familias. Una vida en comunidad en la que los recursos esenciales se intentan gestionar desde la comunidad de montes y en el que además cuentan con un proyecto de escuela infantil que, desde el inicio de la vida escolar, vincula a los más pequeños al monte, a la tierra, a los recursos naturales y su relación natural y diaria con ellos.

En una de las jornadas celebradas en esta comunidad, la profesora de Economía Aplicada de la Universidade de Santiago de Compostela Mar Pérez Fra⁷ recordaba cómo los montes son un enorme potencial de vida en el rural gallego con una enorme capacidad de resiliencia para dar respuesta a la transición ecosocial. También la artista Mercedes Peón⁸ reincidía en esta idea, reclamando las aldeas como estos microhábitats conformados por individualidades radicales que, de forma colectiva, han sabido resolver sus conflictos. Así la música tradicional, como creación colectiva, ha sido y es una forma de habitar en comunidad. Hay que mirar para ellos como una práctica replicable en nuestras vidas.

Cualquier tipo de territorio se enfrenta a encrucijadas, y Couso no está exento, pues en la comunidad de montes hay relevo generacional, pero no el suficiente. Nuevas comuneras y comuneros, algunos jóvenes, han llegado al pueblo y ya forman parte de la comunidad. Sin embargo, esto no es suficiente para garantizar un futuro sostenible a largo plazo. Couso, al igual que otras comunidades de montes, necesita que

la sociedad en su conjunto les mire, les conozca, les reconozca, les apoye y entienda que el futuro de la gestión sostenible de los bienes comunes y de la vida digna de ser vivida pasa por muy cerca de sus prácticas y de sus modelos ancestrales de gestión. A pesar de que Couso es una referencia internacional, y que académicas e investigadoras de todo el mundo vinculados a la gestión comunal de las tierras les visitan e invitan continuamente a presentar y compartir su singular y potente proyecto multifuncional, aún creen que existe un desconocimiento por parte de la sociedad en general y de la juventud en particular. Falta un relato que explique como en Couso, y otras tantas aldeas, hay presente y futuro. Frente al relato del ocaso de la aldea, vemos cómo en estos territorios hay espacios de vida y un camino hacia la resiliencia y la transición ecosocial, dando respuesta al Reto Demográfico y a los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS) impulsados por la Organización de Naciones Unidas (ONU).

Es por ello que se embarcaron en el proyecto Art Living Lab for Sustainability⁹, de la mano de Concomitentes, financiado por el programa Europa Creativa de la Comisión Europea para facilitar ecosistemas de innovación y obtener soluciones artísticas basadas en la naturaleza tanto en Francia, Bélgica como España. Desde marzo de 2023, las ochenta y cuatro comuneras y comuneros de la comunidad de montes de Couso han generado un proceso de conversación, todo un ensamblaje de diálogos, debate, deliberación, pensamiento, escucha y aprendizaje con el fin de imaginar con las comuneras y comuneros los deseos y necesidades comunes para estos montes. En este proceso, mi rol ha sido el de asumir la mediación, un ejercicio que tiene como fin ayudar a las comuneras y comuneros de los Montes do Couso a que emerja ese deseo colectivo, que atienda a sus demandas y necesidades, culminando con una respuesta artística contemporánea.

El arte y la cultura han desplegado a lo largo del tiempo todo un saber hacer que propone un compendio de prácticas participativas, un ejercicio de innovación política muy útil para aquellos procesos, que, como este, requieren de respuestas complejas. En este caso estamos ante un desafío local, social y medioambiental, vinculado a la crisis climática global, que necesita una respuesta colectiva. Para desarrollar estas tareas es urgente poner en marcha estos mecanismos participativos que contribuyan a promover procesos que ayuden a los territorios, a nivel micro, a mejorar su capacidad



> Concomitantes _ Terra Común _ Os sentires do monte. Foto Andreia Iglesias.

de resiliencia, adaptándose a las profundas transformaciones que vivimos, haciendo emerger su agencia y buscando sus propias soluciones. Art Living Lab for Sustainability se hace eco de las recomendaciones del reputado Grupo Intergubernamental de Expertos sobre el Cambio Climático (IPCC), quien en su Sexto Informe de Evaluación del IPCC afirman que “la planificación y la implementación de la adaptación que no consideran los resultados adversos para diferentes grupos pueden conducir a una mala adaptación, aumentar la exposición a los riesgos, marginar a personas de ciertos grupos socioeconómicos o de medios de vida y exacerbar la inequidad. Las iniciativas de planificación inclusiva basadas en valores culturales, conocimientos indígenas, conocimientos locales y conocimientos científicos pueden ayudar a prevenir la mala adaptación”.

El reto es hacer una lectura contemporánea, desde el arte, a través de una investigación participada de los deseos comuneros. En la primera reunión, en marzo de 2023, y en la que participan casi el 50% de los comuneros, se recoge, ya por primera vez, por un lado sus vínculos con los montes de Couso y sus deseos a largo plazo para estas tierras colectivas que gestionan como comunidad.

Asunción Molinos Gordo es la artista invitada a imaginar, con comuneras y comuneros, un proceso artístico que dé respuesta a su deseo común. Las respuestas pueden ser diversas, como lo es la formalización tan plural de la obra de la artista. Teniendo como centro de su trabajo el campesinado contemporáneo y los saberes campesinos, Asunción comprende la figura del agricultor como agente cultural, responsable tan-

to de perpetuar el conocimiento tradicional como de generar nuevos conocimientos. Molinos Gordo formaliza sus obras a través de múltiples soluciones como fotografías, contestadores automáticos, restaurantes, museos, instalaciones o vídeo. Estas son algunas de las soluciones artísticas que la artista ha ido utilizando a lo largo de su trayectoria. Entre sus trabajos destacan reflexiones sobre el uso de la tierra, la arquitectura nómada, las huelgas de los agricultores, la burocracia en el territorio, la transformación del trabajo rural, la biotecnología o el comercio mundial de alimentos. Ha dado respuesta, a través de su versátil obra, a muchos dilemas sociales y políticos de nuestro tiempo, visibilizando prácticas, saberes o problemáticas a través del arte, buscando en muchas ocasiones espacios de enunciación de las comunidades rurales.

Su forma de trabajo se propone a partir de procesos de investigación situados, en este caso, en la Comunidad de Montes de Couso, vinculados la mayor parte de las ocasiones a contextos rurales y su trabajo de campo transita entre metodologías alquímicas buscando la fórmula adecuada para cada proyecto y la respuesta a los deseos comuneros, que se centran en las necesidades que ya tienen, sin crear otras nuevas. En Couso, Asunción propone experimentar otras percepciones que nos ayuden a imaginar otras estéticas que incrementen la relación del ser humano con el monte.

Por una mediación artística a fuego lento. Aprendizajes

Para poner en marcha la mediación, generamos dispositivos que apelan a la memoria del territorio, a su historia colectiva, a los saberes e investigaciones de la academia y las investigadoras, a las experiencias que nos vienen dadas desde otras comuneras y comuneros, a las derivas por el territorio, a mojar nos juntas, a pasear, a conocer bien de lo que hablamos, a escuchar a muchas personas, a escribir e imaginar futuros, a celebrar, comer, bailar y tocar, a saber que en otras fuentes de conocimiento y práctica, culturales y artísticas, también está contenido lo común y también de ahí podemos aprender.

Tratamos, sobre todo al principio, de tener una cadencia, un ritmo, como en el baile. Una serie de reuniones periódicas, mensuales, los jueves por la tarde se suceden de forma coreografiada, cuando se rompe el ritmo la participación cambia. Cuando se propone un ritmo distinto y se invocan otras

prácticas, asisten personas distintas, algunas vienen siempre, repiten, acumulan práctica, experiencia, proceso. Estas últimas son muy valiosas porque retienen en sus cuerpos la experiencia de todo el proceso y juntas conforman un saber imprescindible para poder acompañar a Asunción Molinos Gordo en su propuesta artística.

Nos encontramos en el punto medio del proceso cuando escribo este texto, pero ya podemos sacar varias conclusiones. La primera que a través de estos procesos de mediación artísticos conseguimos apelar al conocimiento local en toda su diversidad, ampliamos la comunidad de saberes interpelando a otras personas del territorio, abrimos un proceso de escucha y conjunción de saberes, recurrimos a la emoción como fuente para evocar futuros post apocalípticos diversos y colectivos, invocamos saberes apartados o denostados, acercamos al proceso a las sabías del estudio sobre las comunidades de montes y generamos un repositorio abierto de información académica sobre el valor de los montes comunales.

Son procesos que nos permiten entendernos y ponernos de acuerdo para caminar juntas abordando dilemas, conflictos, visibilizando situaciones pero siempre con el foco de tratar de mejorar la vida de la gente, en condiciones de igualdad y de forma sostenible. Esto produce transformaciones en las comunidades que los transitan debido a las metodologías que se activan y los tiempos que se manejan que acaban generando otros vínculos.

Aunque la metodología de Concomitentes finaliza con la producción de una obra artística y esta pueda servir como un elemento icónico y celebratorio de esta comunidad, lo que en sí es relevante es como la propia producción de la obra y su proceso facilita un espacio de escucha lento que rompe muchas de las lógicas productivistas. Estos modos de hacer arte ayudan al fortalecimiento de la agencia ciudadana porque ser comunidad es necesario. Pero querer ser en comunidad es aún más revolucionario.

