COOPERACIÓN CULTURAL EUROAMERICANA

II CAMPUS EUROAMERICANO DE COOPERACIÓN CULTURAL

Cartagena de Indias, Colombia
10-14 de diciembre de 2001

SUMARIO

Presentación del II Campus Euroamericano de Cooperación Cultural

Discursos de apertura

Discurso pronunciado por el Presidente de la República, Andrés Pastrana durante el lanzamiento del *Plan Nacional de la Cultura* en el marco del II Campus Euroamericano de Cooperación Cultural

Discurso de la Señora Ministra de Cultura de Colombia, Araceli Morales López

Palabras de inauguración del Secretario General de la Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura (OEI), Francisco José Piñón

Inauguración del II Campus Euroamericano de Cooperación Cultural

Foro Euroamericano de Redes de Cooperación Cultural
Eduard Delgado, Director de la Fundación Interarts

Somos Patrimonio
Ana Milena Escobar, Secretaria Ejecutiva, Convenio Andrés Bello

Cooperación Cultural Europa-América Latina
Ramón Mestres, Consejero de Cooperación, Delegación de la Comisión Europea

La gestión de la Diversidad Cultural en un contexto de globalización: los retos y las respuestas institucionales de la cooperación cultural europea

Raymond Weber, Ex Director de Cultura, Educación y Deportes del Consejo de Europa

Ponencias

Libertad y “culturas globalizadas”
Gerardo Andrade, Asesor de la Secretaría Ejecutiva del Convenio Andrés Bello, Colombia

Un diálogo político cultural para una construcción colectiva de ciudadanía cultural
Marta Elena Bravo de Hermelin, Universidad Nacional de Colombia

Empleo en el sector cultural: el caso del Reino Unido
Geoffrey Brown, EUCLID, Reino Unido

Industrias culturales e intercambios culturales en los mercados actuales
Milagros del Corral, Subdirectora General Adjunta de Cultura de la UNESCO

Lo local en el proceso de globalización cultural
Eric Corijn, Centro de Investigaciones Urbanas Cosmopolis, Bélgica

Redes Culturales en Centroamérica
Sylvie Durán, InCorpore, Costa Rica

Investigación cultural y redes culturales
Cornelia Dümckle, Culture Concepts, Alemania

Las actividades culturales: un incentivo de desarrollo y de empleo para los territorios
Xavier Greffe, Universidad de París I, Sorbona, Francia

Las culturas en el nuevo entorno tecnológico y el intercambio global
Jesús Martín-Barbero, ITESO, México

Políticas culturales en diálogo
Alfons Martinell, Cátedra UNESCO de la Universidad de Girona y Fundación Interarts, España

Redes de investigación. Hacia una estrategia de integración
Eduardo Nivón Bolán, Universidad Autónoma Metropolitana, México

El otro lado de los Derechos. La apropiación social del derecho a la información
Germán Rey, Defensor del Lector, Periódico El Tiempo, Colombia

Originalidad dudosa
Joost Smiers, Centro de Investigación. Escuela de las Artes de Utrecht, Holanda

La lógica económica del empleo cultural
Luis Stolovich, Universidad de la República, Uruguay

Sobre los Derechos culturales
Raymond Weber, Ex Director de Cultura, Educación y Deporte del Consejo de Europa

El iberoamericanismo en la nueva encrujidada pos-once de septiembre
George Yudice, Universidad de Nueva York, Estados Unidos de América

Estudios y procesos culturales latinoamericanos después del 11-9: un collage de anécdotas y meditaciones parciales
Marc Zimmerman, Universidad de Illinois, Estados Unidos de América

Talleres

Cultura y Sociedad de la Información

Economía y Cultura

Iberformat

Informe sobre Cultura y Sustentabilidad en Iberoamérica (ICSI)

Autoridades locales y desarrollo cultural / Imaginarios urbanos

Proyectos de investigación en el campo sociocultural euroamericano

Observatorios de Políticas culturales

Redes de Arte

Participantes del II Campus Euroamericano de Cooperación Cultural

Presentación

La presente publicación recoge los textos de las ponencias y conferencias que tuvieron lugar en el Segundo Campus Euroamericano de Cooperación Cultural, celebrado en Cartagena de Indias, Colombia, del 10 al 14 de diciembre de 2001. Esta segunda edición fue convocada por la Organización de Estados Iberoamericanos y la Fundación Interarts en colaboración con el Ministerio de Cultura de Colombia y el Convenio Andrés Bello. El evento también contó con el apoyo y la participación activa de la Diputación de Barcelona y el Gobierno de España (a través de la Embajada de España en Colombia y la Agencia Española de Cooperación Internacional), la Unión Europea, el Banco Interamericano de Desarrollo y representantes de diferentes Ministros de Cultura en América Latina y en Europa. No obstante, el II Campus Euroamericano de Cooperación Cultural no habría sido un Campus sin la participación activa de las más de 200 personas de 30 países diferentes.

Como la primera edición del Campus, el II Campus representa como objetivos generales impulsar la cooperación cultural euroamericana a través de la transferencia de conocimiento, el intercambio de experiencia, la construcción de proyectos comunes y el trabajo en red. El hecho de organizar este Campus en América Latina también reflejaba la idea de dar un nuevo paso de cohesión en los objetivos comunes y un incremento del tráfico cultural a todos los niveles.

La publicación se abre con el discurso oficial del Presidente de la República de Colombia, Dr. Andrés Pastrana sobre el Plan Nacional de Cultura de Colombia. A continuación, los representantes de los organizadores y de los organismos que han prestado su apoyo al proceso, ofrecen una serie de observaciones y reflejos para la consolidación del proceso Campus.

A continuación, las ponencias presentadas reflejan la dimensión de políticas culturales en los dos continentes tanto del punto de vista de los investigadores, gestores culturales, artistas, autoridades culturales como de todo tipo de representantes del ámbito de la cultura.

La publicación concluye con los resúmenes de los talleres de trabajo en red que tuvieron lugar en Cartagena de Indias y forman la base para el Foro Euroamericano de Redes Culturales.

Discursos de apertura

Discurso pronunciado por el Presidente de la República de Colombia, Andrés Pastrana durante el lanzamiento del 'Plan Nacional de la Cultura' en el marco del II Campus Euroamericano de Cultural

"Jorge Luis Borges, escritor de infinitas historias fantásticas, no lo podía creer. Este hechicero de las palabras no encontraba manera de expresar lo que sus ojos veían en el sótano de una casa bonaerense. Ansioso se preguntaba: '¿Cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca? Y se respondía: Los místicos, en análogo trance prodigan los emblemas: para significar la divinidad, un persa habla de un pájaro que de algún modo es todos los pájaros; Alanus de Insulis, de una esfera cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna'. El angustiado pensador se enfrentaba a una realidad imposible de concebir. ¡Las explicaciones se le escapaban de las manos como si fueran las hojas de un libro de arena! El problema de Borges era cómo hacer 'la enumeración, siquiera parcial, de un conjunto infinito'.

Quienes estamos aquí reunidos, nos encontramos ahora ante la misma situación. La cultura, ese campo donde se mezclan las experiencias y las visiones de la gente. La cultura, esta sensación infinita de que el mundo nos pertenece y de que algún día seremos inmortales. La cultura, en fin, ese conjunto de memorias y de ruidos, de matices y de texturas. Estas, nuestras culturas colombianas, son el Aleph que contiene al mismo tiempo y en el mismo espacio todas, todas las explicaciones de mundo que se han creado en nuestra patria.

Frente a nosotros, por detrás, a cada lado de nosotros, por encima y por debajo, está el infinito, está la amplia y antigua existencia de lo colombiano, de lo nacional. Atrás, entre la bruma, están las historias de nuestros antepasados y los caballos de nuestros conquistadores. Por encima, mirándonos desde el cielo, podemos ver el legado de las religiones, las filosofías y las mitologías que nos han heredado sus virtudes. Por ahí, regados en las plazas de mercado, en las tiendas de los pueblos, en las busetas urbanas, están las nuevas palabras de los jóvenes, las viejas costumbres de nuestros abuelos y los extraños sonidos de la modernidad.

Hoy, en el marco del segundo Campus Euroamericano de Cooperación Cultural, donde representantes de las diversas culturas de dos continentes se reúnen para pensar en la integración de sus procesos culturales, celebramos la reunión del todo universal e infinito de las culturas, en un solo punto del tiempo y el espacio. Hoy habita aquí, entre nosotros, la potente voz del pueblo colombiano contándonos todos sus deseos y sus sueños, mostrándonos las imágenes de su belleza y de su locura, recobrando la esperanza y levantando el tono para decir cómo quiere que sea el nuevo país.

Apreciados amigos, Ministros de Cultura, miembros de las organizaciones culturales de Europa y América presentes en el segundo Campus euroamericano de cooperación cultural, miembros del Consejo Nacional de Cultura y participantes del Trigésimo Octavo Salón Nacional de Artistas:

Cada uno de ustedes con su vida y su experiencia, con su creatividad a cuestas, es un portador de un pedazo de cultura, y será testigo del inicio de una nueva era para las culturas en Colombia. ¡A partir de hoy, diez de Diciembre de 2001, las culturas nacionales, gracias al Plan Nacional de la Cultura, tendrán un hilo conductor, una brújula, un refugio y un cimiento que orientará la construcción de un país más abierto a la diversidad, un país poblado de ciudadanos capaces de decidir y expresar cuál es y cómo desarrollar el mundo que desean!

¡A partir de hoy, la identidad nacional y la diversidad de expresiones culturales de sus gentes, tienen un nuevo estatus político, social y económico que les permitirá construir, de manera diversa, participativa, incluyente y planificada, la cultura de paz que habrá de darle un vuelco a la historia nacional! ¡A partir de hoy, y durante los próximos diez años, Colombia compartirá un marco de referencia para crear y expresar las mil facetas, las mil interpretaciones que tienen los colombianos sobre todos los aspectos de la vida!

En noviembre del año pasado nos encontramos en Bogotá para instalar el Foro Nacional de Cultura. En ese momento señalaba que el Foro era el espacio para el encuentro de las múltiples Colombias que existen en nuestro territorio y que, gracias a todas las voces que allí se reunirían, nuestro país no podría ser el mismo, porque los cambios que se desatarían a partir de aquel instante, serían la vía a través de la cual todo el pueblo colombiano participaría de manera equitativa y autónoma, en la creación y consolidación de un nuevo camino para la cultura, de una ruta donde la democracia basada en la tolerancia, la libertad de expresión y el respeto por el otro tendría la posibilidad de renacer, cargada de memorias y estrategias de convivencia, para enfrentar los pasados fantasmas del silencio y el olvido.

Después de escuchar las voces de 23 mil gargantas colombianas compartiendo sueños y visiones de país, después de 769 actas en 543 municipios colombianos, 32 encuentros departamentales y siete foros regionales, después de doce meses y catorce días de convocatorias, reuniones, documentos e informes, hoy recogemos los frutos que el Foro Nacional de Cultura sembró al preguntarle a todos los colombianos, cómo era y cómo se hacía el país que todos querían. El Plan Nacional de la Cultura que hoy lanzamos, es el producto de todas estas horas de trabajo y discusión donde participaron activamente representantes de todo el pueblo colombiano, de todos los cantos y los bailes, de todas las lenguas y los colores que conforman esta nación pluricultural.

¡Nunca antes, como hoy, el sector cultural colombiano tuvo las herramientas eficaces para decidir su destino, para planificar su futuro, para estimular, garantizar y orientar todas sus acciones de una manera concertada e incluyente! ¡Jamás, hasta hoy, la cultura colombiana pudo afirmar con certeza que su estructura estaba articulada, que sus procesos estaban preparados para aportar su experiencia, su creatividad y su belleza, a la construcción de la paz en Colombia!

¡Este es un legado de mi gestión para el futuro de Colombia! ¡Ningún gobierno antes que el mío se esforzó tanto por abrir espacios para la participación de los colombianos en los procesos de toma de decisiones y en el diseño de la política cultural que habrá de definir los nuevos rostros, las nuevas creaciones, las futuras manifestaciones del sentir colombiano! ¡Desde hoy, y durante los siguientes diez

años, la nacionalidad colombiana, basada en su cultura, se transformará y se fortalecerá, orientada siempre hacia la democracia, coherente, superando cualquier coyuntura política, porque gracias a este Plan Nacional, las culturas se convierten en una política de Estado!

Queridos amigos:
El Plan Nacional de la Cultura ha sido construido como un proyecto colectivo, donde todas las tendencias, todos los colores, los tonos de voz y todos los instrumentos tocan una sola sinfonía. Este Plan es verdaderamente un Aleph porque en él están representados la totalidad de los actores del escenario cultural colombiano que desde los municipios y las ciudades, desde los teatros y las galleras, en las bibliotecas y en los centros comunitarios se levantaron para decidir cuál era la cultura colombiana que querían componer.

¿Por qué enfatizo tanto el carácter participativo, incluyente y democrático de este Plan? Porque éste es el espíritu esencial que lo hará palpitar en la realidad: El principal propósito del Plan Nacional de la Cultura es construir una ciudadanía democrática cultural, es decir, un conjunto de ciudadanos autónomos, con capacidad de reflexión y de decisión, cuya participación en la vida política, social y cultural de la nación sea lúcida, creativa, eficiente y, sobre todo, libre.

Creatividad, autonomía, lucidez y libertad. Estos no son los elementos del desastre. Al contrario, son los elementos de la felicidad, porque son los componentes de la tolerancia, que es el eje fundamental del Plan Nacional de la Cultura.

Una ciudadanía democrática que no se funda en la tolerancia, en el respeto por las diferencias, es una democracia empobrecida, es una nación que borra la mitad de su existencia, de su historia, de su memoria. Una sociedad que no tolera es una sociedad que nada puede aprender de sí misma, y que está condenada a la destrucción. Es la tolerancia la llave que permite apreciar y aprovechar las infinitas estrategias de paz y de esperanza que la cultura nos puede transmitir.

Cada uno de los once Principios que conforman el Plan Nacional de la Cultura apunta a este mismo objetivo: una ciudadanía democrática y tolerante y, por ello mismo, capaz de aprovechar las alternativas impensadas, infinitas y fantásticas que se nos pueden ocurrir para acercarnos a la paz. Cada uno de estos once principios tiene su lugar dentro de los tres campos que los colombianos decidieron que eran los campos prioritarios para la cultura: Participación, Memoria y Creación, y Diálogo Cultural. Estos tres campos son los ejes de la acción, los mojones que señalan la ruta a seguir para el buen viaje de nuestra patria a través de la cultura.