Notas

1. Marina Garcés, *La ideología del no-futuro es la del poder*, entrevista por Álvaro Devís en *Culturplaza*, 2024. Disponible en www.valenciaplaza.com

2. Más información sobre Basurama y su trabajo en www.basurama.org

3. Joan Subirats y César Rendueles, *Los (bienes) comunes ¿Oportunidad o espejismo?* Barcelona, Ediciones Icaria, 2016.

4. Lara Barros, *Intervención en la jornada Montes Comunes. Cuánto pasado hay en el futuro en diciembre de 2023*, vídeo, canal de Concomitentes, 2024. Disponible en www.youtube.com/@concomitentes

5. María Belén Ferverza Couñago, *Intervención en la jornada Montes Comunes. Cuánto pasado hay en el futuro en diciembre de 2023*, vídeo, canal de Concomitentes, 2024. Disponible en www.youtube.com/@concomitentes

6. En 2019 el monte vecinal de Couso fue reconocido por la ONU, incluyendo en su registro de ICCA (Áreas Conservadas por Comunidades Locales), una lista internacional que reconoce ejemplos de gestión sostenible, con medidas de restauración ambiental y medios de vida para la comunidad que generan empleo, salud y tejido social. Más información en el artículo “ONU elige Montes de Couso como ejemplo”, Vigo, *Faro de Vigo*, 2019. Disponible en: www.farodevigo.es

7. Mar Pérez Fra, María Belén Ferverza Couñago, *Intervención en la jornada Montes Comunes. Cuánto pasado hay en*

el futuro en diciembre de 2023, vídeo, canal de Concomitentes, 2024. Disponible en www.youtube.com/@concomitentes

8. Mercedes Peón, *Intervención en la jornada Montes Comunes. Cuánto pasado hay en el futuro en diciembre de 2023*, vídeo, canal de Concomitentes, 2024. Disponible en www.youtube.com/@concomitentes

9. Art Living Lab for Sustainability es un proyecto financiado por el programa Creative Europe de la Unión Europea, coordinado por Concomitentes y desarrollado junto a De Nieuwe Opdrachtgevers, La Société des Nouveaux Commanditaires y la Universidade de Santiago de Compostela en el Monte Vecinal de Couso (Galicia, España), Boom (Flandes, Bélgica) y el Parque Natural Regional de Haut-Jura (Francia). En España, el proyecto está cofinanciado por la Fundación Daniel y Nina Carasso. Más información sobre este proyecto en www.artlivinglab.eu



Andrés Caicedo aún camina por Cali: narrativas inmersivas e interactivas para los actuales transeúntes de la Sucursal del Cielo

Víctor Hugo Valencia Giraldo

<https://orcid.org/0000-0003-2780-0211>

Marisol Castillo Palacio

<https://orcid.org/0000-0003-0982-1190>

César Gómez López

<https://orcid.org/0000-0002-1566-6572>

Andrés Adolfo Navarro Newball

<https://orcid.org/0000-0002-4231-8661>

David Sebastián Baldeón Padilla

<https://orcid.org/0000-0001-9540-2528>

Profesorado, Pontificia Universidad Javeriana Cali

Artículo recibido: 22/08/2024. Revisado: 08/10/2024. Aceptado: 30/10/2024

Resumen: La literatura de Andrés Caicedo Estela (Cali, 1951-1977) sigue encontrando lectores desde su redescubrimiento a partir de los años 80 del s. XX. Aborda los resultados de un proyecto de I+C que implicó el diseño, prototipado y creación de una aplicación (APP) que permite transitar la ciudad que inspiró sus obras, haciendo uso de las narrativas inmersivas e interactivas para generar experiencias virtuales envolventes a través de realidad aumentada, sobreposición de planos y exploración pospantalla (Cizek, 2016), entre interesadas/os en la obra o el autor, guiándoles por recorridos por Cali, conocida como la “Sucursal del Cielo”. Según los resultados, se concluye que es importante crear experiencias similares, con otros/as creadores/as o narradores, enriqueciendo la oferta turística y cultural de la ciudad.

Palabras clave: Narrativas inmersivas; arte interactivo; turismo cultural; Andrés Caicedo; Cali/Colombia.

Andrés Caicedo still walks through Cali: Immersive Narratives and Interactives for Current Passersby of the Branch of Heaven

Abstract: The literature of Andrés Caicedo Estela (Cali, 1951-1977) continues to find readers since its rediscovery in the 1980s. It addresses the results of an I+C project that involved the design, prototyping and creation of an application (APP) that allows to travel through the city that inspired his works, making use of immersive and interactive narratives to generate immersive virtual experiences through augmented reality, overlapping planes and post-screen exploration (Cizek, 2016), among those interested in the work or the author, guiding them through tours of Cali, known as the ‘Sucursal del Cielo’ (Heaven’s Branch). According to the results, it is important to create similar experiences with other creators or storytellers, enriching the tourist and cultural offer of the city.

Keywords: Immersive narratives; interactive art; cultural tourism; Andrés Caicedo; Cali/Colombia.



1. Introducción

El proyecto que dio origen al presente artículo (desarrollado en 2023) propuso tomar como referente piloto para diseñar rutas de un tour virtual y real por Cali (Colombia) algunas menciones que sobre esta ciudad aparecen en algunos escritos —publicados e inéditos— del escritor Andrés Caicedo Estela. Dichos escritos se relacionan con la propia experiencia de recorrer la ciudad por parte del autor durante las décadas en las que él la habitó (sesenta y setenta del siglo XX). De ahí que el objetivo del proyecto fuese la realización de un prototipo tecnológico (APP) que a través de narrativas inmersivas, realidades expandidas y arte interactivo pudiera hacer que sus usuarios (turistas y estudiantes caleños, principalmente) reconocieran hoy la ciudad vivida y habitada por el escritor Andrés Caicedo Estela a fin de estimular formas diversas de recorrer la ciudad.

La idea ha sido agregar a los espacios descritos en las obras de Caicedo Estela una capa de contenido interactivo con el mundo real que le permita a turistas, estudiantes o a cualquier persona que disponga de un smartphone conocer (sobre espa-

cialidades físicas concretas) las historias, acontecimientos, situaciones y demás elementos relacionados con esos entornos que involucran a los personajes protagonistas de la literatura de Caicedo Estela con los actuales transeuntes de la “sucursal del cielo”.

Cabe señalar que el turismo es un importante rubro económico para Cali, y que tras la pandemia del Covid 19 este sector ha comenzado a normalizar sus flujos. Según el Boletín de Datos y Cifras Turísticas (enero-febrero de 2024), la ciudad había recibido 46.098 visitantes extranjeros, quienes indicaron que esta sería su ciudad de hospedaje. Estas cifras muestran una recuperación cercana al 51% respecto al mismo periodo de 2019 (prepandemia). Asimismo, el Sistema de Información Turística SITUR Valle —en su Medición de Turismo Receptivo y Puntos Turísticos de 2023— afirma que los visitantes a esta ciudad tienen como principal actividad a realizar “recorrer calles” (22.22%), lo que reafirma la necesidad de contar con recorridos virtualizados atractivos.

En anteriores publicaciones se ha discutido el uso de la simulación interactiva de rutas turísticas para modelar

nuevas experiencias inmersivas en itinerarios o senderos interpretativos urbanos o rurales (Fabbroni, 2020). También se advierte del uso de las narrativas inmersivas y la gamificación para la enseñanza, pues permiten la construcción de mundos narrativos con base en contenidos curriculares (Rogovsky, C. y Arréquez, S. 2022). Finalmente, es importante considerar lo anotado por Fernández, C. (2012: 50-51) en relación a la presencia cada vez mayor de las denominadas media arts en los asuntos humanos, por lo que sugiere —tomando en cuenta lo anotado por autores como M. McLuhan, B. Nevitt o A. Toeffler— cómo el consumidor se convertiría en productor, anticipando de este modo al actual proceso de mass customization por el que el cliente participa activamente en el resultado final de aquello que va a consumir.

De ahí que haya sido vital en el desarrollo de esta fase de la propuesta el trabajo transdisciplinario. Los campos de conocimiento que se involucraron directamente con el desarrollo tecnológico, y que facilitarían la experiencia del usuario una vez se supere la etapa de prototipado y se empiece a gestionar la descarga de la app, son la Comunicación (vital para enlazar la historia cultural de Cali, la literatura de Caicedo Estela y las narrativas inmersivas, pues está en la base de la creación de significado de la ruta por sus usuarios), el Diseño Visual (a cargo de los desarrollos artísticos interactivos, lo que logra la ampliación de los sentidos y un sinnúmero de efectos estéticos), el Turismo Cultural y, por último, la Ingeniería (que aporta el desarrollo de la app, basada en la experiencia de uso de las tecnologías del continuo virtual —realidad aumentada, mezclada y virtual—, que, soportadas por otras tecnologías de computación, conforman la base de las realidades expandidas).

Pero no son solo estos los campos de conocimiento integrados en todo el proyecto. Porque el uso de la gamificación (definida como un proceso de diseño de juegos que se integran a sistemas formales) permite que los usuarios interactúen lúdicamente a través de microjuegos durante la ruta, motivándoles a realizar retos, competencias y progresos puntuados a fin de obtener incentivos o recompensas en especie (descuentos en almacenes y/o restaurantes, entradas gratuitas a sitios de interés turístico, asistencia a obras de teatro, etc). Asimismo, el diseño de elementos gráficos propios de la estética popular caleña (asociado con el cartelismo y

el lettering encontrado en una de las paradas emblemáticas de la ruta: Carteles La Linterna) ha sido fundamental para generar un branding de la ruta relacionado con la ciudad (Ver Fig. 1).



Figura 1- Diseño de la marca inspirado en la gráfica popular (Elaboración propia)

1.1 Sobre la gráfica popular en el diseño de marca

Para Chaparro (Chaparro Cardozo, 2011), la gráfica popular aparece como un acto de resistencia que subvierte el orden social, ya que transforma las maneras de relacionarse o apropiarse del espacio urbano, generando nuevos discursos y lenguajes. La complementa afirmando que la identidad de un lugar entra en convergencia con los elementos gráficos que la componen. La gráfica popular germina en los paisajes de la calle y de las interacciones con el transeúnte produce formas de construir imagen de ciudad. El mismo Chaparro (2013) ha entendido la Gráfica Popular como un conjunto de artefactos socioculturales asociados a piezas gráficas plasmadas en espacios predominantemente urbanos y públicos. Y lo complementa citando a Checa y Castro (2009), quienes indican que la gráfica popular es una forma de expresión especialmente admitida por las clases populares, con estilo y criterios propios.

Por su parte, Guerrero y Rodríguez (Guerrero Nieto & Rodríguez, 2018) afirman que la gráfica popular es una forma de proyección visual de estos imaginarios urbanos, por lo que la gráfica popular sería una expresión física del imaginario que

encierra las relaciones visuales que el habitante establece con la ciudad.

Teniendo en cuenta lo anterior, más que una tendencia meramente estilística, la intención al elegir elementos asociados a la gráfica popular caleña (tipografías mano alzada, elementos gráficos propios de la ciudad y mezclas de colores cálidos) responde a la necesidad de generar vínculos emotivos más profundos con el público al que se dirige el producto, que para el caso aquí presentado serían personas relacionadas por identidad o por curiosidad con la cultura popular de la ciudad de Cali.

1.2 El turismo cultural y las artes visuales

Las artes visuales y el turismo cultural tienen una conexión profunda y entrelazada que ha evolucionado a lo largo del tiempo. La manera en que los visitantes perciben y experimentan los destinos ha sido significativamente influenciada por la cultura visual, que ha contribuido a la creación de imagen de destinos y mitos sobre lugares (Young, 2022). Las artes visuales, que incluyen pintura, instalaciones, arte público y escultura, se han considerado atractivos para el turismo (Nigel y Long, 2004). El poder de los estímulos visuales en la configuración de las experiencias turísticas y las percepciones del destino se resalta en esta relación entre el turismo cultural y las artes visuales (Nigel y Long, 2004). De esta manera, las artes visuales también cumplen un papel fundamental en la preservación y exhibición del patrimonio cultural en el turismo y enriquecen las experiencias turísticas (Becattini et al., 2023). En este mismo sentido, otros autores resaltan el importante papel que juegan los medios visuales en la comunicación relacionada con el arte y el patrimonio cultural, por lo que actualmente se consideran elementos esenciales en la comunicación y difusión (Scopigno, 2011; Adamopoulos y Rinaudo, 2019), pero más complejos y sofisticados, entre otras cosas porque para su funcionamiento es necesaria la formación del usuario y empleo de dispositivos digitales particulares. Asimismo, Scopigno (2021) manifiesta que las nuevas modalidades de los medios visuales incluyen diversos elementos interactivos.

Como es ya sabido, desde la incorporación y masificación de las tecnologías digitales, en el espacio urbano se han fusionado variados universos narrativos que les permite a los transeúntes, flaneurs o cualquier otro tipo de “lector extradiagético, “in-

troducirse en los relatos internos por pasadizos secretos, por disimuladas barreras; saliendo de ellas, inclusive, por otras, y evadiéndose del texto junto con los personajes, para deambular en su compañía (hacia adelante o en reversa) por la realidad de la vida, donde se codea con otros personajes...” (Beristáin Díaz, 1993: 235). El recurso más común para lograr este efecto han sido las llamadas narrativas transmedia, entendidas como un proceso mediante el cual los elementos integrales de una historia son distribuidos en múltiples canales para crear experiencias (de entretenimiento, educativas, inmersivas, etcétera) unificadas, articuladas y coordinadas; posibilitándole a cada medio (textual, sonoro, gráfico, audiovisual) contribuir en el desarrollo de dicha historia (Jenkins, 2003).

2. Diseño y Método

La metodología I+C fue la utilizada para desarrollar el prototipo de app que sería sometido a la evaluación de los futuros usuarios. Como es bien sabido (Delgado, et. al. 2015), los procesos de creación artística generan nuevo conocimiento, desarrollo tecnológico e innovación transferible al sector social, cultural y productivo (especialmente al de las industrias creativas y culturales); y al igual que cualquier otra investigación, tienen estructuras disciplinadas y planificadas en las que la experimentación juega un rol importante en la consecución del producto final, estableciendo una plataforma de innovación y relacionamiento con diferentes áreas de conocimiento. De ahí que se propusiera un trabajo de I+C procesual, que se describe detalladamente a continuación.

Tomando en cuenta los públicos de interés de la propuesta, turistas y estudiantes, se llevaron a cabo procesos metodológicos que involucraron diseño, planeación, desarrollo y evaluación del producto (prototipo). Aunque no se puede decir que la ejecución del proyecto se hiciera por etapas, sí se respetaron los momentos propios de cada fase creativa y de diseño.

2.1 El proceso de ideación/creación

Partiendo de una investigación anterior que había recabado información de archivo sobre la obra del escritor Andrés Caicedo (AUTOR, 2018), se comenzaron a planear las narrativas inmersivas y los recorridos que tuvieran vinculación y sincronización con las obras más conocidas del escritor en un proceso de mapeo de la ciudad en el que se tuvo en cuenta los entornos físicos y los lugares icónicos que

aparecen mencionados en dichas obras, siempre teniendo en cuenta las transformaciones y cambios históricos acaecidos en la ciudad habitada por Caicedo.

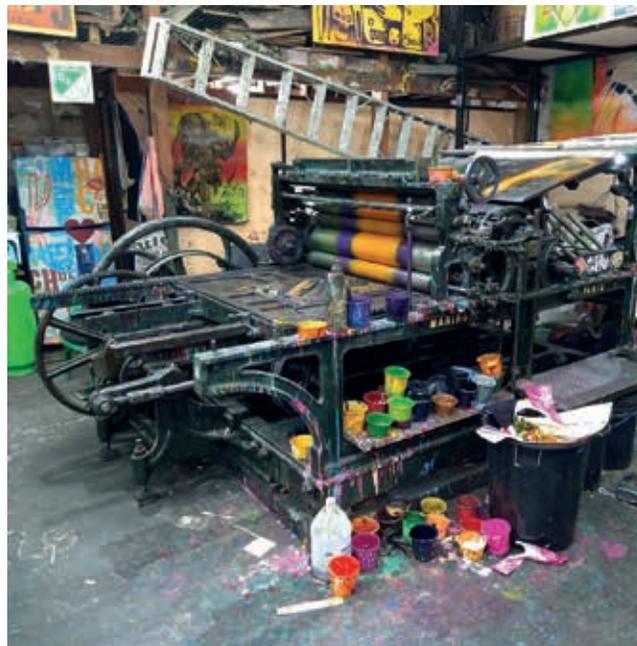
Luego se realizó con todo el equipo distintas jornadas de ideación, basadas en la espiral de pensamiento creativo de M. Resnick (2007), que consta de cinco pasos iterativos: 1) Imaginar: visualizar lo que se desea crear; 2) Crear: hacer realidad lo planteado o imaginado por medio, en nuestro caso, de prototipos; 3) Jugar: explorar, disfrutar, escuchar, tocar y utilizar todas las creaciones para identificar mejoras; 4) Compartir: validar el proyecto con otras personas; y 5) Reflexionar: retroalimentar para realizar cambios oportunos. De estas jornadas de ideación surgieron los requerimientos artísticos, técnicos y de diseño que permitieron seleccionar la ruta del Centro Histórico de Cali como la que se prototiparía en la app.

2.2 El proceso de narración/interacción

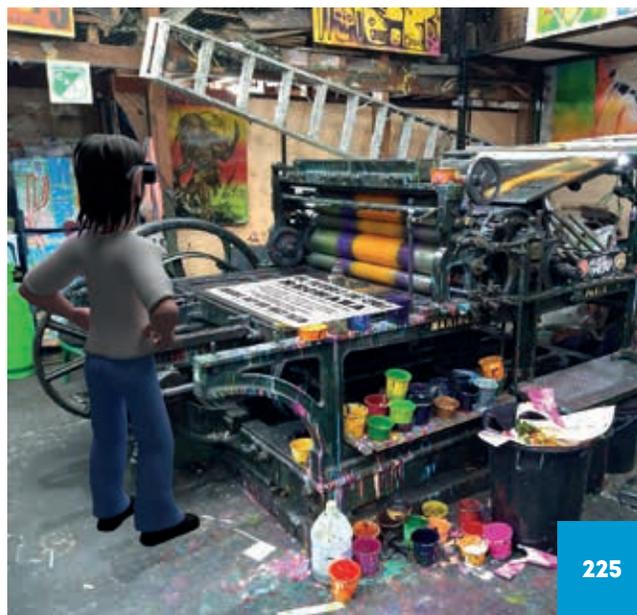
Con los textos de la ruta aprobados, y los requerimientos de imagen, audio y texto suplidos (incluso, con el diseño de las dos experiencias transmedia adelantadas: 1) en La Linterna, en la que el usuario haría un cartel con las máquinas centenarias de este colectivo de impresores, y 2) en el Teatro Experimental de Cali, en donde los usuarios asistirían al llegar al sitio a una mini obra de teatro escrita por A. Caicedo y actuada por los artistas del TEC, ambas experiencias transmedia planeadas para ser llevadas a cabo con cita previa a través de la app), se procedió a producir desde el equipo de ingeniería el código que permitiría soportar la aplicación con toda la funcionalidad necesaria (geolocalización, interfaz de navegación, mini juegos, triggers o disparadores que funcionaran automáticamente al entrar el usuario en un espacio físico con contenido aumentado en la app, etcétera), mientras el equipo artístico producía las imágenes, animaciones y demás contenido interactivo que relacionaría al usuario con la historia narrada, de manera virtual, aumentada o análoga.

Así, por ejemplo, se desarrolló una animación de Andrés Caicedo en La Linterna mientras se elaboraba un cartel muy recordado en su obra, pues el contenido textual de dicho cartel funciona como proclama en su novela *Que viva la música*, el mismo que luego es pegado en la pared de la antigua librería Signos, en donde el mismo Caicedo pegó este manifiesto vindicativo (Figs. 2, 2A-2B y 3, 3A).