El campo de la participación se refiere tanto a los mecanismos a través de los cuales lograremos hacer amplio e incluyente el proceso de toma de decisiones en el sector cultural, como a los instrumentos por medio de los cuales el Estado cumplirá con su función de recoger, estimular y fortalecer las propuestas acordadas. Al ámbito de la Memoria y la Creación pertenecen las iniciativas de recuperación e interpretación del legado cultural colombiano, y que pretenden fomentar la creación y transformación de las dinámicas culturales de nuestro país. En el mismo sentido está planteado el tercer campo, el del diálogo intercultural. Aquí habrá espacio para que las diferentes culturas que coexisten en Colombia se toquen, se reconozcan, se

cuestionen y se reconstruyan todo el tiempo, para expresar y hacer valer ésta, nuestra diversidad cultural.

¡Y qué bueno poder decir que todos los sueños, las palabras, los proyectos y los deseos que se nos han ido acumulando, ansiosos, alrededor del Plan Nacional de la Cultura, no están hechos solamente de la materia efímera y sutil de los sueños! El Plan Nacional de la Cultura ya tiene asidero real en la política nacional, y su ejecución será una realidad concreta: Para ello, el Ministerio de Cultura y el Departamento Nacional de Planeación han venido elaborando un documento para presentar al Consejo Nacional de Política Económica y Social, Conpes, a través del cual se garantiza la sostenibilidad de nuestro Plan Nacional de la Cultura.

Los dos temas prioritarios de este Conpes serán: De un lado, un ajuste institucional que pueda garantizar la aplicación, apoyo y seguimiento del Plan Nacional de la Cultura. El otro tema prioritario es el fortalecimiento de la capacidad técnica del sector cultural en las áreas de información, financiación, legislación y gestión, con el fin de facilitar los propósitos que hoy convocamos.
El aporte de la Constitución de 1991 al sector de la cultura consistió en reconocer la importancia de su papel dentro de la formación de la nacionalidad. ¡Cuánto camino hemos recorrido desde aquella época, y cuánto camino lleno de esperanza y de acciones concretas se abre desde ahora para la cultura colombiana!

La solidez de mi compromiso con las culturas nacionales, aún en medio de una época de ajustes necesarios, me lleva a compartir con ustedes otra buena noticia para el sector cultural: Para el próximo año, el valor del presupuesto asignado al Ministerio de Cultura será el doble del presupuesto de este año, ello sin contar la adición presupuestal que hemos dispuesto para este año y los recursos provenientes de otros programas y fondos del Estado.

El Foro Nacional de la Cultura, El Plan Nacional de la Cultura, la duplicación del presupuesto dedicado a apoyar la gestión del Ministerio, estos y otros logros, como la descentralización del acceso a la cultura a través de la creación de nuevos centros culturales en zonas apartadas del país como San José del Guaviare, La Plata, Chaparral y Puerto López, son otros tantos triunfos que le pertenecen a todos los colombianos.

Pero nuestros sueños no se detienen ahí. Recientemente, el Ministerio de Hacienda y el Ministerio de Cultura presentaron un proyecto de la ley para el fomento de la cinematografía y, a finales del primer semestre del 2002, el Ministerio de Cultura habrá formulado un proyecto de ley de incentivos para la inversión en cultura, por medio del cual se fortalecerán las fuentes de financiación del sector.

A lo largo de estas palabras he reiterado que la tolerancia, la cooperación y la participación son valores fundamentales de la democracia. El compromiso y a la entrega de quienes participaron activa y críticamente en la planeación, diseño y formulación del Plan Nacional de la Cultura son el ejemplo que le da perspectiva real a los planteamientos de nuestro Plan. Su tolerancia, su cooperación y su lucidez hicieron posible esta labor titánica de recopilar y ordenar los deseos y sueños de los colombianos.

Nada de esto sería posible sin la invaluable gestión del Ministerio de Cultura, encabezado por esa gran cartagenera que es la doctora Araceli Morales, quien supo sostener con su capacidad de gestión, el interés y el dinamismo que las iniciativas culturales requerían para llegar a buen término. También quiero resaltar el inmenso aporte de todos y cada uno de los miembros del Consejo Nacional de Cultura, quienes, además de conceptualizar los lineamientos del Plan, se dedicaron a analizar, trasnochando, hasta los borradores del documento final. Así mismo quiero agradecer a los investigadores y consultores que desarrollaron talleres, foros y reuniones y formularon conclusiones y, sobre todo, a los 23 mil colombianos y colombianas que levantaron sus voces para decir, unidos:

¡Queremos un país donde a sus ciudadanos se les respetan, no sólo sus derechos fundamentales, sino también sus derechos culturales!

Apreciados representantes de las culturas nacionales e internacionales, gestores culturales, creadores y pensadores, participantes en el segundo Campus Euroamericano de Cooperación Cultural:

No es gratuito que hayamos lanzado dentro del marco de este Campus el Plan Nacional de la Cultura. Conscientes de las limitaciones y fortalezas del quehacer cultural en los países latinoamericanos, y teniendo en cuenta la importancia de este espacio para la renovación y el intercambio de políticas y estrategias de cooperación cultural, queremos compartir con ustedes este logro que habrá de generar la estabilidad necesaria para que el sector cultural colombiano se integre de una manera productiva y permanente a los modelos de cooperación ya establecidos, o para que, como programa pionero en América Latina, aporte sus experiencias a la construcción de más lazos de cooperación, tolerancia y democracia entre todos los países.

Quiero invitarlos a que conozcan y disfruten este aporte colombiano a la consolidación de la cultura universal. Quiero invitarlos a que lo aprovechen y lo cuestionen, que lo reinterpreten y lo adapten, quiero que ustedes, con su apoyo, lo conviertan en un instrumento vivo de la cooperación cultural euroamericana.

Somos testigos del comienzo de una nueva etapa en la historia de Colombia y del sector cultural euroamericano. De ahora en adelante las quebradas voces de los viejos, los ágiles gestos de quienes danzan y las palabras de algún poeta inspirado se escucharán por todo el mundo, no como expresiones aisladas de la diversidad de las culturas latinoamericanas y europeas, sino como un poderoso elemento que es capaz de recoger, como el Aleph, el todo cultural de estas tierras, y esparcir libremente su mensaje de ciudadanía tolerante y democrática, por todos los rincones del mundo. Muchas Gracias.

Discurso de la Señora Ministra de Cultura de Colombia, Araceli Morales López

Deseo agradecer su presencia en el II Campus Euroamericano de Cooperación Cultural y expresarles la profunda satisfacción que nos causa tenerlos entre nosotros, aquí, en Cartagena de Indias, una ciudad que es cruce permanente de culturas. Una ciudad que, como pudieron apreciarlo esta mañana, es mezcla. Fusión, intercambio permanente. Fiesta. Memoria.

Cartagena es un campus continuo. Un sitio donde se propicia la creación, donde se forjan utopías comunes, donde se realizan acuerdos colectivos, donde se consolidan alianzas que dan vida a los sueños y se tejen lazos de confianza, solidaridad, y generosidad.

El II CAMPUS EUROAMERICANO DE COOPERACIÓN CULTURAL se realiza en un momento de gran importancia para el país. El Plan Nacional de Cultura 2001—2010 hace parte de un largo, complejo, creciente proceso de participación ciudadana asociado a la formulación de políticas culturales que busca asentar en procesos democráticos la toma de decisiones referidas a la vida cultural del país.

Su formulación fue uno de las experiencias más interesantes que haya vivido en los últimos años el sector cultural. Primero, porque nos obligó a formularnos democráticamente. Colectivamente.

Este no es un plan impuesto por un gobierno, sino convocado por un gobierno y construido conjuntamente por el Estado y la sociedad civil. No es un Plan del Estado, sino un Plan de la sociedad con el Estado. Es un plan que rompe los modelos tradicionales de la planeación, en la medida en que su referente fundamental son los procesos sociales y culturales y que su formulación se asienta en la una democracia que aspira a lograr una vinculación efectiva entre la participación y las tomas de decisión.

Creemos que el Plan, más que para ser ejecutado, es un plan para ser vivido. Apropiado por la gente. Que es un plan de vida. Una ruta de vida cuyo aliento más profundo, nace de la voluntad de construir nación. País. Ciudadanía democrática cultural.

El plan es un plan colectivo. Un plan que se dice de muchas maneras, pero que es animado por un propósito común.

Un plan que se entiende a sí mismo como un proceso. Como un proyecto creativo que convoca los sueños y las identidades de todos en un momento de grandes pruebas para la nación y el mundo.

Su presencia en el CAMPUS y la feliz coincidencia de tantas cosas buenas al mismo tiempo convocadas por estos días por la cultura, nos asombra profundamente, pero también, nos pone delante una responsabilidad enorme de la que depende, en gran medida, nuestra legitimidad como sector.

La formulación de un plan a diez años nos puso a prueba en muchos sentidos. Nos mostró nuestras grandes dificultades, pero sobre todo, nos enfrentó a formular las estrategias que nos pondrán en camino de ser un sector con capacidad para interactuar, horizontalmente, con sectores del desarrollo para los cuales, la cultura, debe ser el corazón.

En cuanto a su financiación, el Plan nos conduce a diseñar una política de Estado que aborde la financiación de la actividad cultural no como algo que es competencia exclusiva de los Ministerios de Cultura y Hacienda, sino como algo transversal.

La financiación de la cultura debe convocar la formulación de una política integral que sea capaz, no sólo de atraer nuevos recursos para el sector, sino de reforzar, con ellos, el desarrollo de proyectos compartidos con otros sectores que alienten el propósito del Plan y de otras rutas alternativas o complementarias a él que no sólo nacen en Colombia sino en otras partes del mundo.

El CAMPUS se nos presenta entonces como una oportunidad privilegiada para compartir nuestros sueños y para tejer redes que nos permitan no sólo realizar los nuestros, sino contribuir a realizar los de muchos otros pueblos y comunidades.

Agradezco a Interarts y a su presidente Alfons Martinell, por haber convocado al Ministerio de Cultura a participar como co-organizador de este encuentro y a la OEI y el Convenio Andrés Bello por posibilitarlo, por crear condiciones favorables para la cooperación y por tender puentes entre nuestras culturas y entre quienes tenemos el honor de aportar a la construcción de proyectos colectivos que sirven a la construcción de la paz.

Finalmente, los invito a aprovechar día tras día este encuentro y a poner la cooperación al servicio de millones y millones de personas de Europa y América que aún son excluidas económica y socialmente y que no participan de la cultura.

El Campus tiene que contribuir para acortar las distancias y los desequilibrios entre Europa y América, pero también, para superar grandes inequidades, de manera que todos los que viven en nuestros países, puedan tener la posibilidad de crear en condiciones de libertad, equidad y dignidad.

Para el Ministerio de Cultura y, especialmente, para quienes dentro de él trabajan en el Proyecto “Observatorio de Políticas Culturales”, será motivo de profunda complacencia servirlos durante su paso por nuestro país.

Esperamos contar con ustedes día tras día y hacer realidad tantos sueños convocador por los ciudadanos colombianos que hoy, en el Plan, encuentran una nueva ruta para construir la nación libre y en paz que tanto anhelamos.

Palabras de Inauguración del Secretario General de la Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura, Francisco José Piñón

Hace pocos días, en la ciudad de Lima se congregaron los Jefes de Estado y de Gobierno en la undécima Cumbre Iberoamericana. Como es evidente, se desarrolló bajo el signo de los acontecimientos recientes, imposibles de imaginar hace apenas unos pocos meses.

Más allá de las tragedias de estos tiempos que se ensañan cotidianamente con muchos inocentes y que observamos con aflicción, sabemos que en nuestros países los problemas de siempre continúan y que requieren de respuestas adecuadas para el momento que vivimos.

Dicen nuestros mandatarios:

Reconocemos que el proceso de globalización presenta oportunidades y desafíos para el desarrollo y bienestar de nuestros pueblos. Sin embargo, observamos con preocupación que algunos países son víctimas del estancamiento económico, la marginalización y que se ha incrementado la brecha económica, tecnológica y productiva entre los países ricos y pobres.
(Punto 30 de la Declaración de Lima)

Vivimos en un continente rico en paisajes y recursos naturales, en talentos y capacidades, pero también en pobreza e injusticia. Esta es una mala composición, que no nos permite desarrollarnos plenamente, ya sea como ciudadanos, o como comunidad.

En el plano económico vemos alarmados que las condiciones de intercambio, en este mundo globalizado, tienden a agravarse por el mantenimiento de normas proteccionistas que América Latina ha debido abandonar hace ya bastante tiempo. La reciente Conferencia Ministerial de Doha, convocada por la Organización Mundial de Comercio, ha reconocido esta situación así como "*la necesidad de que todos nuestros pueblos se beneficien del aumento de las oportunidades y los avances del bienestar que genera el sistema multilateral de comercio"*.

La cooperación cultural no está exenta de esta problemática, sino por el contrario debe comprenderla y buscar respuestas alternativas para su superación. El diálogo entre Europa y América, entre América y Europa, debe encaminarse hacia una mayor madurez. Ya no se trata de reproducir modelos colonizadores que no sirven para las poblaciones de nuestros países a ambos lados del océano y que, generalmente refuerzan las estructuras y las imágenes que han contribuido a generar la fractura, el corte, la brecha que sufrimos.

El modelo de donante/receptor es falaz y pernicioso para todos. En unos crea ideas de riqueza y satisfacción. En otros de impotencia y carencia. Dos tipos de análisis habitualmente muy alejados entre sí, como los son el económico y el cultural, nos muestran que los flujos correspondientes no concurren necesariamente desde un malentendido centro hacia la periferia, sino que por el contrario, los pobres, los

necesitados de ayuda, realizan importantes, y hasta, mayores contribuciones que lo que normalmente se estima.

El tema cobra especial relevancia cuando observamos que amplísimas regiones de este continente sufren la despoblación compulsiva, que conduce al hacinamiento y la marginalidad en las ciudades. Junto con ello, los recursos naturales son degradados, las capacidades y habilidades de las personas y comunidades desvalorizadas, y la pobreza crece.

Si buscamos mayor madurez en el diálogo euroamericano, debemos superar los preconceptos, los temores, los etnocentrismos. Y, así mismo, reconocer lo que tenemos en común más allá de los aspectos superficiales, de lo folklórico. Es decir, no conformarnos ni con la exaltación de la diferencia, ni con fórmulas culturales esencialistas, que enaltecen sólo una cultura.