Espacio analógico



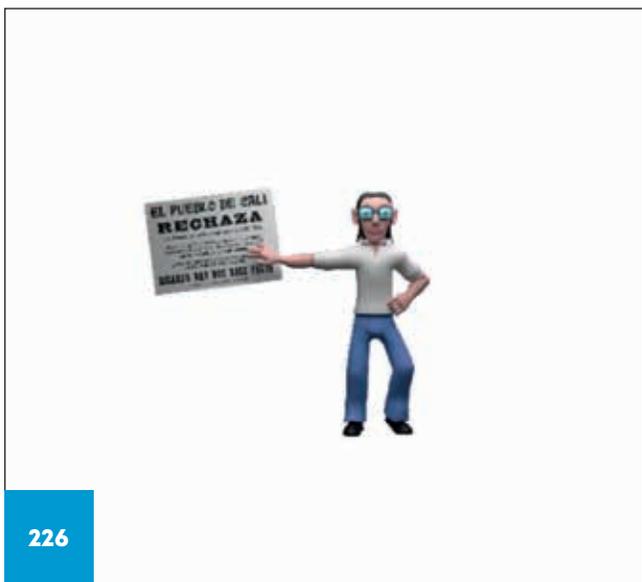
Mismo espacio con Realidad Aumentada





Figuras 2, 2A y 2B - Secuencia de imágenes de realidad aumentada sobre Taller “La Linterna” (Elaboración propia)

Imagen de Realidad Aumentada



Sobreposición en el entorno analógico



Figuras 3 y 3A - Animación en realidad aumentada de A. Caicedo pegando el cartel en muro de la antigua librería “Signos” (Elaboración propia)

Así, con el trabajo de mesa y de computador resuelto, se optó por evaluar con un grupo de estudiantes de la carrera de turismo de la PUJ Cali la navegación, empatía, interacción y demás aspectos a tener en cuenta durante las pruebas de usuario de la ruta “Viva la Sucursal”, con la historia cultural de un tramo de ciudad transitado hace más de cuatro décadas por Andrés Caicedo Estela.

3. Resultados

A finales de 2023 se llevaron a cabo dos salidas de campo con los dos segmentos de mercado definidos (turistas y estudiantes), realizando al final de cada recorrido grupo focales que cumplieran los criterios definidos por Kitzinger (1995). A continuación se describen los principales hallazgos surgidos tras la sistematización y análisis de los datos emic y etic obtenidos durante el estudio aquí presentado.

3.1 Lo visible y lo no visible en la ruta: o cómo mejorar la experiencia de usuario

Un hallazgo crucial en esta evaluación de la ruta fue la necesidad de contexto que la misma aplicación debe brindar al usuario. Un participante del grupo focal de “Turismo” afirmó que “la realidad aumentada es un punto relevante... interesante como para desviarse de la vía, pero requiere más contexto. Pues cuando es una calle donde no... pues ya no existe siquiera el mural, a diferencia de otros lugares donde hay una edificación, sí es necesario que le indiquen a uno lo que había antes” (Hombre, turista, 24 años).

En el grupo de estudiantes se les planteó lo dicho con anterioridad en el otro grupo, obteniéndose la siguiente respuesta: “Coincido con la figura que guíe... ese narrador que guíe la historia. O sea, desde el principio cuando yo escojo la ruta, que desde ahí encuentre a esa figura que me empieza a contar la historia. Digamos, la aplicación puede funcionar técnicamente, pero falta ese hilo que vaya conectando” (Mujer, estudiante, 19 años).

3.2 Lo sensorial en la ruta analógica y digital

El tiempo para transitar la ruta, en ambas salidas de validación, fue de dos horas aproximadamente. Se valoró de manera muy positiva por parte de ambos tipos de usuarios que “se parte y se termina en zonas principales de Cali, pues San Antonio y el Centro de Cali son icónicos en la ciudad” (Mujer, turista, 28 años).

Sin embargo, algunos/as estudiantes de turismo estiman que “hay que crearle un tiempo a la ruta para las actividades complementarias que se deben desarrollar... y lo otro es siempre ver en los tramos más largos, qué se va a ver mientras tanto para que el turista no se disperse ¿sí? Hacerlo más experiencial en esos espacios de recorridos largos” (Hombre, estudiante, 21 años).

Estas actividades complementarias pueden ser, según los participantes, “la parte gastronómica que es fuerte aquí en la ciudad, y la parte de naturaleza: tenemos zonas, o sea, corregimientos con la parte de avistamiento de aves, ecoturismo... otras cosas que se podrían aprovechar. Está la zona de Pance, la zona de la vía al mar que tienen más cosas que ofrecer... pero aquí, digamos, más en la ciudad está la zona del río, algo más práctico como una salida que se haga en cuestión de horas” (Hombre, estudiante, 20 años).

Un llamado a integrar a lo visual otras experiencias sensoriales, como las gustativas, olfativas o hápticas, fueron muy recurrentes en los grupos focales. Incluso algunos conectaron el sentido del oído a la ruta: “Me gusta la parte de la música, que obviamente tenía que ser música de aquella época” (Hombre, turista, 24 años).

Pero igual que la mayoría de los recorridos turísticos en la ciudad, la “Ruta Andrés Caicedo” sigue en deuda en lo referente a la inclusión de personas con alguna discapacidad, tanto auditiva como visual: “...lo que comenté ahora de los subtítulos, porque puede venir una persona que no escuche... con alguna discapacidad. Entonces estaría esa ayuda de los subtítulos, que saca como la burbujita, y que se reproduzca [el audio] al mismo tiempo. Eso sí lo veo yo necesario. O que se presente la opción: que no sea automático, sino que aparezcan los subtítulos como en YouTube, que uno los activa y salen” (Mujer, turista, 25 años).

Una idea poderosa que sale de este proceso de evaluación es integrar más servicios turísticos analógicos y digitales a la ruta a través de concesionarios o vendedores ambulantes: “Se le puede poner un toque social: organizar un grupo de chontadureros o chontadureras (interrumpe hombre: “o vendedores de guarapo”) Ahhh, eso! Gente así! Qué bonito sería (interrumpe mujer: “Que eso ya no se ve...”). Nooo, uyyy, el vendedor de guarapo con el uniforme de “Viva” (la Sucursal) aquí (señala el pecho)”. (Mujer, estudiante, 21 años).

Y es que el nuevo sensorium, que según W. Benjamin ayuda a describir el cambio de la tecnología y su relación con las percepciones sociales, movilizó en usuarios distintos ideas y distintos tipos de existencia de la “obra por hacer”, aunque partiendo de lo que Souriau (2017) ha llamado un “proceso de instauración”, que es la ruta misma: los elementos fenoménicos, imaginarios y virtuales recobrados a través de esta evaluación de la Ruta Andrés Caicedo, llevaron a los/las participantes a concebir otros usos y posibilidades futuras de esta “gramática existencial”: “Yo, el sueño de esto sería que conectáramos con otra ruta de otros Narradores y nos fuéramos al Valle [del Cauca] y... y a todo lado... o sea, volver esto un entramado de rutas. Como cuando uno ve uno de esos mapas del metro que están así... es más, se podría sacar una versión de ese tipo de mapa para cuando hubiera más rutas” (Hombre, turista, 43 años).

3.3 Arte, arquitectura y diseño durante la ruta

Un hecho crucial durante el recorrido es la interacción con el entorno urbano. Es por tal motivo que a algunos/as participantes en los grupos focales les parece altamente significativo “qué se cuenta cuando la gente se está desplazando, por ejemplo, ahí tenemos un mural que les parezca interesante... así sea pararse ahí y verlo, o hablar de él: quién lo hizo o que representa esa imagen.” (Hombre, turista, 28 años).

Por eso, la arquitectura y el Street art son piezas artísticas que deben ser mejor aprovechadas en la versión final de la ruta: “En la Plaza de Caycedo se hizo un reconocimiento de varias edificaciones, entonces también sacarle provecho a eso porque hay muchísimas historias allí en la parte del centro por contar: hay diferentes estilos de arquitectura que se pueden aprovechar y también la misma plaza...” (Hombre, estudiante, 21 años). Esto se podría aprovechar para superponer otras narrativas inmersivas y otros volúmenes de interacción espacial y digital.

En términos de salvaguarda patrimonial, la ruta obtiene una muy buena valoración por parte de los/as estudiantes caleños, quienes no visitan periódicamente el centro histórico de la ciudad: “he tenido la oportunidad de venir ahora hasta el centro y creo... pues, chévere que se gesten estos proyectos por que van a cambiar esa visión que se tiene del centro [de Cali], pues no se ha trabajado ni se ha respetado ningún patrimonio, como debería ser” (Mujer, estudiante, 19 años).

Lo mismo ocurre con las nuevas expresiones artísticas: el muralismo, que ha tomado las avenidas y calles principales de la ciudad; la música, que ha reactivado el movimiento de la salsa como música insignia de Cali; y la gastronomía y las estéticas vanguardistas y populares, que hacen del centro de la ciudad un crisol de manifestaciones culturales que resignifican el espacio público, y que sorprenden a los visitantes nacionales e internacionales y a los propios caleños raizales.

3.4 Reconocimiento de A. Caicedo a partir de su Ruta

Uno de los principales hallazgos que deja el ejercicio de evaluación de la app es que no se necesita ser un fan o un seguidor acérrimo del autor que inspiró esta ruta de turismo cultural para disfrutar y conectarse genuinamente con los contenidos y

experiencias proporcionadas por el recorrido sobre la obra y persona de Andrés Caicedo: “Yo no me he leído la obra. Pero en cuanto a su ideología, siento que la ruta es muy acorde a él” (Mujer, estudiante, 18 años).

Sin embargo, parece necesario regresar al contexto, pues aunque Caicedo fue un creador de textos narrativos (literarios, teatrales, cinematográficos), no necesariamente es conocido por la mayoría de personas que habita o visita la ciudad que narró y plasmó en sus obras: “¿Cómo le damos contexto a las personas de quién era [A. Caicedo] sin necesidad de que se leyera alguna obra? Porque va a haber gente que por el solo hecho de que la ruta está va a decir ‘¡La hago!’, pero hay mucha juventud que no conoce todo eso... porque la verdad a mí me interesa, me parece... pero... [soy] totalmente ajeno a mucho contexto” (Hombre, turista, 28 años).

Por esto es necesario, según los/las usuarios/as, activar la ruta tanto digital como analógicamente, pues los aliados en el camino (establecimientos, personas o autoridades de turismo de la ciudad) son los mejores contextualizadores en cada parada prevista u ocasional que encuentre un transeúnte embebido en el recorrido.

4. Conclusiones y discusión

Las aporías de los tiempos y los espacios idos son hoy por hoy, gracias a las artes y magias de las tecnologías inmersivas y virtuales, cada vez menos hipotéticas, más habituales y mejor habitadas por nuevas hordas de transeúntes ciudadanos contemporáneos. Este proyecto, llevado a cabo en Cali-Colombia, ha intentado entrar a esa ciudad textual narrada por Andrés Caicedo, pero sabiendo que esos lugares referidos por él —ya por demolición o por deconstrucción— ahora son otros. Aunque se haya perdido el referente físico en una de sus especificidades de “realidad”, es posible reconstruir nuevos atributos mediante otras formas de realidad: las narrativas inmersivas y el arte interactivo es una manera conveniente y sugerente de hacer vivir a flâneurs actuales la ciudad relatada por Caicedo en sus cuentos, novelas, dramas teatrales y demás obra literaria, sean o no conocedores o seguidores de dicha producción artística.

Las nuevas formas de representar la experiencia vital y creativa del escritor/narrador en la Ruta Andrés Caicedo ya no acude al convencionalismo del guion turístico o de la clase magistral: la aplicación, que está en su etapa de desa-



rollo beta, pretende que sus usuarios recorran a su propio aire y con una pléyade de posibilidades futuras (entrecruces con otras rutas virtualizadas de otras/os narradoras/es caleñas/os relacionadas/os con las artes, las letras, el diseño, la música, la arquitectura, la fotografía...) las geografías de la ciudad contemporánea, con “capas” de realidad (aumentada y virtual) extemporáneas. El pasado cobrará vida ante los ojos de quienes la visiten a través del celular, pero con la posibilidad de hacerlo en el futuro próximo con gafas de realidad virtual, como las recientes Apple Vision Pro. Este desarrollo, cuya masificación y mayor usabilidad no se avizora lejana, permitirá articular narrativas inmersivas en formatos trans e hipermediales: la spreadability (expansión) y la drillability (perforación); la continuidad y coherencia de los mundos narrativos; la Inmmersion y la Extractability. El Worldbuilding, entre otros principios propuestos por H. Jenkins (según Scolarì, 2010), hace ya bastante tiempo como para comprender la profundidad que tiene lo digital en las metrópolis de hoy.

No se debe pasar por alto que el trabajo que aquí se presenta es una pequeña muestra de lo que se espera llevar a cabo en adelante: la cocreación del arte comprometido con las comunidades (Mat M.-F., Saidon, 2023) es un referente digno de ser explorado en el futuro. Tampoco se puede olvidar que el programa en el que se ha desarrollado la aplicación “Viva la Sucursal” fue elaborado en código abierto, por lo que se consideró la opción de incluir contenidos adicionales —tras un proceso riguroso de curaduría— a las rutas en ella alojadas, creados por otros/as usuarios/as y seguidores del escritor caleño y, más adelante, de cualquier otro narrador de las rutas en ella contenidas. Por eso, la creación desde su forma interactiva no será únicamente entre productores y usuarios, sino entre coproductores colectivos de las anécdotas, historias y experiencias culturales asociadas a la trashumancia por Cali, de la mano y con la compañía cómplice de un tal Andrés Caicedo.

Referencias

Adamopoulos, E., & Rinaudo, F. (2019). 3D interpretation and fusion of multidisciplinary data for heritage science: A review. *The International Archives of the Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Sciences*, 42, 17-24. DOI: <http://dx.doi.org/10.5194/isprs-archives-XLII-2-W15-17-2019>

Becattini, F., Bongini, P., Bulla, L., Bimbo, A. D., Marinucci, L., Mongiovi, M., & Presutti, V. (2023). VISCOUNTH: a large-scale multilingual visual question answering dataset for cultural heritage. *ACM Transactions on Multimedia Computing, Communications and Applications*, 19(6), 1-20. DOI: <http://dx.doi.org/10.1145/3590773>

Beristáin Díaz, H. (1993). Enclaves, encastres, traslapes, espejos, dilataciones (la seducción de los abismos). *Acta Poética* Vol. 14 Núm. 1 Pág. 235-273

Boletín de datos y cifras turísticas de la ciudad de Cali, 2024. Volumen 1 / Número 1. Disponible en: <https://www.cali.gov.co/turismo/loader.php?lServicio=Tools2&lTipo=descargas&lFuncion=descargar&idFile=85072>

Boletín Puntos Turísticos – Septiembre a Noviembre 2023. Disponible en: <https://www.cali.gov.co/turismo/loader.php?lServicio=Tools2&lTipo=descargas&lFuncion=descargar&idFile=82030>

Chaparro Cardozo, E. (2011). Itinerarios de la gráfica popular Prácticas y sentidos en el espacio urbano. *Educación y Ciencia* Numero 14, 77-95.

Chaparro Cardozo, E. (2013). Apropiaciones de la gráfica popular urbana. *Desgnia*, 68-84.

Checa, A. M. & Castro, R. P. (2009). La gráfica popular Mexicana: Comunicación, diseño y paisaje urbano. *Gazeta de Antropología*, (24) 2, (pág.15- 45).

Cizek, K. (2016). Towards a VR Manifesto. *Immerse*. Recuperado de: <https://immerse.news/towards-a-vr-manifesto-b97aca901192> (17/6/2024)

Delgado, T. C., Beltrán, E. M., Ballesteros, M., & Salcedo, J. P. (2015). La investigación-creación como escenario de convergencia entre modos de generación de conocimiento. *Iconofacto*, 11(17), 10-28.

Fabbroni, M. (2020). Tecnologías inmersivas y destinos turísticos: diseño de experiencias interactivas. Estudio de caso: Sendero Interpretativo Parque Nacional Lanín. VI Congreso Internacional y XVII Congreso Nacional de Investigación y Servicio. Universidad Autónoma Chapingo, Texcoco/México. Disponible en: https://www.researchgate.net/publication/345908482_Tecnologias_inmersivas_y_destinos_turisticos_diseno_de_experiencias_interactivas_Estudio_de_caso_Sendero_Interpretativo_Parque_Nacional_Lanin

Fernández, C. (2012). La literatura en el Media Art: Instalaciones interactivas y experiencias multisensoriales.

ICONO 14, Revista de Comunicación y Tecnologías emergentes, vol. 10, núm. 2, julio-diciembre. Disponible en: <https://www.redalyc.org/pdf/5525/552556580004.pdf>

Guerrero Nieto, Y., & Rodríguez, C. (2018). Aproximaciones a las nociones del territorio: ciudad, sentidos, mapas e imaginarios. *Calle 14: revista de investigación en el campo del arte*, 188-204.

Jenkins, H. (2003). *Transmedia Storytelling*. MIT Technology Review. Recuperado de: <https://www.technologyreview.com/s/401760/transmedia-storytelling/> (29/05/2024)

Kitzinger, J. (1995). Qualitative Research: Introducing focus groups. *BMJ*, 311(7000), 299-302. <https://doi.org/10.1136/bmj.311.7000.299>

Mat M.-F., Saidon H.-J., Saimon R., Aman-Leong S.-N. ., Ahmad-Zahari Z. . y Al-Nahari N.-N. (2023). Co-creation Method: The Role of Arts towards Impacting the Quality of Well-being. *Arte, Individuo y Sociedad*, 35(2), 631-646. <https://doi.org/10.5209/aris.84535>

Nigel, D. & Long, P. (2004). *Creativity, the visual arts and tourism. Tourism and the Creative Industries*. Routledge.

Resnick, M. (2007). *Learning & Leading with Technology*, December/January, ISTE (International Society for Technology in iste@iste.org, www.iste.org)

Rogovsky, C. y Arréquez, S. (2002). Gamificación y narrativas inmersivas como enfoque de enseñanza: experiencias completas y complejas en las aulas. Seminario RUEDA

2022. Mar del Plata, Argentina. Disponible en: <http://www.pent.org.ar/institucional/publicaciones/gamificacion-narrativas-inmersivas-como-enfoque-ensenanza-experiencias-c>

Scolari, C (2010). *Narrativas transmedia: 15 principios*. Recuperado el 18 de junio de 2024, de <https://hipermediaciones.com/2010/02/04/narrativas-transmedia-15/>

Scopigno, R. (2021). Mixing visual media for cultural heritage. En Maria Shehade y Theopisti Stylianou-Lambert (eds.). *Emerging Technologies and the Digital Transformation of Museums and Heritage Sites* (pp. 297-315). Springer.

Scopigno, R., Callieri, M., Cignoni, P., Corsini, M., Dellepiane, M., Ponchio, F., & Ranzuglia, G. (2011). 3D models for cultural heritage: Beyond plain visualization. *Computer*, 44(7), 48-55. DOI: <http://dx.doi.org/10.1109/MC.2011.196>

Souriau, E. (2017). *Los diferentes modos de existencia – del modo de existencia de la obra por hacer*. Editorial Cactus. CABA.