Tomando cierta perspectiva histórica, reconocemos la persistencia de un entramado de relaciones que ya lleva más de cinco siglos generando y recreando culturas. Aunque desde América vemos a Europa como un continente próspero y democrático, también sabemos que no está exenta de situaciones contradictorias y ambivalentes. Y que desde el mismo hecho colombino, Europa ha mirado a América para entender tanto su propio pasado, su presente, como su futuro.

En esta ciudad de Cartagena, notable por su belleza y amabilidad, ubica Gabriel García Márquez buena parte de la trama de su última novela de ficción. Todos recordamos *Del amor y otros demonios*; permítanme que ahora recupere una parte de la historia de esa tragedia de amor: Sierva María de Todos los Ángeles es una jovencita que se acerca sin complejos a la cultura del otro, incorpora muchos de sus rasgos y aprende las lenguas de sus prójimos, en este caso americanos de origen africano. Incomprendida, sospechan de ella y es llevada a un largo suplicio inquisitorio. Finalmente, el exorcista más severo y experimentado de esta ciudad desestima los argumentos acusatorios. El religioso, dice nuestro Gabo, *"enseñó que los demonios de América eran los mismos de Europa, pero su advocación y conductas eran distintas"*.

Para nuestro caso, estimo que compartimos ángeles y demonios, con tutelas diferentes y expresiones tan variadas que a veces nos confunden. García Márquez nos señala la multiplicidad, tanto de los orígenes como de las manifestaciones de los problemas que sufrimos, pero también de nuestras riquezas culturales mal valoradas. Frente a ellos surge la cooperación, como una labor conjunta que intenta fortalecer y ampliar las capacidades y los lazos existentes para superar las dificultades y construir una realidad diferente y compartida. Así lo venimos entendiendo las instituciones convocantes de este Campus, y así lo han confirmado los ministros y responsables de las políticas culturales reunidos en la quinta Conferencia Iberoamericana de Cultura realizada en Lima, hace poco más de un mes. Ese foro, que se ha institucionalizado recientemente, reúne a las autoridades de todos los países iberoamericanos, es decir a los de América Latina que hablan mayoritariamente el español o el portugués, junto con España y Portugal.

En esa reunión se avanzó hacia la construcción de una agenda de cooperación cultural para Iberoamérica que oriente el accionar de la acción común de gobiernos

y organismos internacionales, al que se invita a sumarse a los otros actores. No pretende ser una instrucción acerca de lo que hay que hacer, sino por el contrario, un instrumento para la concertación. Una agenda basada en el sólido, común y plural patrimonio que nos sostiene; con estrategias contextualizadas en los procesos contemporáneos políticos, sociales, económicos y, por supuesto, culturales; con el reconocimiento del importante papel que en la definición de las políticas poseen los gobiernos en sus distintos niveles, como así también, los organismos internacionales, las empresas, las organizaciones sindicales, las organizaciones no gubernamentales y otras instancias de la sociedad civil.

Es decir, una agenda no sólo abierta a la participación de todos los actores, sino también abierta al mundo, a otras configuraciones de espacios culturales con las que interactuamos.

Entre ellos, sobresale la relación entre América Latina y la Unión Europea. Ella está basada en la creación de intereses comunes, que respeten las necesidades, los *tiempos*, las características de las partes. En este sentido debemos resaltar los avances institucionales recientes. Me refiero, a la pasada Cumbre de Río, de 1999, y a la próxima a realizarse en Madrid, el año venidero.

Durante este año hemos dado un paso significativo también en el orden institucional, a partir de la realización del Simposio sobre los tres espacios lingüísticos (portugués, francés y español) en el proceso de globalización y la preparación de un próximo Coloquio en Salamanca en el segundo semestre de 2002. Estos espacios exceden las fronteras de los países, y hasta de los continentes; y de ahí su interés para comprender situaciones disímiles, prever escenarios, convocar a miradas distintas y creativas.

Por último, el Campus que hoy inauguramos es un foro privilegiado para avanzar en esta relación fructífera, particularmente capaz para asumir las diferencias que nos permitan transitar el ingreso a esta etapa histórica en mejores condiciones.

Pensar la realidad que nos toca vivir desde nuestra historia, con sus encuentros y desencuentros, con sus problemas, con sus potencialidades, reconociendo nuestra identidad y la de nuestros interlocutores, es una tarea tanto imprescindible como fascinante en el contexto global, con tendencias tan dispares. Valorizar la diversidad que nos distingue, y las estructuras históricas y culturales que nos unen es una tarea prioritaria en los albores del siglo XXI. Estamos convencidos que la globalización no podrá sustentarse sobre la homogeneidad, sino sobre las diferencias apreciadas, la interculturalidad y la solidaridad.

Este II Campus, continuidad del realizado el año pasado en Barcelona, ha despertado grandes expectativas. Los participantes hoy reunidos conjugan la creatividad de las artes, la diversidad en las formas de expresión, y la gestión pública de apoyo a los procesos de desarrollo cultural. Los esfuerzos que haremos estos días se traducirán en diversas iniciativas de cooperación en el ámbito de la cultura que requerirán, sin duda, establecer las bases para el diálogo y la comunicación desde diversas ópticas, sumar esfuerzos entre sociedad civil y gobierno.

En momentos en que el mundo se debate ante la amenaza de nuevas guerras, no podemos olvidar que este querido país que hoy nos recibe, sufre una larga situación de conflictos violentos en su interior. La comunidad internacional reconoce los esfuerzos realizados para buscar una solución pacífica.

La cultura de la paz es también la cultura de la democracia y la democratización de la cultura. Estos principios son asumidos por el Plan Decenal de Cultura que acaba de presentar el Señor Presidente de la República, D. Andrés Pastrana. Entendemos que desde la cultura se amplía y refuerza el empeño de este pueblo por construir una Colombia justa y en paz, que esperamos que dé frutos muy pronto. Nuestra presencia aquí reafirma el compromiso de acompañar al pueblo colombiano en esta tarea histórica.

Con tales expectativas venimos a Cartagena, ciudad a la que agradecemos su acostumbrado recibimiento cálido y cordial. Y con ellas trabajaremos durante estas jornadas del II Campus Euroamericano de Cooperación Cultural, que hemos convocado conjuntamente el Convenio Andrés Bello, el Ministerio de Cultura de Colombia, la Fundación Interarts y la OEI.

Estoy convencido que los esfuerzos de diálogo cultural cobran en estos tiempos especial relevancia: es que democratizar la globalización requiere respetar la diversidad cultural.

Inauguración del II Campus Euroamericano de Cooperación Cultural

Foro Euroamericano de Redes de Cooperación Cultural

***Eduard Delgado**,*
Director de Fundación Interarts, Director del Campus

No es necesario disponer de instrumentos específicos de análisis cultural para denunciar la paradoja contemporánea que contrapone la multiplicidad de canales disponibles para la creación y la difusión de las artes o el patrimonio histórico a la grave tendencia uniformizadora de las sociedades.

Los sectores más avanzados de esas sociedades no dudan en equiparar la alarma provocada por las agresiones a la diversidad cultural a la que suscita la degradación medioambiental. Una diversidad que no solamente se ve amenazada por los patrones monopolísticos de las nuevas industrias culturales sino también por las limitaciones impuestas a la creación artística y a la interpretación del patrimonio por parte de las crecientes formas de limitación a la libertad de expresión.

La cultura como producción social en el espacio público parece amenazada tanto en sus contenidos cívicos como en su espacio creativo. Es por ello que la defensa de las políticas culturales públicas no puede realizarse sin la co-responsabilidad de la sociedad civil. No obstante, los instrumentos que podrían permitir unas nuevas reglas del juego en el consumo y las prácticas culturales son escasos.

Uno de ellos es el Pacto sobre Derechos Sociales, Económicos y culturales anexo a la declaración Universal de Derechos Humanos.
Un texto legal poco evocado por la comunidad cultural pero que contiene numerosas claves normativas para rearmar la defensa de la cultura, el espacio público y la diversidad creativa. También se pueden invocar los distintos tratados intergubernamentales de cooperación cultural, las declaraciones de UNESCO o las propias legislaciones de los Estados. Aunque todo ello puede resultar insuficiente.

Ante la magnitud de las dinámicas uniformizadoras y despersonalizadoras se hacía necesario establecer nuevas alianzas de comunidades culturales entre países y continentes. Es por ello que el nexo euroamericano aparece como uno de los que mejor pueden reforzar la diversidad cultural, la defensa del espacio público y la ética en la cooperación cultural. La noción de Campus y sus métodos de trabajo vino a materializar algunas de las iniciativas al servicio de nuevas áreas de cooperación cultural.

La celebración del II Campus Euroamericano de Cooperación Cultural en diciembre del año 2001 representó la continuidad de un proceso que reclama un espacio tanto en lo político como en la gestión cotidiana de las relaciones culturales.

En primer lugar se trataba de identificar un concepto de “América” no excluyente de ninguna de las configuraciones culturales del gran continente. Se entiende, sin embargo, que el eje euroamericano halla su mayor diámetro cultural en referencia al espacio Iberoamericano dadas las afinidades

sociológicas y politicas de su concepción del espacio público. La hipótesis de trabajo indica que por razones de lengua e historia, el eje iberoamericano puede conformar una base para las relaciones euroamericanas presididas por afinidades de fondo alrededor de actitudes y valores

Al mismo tiempo se intentaba establecer un concepto de "Europa" que ni quedara limitado al espacio ibérico ni a la propia Unión Europea, abarcando el perímetro cultural del Consejo de Europa. Esta concepcion deja abierta la elaboración de relaciones culturales euroamericanas que comprendan también el mundo mediterraneo en su diversidad de culturas.

En segundo lugar, era necesario reforzar determinados valores culturales que la comunidad euro-iberoamericana ha cultivado
con particular consistencia política.
Los sectores culturales, a través de la específica lógica de sus relaciones pueden hoy incidir sobre sensibilidades colectivas que permitan reforzar la solidez de valores como los que rodean y justifican los derechos culturales. Se trata, entre otros elementos,de afianzar espacio público de la cultura, la responsabilidad de los gobiernos en el desarrollo cultural, el derecho a la participación, a la diversidad y a la creatividad. También se precisa una elaboración desde las sensibilidades culturales ante valores como la diversidad, la solidaridad o la equidad. Las nuevas condiciones creadas por la globalización prescriptiva, exigen una reflexión axiológica donde la cultura y sus expresiones públicas no pueden simplemente engrosar la lista de productos de consumo sino que debe hallar su apreciación en función de criterios fuera del mercado.

En tercer lugar, convenía visibilizar los nuevos escenarios institucionales de esta relación. A pesar de la crisis que sufren muchos organismos multilaterales, su papel es esencial en la promoción cultural para superar los bilateralismos insuficientes y promover nuevas dinámicas basadas en la sociedad civil y la apertura a nuevos "partenariados" intercontinentales. Por otra parte, las redes culturales y artísticas con vocación de funcionamiento autónomo, han aparecido como elementos esenciales en la cooperación cultural en el nuevo siglo. A estos nuevos escenarios hay que añadir la presencia de la Unión Europea que a través de su programa Europeaid, puede llegar a desempeñar un papel especial en la estructura de las relaciones culturales euroamericanas. Un papel que debería verse reflejado en su participación substancial en las futuras ediciones de los Campus.

Después de los dos primeros Campus euroamericanos de cooperación cultural, la oportunidad de esa iniciativa y sus perspectivas de futuro parecen confirmarse.
Organismos multilaterales americanos y europeos han manifestado su interés por el modelo y la evidencia de ese espacio de cooperación augura un crecimiento de sus actividades. El desarrollo de las más de 50 actividades distintas que en plenario o simultaneamente tuvieron lugar en Cartagena de Indias durante el II CAMPUS fue testimonio de la realidad de las necesidades expuestas y sus vias de solución. La idea de reunir regularmente a dirigentes de proyectos y redes de arte y patrimonio junto a académicos,formadores,investigadores y responsables de políticas públicas, es por si mismo un ejercicio productivo. Si ello ocurre entre esos mismos actores pero de un lado y otro del Atlántico,los beneficios deben multiplicarse.

El Campus no pretende resumir en un breve programa la riqueza y variedad de las relaciones culturales entre territorios que albergan centenares de millones de ciudadanos. Sin embargo, cuando tratamos de examinar las relaciones multilaterales que incorporan agentes públicos y privados con la capacidad de construir dinámicas culturales innovadoras, el espacio euroamericano se reduce considerablemente.
La necesidad de ese espacio, se puede ver certificada examinando la importancia del Campus de Cartagena de Indias como sede espontánea para la presentación de proyectos, publicaciones e instituciones.
Una necesidad patente ya que en los dos Campus celebrados hasta el momento, se han producido encuentros que han perpetuado su sinergia desde entonces.

Los debates celebrados hasta ahora en los Campus han abundado en referencias al desconocimiento mutuo de las realidades culturales o las distintas prioridades en el desarrollo, las condiciones jurídicas y económicas o las vías de cooperación. No obstante, los déficits más acusados parecen identificarse con la ausencia de referentes comunes para la cooperación directa entre proyectos, la falta de diálogo sobre políticas y desarrollo cultural así como la escasez de recursos específicamente destinados a favorecer el tráfico cultural entre América y Europa.

Las expectativas de futuro para esta relación cultural reclaman un mayor esfuerzo público en el ámbito intergubernamental; esfuerzo que por el momento está haciendo la OEI y que la Unión Europea tiene entre sus planes. También hay que contar con UNESCO, con los organismos “intra-regionales” y con fundaciones y redes empeñadas en el proyecto cultural euro-americano.

El lanzamiento de la propuesta del Foro Euroamericano de Redes Culturales intenta dar forma a esta convergencia de esfuerzos multilaterales y hallará su punto de consolidación en el Tercer Campus Euroamericano de Cooperación Cultural a Celebrar en Europa en el año 2003.

Gracias a las referencias y consultas personales y electrónicas podemos anticipar que el Tercer Campus gozará de un quórum particularmente atractivo. Europa necesita de la creatividad y vitalidad social del continente americano, especialmente el más próximo a sus sensibilidades socio-culturales. América puede beneficiarse de las experiencias de estructuración diversificada de los proyectos culturales europeos, especialmente los que se basan en la colaboración público-privado, la descentralización y las innovaciones tecnológicas.

Sin embargo, el intercambio por sí mismo no es ni ha sido nunca el objetivo primordial de los Campus. En su estructura profunda, esos eventos han pretendido desvelar las sinergias que permitan alcanzar objetivos más allá de los estrictamente sectoriales.
El espacio cultural euroamericano con una especial centralidad iberoamericana puede plantearse hitos de progresos que inspiren con sus valores y su práctica de participación y gobernabilidad el diálogo cultural mundial en las próximas décadas.

Somos Patrimonio

Ana Milena Escobar,
Secretaria Ejecutiva del Convenio Andrés Bello

Celebro la oportunidad de encontrarnos reunidos compartiendo nuestras opiniones, experiencias y conocimientos acerca de la cultura, y me complace especialmente que esta reunión la estemos realizando en esta ciudad, pues Cartagena históricamente jugó un importante papel en las luchas de independencia en este país, se ha ganado el título de ciudad heroica y desde 1854 es considerada patrimonio histórico y cultural de la humanidad.

Hago propicio este momento y este lugar, para manifestarles que fieles al compromiso de quien fuera el inspirador de las ideas que le dan la razón de ser a nuestra organización, el Convenio Andrés Bello, hemos venido apoyando acciones para promover la apropiación del patrimonio cultural, el que nos identifica, nos une y a la vez nos diferencia, por que si algo es manifestación de la especie humana y, por tanto, parte de la definición de tal, es la cultura.

Por eso nuestra organización asume con verdadera convicción la tarea de facilitar la apertura de nuevos espacios donde la interacción de diferentes actores nos conduzcan a compartir experiencias e ideas que permitan generar soluciones originales. La originalidad de estas soluciones son las manifestaciones tangibles e intangibles de los resultados de esta interrelación.

Hemos atendido el llamado de este espacio tan importante, como es el Segundo Campus Euroamericano, porque existen coincidencias de fondo, las cuales hemos venido impulsando y que tienen que ver con la convocatoria a diversos actores que están en el mundo académico, artistas, responsables de políticas públicas y en general gente vinculada con el ámbito de la cultura que siempre está convencida y segura de la valía del aporte de este campo del quehacer humano a la sociedad.

Uno de los propósitos del CAB es el de orientar las políticas futuras en el tema del Patrimonio Cultural y Natural. En este sentido hemos propuesto una nueva concepción de patrimonio, en la cual tengan cabida otras expresiones como las llamadas intangibles, que incluyen la manera en que las comunidades se proyectan a través de su forma de vida, de construcción y preservación de su patrimonio.

Es un hecho real que a la entusiasta idea de que es necesario preservar y divulgar el patrimonio cultural de cada pueblo, se ha venido agregando otra no menos importante la convicción de que la concepción de patrimonio no debe estar siempre en referencia exclusiva al pasado y a lo monumental y que, por el contrario, se le debe asignar un valor fundamental a todo aquello que lo asocie con la vida cotidiana, el presente y el futuro de los pueblos, etnias, naciones y comunidades donde se crea.

Podemos decir que como resultado de nuestro trabajo hemos propiciado el surgimiento de una serie de nociones y conceptos – Patrimonio cultural viviente, Patrimonio oral, patrimonio intangible, Persona Patrimonio – que tiene el propósito común de designar aquella parte del Patrimonio no necesariamente constituida por

monumentos, objetos o documentos preservables en el tiempo, sino por hechos vivientes. Es decir, por hechos protagonizados por personas que actualizan permanentemente una determinada memoria o tradición y que, por su naturaleza, no pueden ser tratados como cosas sino procesos inseparables de los actos, comportamientos y actividades personales o grupales dentro de los cuales se actualizan.

Desde hace varios años el CAB ha pretendido difundir, valorar y exaltar esta visión del patrimonio a través de nuestro concurso internacional Somos Patrimonio, experiencias en apropiación social del patrimonio cultural y natural, concurso mediante el cual hemos logrado reconocer, difundir y compartir experiencias de comunidades rurales y urbanas que logran crear y descubrir espacios de convivencia y desarrollo, de reconocimiento colectivo y de integración en la diversidad a partir de sus relaciones de promoción, preservación y valoración de su patrimonio cultural viviente o intangible, materializado en hechos, de una apariencia muy sencilla pero llenos de contenido y significado como las tradiciones gastronómicas, las creencias y las prácticas mágico religiosas, las leyendas y otras tradiciones orales, imaginarios colectivos, fiestas populares, ritos tradicionales o contemporáneos, saberes y oficios.

Hoy, gracias a esta maravillosa oportunidad que nos brinda este encuentro, queremos presentar a ustedes la obra que recoge las experiencias ganadoras y más significativas de la segunda versión del concurso Somos Patrimonio que adelanta el Convenio Andrés Bello en todos sus países miembros.

El libro “Somos Patrimonio” constituye sin duda, una valiosísima compilación que refleja en estas páginas experiencias exitosas de apropiación social de esta noción de patrimonio, en donde se registran diferentes maneras de cómo las comunidades sienten, cuidan, estudian, valoran y disfrutan su patrimonio, expresando así un sentido de pertenencia, que los va llevando a una verdadera apropiación social de su patrimonio cultural.

Gracias al trabajo realizado por un Jurado Internacional, conformado por María Luisa Cerrillos, Thomas Van der Hammen y Ramó Rocha Monroy, entre 104 trabajos recibidos, se premiaron experiencias como los proyectos *Plan de Rehabilitación Integral de Santa Ana de Velasco*, en Chiquitos, Bolivia, en la categoría de Sociedad Civil, y *San Isidro, un programa de conservación del patrimonio cultural como proyecto socio-comunitario*, de Cuba, en la categoría de Sociedad Gubernamental.

En esta publicación recogemos las experiencias ganadoras además de cinco destacadas con menciones especiales por el jurado, así como 15 experiencias exitosas de apropiación social del patrimonio, todos ellas son el reflejo de trabajos comunitarios que propenden por la recuperación de los hilos de la memoria, como una memoria que para el CAB es un derecho irrenunciable, todas estas experiencias tienen como características comunes la sostenibilidad de los proyectos en el tiempo dada la participación de amplios sectores sociales en los mismos y la recuperación, junto con el patrimonio, de la autoestima y la construcción de identidad de las comunidades.

Con mucho acierto, los expertos en el tema de la apropiación social del patrimonio señalan que ya en el siglo XXI no hay otra salida viable para recuperar el Patrimonio que devolvérselo a la comunidad, pasando de las declaraciones sobre su importancia a las iniciativas efectivas y eficaces para su revitalización. En este propósito el Convenio Andrès Bello está comprometido.

En el documento Somos Patrimonio del Convenio Andrés Bello, se sostiene, justamente, que la necesidad de defenderse contra el olvido que impone las leyes del mercado que banalizan la cultura es cada vez más impostergable. La única forma de hacerlo a través de la memoria. Para el CAB, la memoria es el patrimonio del alma, y el patrimonio no sólo es un conjunto de elementos tangibles o intangibles, es una forma de ser y de estar en el mundo. En él nos asentamos para identificarnos, para saber quienes somos, para saber quienes no somos; para entender quienes no queremos ser y quienes queremos que sean nuestros hijos.

Por esta razón aprovecho esta oportunidad para mencionarles que en este sentido continuaremos trabajando, es así como en este momento nos encontramos en pleno desarrollo del Tercer Concurso Somos Patrimonio.

Quiero cerrar esta intervención, invitándolos a enriquecer la dinámica de nuestro concurso y poder difundir, en conjunto, la idea de que el patrimonio cultural de nuestros pueblos está vivo y es vigente, es algo que nos hace partícipes no solo de un pasado sino de un presente y destino común.

Son los habitantes de los pueblos, las circunstancias morales y políticas que les ha correspondido vivir en cada época y su forma de asumirlas, los aspectos que construyen su identidad.

Deseo manifestarles que, tener la oportunidad de conocer a Cartagena de Indias es un verdadero privilegio. Tan pronto se pisa tierra cartagenera, uno siente el calor húmedo de mar, percibe el olor a sal; Cartagena ha sido desde siempre una joya.

Y desde estas imponentes murallas, deseo invitarlos a trabajar por el reconocimiento y la apropiación del patrimonio cultural en todas sus manifestaciones, a cuidarlo y a defenderlo, como hiciera con Cartagena el Rey Felipe II quien construyó estas murallas que circundan la ciudad para protegerla de enemigos y piratas.

Cooperación Cultural América Latina – Europa

Ramón Mestres
Consejero de Cooperación; Delegación de la Comisión Europea

Es un honor para la Delegación de la Comisión Europa para Colombia y Ecuador darles a todos ustedes una cordial bienvenida a este II Campus Iberoamericano de Cooperación Cultural 2001. Y que mejor lugar que esta bella, histórica y cultural ciudad de Colombia, Cartagena de Indias.

El tema que nos convoca hoy día, como una iniciativa conjunta de la sociedad civil y de los poderes públicos en ámbito de la cooperación cultural, es sin lugar a dudas un tema que nos compete y compromete a todos.

Esta segunda edición viene marcada por su ubicación en Colombia, donde la cultura tiene un papel potencialmente importante en la regeneración nacional, la construcción de la paz y la apertura al mundo.

A continuación, permítanme esbozar algunos elementos para la puesta en marcha de la red temática de Cultura ALFA.

Podemos entender como cultura, el conjunto de elementos que fundan una identidad individual y colectiva y proporcionan un sentimiento de pertenencia a una comunidad de memoria y de destino. Este sentimiento puede ser múltiple y llegar a entrecruzarse con otros en un mestizaje asumido por el mismo individuo o una misma colectividad. La Cultura es pues un instrumento de conocimiento de sí y de reconocimiento del Otro.

Lo que no es Cultura es aquel conjunto de producciones artísticas y literarias fabricados por la élite para las élites. El arte y la literatura son, entre otros- elementos constitutivos de una cultura individual y colectiva.

Estos elementos constitutivos incluyen no solamente los valores estéticos del pasado y los contemporáneos sino también todos los valores morales, filosóficos y religiosos, institucionales y patrimoniales, las tradiciones y costumbres ancestrales, los oficios, la historia en su duración, todo lo que forma el carácter de un hombre o de un pueblo y determina la relación con los demás.

El diálogo intercultural, es entonces, una transferencia mutua de conocimiento entre actores de la Cultura a todos los niveles, tendiente a una interpretación de culturas de cada uno y por ello a un importante enriquecimiento recíproco. Contrario a la uniformidad y dilución de culturas y por ende del empobrecimiento recíproco. Es el antídoto absoluto de la mundialización de los mercados y del espíritu contable dominante.

El diálogo intercultural es el fundamento mismo del proyecto europeo.

Europa tiene hoy en día y desde hace varios años un mercado único y muy pronto, el 1 de enero de 2002, tendrá una moneda única. Pero Europa no tiene una cultura única, ni tampoco una lengua única ni un pensamiento único. En ello reside su

fuerza. Su valor añadido cuando coopera en este sector con países terceros, es su diversidad y en consecuencia su ausencia de imperialismo cultural, las veleidades de unos y de otros se anulan por el juego de los equilibrios culturales internos.

Por ello, el papel de Europa en la cooperación cultural exterior no es el de doblar el de los Estados miembros, ni de financiar acciones binacionales de conocimiento recíproco de las culturas a este nivel. Nuestro papel, se ejerce necesariamente al nivel biregional y tiende a promover el diálogo de las culturas basándose en el propio modelo intercultural favoreciendo las necesidades de las regiones socias – en este caso América Latina- hacia una cooperación intrarregional respetuosa de la diversidad de sus componentes.

La realización de este objetivo implica concretamente apoyarse sobre la técnica de cooperación en redes bi-regionales respetando en todos los casos concretos una participación equilibrada de todos los Estados latinoamericanos y de todos los Estados miembros de la Unión Europea.

Es necesario evitar por esta vía dos escollos temibles: el del elitismo por una parte, que va de la mano con el riesgo de apropiación de resultados de la cooperación en beneficio de solamente algunos; y el de una relación privilegiada latino-latina de otra parte que no toma en cuenta el objetivo de la promoción de la diversidad cultural.

Pero adicionalmente, la cooperación cultural exterior no consiste únicamente en el establecimiento de un diálogo específico sobre esta temática de región a región. Consiste igualmente en reforzar y promover las componentes culturales de otros proyectos o programas de cooperación sectoriales en especial aquellos que tiendan al apoyo de las poblaciones desfavorecidas (jóvenes, mujeres, grupos indígenas vulnerables), la educación, la política urbana (URBAL).

Contenido y funcionamiento de la red temática ALFA

La idea de la red temática ALFA Cultura es la de organizar el diálogo intercultural entre Europa y América Latina suscitando el encuentro de actores en este diálogo.

Los actores serán, en primer lugar las universidades como instituciones que lideraran y promueven la red. Esto por dos razones principalmente: Por un lado, las universidades son la sede del Conocimiento, la base misma del intercambio cultural; poseen la experiencia del trabajo en red y la cooperación internacional a través de ALFA I y II. Pero por otro lado, pueden aportar a los otros actores de la Cultura las lecciones de esta experiencia.

Los otros participantes potenciales en la red son por un lado los actores públicos de la Cultura (Ministerio y organismos públicos o parapúblicos) y por otro lado, los museos e instituciones culturales reconocidas, así como todos los actores privados de la Cultura (Fundaciones, asociaciones, empresas audiovisuales y cinematográficas, editores, distribuidores, medios de difusión, artistas y escritores, etc.).

En principio, la red ALFA Cultura será una gran red, única y abierta que reagrupará el conjunto de disciplinas y tipos de intervención (pública o privada). Trabajará sobre la base de un proyecto concebido por un “núcleo principal” de universidades u otros actores culturales, coordinada por una universidad que será escogido a través de una licitación que se lanzará en el primer semestre de 2002.

Según este esquema, las actividades de la red serán cofinanciadas por la Comisión Europea sobre la base de un contrato único de subvención con el “núcleo principal”. Estas actividades podrán comprender una reunión anual de la red en su conjunto y de la organización de trabajos más especializados en el marco de sub-redes.

Si de la experiencia resulta que es difícil poner en marcha esta red única, se podrá ulteriormente reflexionar en la puesta en marcha de tres redes ALFA Cultura especializadas, cuyas actividades serían cofinanciadas sobre la base de tres contratos seleccionados en línea con el lanzamiento de tres licitaciones diferentes. Estas tres redes podrían reflejar, o bien una repartición por tipo de intervención (por ejemplo: formación, política cultural, técnicas de producción, de difusión y de conservación), o bien una repartición por disciplinas, aunque esta última repartición puede inducir a una división de actividades por especialidades que no es aconsejable.