Young, P. (2022). *Tourism and visual culture*. En Eric G. E. Zuelow y Kevin J. James (eds.). *The Oxford Handbook of Tourism History*. DOI: <http://dx.doi.org/10.1093/oxfordhb/9780190889555.013.13>

RE- SEÑAS

QUIMERA TEATRO POPULAR. DISIDENCIA CULTURAL EN CÁDIZ DURANTE EL TARDOFRANQUISMO (1961-1972), DE ENRIQUE DEL ÁLAMO NÚÑEZ > **Desirée Órtega Cerpa** / 234
I EL MALESTAR DE LAS CIUDADES, DE JORGE DIONI LÓPEZ > **Chema Segovia** / 236 I
CULTURA PARA LA VIDA: ESTUDIO CRÍTICO Y PLURAL SOBRE LO CULTURAL, DE VARIOS AUTORES/AS > **Nuria Lupiáñez García** / 238
I EDUARD MIRALLES: LA CULTURA COM A PASSIÓ, DE EDUARD MIRALLES Y VARIOS AUTORES/AS > **Mikel Etxebarría Etxeita** / 240

Una provocación escénica

«Una provocación escénica» era el subtítulo que aparecía en el programa de mano de la puesta en escena, en 1969, por parte del grupo gaditano Quimera, de *Antígona*. Este mito clásico, en especial en la versión de Sófocles, se había convertido en un texto de referencia que fue constantemente representado por las compañías alternativas de la época como metáfora fácilmente asumible, por todos los públicos, de la España tiranizada por el Creonte del franquismo. Para Quimera Teatro Popular, fue un punto de inflexión en su trayectoria, aunque en toda ella, y desde el principio, sus componentes habían asumido el teatro como provocación. Esta formaba parte de una misión que consistía en reivindicar al ser humano como centro de la función dramática, acusando a quienes atropellaban sus derechos, además del deber de formar al público.

Este libro, bajo el título de *Quimera Teatro Popular. Disidencia cultural en Cádiz durante el Tardofranquismo (1961-1972)*, de Enrique del Álamo Núñez, nace de una conversación del autor, mantenida a lo largo de varios años, con Juan García, miembro de la compañía y recientemente fallecido. Enrique del Álamo, profesional de la cultura de una larga trayectoria, siempre se había sentido atraído por esta compañía gaditana, impulsada por José María Sánchez Casas, sobre la que se había proyectado cierto halo de malditismo. Con esta obra lleva a cabo un ejercicio, no de nostalgia, sino de justicia, detallando las vicisitudes de una experiencia teatral intensa y entusiasta a pesar de desarrollarse en un ámbito de periferia y de carencia.

El libro está estructurado en cuatro capítulos, con una introducción previa que sitúa al lector en el contexto histórico, social y cultural, no sólo del país, sino de un mundo que parecía tener prisa por cambiar y evolucionar para ser mejor. Nuevos vientos que también se colaron por algunas rendijas y trajeron soplos de aire fresco, incluso a la España de aquel tiempo, que hasta llegaron a la ciudad de Cádiz. Los capítulos describen profusamente los antecedentes del grupo, su etapa como Teatro de Cámara, más desde el punto de vista administrativo que efectivo, pues era la única figura permitida por la férrea legislación de entonces. Se continúa con su transformación en un tipo de compañía que podría definirse como «experimental», pero sin ser elitista, y con intención popular, para, fi-

nalmente, entrar en el camino del movimiento teatral que se definió como «independiente», en cuya definición y articulación, los gaditanos de Quimera realizaron sus aportaciones.

Se reseñan, igualmente, todas las puestas en escena realizadas por Quimera de textos muy alejados de la cartelera comercial que incluían a autores como Sastre, Brecht, Dragún o Cuzzanni, además de un joven autor gaditano, Manuel Pérez Cassaux. Igualmente, se da cuenta de las actividades culturales realizadas por el grupo como lecturas dramatizadas, coloquios, conferencias, recitales, entre otras, y en muy diversos espacios, tanto en los Cursos de Verano universitarios, centros educativos, en el salón del antiguo Colegio Médico, o en las parroquias lideradas por aquellos sacerdotes que siguieron los postulados del Concilio Vaticano II, etc. De entre estas acciones, destacaron los encendidos debates tras las representaciones, a los que los que el grupo concedía una gran importancia.

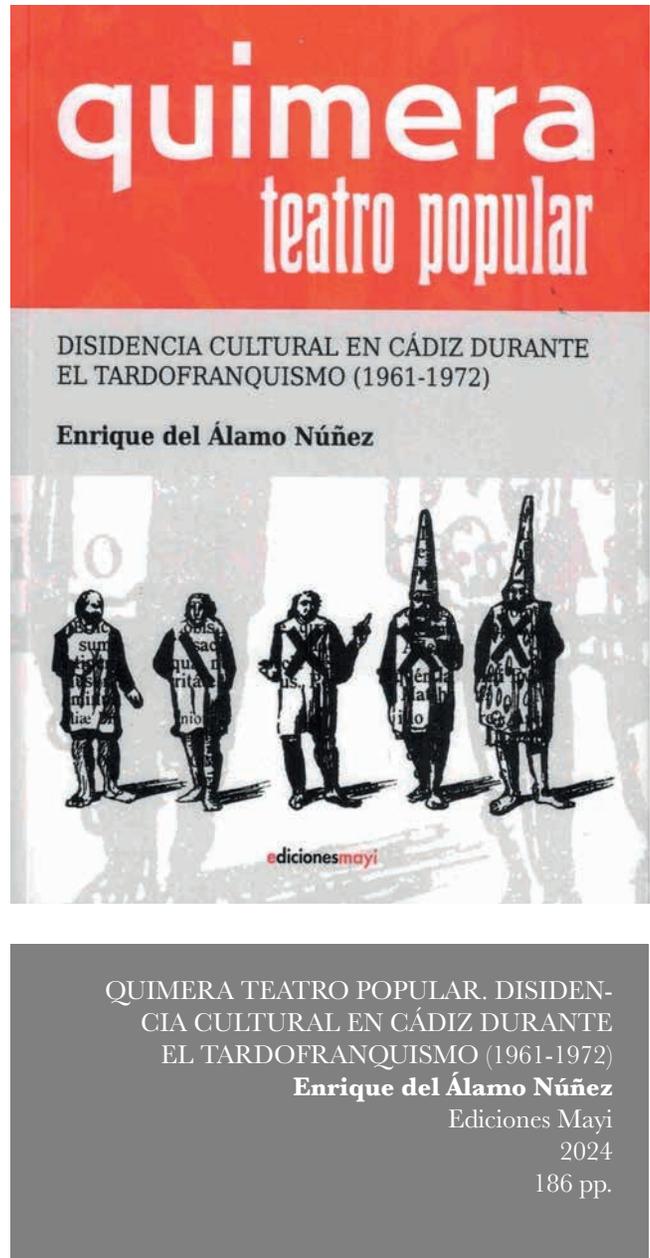
Para la reconstrucción de la historia de Quimera, el autor ha realizado una exhaustiva investigación, que ha tenido como resultado la recopilación de una extensa documentación a partir de diversas fuentes, como archivos históricos; noticias, reseñas y críticas de prensa; artículos en revistas especializadas, entre las que destaca *Primer Acto*, que ejerció un papel importantísimo en esos años y permitió la comunicación entre las compañías del momento, así como su difusión. Todo ello, vuelve a demostrar el importante papel de archivos, hemerotecas y centros de documentación, así como la necesidad de destinar recursos para la preservación de los materiales que custodian.

Igualmente, ha conseguido acceder a los boletines editados por la propia compañía y, lo más complicado, puesto que mucho del trabajo de los fotógrafos gaditanos de aquellos años se está perdiendo, ha logrado reunir un buen número de imágenes de los montajes y actividades, así como programas de mano, de todo lo cual se ha publicado una selección en el volumen. Este tipo de documentación proviene en su mayoría de lo preservado por los propios componentes del grupo, a los que, además, se les han realizado una serie de entrevistas. Finalmente, el libro se completa con la publicación de un texto inédito: *Ensayo para una aclaración popular sobre la reproducción de borregos*, creación colectiva del grupo, además de una bibliografía especializada.

Al rigor histórico y la exactitud de los datos, se une una narración ágil, donde no faltan las anécdotas y hechos

cargados de emoción, en torno a la disidencia constante por medio de la cultura, a lo largo de la historia del grupo Quimera, que soñó una revolución a través del arte escénico.

Désirée Ortega Cerpa



Después del éxito de *La España de las piscinas*, el segundo libro del periodista Jorge Dioni López viene a componer una suerte de díptico. Primero se nos llevó a observar aquella periferia urbana dispersa, construida a golpe de PAU durante el *boom* inmobiliario, poblada por una nueva clase media desanclada de la ciudad tradicional a causa de un modelo urbanístico que apenas dejaba otra opción. Ahora, en *El malestar de las ciudades* vemos qué está pasando en el territorio que quedó libre en ese proceso, en los centros urbanos en los que no se produjo un relevo generacional residencial y donde, desde el último tercio del siglo XX, se busca la solución postfordista a la huida de la actividad industrial.

Reconocidamente influenciado por David Harvey, Jorge Dioni López interpreta que esa ciudad tradicional ha sido capturada por la lógica neoliberal y, con ello, se ha convertido en un sistema que valorizar, monetizar y privatizar antes que en un espacio de vida compartida. De esto emanan grandes problemáticas urbanas como la financiarización de la vivienda, la turistificación y la gentrificación, que discurren sobre la base de un debilitamiento generalizado del sistema y de la esfera pública.

El cuadro resultará conocido, pues muchos autores se han parado a analizarlo desde la crisis de 2008. Aquí el aporte novedoso se halla en la llamada de atención hacia el hecho de que desde el aparente colapso del modelo, este no ha desaparecido sino que ha adquirido un nuevo vigor. De esta forma, hoy se observan movimientos conservadores de aceleración y repliegue fomentados por políticas públicas incapaces de construir marcos alternativos, y por el reordenamiento de una élite que se vuelve más desvinculada de lo local y más extractiva que nunca antes, que acapara espacios sustrayéndolos de los territorios mismos en los que estos se ubican.

Aunque el estilo de escritura resulte ameno, la visión de *El malestar de las ciudades* es claramente pesimista, pues plantea que todo lo explicado sucede en el seno de un modelo férreamente construido y claramente dominante, que nos ha permeado de extremo a extremo en lo social y lo cultural, y ha terminado convirtiéndonos en rehenes. Si bien el diagnóstico es potente e incluso seductor, también resulta discutible (por el papel apenas accesorio que otorga a la acción pública, entre otros aspectos) e incluso cuestionable (por su probable efecto inmovilizador).

En cualquier caso, *El malestar de las ciudades* resulta original e interesante por el encendido sentido de época que destila y por cómo captura ese amargo sabor de boca que se extiende en la actualidad. Desde ese punto de vista, lleva a pensar en el proceso que se ha dado en los últimos quince años y en el arco que podría dibujarse entre *Triumph of the City* (éxito de 2011 en el que Edward Glaeser defendía la ciudad como vehículo de progreso y sostenibilidad), *Revolución Urbana y Derechos Ciudadanos* (donde Jordi Borja lanzaba una reivindicación con aroma a 15-M de la potencia social y cívica de las ciudades), *The New Urban Crisis* (pieza importante de 2017 porque hizo a Richard Florida matizar su discurso en reacción a una creciente preocupación por la exclusión y la desigualdad urbanas) y este libro de Jorge Dioni López.

Esta mirada perspectiva serviría para reflexionar sobre cómo, en el tiempo reciente, se están transformando no solo nuestras ciudades, sino también nuestra percepción de ellas. Ambas cuestiones son capitales y demandan continua atención.

Chema Segovia

El malestar de las ciudades

Jorge Dioni López

Privatización, turismo, vivienda,
especulación, tráfico... Por qué es cada
vez más difícil vivir en las ciudades



arpa

EL MALESTAR DE LAS CIUDADES

Jorge Dioni López

Arpa Editores

2023

352 pp.

Brújula para los caminantes de la cultura

En el prólogo de *Cultura para la vida. Estudio crítico y plural sobre lo cultural*, Isabel Le Galo Flores, la que era hasta 2023 la directora para España de la Fundación Daniel y Nina Carrasso, que edita la publicación, asegura que este libro es ante todo una brújula intelectual para caminantes de la cultura. Sumergida en la lectura de sus páginas, he podido comprobar lo realmente acertado de estas palabras y la impagable orientación que iniciativas como esta nos proporcionan a los que recorremos los escarpados senderos de hacer y difundir cultura en nuestro país.

Mediados de marzo de 2020. La pandemia golpea duramente a la sociedad española en un escenario global de crisis sanitaria que vuelve del revés la vida de todos los habitantes del planeta. La cultura, sus impulsores y sus trabajadores, ya maltratados y frágiles incluso en un entorno de bonanza, sufren uno de los mayores varapalos de su historia reciente. Los teatros, los cines y los museos cierran sus puertas. Los eventos y los festivales se suspenden. No hay giras de músicos ni Ferias del Libro. El presente genera desasosiego y el futuro todavía más.

Es entonces cuando la Fundación Daniel y Nina Carrasso, creada en 2010 y con presencia en Francia y en España, decide poner en marcha un plan de choque para afrontar la crisis, amparada en la rotunda respuesta de su comité asesor sobre la mayor necesidad que nunca de potenciar el arte ciudadano —una de los grandes áreas de trabajo de la entidad— que ayude a pensar el presente y a activar emociones y deseos políticos de mejora social y vital.

Este fue el inicio de un recorrido que, como en aquellos versos de Machado en los que el camino se hacía al andar, está hecho de movimiento: el de treinta caminantes (treinta voces diversas y plurales) que la Fundación convocó para dar forma a este necesario volumen en un incierto escenario poscovid. Voces que revelan una gran variedad de posiciones y propuestas y que son tan potentes e interesantes como las de, entre otras, Raquel Rivera, doctora en Derecho de la Cultura UNED/UC3M y promotora y directora del Festival de Arte Sonoro Español (FASE); Marián Cao, vicepresidenta del European Consortium of Arts Therapies Education

(ECArTE); Jordi Baltà, consultor e investigador de Trànsit Projectes, donde trabaja especialmente sobre políticas culturales locales, cultura y desarrollo sostenible; Luis Gimeno, especialista en medicina familiar y comunitaria en el Centro de Salud de San Pablo y doctor en Medicina (Salud Pública); Roberto Gómez de la Iglesia, economista y gestor cultural, especializado en marketing de proximidad, comunicación y patrocinio; Encarnación Roca, catedrática de Derecho Civil y magistrada del Tribunal Supremo; Rocío Nogales, licenciada en Ciencias de la Información por la Universidad de Sevilla y máster en Gestión Cultural por la Universidad Carnegie Mellon (EE. UU.); Jaume Ripoll, cofundador y director editorial de Filmin; Santiago Cirugeda, arquitecto y socio fundador de la oficina Recetas Urbanas; y colectivos como Galaxxia, una plataforma de jóvenes trabajadores del sector cultural, o Hamaca Media&Video Art, una asociación sin ánimo de lucro cuyo objetivo es preservar, difundir y distribuir en el ámbito estatal e internacional el vídeo realizado en el contexto español.

Estas aportaciones llegan más allá del sector cultural propiamente dicho, pues encontramos ámbitos tan distintos y a la vez relacionados como el derecho, la medicina, el periodismo, la arquitectura o la ingeniería, y que miran a aspectos tan de actualidad como las identidades, la sostenibilidad, los cuerpos no normativos, el auge de lo digital, la precariedad laboral o la dicotomía rural/urbana.

Aunque conforman un todo, los textos que integran esta publicación se organizan en cuatro partes que, según Le Galo “dibujan horizontes para la acción”: ‘Derechos culturales’, ‘Economías de la cultura’, ‘Nueva institucionalidad cultural’ y ‘Cultura transformadora’.

¿Pero cuáles son los principales puntos cardinales a los que apunta esta brújula en forma de libro? Por encima de todo, quizás esa necesidad de “sacar a la cultura de su enclaustramiento para buscar nuevos territorios, por ejemplo, sacando a los y las artistas de las residencias y las galerías para meterlos en la escuela, en la empresa, en la ciencia..., que las artes ingresen en otros ámbitos, en otros contextos vitales, y que realmente tengan un impacto diferenciador”, del que hablan en su artículo el economista Roberto Gómez de la Iglesia y el ingeniero Carlos Mataix, en lo que también incide la experta en arteterapia Marián Cao cuando defiende “no solo el derecho a la cultura, sino también la necesidad de abrir la cultura a toda la ciudadanía que en muchos casos

se ha visto marginada, pensar en la cultura como un foro, un ágora de construcción plural, y no de un modo jerárquico y excluyente”.

No hay persona gestora y/o creadora de cultura, o simplemente receptora o participante de la misma, que no se encuentre inspirada e interpelada por estos discursos o por otros que incluye el libro como los del entonces diputado Eduardo Maura cuando argumenta que “las políticas culturales deben diseñarse y entenderse a sí mismas como políticas sociales en un contexto general de redistribución de la renta” o de la necesidad de que “el diseño y ejecución de las políticas culturales tenga en cuenta el tejido local, especialmente a los agentes medianos y pequeños”, así como la importancia para el gestor museográfico José Luis Pérez Pont “de pasar de un modelo de cultura institucional a una institución al servicio de la cultura”.

Especialmente interesantes por mi especialización en comunicación cultural, me resultan las palabras de Raquel Rivera al destacar la importancia de los planes de comunicación y mercadotecnia en la gestión cultural. Planes que, para ella, como para mí, “no son un fin en sí mismos, sino que su finalidad reside en la garantía de que sean herramientas eficaces para el acceso y la educación”.

En la posdata de este libro, Le Galo reconoce que la elaboración de la obra “ha sido un camino maravilloso, aunque no exento de desilusiones y tristezas”, sobre todo porque, una vez más, tras los discursos políticos grandilocuentes en época de la crisis sanitaria no han llegado compromisos reales y verdaderos avances en la protección de la cultura. En nuestro día a día, muchas de las propuestas de esta hoja de ruta no solo están lejos de alcanzarse sino que son prácticamente una utopía cuando incluso estamos retrocediendo en aspectos básicos que deberían ser incuestionables desde hace décadas. Pero aun así, en espacios compartidos como este volumen, hay destellos, hay esperanza, hay sobre todo la certeza —que actúa como revulsivo, lo que nos obliga a no rendirse— de que la cultura no solo no es un lujo sino que es un bien de primera necesidad y de su indispensable contribución a la sociedad y a la vida misma.

Nuria Lupiáñez



CULTURA PARA LA VIDA: ESTUDIO
CRÍTICO Y PLURAL SOBRE LO CULTURAL

Varios autores/as

Fundación Daniel y Nina Carasso

2022

385 pp.

He elegido este título para la reseña porque esa es mi definición de Eduard Miralles. Maestro por todo lo que ha aportado a la gestión cultural desde el punto de vista de análisis certeros y propuestas innovadoras, y todo ello con un importante afán divulgativo, de transmisión de conocimiento a través de un lenguaje preciso y sencillo. Amigo por su bonhomía personal, su talante empático y su disponibilidad permanente a ayudar desinteresadamente en cualquier circunstancia y momento. Siempre podías acudir a él en busca de información, consejo o contactos, ya que siempre estaba dispuesto a ayudar.