Cada una de estas tres redes podría igualmente organizarse en sub-redes aún más especializados. Además la Comisión podría organizar una reunión anual de cada una de estas redes.

En todo caso, la idea de una red única queda como la hipótesis privilegiada.

En cuanto al contenido de las actividades, se debería cubrir una amplia gama de temas cuyas prioridades deberían ser las siguientes:

Formación a los oficios de la cultura: gestores, animadores y concebidores, incluyendo la formación de formadores y la formación continuada;

Intercambios de experiencias sobre la política cultural en general, los diferentes tipos de financiamiento y de apoyo logístico, el reforzamiento de la componente cultural de la política de desarrollo;

La museografía;

Las técnicas de cooperación audiovisual y cinematográfica y el apoyo a las co-producciones euro-latinoamericanas;

La edición, la traducción, la difusión y la distribución y en general la política del libro;

Las nuevas tecnologías de la difusión (museos virtuales, etc.);

Los archivos y la conservación de la memoria; los intercambios de experiencias sobre la museología y las técnicas modernas de conservación (bibliotecas, cinematecas, etc.);

La integración de la memoria en el ordenamiento urbano y rural y en la vida cotidiana en general;

La difusión del conocimiento en el área de la Historia del pensamiento, de las artes, de las religiones, de los oficios, de las tradiciones, y en el área de la antropología social y cultural, de la psicología y la lingüística.

Los trabajos de la red y de las sub-redes sobre estos diferentes temas podrán desembocar en proyectos concretos realizados bajo el liderazgo de uno o más miembros de la red co-financiados por la Comisión Europea en el contrato de base. Al fundarse estos proyectos sobre el trabajo en red ilustran su resultado y por ello no se apoyan sobre simples iniciativas individuales aisladas.

Estos proyectos concretos podrían ser exposiciones, festivales musicales o cinematográficos (itinerantes o fijos), encuentros literarios, coproducciones audiovisuales o cinematográficas, etc.

Los trabajos de la red o de las sub-redes podrán igualmente desembocar en proyectos complementarios realizados en sinergia con otras redes ALFA que operen en el área de estudios de nivel universitario y post-doctorado, o de lata especialización profesional o con otras redes temáticas ALFA como aquellos previstos para las políticas de educación.

Queda finalmente señalar que las nuevas redes temáticas ALFA, siendo un instrumento privilegiado de apoyo intelectual a la concepción y a la definición por la Comisión de políticas de cooperación al desarrollo de la Unión Europea y a la puesta en marcha del diálogo político con sus socios, la Comisión Europea será llamada a participar activamente en los trabajos de estas redes. No se contentará con un papel de observador atento y pasivo.

En este sentido, los invito a participar activamente con nosotros en la construcción de esta nueva Red ALFA Cultural, que traerá enormes beneficios tanto para ustedes como para nosotros.

Les agradezco su amable atención durante mi intervención, y me despido cordialmente de ustedes, no sin antes manifestar nuestros mejores augurios para el desarrollo y éxito de este II Campus Iberoamericanos que estamos inaugurando en día de hoy. Que sean 4 días de intenso trabajo, traducido en valiosos intercambios de ideas y promoción de nuevos proyectos.

La gestión de la diversidad cultural en un contexto de globalización: los retos y las respuestas institucionales de la cooperación cultural europea

Raymond Weber,
Ex Director de Cultura, Educación y Deporte del Consejo de Europa

Me gustaría, en primer lugar, dar las gracias a la Organización de los Estados Iberoamericanos, al ministro de Cultura de Colombia, a la Convención Andrés Bello y a la Fundación Interarts por invitarme a participar en este Campus Euroamericano y poder expresar el placer que me produce estar hoy aquí.
Desafortunadamente, como no puede expresarme en español, tendré que hablarles en inglés, pero espero que podamos comprendernos.
Basaré mi discurso en Europa y en la diversidad cultural. Es evidente que en Europa tenemos muchos otros retos de gran importancia en el terreno de la cooperación cultural, como la globalización y la nueva gobernanza, la naturaleza cambiante del trabajo, los cambios que afectan nuestro sistema de valores y los distintos modos en que se representa la sociedad, las dimensiones éticas de la cooperación cultural. Pero creo que a través de este reto de la diversidad cultural podremos tratar todos estos aspectos.

¿Qué es Europa?

¿Una zona geográfica o un modelo de civilización? ¿Una máquina económica, con su propia unión monetaria, o un proyecto político? ¿Una nueva realidad histórica o un concepto filosófico? Todas estas cuestiones rodean la construcción de Europa y su reconciliación consigo misma después de 1989. Además, tienen importantes implicaciones por las variadas y múltiples identidades contenidas dentro del marco de los estados-nación –la única organización política que emergerá de la modernidad, según Max Weber.

Está claro que la Europa actual se ha creado a partir del pluralismo de facto: diversidad lingüística y cultural, y diversidad institucional, cada ejemplo lleva el lastre de las fuertes tradiciones políticas y culturales. Ningún proyecto europeo puede ignorar esta pluralidad, dentro de la que se expresan y se imponen las diversas culturas nacionales.

Reflexionar sobre un espacio político nuevo significa pensar en un nuevo modelo de sociedad. Hablaríamos de un modelo pluralista; fundado, por naturaleza, en principios redefinidos por la contribución de las distintas culturas nacionales y también en los de las minorías que reclaman el estatus de nación, para formar una "cultura europea común". Se tienen que plantear cuestiones sobre formas de participación y representación de los individuos, grupos o "comunidades culturales", y sobre los medios de expresión de todas las identidades colectivas, por muy complejas y heterogéneas que sean. Luego hay que tener en cuenta a los extranjeros, los "no europeos" que viven en Europa. Aunque las políticas de inmigración e integración son competencia nacional, las poblaciones que resultan de la inmigración –que muestran un sentido de pertenencia diferente al de las

poblaciones de los estados-nación donde viven– puede encontrar apoyo en este nuevo espacio político emergente en cuanto a la promoción de identidades colectivas "originales", tanto de carácter religioso como nacional. El debilitamiento de las identidades nacionales, e incluso su retirada en la ejecución de los proyectos políticos comunes, lleva a la movilización para que las identidades "minoritarias" sean representadas en un espacio europeo que está buscando nuevos puntos de referencia.

Diversidad cultural

Hace cuatro años, Alain Touraine publicó un libro titulado *Pourrons-nous vivre ensemble?* (¿Podremos vivir juntos?) ¿Se puede encontrar respuesta dentro del concepto de "multiculturalismo" (o como yo prefiero: "interculturalismo")? ¿Podría adoptar la forma de un nuevo tipo de organización política y ofrecer a una diversidad nacional y cultural un estatus legal en base a la igualdad? ¿Dentro de este multiculturalismo, las diferentes identidades culturales y territoriales podrían aparecer como marcadores políticos?

El concepto de multiculturalismo se refiere, ante todo, al estado-nación, y por lo tanto tiende hacia la unificación territorial, lingüística y cultural. Se ha considerado que el multiculturalismo es una respuesta a la gestión de la diversidad cultural dentro de la nación, mediante su inclusión en de la comunidad política. Actualmente algunos opinan que significa respetar las identidades culturales, la igualdad de derechos y oportunidades, y consideran que es la base de la democracia. Para otros, en cambio, se parece al "sistema tribal": pone en peligro la integridad y la unidad nacional que hasta ese momento garantizaba el Estado. Mientras que para unos sirve para contrarrestar el nacionalismo, para otros es la causa de los sentimientos y las expresiones nacionalistas.

El debate se establece, ante todo, entre los que defienden un punto de vista liberal –respeto por la libertad individual ante un enfoque comunitario– y los que tienen una visión republicana de una sociedad "pluralista" en el terreno de la justicia social. Así pues, las discusiones se centran cada vez más en la relación entre el pluralismo y la democracia. El análisis del multiculturalismo o bien cuestiona la noción de una ideología universal que se opone a lo individual, o enmarca el debate dentro de la definición de un espacio cívico común para la participación política. Esto convierte un claro análisis antropológico de la diversidad cultural en una visión ideológica de pluralismo: la sociedad se convierte en un campo de batalla/diálogo entre los valores culturales y un espacio para las identidades rivales, mayoría o minoría, que buscan reconocimiento y representación.
Hoy en día, en Europa, el multiculturalismo responde a varias situaciones según la estructura del estado y el reconocimiento de las características regionales y lingüísticas. De esta manera, algunos países, como España o Italia, han institucionalizado el pluralismo creando regiones con poderes relativamente amplios. Otros, como Bélgica o Suiza, han construido el estado basándose en un pluralismo lingüístico, con comunidades territoriales y lingüísticas que poseen sus propias instituciones. En la Europa occidental, el término "multiculturalismo" hace referencia a una forma de organización –supuestamente basada en la comunidad– de las poblaciones que resultan de la inmigración, en base a una nacionalidad o religión común (o ambas), y a sus reclamaciones específicas en la esfera pública, con una

diferencia substancial en el enfoque entre los países que se basan en *jus soli* y los que continúan hablando de *jus sanguinis*. Por último, en los países de la Europa central y del Este, mientras que las llamadas minorías "nacionales" obtienen, en la mayoría de los lugares, reconocimiento y acceso al espacio público, con otras minorías no sucede lo mismo (en particular, con los gitanos en Roma).

¿Qué postura adoptan organizaciones e instituciones europeas como el Consejo de Europa respecto a este asunto?

Déjenme recordarles que el Consejo de Europa siempre ha enfocado la diversidad cultural en el contexto de los valores fundamentales de la organización: la defensa de los derechos humanos, el fomento de la democracia y la preeminencia del derecho.

Hasta el año 1989, cuando el Consejo de Europa estaba formado solamente por los países de la Europa occidental, nuestro enfoque se centraba en el fenómeno de la migración y en los "problemas" relacionados con la educación de los inmigrantes. Al cabo de poco tiempo esto condujo al cuestionamiento del propio sistema educativo y a un cambio de perspectiva inducido por la opción intercultural de reconocer al otro como compañero, alguien que trae consigo un enriquecimiento. En este punto, la perspectiva intercultural tiene dos dimensiones:

- En parte, a nivel práctico (objetivo, descriptivo, científico), reconocer la dinámica puesta en funcionamiento por los movimiento migratorios y todas las formas de contacto entre individuos, grupos sociales y personas; reconocer la realidad de las interacciones que estructuran nuestras comunidades y las transforman, y que intentan describir su modo de funcionamiento. Esta dialéctica de interacción, dinámica intercultural, parece más apropiada que la yuxtaposición para describir la realidad;

- Pero también a nivel de proyectos (dimensión política, educacional) para asegurar que estas interacciones promuevan el respeto mutuo y la construcción de la solidaridad de la comunidad. Implica reconocer que nuestros valores son diversos, nuestras identidades multiculturales, nuestras adherencias múltiples y nuestras diferencias compartidas.

Desde el 1989, los países de la Europa central y del Este se han ido incorporando progresivamente al Consejo de Europa (que hoy en día cuenta con 43 estados miembros y 48 estados miembros en la Convención Cultural Europea, con 5 estados observadores: Estados Unidos de América, Canadá, Japón, Méjico e Israel), y del fenómeno de la migración hemos pasado a una cuestión mucho más política: las "minorías", y no sólo cómo se tendrían que proteger, sino también como se las podría ayudar a participar en la vida pública, a expresar su cultura y a convertirse en "ciudadanos". No es casualidad que el tema de las "minorías nacionales" fuera el tema clave de la Primera Cumbre de Jefes de Estado y de Gobierno del Consejo de Europa (Viena, Octubre de 1993) y que decidieran que cada estado miembro de la organización tiene que respetar, en esta área, ciertas normas controladas por un sistema de "supervisión".

En la actualidad, nos da la impresión de que los temas anteriormente mencionados son superpuestos por el tema del "regionalismo" y de que lo sitúan en un contexto que permanece marcado por la trilogía derechos humanos, democracia e preeminencia del derecho, y que a la vez se ocupa básicamente de la relación entre el ciudadano, por una parte, y la cohesión social, por otra. Después del período más "político", uno tiene la sensación de que los "instrumentos" educativos y culturales adquieren de nuevo más relevancia.

Se puede describir la acción del Consejo de Europa en este terreno con un enfoque triple:
En primer lugar, un enfoque intelectual: las sociedades multiculturales de Europa a menudo se caracterizan por la tensión, la ansiedad, la inestabilidad, el desorden e, incluso, la violencia y la guerra. Como estas sociedades multiculturales se han desarrollado hace relativamente poco tiempo, la historia sólo puede aportar unos medios de comparación muy limitados para indicar las mejores maneras de afrontar los problemas. El Consejo de Europa ejerce un papel clave como foro de intercambio de información e ideas, y también como "radar" para detectar y desarrollar nuevos conceptos. Se necesitan nuevos paradigmas, especialmente en cuanto a la ciudadanía, la sociedad civil, la esfera intercultural y las relaciones entre el multiculturalismo y la democracia. Se tiene que establecer un espacio público paneuropeo –concepto que definió Jürgen Habermas–, para facilitar el intercambio de ideas, el diálogo entre culturas, el intercambio de experiencias, el análisis de los fracasos y obstáculos de la cooperación intercultural y el proceso de razonamiento reflexivo. Todo esto tendría como resultado la ampliación de horizontes y el desarrollo de iniciativas futuras y procesos de planificación. (Informe *In from the margins*, serie "Policy notes"notas de política).

Lo que necesitamos hoy en día es pasar de un proceso *monológico* a otro *interlógico* para desarrollar una "política de reconocimiento" (Charles Taylor) y para construir un espacio público europeo más allá de los estados-nación.

Un enfoque normativo: para hacer frente a los retos del multiculturalismo, el Consejo de Europa ha aprobado una serie de convenciones y recomendaciones. Las más relevantes de todas son la Carta Europea de Lenguas Regionales y Minoritarias y el Convenio Marco para la Protección de las Minorías Nacionales. Estos dos documentos, juntamente con el Convenio Europeo de Derechos Humanos, el Convenio Cultural Europeo y la Carta Social revisada, ofrecen un marco que favorece no sólo a la cohabitación sino también a la interacción entre las diferentes culturas. El documento legal que el Consejo de Europa ha aprobado más recientemente y que se puede relacionar con la diversidad cultural es el nuevo Convenio sobre Nacionalidad.