A los seis años de su prematuro fallecimiento, se publica el libro *Eduard Miralles. La cultura com a passió*, que presenta una selección de textos escrito por Eduard Miralles. En concreto se presentan veintinueve textos escritos desde 1985 hasta su fallecimiento en 2018, textos que se presentan ordenados cronológicamente, lo que nos permite ver la evolución de su trabajo tanto a nivel temático como de pensamiento. Es un recorrido de textos inicialmente vinculados a la animación sociocultural para finalizar en la gestión cultural y en las políticas culturales. Textos que a menudo de forma pionera hablan de la importancia de lo local y la proximidad en las políticas culturales, de la centralidad de la cultura en las políticas públicas, de su capacidad de ser factor de desarrollo y pilar de la sostenibilidad, de su aportación a la resolución de conflictos y al fortalecimiento de la convivencia, de la relación entre cultura y educación, entre cultura y ciencia, de la importancia de la generación de alianzas y redes a nivel territorial e internacional, etcétera.

La publicación, además de la selección de textos que hablan solos por su alta calidad de contenido y forma, se completa con una introducción institucional de la presidenta del Consejo Nacional de las Artes de Cataluña (CONCA), que es la entidad editora del libro, y con dos interesantes artículos de fondo.

Por un lado, Jordi Baltà plantea en un brillante texto diez claves del pensamiento de Eduard Miralles, que van desde el nivel local a la dimensión internacional pasando por la sociedad civil y la gobernanza, la asunción de la complejidad o la voluntad divulgativa.

Por otro, Jordi Font contextualiza la labor de Eduard Miralles, describiendo el telón de fondo de la vida y la política cultural en Cataluña en aquellos años de la puesta en marcha de las incipientes políticas culturales.

Para finalizar, el libro presenta una biografía profesional de Eduard Miralles en cuya realización han participado un importante plantel de profesionales de la gestión cultural que tuvieron la oportunidad de trabajar con él. Biografía a través de la cual se puede percibir el gran trabajo realizado por Eduard Miralles, siendo de destacar la influencia de su trabajo fuera de Cataluña, tanto en España como en Latinoamérica, así como su labor en la creación y dinamización de redes. Es de reseñar su labor al frente de los encuentros Interacció, que han sido referentes en la historia de la gestión cultural a nivel estatal.

El libro es un reflejo de lo que era Eduard Miralles, una persona con un amplio bagaje cultural que se refleja en sus escritos y defensora de la diversidad lingüística y por ello el libro cuenta con textos en catalán y en español, respetando el idioma original de los mismos.

Para finalizar, leyendo los textos he vuelto recordar, además de la calidad literaria y divulgativa de los mismos, binomio nada fácil de conciliar, su ironía y creatividad al leer títulos como *Sociocultura, professionalitat, voluntarisme (mitja dotzena de reflexions presumptament indigestes)* o *Por unas políticas culturales performativas. Más promesas y menos obras* o *Mateu vint-i-cinc, catorze, trenta* o estructurar el texto *Cultura y desarrollo local* en tres partes de la que la primera se organiza en clave de composición musical con sus diferentes movimientos (*allegro, adagio*, etc.), que me ha vuelto a recordar sus dotes musicales y, en concreto, su faceta como pianista.

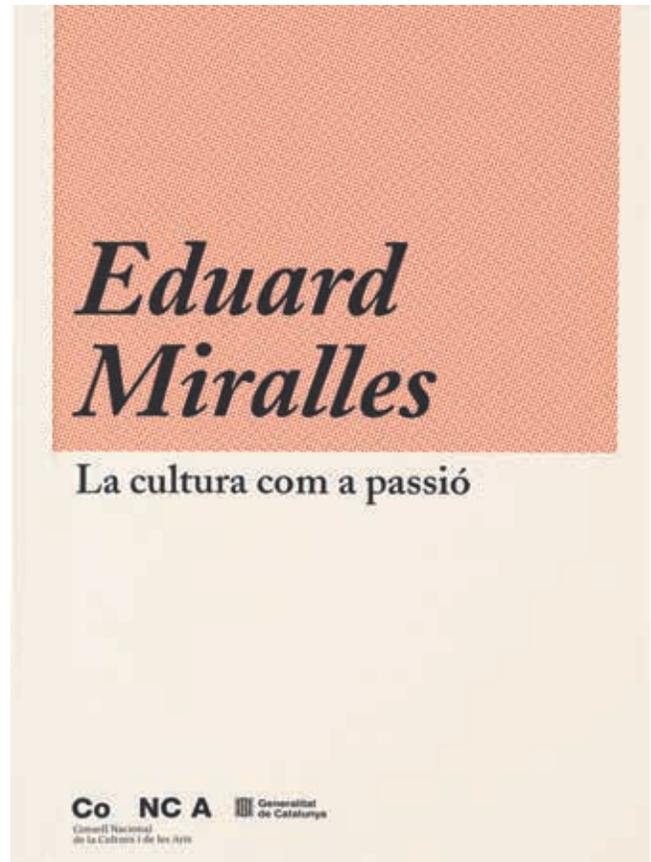
La publicación, que es de carácter gratuito, ha tenido una tirada reducida, pero se puede acceder a su versión digital en <https://drac.cultura.gencat.cat//hand-ble/20.500.12368/33704#page=4>.

Por su lado, el Centro de Estudios y Recursos Culturales (CERC) de la Diputación de Barcelona, entidad en la que Eduard Miralles desarrolló prácticamente toda su carrera profesional y que es la entidad depositaria de su fondo documental, lo está catalogando y se puede acceder a él en el siguiente enlace www.diba.cat/cerc/fons-miralles.

En definitiva, es un libro que da a conocer el gran trabajo realizado por Eduard Miralles y que merece la pena ser leído porque todavía hoy sus reflexiones siguen siendo

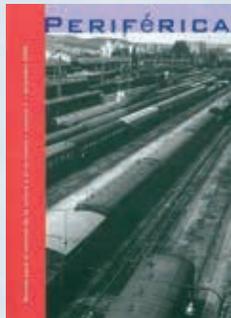
muy útiles tanto para los gestores culturales como para las
personas responsables de las políticas culturales.

Mikel Etxebarria Etxeita

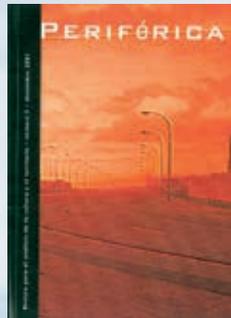


EDUARD MIRALLES: LA CULTURA
COM A PASSIÓ

Eduard Miralles. Varios autores/as
Consell Nacional de la Cultura i de les Arts.
Generalitat de Catalunya
2024
353 pp.



1 Diciembre
2000



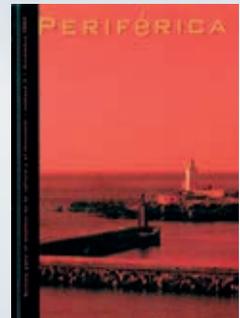
2 Diciembre
2001



3 Diciembre
2002



4 Diciembre
2003



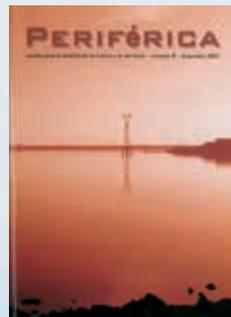
5 Diciembre
2004



6 Diciembre
2005



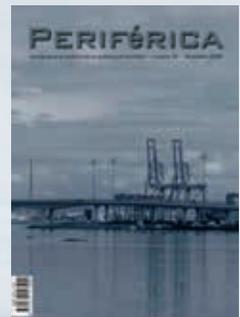
7 Diciembre
2006



8 Diciembre
2007



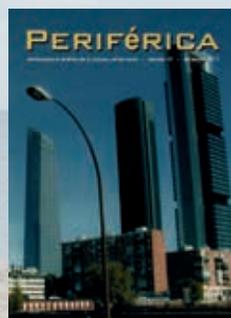
9 Diciembre
2008



10 Diciembre
2009



11 Diciembre
2010



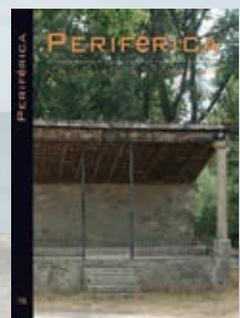
12 Diciembre
2011



13 Diciembre
2012

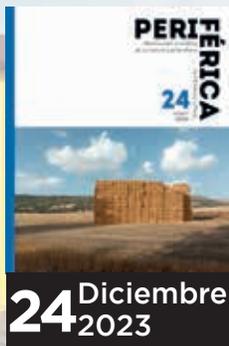
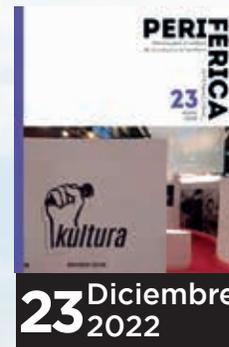
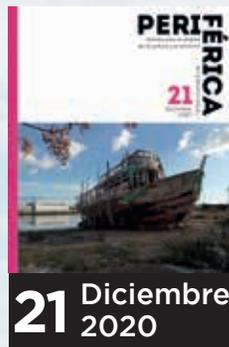
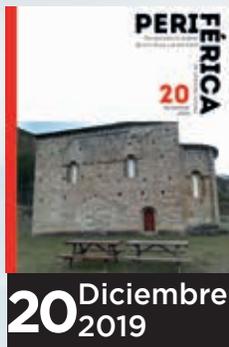


14 Diciembre
2013



15 Diciembre
2014

NÚMEROS PUBLICADOS



Todos los números publicados se pueden consultar en la siguiente dirección:



DE CLA RA CIÓN

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 participan 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.

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](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/) 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 colo-

cados en internet para su descarga gratuita coincidiendo con la aparición del mismo en la periodicidad declarada.

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; n° 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 edi-

ciones, 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](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.). *Pisa 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](http://dirección electrónica) [Consultado 22-09-2019].