Sin embargo, el trabajo sobre los "derechos culturales" realizado a raíz de la primera cumbre no ha tenido como resultado un consenso político: estos derechos habrían permitido la elaboración de un espacio jurídico nuevo, caracterizado por referirse no solamente a la razón y a los derechos universales, sino también a la experiencia, a la expresión, a la memoria, a las formas de organización cultural y social comunes e individuales;

Un enfoque operacional, sobre todo en los terrenos de la educación y cultura. Este enfoque se pone en práctica a través de programas, acciones y medidas de creación de confianza:

De entre estos programas, hablaríamos de "Educación para una ciudadanía democrática" (incluyendo, en particular, la fundación de "enclaves de ciudadanía"), la enseñanza de la historia del siglo XX, el aprendizaje de lenguas para la comunicación y la ciudadanía, la evaluación transversal a lo largo de más de veinte países, políticas de gestión del multiculturalismo, programas especiales de cooperación en la Europa del sureste (MOSAIC) y en el Cáucaso (STAGE).

De entre las acciones, deberíamos referirnos a los itinerarios culturales, a la formación intercultural para gestores culturales, a los programas de intercambio para jóvenes y a la formación de profesores, así como a los cursos de patrimonio europeo.

A lo largo de siete años, el Consejo de Europa ha apoyado, moral y económicamente, cerca de 300 proyectos sobre medidas de creación de confianza, los cuales son esencialmente iniciativas no gubernamentales para promover el diálogo en situaciones multiculturales complejas. Este enfoque no jerárquico nos permite desarrollar auténticas asociaciones con la sociedad civil y también tener acceso a una variedad de experiencias cualitativas, así como ampliarlas, y llevar a cabo iniciativas innovadoras y dinámicas.

Desgraciadamente, todas estas acciones son una "terpia" más que un modo de prevenir el conflicto en las sociedades multiculturales. Debemos decir que el problema de "cultura y prevención de conflicto" adquiere cada vez más importancia, sobre todo en el marco del fomento de la ciudadanía democrática, no sólo para las ONG y las redes culturales ya involucradas, sino también para las organizaciones internacionales. El objetivo es examinar cómo las sociedades complejas en las que vivimos pueden, con la ayuda de instrumentos culturales, desarrollar enlaces dinámicos e interacción, que, claro está, no eliminarán todo el potencial de conflicto, pero harán que sea posible "canalizar" este potencial a través de criterios cívicos y una mayor responsabilidad de los ciudadanos individuales.
Aunque no suelo estar a favor de que constantemente se vayan creando nuevas estructuras, soy de la opinión que tenemos que crear un Observatorio Europeo de la interacción cultural y un "sistema de advertencia rápida cultural", que nos permitan prevenir conflictos y supervisar los "derechos culturales".

Conclusión

Hoy en día, Europa afronta un reto doble en cuanto a su identidad:
- Mientras se intenta avanzar hacia una mayor unificación entre los ciudadanos, también se debe reconocer la pluralidad de las identidades y respetar la identidad intercultural;
- Mientras se ambiciona difundir los valores de la dignidad humana y los derechos humanos, hay que reconocer que estos valores se han transformado más bien en mitos que en realidades, y que promover estos valores por todo el continente y por otros lugares del mundo será una tarea muy difícil.

La construcción de una conciencia intercultural europea y la participación en una red intercultural global no quiere decir comercialización y exportación de valores. Al contrario, implica estar preparados para escuchar, tener la sabiduría de autocuestionarse y desarrollar la capacidad de colaborar en un pie de igualdad y enriquecernos con la experiencia de los compañeros. En los deportes se suele hablar de la necesidad del espíritu de equipo: ¿qué espíritu intercultural podrá desarrollar y promover Europa, dentro y fuera de sus fronteras?

Ponencias

Libertad y “culturas globalizadas”

Gerardo Andrade,
Asesor de la Secretaría Ejecutiva del Convenio Andrés Bello

En *El malestar en la cultura* se preguntaba Sigmund Freud cómo había sido posible que en cierto momento se afirmara que “nuestra llamada cultura llevaría gran parte de la culpa por la miseria que sufrimos, y podríamos ser mucho más felices si la abandonásemos para retornar a condiciones de vida más primitivas”. Tal aseveración le parecía sorprendente en tanto “cualquiera que sea el sentido que se le dé al concepto de cultura, es innegable que todos los recursos con los cuales intentamos defendernos de los sufrimientos amenazantes proceden precisamente de esa cultura”.

La búsqueda de una explicación condujo a Freud a identificar tres causas a las cuales respondía “esta extraña actitud de hostilidad contra la cultura”. La primera de ellas, el cristianismo, a su juicio, supuso la intervención de un factor anticultural, al llevar implícita la depreciación de la vida terrenal (reivindicada, a su vez, por las culturas paganas). La segunda tiene que ver con el contacto que entablaron los europeos “con razas y pueblos primitivos” al extenderse los viajes de exploración. La observación e interpretación de aquellos “primitivos” les habría llevado a creer que la vida “simple, modesta y feliz” de los aborígenes se debía, precisamente, a que no habían alcanzado un nivel cultural más elevado. La tercera, de cuño estrictamente psicoanalítico, sería la neurosis, en la que el ser humano cae porque “no logra soportar el grado de frustración que le impone la sociedad en aras de sus ideales de cultura”.

Curiosamente, Freud califica y analiza sólo la segunda causa. Asegura que la actitud y los juicios de los europeos al llegar a otros territorios eran superficiales y equivocados, pero, además, afirma que “la experiencia ulterior ha rectificado muchos de estos juicios, pues en múltiples casos se había atribuido tal facilitación de la vida a la falta de exigencias culturales, cuando en realidad obedecía a la generosidad de la Naturaleza y a la cómoda satisfacción de las necesidades elementales”.

Pero como la historia es una cadena de experiencias ulteriores, las experiencias ulteriores a 1930 rectifican el juicio de Freud. En primer lugar, hoy sabemos que los aborígenes no eran tan felices como suponían los “exploradores” europeos. En segundo lugar, siguiendo la definición inicial de cultura del propio Freud, según la cual ésta es “la suma de producciones e instituciones que distancian nuestra vida de la de nuestros antecesores animales y que sirven a dos fines: proteger al hombre de la naturaleza y regular las relaciones de los hombres entre sí”, hoy reconocemos que las culturas americanas eran tan complejas como complejos somos los seres humanos.

2. En la perspectiva freudiana, “la cultura” implica el sacrificio del individuo en aras del bienestar colectivo. Pero, a la vez, paradójicamente, los seres humanos buscamos que aquello por lo cual sacrificamos nuestra individualidad nos permita su

expresión. A partir de una instancia primaria de nuestro anhelo de libertad, nos organizamos para enfrentar el caos de manera que podamos ser libres.

Permítanme ilustrar esta idea exponiendo una experiencia personal, que está asociada a una de las formas de articular a los individuos, tan para la cultura: el lenguaje verbal. Después de cumplido su primer año, mi hijo menor no hablaba como se espera usualmente para un niño de esa edad. Su madre y yo no sentíamos mayor preocupación, puesto que éramos concientes de que tenía otras formas de comunicar(se), o mejor, de expresarse. Lo que, personalmente, me causó no sólo preocupación sino también impotencia, *fue que empezara a hablar*, porque, definitivamente, me daba cuenta de que, al hablar, empezaba a ser parte de una cultura que cuestiono en varios sentidos. Además, y éste era el mayor motivo de mi malestar, veía claramente cómo otras formas de expresión cuyo carácter yo no alcanzaba a comprender completamente iban desapareciendo paulatinamente con la aparición de las palabras.

Finalmente, Antonio empezó a hablar, pero, irremediablemente, me quedé tratando de descifrar aquellos lenguajes inéditos que espero todavía habiten en su interior. Creo que tengo el deber de recordarle algún día, cuando no sea él quien haya crecido de edad, sino yo de su tiempo, que una vez dijo las cosas de otra manera. Tal vez entonces, sea él un buen músico o un buen poeta, o un buen astronauta.

Una cultura, la cultura si se quiere, es siempre una moneda de dos caras. Aquella materia, casi siempre denominada “el paso del mito al logos”, que todo estudiante de filosofía tiene que cursar alguna vez, encierra, por supuesto, una riqueza enorme en sus dos polos, con la salvedad de que algunos terminamos por creer que sin el logos no habría civilización, por lo menos como la que conocemos.

3. No es, entonces, con la globalización, la primera vez que las culturas afrontan una transición. De modo que es necesario descubrir las dos caras de la moneda de este proceso, al tiempo que cada sociedad lo asume como quien toma el control de la temperatura ambiente.

4. Está por fuera de discusión el reconocimiento de la globalización, así como lo está la conciencia de la existencia de diversas culturas en un país o en un espacio geográfico determinado. Está también por fuera de discusión la importancia de la cultura. Sin embargo, me temo que el término “culturas globalizadas” sugiere mucha más incertidumbre que certeza; alude más bien a emergencia que a fragmentación; tiene que ver más con causalidades circulares que lineales, y hace evidente, una vez más, que, por lo menos en nuestra época, no es posible cumplir con el ideal de completud en el conocimiento, que heredamos de la filosofía cartesiana.

5. Sin embargo, el mismo término anima a la reflexión, principalmente porque se plantea en plural. Sin saber todavía qué se quiere decir con “culturas globalizadas”, el dato que nos ubica en una época particular es ese simple hecho de nombrar algo en plural. Es el reconocimiento de que existen no una sino muchas (¿o algunas?) culturas, paso trascendental en cualquier –valga la redundancia– cultura, y que todavía no se incorpora del todo a la legislación, ni al conocimiento, ni a la vida social misma, entre otros ámbitos. En Colombia, un antecedente importante se encuentra en el programa “Diálogos de Nación”, adelantado por el Ministerio de

Cultura, que, si se me permite el reduccionismo, trata de una sola cosa: agregarle el plural a aquel famoso aparte de Constitución de 1991 que pregona que la base del desarrollo nacional es la cultura.

6. Aparte de lo anterior, ¿en qué sentido puede hablarse de "culturas globalizadas"? ¿Cuáles son los factores que habría que tener en cuenta para hablar de ellas? ¿Cuándo se globaliza una cultura? ¿Qué culturas se globalizan? ¿Cuáles son sus dos caras?

Tal vez, el criterio más claro de la globalización de las culturas está asociado directamente a la "desterritorialización" de la producción. En efecto, los estudiosos de este fenómeno han demostrado cómo, por ejemplo, los componentes de un computador se fabrican en distintos lugares, mientras que su ensamblaje se lleva a cabo en otro. Con la información pasa algo similar: no es necesario desplazarse de un lugar a otro para obtenerla; todo queda en el espacio que nos separa de la pantalla.

Pero, sin duda, un criterio muy importante es el del mercado. El hecho de que muchos artefactos se manufacturen en barcos en altamar no responde a la necesidad de producir más rápido y mejor, sino a la búsqueda de fórmulas que eleven las ganancias del negocio. Y las ganancias están estrechamente asociadas al consumo y al desecho de productos, cualquiera sea su naturaleza: artefactos o mentefactos.

El consumo está asociado, naturalmente, a la capacidad adquisitiva de las personas. Gano para consumir, para crearme ilusiones, no para darle un sentido a mi vida. Pero la cadena perversa no termina allí: antes aún de haber recibido mi pago, ya lo debo, ya lo gasté, ya lo disfruté gracias a una tarjeta de crédito o a un préstamo. Vivimos acelerados, pero siempre estamos atrasados, siempre debemos lo que ya consumimos. En una palabra, y perdonen la tristeza, el mundo (desde esta cara de la moneda) se ha convertido, según la sabia expresión de Juan Carlos Volnovich, en un eyaculador precoz.

Vivimos la "felicidad" del consumo. Ya no podemos creer en la interacción para crear y producir rápida y eficientemente. Ya ni siquiera tenemos derecho al juego de la seducción: hay que acabar rápidamente todo lo consumible, desechar…

No se ha reducido solamente el espacio; es el tiempo el que se contrae. Consumir a toda velocidad alimenta ilusiones vacuas y nos despoja de la esperanza. Si vencer el tiempo y el espacio fueron alguna vez sinónimo de eternidad, fue porque había de por medio un esfuerzo de producción y, más que eso, una aspiración de belleza. La justicia, la fraternidad, la igualdad, son bellas, tanto como un cuadro de Miró o una escultura de Giacometti.

La eternidad que está hoy a nuestro alcance, librados de nuestro cuerpo, convertido en una pesada bolsa de cemento, es la eterna prisión del consumo vía Internet. Es el fin de la libertad.

Ésta es una de las caras de lo que podría llamarse "cultura globalizada".

Se puede hablar, entonces, de culturas que se globalizan, en el sentido de que son absorbidas por un fenómeno de la economía y la producción.

7. Tal vez, una manera positiva de asumir la globalización de las culturas sea abrir un espacio donde se pueda desarrollar un proceso intersubjetivo permanente, en crear opciones para que las narrativas existentes sean expuestas, para sean relatadas a partir de preguntas que se hacen desde la posición de no saber, ya que si preguntamos desde la perspectiva de un saber previo, todo lo que conseguiremos serán nuestras propias narrativas.

Esto quiere decir que partimos de la idea de que todas las culturas son, ante todo, creadoras de significados e intérpretes de su propia identidad.
Los sistemas sociales se constituyen porque los seres humanos son agentes conscientes, intencionales, que se co-crean a sí mismos y a su entorno en una permanente interacción comunicativa con los demás. Esta creación continua de significado y realidad es un fenómeno intersubjetivo que se basa en y es parte del diálogo y de la interacción simbólica.

8. Unas palabras finales para el impacto de las nuevas tecnologías e Internet en la cultura, no sin antes advertir que no es suficiente acceder a ellas para hablar de la globalización de una cultura, cualquiera que sea ella. Si nos atenemos a los datos sociológicos y económicos, es evidente que el acceso a las nuevas tecnologías e Internet es todavía privilegio de unos cuantos. En Estados Unidos y Europa, la penetración de la red universal no sobrepasa el treinta por ciento, mientras que en América Latina aún no llega al quince por ciento. Lo dijo ya Leo Harari en su intervención de ayer: hay todavía quienes no disponen de servicio telefónico en su entorno inmediato, luego, ¿qué decir de internet? No hace mucho, en Colombia, se inició un proyecto para dotar a un alto número de escuelas de computadores con acceso a Internet. La operación no pudo completarse debido, precisamente, a que en algunas de ellas no existía bien fluido eléctrico, bien servicio telefónico. Además, como ocurría hasta hace pocos días en Puerto Carreño, la llamada para la conexión de Internet tenía el valor de una llamada nacional, lo que impedía hasta a los más pudientes convertirse en internautas.

Suponiendo que estas vicisitudes se superarán en algún momento, definamos primero el marco necesario. Muchos autores (Reich, Drucker, Toffler, entre otros) han hablado de la “sociedad del conocimiento”, es decir, de una sociedad en la que el valor de las cosas no reside ya en las materias primas, ni en la manufactura, sino en el valor simbólico que contienen. Este valor lo agregan los “analistas simbólicos”, y son analistas simbólicos tanto los productores de software, como Bill Gates, por ejemplo, como los sociólogos, los sicólogos, los filósofos, etc., etc. Esto nos remite a la formación de los ciudadanos, y en particular a un ámbito de la cultura: la escuela, la universidad, los lugares donde los individuos se forman de acuerdo a unos planes que incluyen propósitos, contenidos, metodologías y recursos, cuando menos.

La educación está en un momento de cambio, tendría que estarlo, dadas las coordenadas generales. Sin entrar en el detalle, son evidentes los retos que le plantea nuestra época a la educación. Los resumiré en algunas preguntas: ¿Qué tanto hemos avanzado en la idea de una educación a lo largo de toda la vida? ¿Forma la educación individuos autónomos? ¿Enseña a pensar? En palabras de

Jaques Delors, ¿enseña a aprender, a ser y a hacer? Y finalmente, ¿los forma sólo para consumir información o acaso los prepara para “subirla”?

Tal vez las respuestas a estas preguntas y su práctica efectiva, con la ayuda de todo lo que nos ofrecen las nuevas tecnologías e Internet, con el ejemplo que podemos tomar de culturas que se han edificado sobre paradigmas que ignoramos, puedan ayudarnos a imaginar y forjar esa otra cara de las culturas que, al fin y al cabo, nos permita a todos y a todas ser protagonistas de la gran aventura humana. En libertad. Nada más.

Un diálogo político cultural para una construcción colectiva de ciudadanía cultural

Marta Elena Bravo de Hermelin,
Profesora Honoraria de la Facultad de Ciencias Humanas y Económicas de la Universidad Nacional de Colombia

"*Paz es el fruto de la tierra que todavía sobrevive*".

(Ana María Murillo, Niña de 10 años en el texto "La Casa de las Estrellas" que recoge diversas definiciones de niños colombianos, recopiladas por el maestro y trabajador cultural del municipio del Carmen de Viboral – Antioquia, Javier Naranjo).

La oportunidad para participar en este campus que tan generosamente me ofrece la Fundación Interarts de Barcelona, el Ministerio de Cultura de Colombia, la OEI, el Convenio Andrés Bello y los otros organismos que apoyan este certamen, representa para mí un serio compromiso como profesora e investigadora de las políticas culturales de nuestro país para poner en diálogo mis aproximaciones últimas al tema objetivo de este panel, con los distinguidos ponentes con quienes comparto la exposición y con los participantes que nos honran con su presencia. Expreso mi profundo reconocimiento por esta gentil invitación.

Encuentros para un diálogo político cultural en la geografía colombiana.

- En el sur de Colombia en el Cauca, departamento agobiado por los conflictos que vive nuestro país, dos campesinos recorren a pie durante dos
días desde su vereda el largo trayecto que los separa del centro urbano. Deben enfrentar un difícil terreno, no sólo por su topografía, sino especialmente por los distintos actores del conflicto que se lo disputan. Su deseo, es llegar al taller cultural orientado por el gestor del Ministerio de Cultura para exponer su proyecto veredal. Querían ser escuchados y escuchar, en un diálogo para ellos y su comunidad, vital en la construcción del proyecto cultural que compromete todas sus energías.

- En el municipio de Bello, segundo municipio del departamento de Antioquia situado en el Área Metropolitana que incluye a la ciudad de Medellín, una movilización cultural sin precedentes en la localidad, fruto de una dinámica de muchos años, se generó en torno a la construcción colectiva del plan de desarrollo cultural, recientemente galardonado por el Ministerio de Cultura con el premio nacional a la Gestión Cultural Municipal. Los participantes fueron especialmente jóvenes que en su diario vivir construyen en medio de conflictos agudos de la comunidad, pues le apuestan al proyecto cultural como lugar de encuentro, de construcción de tejido social.

- En Mompox, ciudad de la región de la Costa Atlántica declarada como patrimonio de la humanidad por la UNESCO, hace quince días se dieron cita artistas, trabajadores culturales e intelectuales del país y del exterior para expresar, en la fuerza de la creación y la memoria viva de su patrimonio, la necesidad de estímulo a una política cultural dialogante como fundamento de la paz para el país.

- En San Vicente de Chucurí, en la región del Magdalena Medio Colombiano, municipio que ha sido azotado durante años por la ola de violencia, una comunidad construye un proyecto comunitario, como fruto del trabajo del Programa Paz y Convivencia, plasmado en su plan de desarrollo cultural municipal, que permite convocar a seguir construyendo comunidad a través de la cultura y la educación y por ende propuestas de paz, con participación activa de todos los ciudadanos.

- En el Caquetá, departamento donde está situado San Vicente del Caguán, en el que se desarrollan los diálogos de paz, líderes culturales y comunitarios que soportan una tensión permanente con la situación que viven con la agudización del conflicto, le apuestan decididamente a la distensión que significa construir proyectos culturales que sustentan propuestas de paz.

- En el Vaupés, departamento de mayoría indígena, al responder a la convocatoria del Ministerio de Cultura, los habitantes, más que del plan de desarrollo cultural, quieren expresar su aporte al proyecto con la consolidación de lo que en estos territorios se denomina "Plan de Vida". Éste reúne a la comunidad en el contexto de sus visiones cosmogónicas, en un proyecto político educativo cultural que estrecha lazos y crea compromisos.

- En la región del Andén Pacífico, las comunidades afrocolombianas que soportan difíciles niveles de pobreza, pero comprometidas en dinámicas sociales que se expresan en una cultura política, quieren contribuir al Plan Nacional con su rica expresión creativa y su memoria cultural manifestada en sus proyectos político culturales.

- El alcalde de Guatapé, municipio del oriente antioqueño, zona de alto nivel de conflicto, llega hace un mes al Teatro Colón de Bogotá, unas horas después de haber sido liberado de un secuestro colectivo sufrido con otros mandatarios de la región que buscaban caminos de paz y reconciliación. El motivo de su presencia en ese centro histórico de la actividad cultural del país, era recibir a nombre de su comunidad el otro premio que el Ministerio de Cultura había adjudicado para estimular la gestión cultural municipal y los planes de desarrollo culturales de las localidades. La propuesta del municipio, denominada bella y acertadamente "Movimiento Niño", busca involucrar y comprometer a toda la población desde sus primeros estadios vitales, puesto que contempla también a las madres en estado de gestación, en un proyecto educativo con amplia participación de los proyectos comunicativos comunitarios en una política cultural ambiciosa y a largo plazo.

Por qué hago este recorrido por diversas regiones de la geografía nacional?

Éstos y muchos otros territorios de la extensa y compleja cartografía nacional y de los mapas de violencia de nuestro país, representan otra cartografía: la cultural, ejemplo de políticas culturales en diálogo a través de su rica expresión creativa, de la recreación de sus memorias, en procesos comunitarios que además de consolidación de política cultural contribuyen a construir una cultura política, la que es aún de mayor dimensión, puesto que permite vislumbrar en medio de tanto obscuridad y escepticismo, la paz a través de la construcción de localidad, de región, de nación.

Cultura-cultivo de un territorio que sobrevive y da frutos a pesar de la hondura del conflicto y que formula una política cultural en diálogo de lo local a lo nacional, con claridad además de su inserción en una cultura mundo.

La política cultural como una nueva dimensión del diálogo

Es el amor quien da la paz a los hombres. La calma al mar, el silencio a los vientos, un lecho y el sueño al dolor. Es el que acerca a los hombres impidiéndoles ser unos extraños; es el principio y lazo de toda sociedad, de toda reunión amistosa, y preside las fiestas, los coros y los sacrificios; llena de dulzura y destierra la aspereza. Es pródigo en benevolencia y avaro en odio.

Platón. Diálogos.
El banquete o del amor

En la vinculación directa a la formulación de políticas culturales regionales y nacional se puede resaltar un elemento de trascendencia: una nueva dimensión del **diálogo** en un país en donde esta palabra del uso cotidiano del discurso político ha sufrido un desgaste semántico a causa del conflicto que ha llevado al escepticismo de muchos sobre su viabilidad y lo que es peor, al radicalismo de otros que lo niegan como propuesta.

El acercamiento a numerosos textos, producidos sobre todo en los procesos de formulación del Plan Nacional de Cultura, a planes regionales y municipales y la participación en certámenes académicos culturales, permite ver que esa Colombia viva, de una diversidad y riqueza cultural invaluable, se puede comprometer en un ejercicio de ciudadanía cultural democrática tal como lo propone el plan, tejiendo un relato de una memoria común, que como toda memoria social y cultural será conflictiva pero "anudadora", como lúcidamente expresaba el profesor Martín Barbero al inaugurar en julio pasado la Cátedra de Política Cultural del Ministerio de Cultura de Colombia.

Los planes municipales de cultura y el Plan Nacional de Cultura de Colombia 2001-2010: la construcción de las políticas culturales en diálogo

Hace pocos días durante las deliberaciones del jurado designado por el Ministerio de Cultura para definir los municipios Colombianos ganadores del premio a la gestión cultural, por la elaboración de sus planes de desarrollo cultural municipal, el jurado mexicano, doctor Luis Antonio Márquez miembro de CONANCULTA nos decía a los otros integrantes que conjuntamente teníamos el encargo de la selección, que tanto él como otros funcionarios de la máxima instancia de cultura de México veían con admiración como un país con el grado de conflicto como el de Colombia hubiera podido llegar hasta el nivel del municipio en la formulación de políticas culturales.

A este concurso se presentaron 161 municipios. En el proceso de formulación del Plan Nacional participaron en foros y mesas de trabajo todos los departamentos, diversas regiones, y muchos municipios, 543, que representan un poco más de la

mitad de los municipios colombianos. En el solo foro nacional hubo 1.300 participantes. Un total de 23.000 personas de diversas procedencias, regiones, conformaciones raciales y culturales, desde diferentes estratos económicos y sociales que querían participar en el proceso de elaboración del plan.

Del acercamiento al proceso y del análisis de los materiales producidos, algunos con limitaciones naturales en un tipo de trabajo de esta característica y complejidad, se puede hacer una lectura político cultural que es una rica veta para explorar en el horizonte de una construcción colectiva y en la posibilidad de consolidar democracia cultural. De allí se puede partir para un diálogo intercultural que trascienda lo local, hacia lo regional, nacional y mundial. No creo exagerada mi percepción. Así mismo se ve la necesidad de insistir en este trabajo a partir de estas propuestas comunitarias intermunicipales e interregionales que permitirían su confrontación y sobre todo, su enriquecimiento.

Es desde esa perspectiva desde donde el país puede entrar en un diálogo político cultural con otros países latinoamericanos, americanos en general y europeos. Los procesos recorridos en estos últimos años nos dan los elementos y los instrumentos para hacerlo y por eso en el marco de un espacio como éste, se pueden consolidar propuestas concretas, como se tratará de hacer al final de esta exposición.

No puedo terminar este aparte sin darle crédito a otros procesos regionales y a unas dinámicas sociales que en la dirección de nuevos caminos de desarrollo cultural se han recorrido: otros planes nacionales de cultura, planes y proyectos municipales y regionales que hacen cada vez más necesario una documentación e investigación de las políticas culturales, como tanto nos lo han insistido Néstor García Canclini y Jesús Martín
Barbero y sobre lo cual hay algunos trabajos adelantados. Sin embargo es mucho el trecho por recorrer.[1]

Vale la pena destacar un proyecto de gran valor que inició el Ministerio de Cultura con el Ministro Juan Luis Mejía, en el año 2001 paralelo a la convocatoria del plan nacional y que se denominó acertadamente "Diálogos de Nación". Aunque sólo se llevaron a cabo dos encuentros en Cereté, departamento de Córdoba y Bosconia municipio del Cesar, dejó propuestas y productos, significativos. La intención era muy clara y debe seguir siendo un derrotero de trabajo puesto que se orientaba hacia una política que " promueve el intercambio entre proyectos de creación de nación que surgen de las entrañas de la Colombia profunda, rompiendo el esquema centro - periferia que ha sido el eje de la construcción del Estado, e investigando de este modo nuevas relaciones colombianas, de manera que puedan trazarse nuevos cambios y nuevas rutas sin necesidad de que pasen, de que se validen desde el centro, desde los muchos centros desde los cuales este país ha excluido, marginado y negado la diversidad". (Diálogos de Nación. 2001).

[1] Al respecto existen trabajos como los de Jorge Eliécer R. sobre la Política Cultural en Colombia en 1976. Úrsula Mena y Ana Rosa Herrera: Políticas culturales en Colombia 1968 – 1992. Marta Elena Bravo: Aproximación histórica a las Políticas Culturales en Colombia 1930 – 1990, así como los trabajos que adelanta Renán Silva profesor de la Universidad del Valle en el marco de un proyecto cultural denominado " Las culturas populares en Colombia durante la primera mitad del siglo XX"

Es pues esto una nueva dimensión de diálogo que permite tejer ese relato nuestro, urgencia del proyecto político cultural colombiano.

CUATRO PRINCIPIOS FUNDAMENTALES PARA EL DIÁLOGO POLÍTICO CULTURAL

En el amplio proceso de convocatoria para la construcción de la política Cultural para el país consignada en el Plan Nacional de Cultura 2001 – 2010, entre los diversos principios fundamentales consignados se perfilaron cuatro que considero que vale la pena señalar en esta exposición ya que conllevan y urgen el poner en diálogo las políticas culturales y sobre todo, superar el agotamiento semántico de la palabra diálogo para dotarla de un rico sentido.

La construcción de una ciudadanía democrática cultural

Tal como propone el plan, se parte de un supuesto, del reconocimiento de los distintos agentes sociales. Reconocimiento mutuo que es condición indispensable en el diálogo y permite a la vez la aparición de lazos de solidaridad y confianza entre los diferentes sectores para la construcción de diálogo y respeto así como la posibilidad de negociación. (Plan Nacional de Cultura 2001 – 2010. Hacia una ciudadanía democrática cultural).

De esta manera es indispensable la asunción de proyectos comunes y de responsabilidades múltiples de los diversos grupos sociales. Es este ejercicio político cultural el que permite la consolidación de una nueva cultura política. En términos del profesor colombiano de la Universidad de Carolina del Norte Arturo Escobar, en su intervención reciente en Bogotá en la Cátedra de Política Cultural del Ministerio de Cultura, se podría hablar de la necesidad de abordar tanto la dimensión política de lo cultural como la dimensión cultural de lo político en una definición de política cultural, si se piensa como “enacción” (para usar el neologismo de Francisco Varela, citado por Escobar) de “este vínculo entre cultura (en su sentido antropológico como construcción peculiar del mundo) y política como proceso por el cual se establece un conflicto de facto entre actores sociales que encarna diferentes significados al entrar en relación mutua”. Escobar señala asimismo que en este sentido la política cultural “se refiere a las dinámicas políticas que ponen en marcha las culturas en la alteridad, especialmente cuando sus relacionamientos están más claramente mediados por el poder” y se traduce en hechos políticos como nos lo plantea el profesor colombiano, quien a partir de investigaciones y análisis de los movimientos sociales ve la posibilidad de esa construcción político cultural. (Escobar, Cátedras de Políticas Culturales. 2001).

La configuración de la Nación como proyecto permanente desde la cultura

En el proceso de formulación del Plan Nacional de Cultura y en los planes regionales y municipales de desarrollo cultural, el principio de la Constitución Política de Colombia que se postula en el artículo 70: “ la cultura es el fundamento de la nacionalidad”, se va consolidando como la trama filosófica - jurídica sobre la cual se vislumbra la posibilidad de ir tejiendo la urdimbre real de los proyectos culturales que le dan configuración a las localidades, a las regiones y a la nación colombiana.

En esa dirección en el Plan Nacional de Cultura, la construcción de la nación como proyecto permanente desde la cultura se plantea como el reconocimiento de la pluralidad cultural y la presencia efectiva en el espacio público de manifestaciones diversas. Así se hace posible la participación política cultural en la práctica y la construcción de ciudadanía cultural (Plan de Cultura 2001 – 2010).

Teniendo en cuenta la complejidad y problemática de la situación colombiana, pero al mismo tiempo la riqueza y diversidad de nuestra cultura, la construcción de un proyecto de democracia cultural es un reto político cultural urgente y de gran envergadura.

La conjunción de memorias y de creación en la gestión de proyectos individuales colectivos de presente y futuro

El profesor Martín Barbero en la Cátedra de Políticas Culturales, como se dijo anteriormente, hacía énfasis sobre la ausencia de un relato nacional al referirse a los planteamientos de uno de los investigadores extranjeros que ha mostrado un compromiso intelectual decidido con el análisis de la situación colombiana, el profesor Daniel Pécaut en su libro reciente ***Guerra Contra la Sociedad***.

Es precisamente el Plan Nacional de Cultura una de las posibilidades de ir tejiendo un relato común por medio de esa expresión inmensamente creativa y por esa memoria "anudada", que en el contexto del conflicto agudo que no podemos negar, exige recrear y seguir creando historia cultural.

De allí la razón por la cual se propone que el proyecto de nación debe configurarse en un diálogo que reúna memorias, propuestas creativas individuales y colectivas, experiencias y saberes diversos para que en su interacción, que supone diálogo, se puedan gestar proyectos colectivos negociados de futuro que eviten la discriminación y la exclusión. Debe darse la ampliación de los derechos ciudadanos a las nuevas dimensiones de los derechos culturales como resultado de la interacción dinámica de la participación y las demandas de la sociedad civil y la capacidad de respuesta, regulación y apoyo del Estado. (Plan Nacional de Cultura 2001 – 2010).

Precisamente es ahora donde debemos ejercer y potenciar la creatividad, la capacidad inmensa de imaginar que ha caracterizado nuestras manifestaciones culturales, para dimensionar esa conjunción de memoria y creación en un diálogo de política cultural y en la ejecución del plan que demanda todo el esfuerzo y compromiso del Estado y la sociedad en todo su conjunto.

La interrelación y el diálogo de las políticas culturales en el orden local, regional y mundial

En un certamen de la trascendencia como este Campo Euroamericano vale la pena resaltar la significación que en Plan Nacional de Cultura se le ha dado a la interrelación y diálogo de las políticas culturales en el orden local, regional, nacional y mundial.

El proceso de formulación del plan fue eso en el orden nacional: diálogo que se vuelve principio filosófico político del plan y que no soslaya la inserción en la cultura mundo pues expresa claramente que se deben tener en cuenta realidades contemporáneas de mundialización de la cultura, tal como lo plantea Renato Ortiz (1998) que permitan establecer diálogos en igualdad de condiciones, para aprovechar oportunidades diversas, así como para defender eficientemente los intereses sociales y culturales de sectores que puedan ser afectados desfavorablemente. (Plan Nacional de Cultura 2001 – 2010).

Esto porque en el contexto sociocultural colombiano hay fenómenos graves de exclusión e inequidad educativa cultural social y económica manifestada en niveles altos de pobreza, desempleo, analfabetismo, desplazamiento, tratamiento inequitativo para grandes sectores de población. Pero al mismo tiempo inserción en la cultura mundo al menos por el alto acceso de población a los medios masivos de comunicación, especialmente a la radio y a la televisión. El reto grande es no "satanizarlos" sino involucrarlos en una política cultural incluyente en términos educativos y culturales, y explorar sus enormes posibilidades.

Tres campos definidos en el plan nacional de cultura: participación, creación y memoria. Políticas para el diálogo de las culturas

A partir del rico aporte colectivo recogido en el proceso de elaboración del plan en su definición final, éste propone tres campos: el de ***Participación*** para el ejercicio de la ciudadanía cultural. El de ***Creación*** y ***Memoria***: la creación como la que hace posible el hecho cultural, la memoria como registro dinámico, recreadora de sentidos. De su acción conjunta se deriva la constitución de los imaginarios, de capital simbólico.

El tercer campo el de ***Políticas para el diálogo de las culturas*** acoge actores y propuestas que conduzcan a establecer formas y estrategias de comunicación, que más allá del reconocimiento de las diversidades, permita una dinámica equilibrada de diálogo no sólo ***en*** las culturas sino ***entre*** las culturas**.** Esta perspectiva, como lo explicita el plan, no indica necesariamente acuerdos. También se debe configurar un espacio para hacer visible y negociable los desacuerdos, de tal forma que puedan concretarse formas de convivencia y de reconocimiento desde lo cultural. En este sentido la circulación de productos y propuestas culturales deben enriquecer y ampliar horizontes. (Plan Nacional de Cultura 2001 – 2010).

De allí se puede colegir que una política cultural en esta dimensión va a exigir el apoyo de desarrollos teóricos, investigativos, metodológicos desde las ciencias humanas, sociales y económicas, desde los estudios culturales y desde la conjunción de un Estado comprometido y la sociedad civil concebida ésta en su heterogeneidad y complejidad. La construcción de instrumentos políticos, jurídicos y la gestión de formas de financiación para ejecutarlas. Pero sobre todo una ***pedagogía político cultural*** que consolide no sólo una cultura de la participación sino también del diálogo intercultural en lo nacional e internacional.

Los retos y posibilidades de las políticas culturales en diálogo en el plano internacional

Al releer para los efectos de esta exposición el concienzudo análisis compendiado en el texto ***Sueños e Identidades***: - un aporte al debate sobre cultura y desarrollo en Europa - de la colección el **Observatorio de Interarts** dirigida por Eduard Delgado, quien tuvo la generosidad de obsequiármelo en un seminario en Medellín sobre Cultura y Región hace dos años, me encontré de nuevo con una frase que quedó consignada en el acápite denominado " Hacia una nueva agenda política" que dice al referirse a las culturas de origen no europeo " Europa ha recibido un regalo inesperado y tal vez inmerecido: convertirse en el hogar de comunidades procedentes de muchas culturas del mundo".

Resalto esta afirmación porque me parece que adquiere una dimensión trascendental en el contexto geopolítico cultural mundial, especialmente en el momento actual y porque en el contexto de la formulación de nuestras políticas culturales corrobora esa dimensión enriquecedora de la diversidad cultural que permite un diálogo de un valor imponderable entre las culturas.

Los sucesos trágicos dolorosos actuales, costosos desde todo punto de vista, pero sobre todo desde el punto de vista humano, hacen que prácticamente todos los países que buscan una modernidad política y una nueva dimensión de sus relaciones internacionales en la perspectiva de la ética del reconocimiento, valoración y respeto de la diversidad cultural, deban entender la interculturalidad como una propuesta y una apuesta político cultural en el contexto de la construcción de la nación y en la orientación de las relaciones internacionales. En el texto citado se habla de que "debería evitarse el peligro de una Europa, en particular de una Unión Europea encerrada en sí misma y aquí la cultura puede jugar un papel definitivo. Es necesario promover la comunicación transnacional y el intercambio cultural".

En la misma dirección en la Reunión de Países No Alineados que tuvo lugar en Medellín, Colombia en 1997, en la declaración final de los ministros participantes se dice que:

> Los ministros reconociendo que la diversidad cultural y la pluralidad de visiones sobre el mundo constituyen la gran riqueza de la humanidad y contribuyen a la creación de un nuevo orden internacional, esta rica diversidad debe considerarse como oportunidad de cooperación y solidaridad y no como motivo de disentimiento. (Primera Reunión de Ministros de Cultura de los Países no Alineados. 1997).

En este orden de ideas y en el contexto de la experiencia colombiana en la formulación del Plan Nacional de Cultura, la realización de este campus muestra una coherencia y oportunidad con los planteamientos expuestos. Debe resaltarse la significación que tiene que se realice en nuestro país, porque aunque la realidad del conflicto es contundente, es un voto de confianza y de creencia en el valor de nuestro mapa cultural. Especial sentido es el que se haga en esta ciudad patrimonio de la humanidad metida en el corazón de cada uno de los colombianos como ese "canto de sirena que se ha hecho ciudad", como dice bellamente la canción, y que

esperamos que no sólo de los colombianos sino de todos los que a ella llegan pues es también su patrimonio y como tal un preciado referente cultural.

Por todo lo expuesto anteriormente termino mi intervención con unas *propuestas* que deben ser *apuestas* entendidas como algo que se intenta con empeño y porfía.

Señalo las principales tanto en el orden nacional como en el internacional:

En el orden nacional

El observatorio de Políticas culturales

Este proyecto que está formulando y ha iniciado el ministerio y que ha sido planteado en algunas propuestas[2] es una necesidad urgente para el país, en relación con su proyecto cultural nacional y con su proyecto de relaciones culturales en el contexto de la mundialización de la cultura.

En este certamen el intercambio con países europeos y latinoamericanos que tienen proyectos de esta naturaleza es una oportunidad única plantearlo porque permitirá afinar el proyecto.

En el caso el Observatorio de Políticas Culturales en Colombia creo que debe orientarse en la siguiente dirección:

- Como centro de información articulado al Sistema Nacional de Información cultural.

- Como centro de documentación que pueda recibir, despachar e intercambiar documentos especializados en políticas culturales producidos tanto en el país como en el exterior.

- Como centro que permita la interacción de diferentes creadores y agentes culturales; de instituciones públicas y privadas, nacionales e internacionales. Como centro de intercambio y concertación de políticas culturales.

- Como centro de conexión con otros observatorios afines internacionales.

- Como centro de seguimiento, acompañamiento y asesoría de los procesos de la elaboración de políticas culturales.

- Como centro de impulso a investigaciones sobre políticas culturales en Colombia con un primer proyecto para acometer y coordinar: la investigación sobre un siglo de políticas culturales en Colombia 1900 – 2001.

  Esto incluiría pasos que ha propuesto ya el Ministerio: Historia de las Políticas Estatales entre 1968 y 1997, Estudio del Proyecto de Ley General de la Cultura y Primeros Cinco años del Ministerio de Cultura. (Documento del Ministerio de Cultura sobre el Observatorio de Políticas Culturales. 2001).

[2] Martín Barbero. Cátedra Nacional de Cultura. 2001. Marta Elena Bravo. Foro Nacional de Cultura 2000 y Cátedra Nacional de Cultura. 2001

Este observatorio deberá tener una estructura autónoma que le de gran agilidad. Creo que fuera del Ministerio, la otra entidad convocante para la estructuración del proyecto debe ser la Universidad Nacional de Colombia por su carácter de primer centro de educación del país, su cobertura nacional y por contar con organismos académico-administrativos que serían gran soporte para el Observatorio: Centro de Investigaciones Sociales, Observatorio de Políticas Sociales, Instituto de Investigación en Comunicación y Cultura, Centro de Investigaciones Estéticas (Bogotá), Posgrados de Historia y Estética en Bogotá y Medellín, Posgrado en Estudios Culturales en proceso de formulación, Centro del Hábitat Popular en Medellín, Programa de Formación en Gestión Cultural, en Manizales entre otras instancias académicas.

La edición de un Cuaderno de Bitácora General del Proceso de Formulación del Plan Nacional de Cultura. Por el esfuerzo que esto significó y el valor del material recogido, debe ser un referente permanente de consulta puesto que allí se evidencia la posibilidad real de diálogo de políticas culturales. Esto ayuda a confrontarse y a ser referente con procesos análogos en otros países.

La organización y clasificación de un Archivo de los planes municipales y regionales de desarrollo cultural, tanto los que participaron en el Concurso Nacional de Gestión Cultural como los otros que llegan al ministerio. Esto representaría un material de consulta y un instrumento para establecer proyectos de diálogos político culturales y concertación a partir de los procesos de elaboración y especialmente de los de seguimiento y evaluación. Habrá aquí una posibilidad de cooperación nacional e internacional en términos de compartir trabajos, de recursos humanos y de financiación.

Mapas de procesos culturales

Muchos otros procesos culturales se desarrollan en los municipios colombianos y en las regiones. Si bien pueden estar consignados en forma general en los planes de desarrollo, debe existir una memoria

organizada y clasificada sobre ellos. No sólo tendrá utilidad como material de investigación, sino especialmente como punto de partida de proyectos concretos de intercambio cultural puestos en diálogo y confrontación, de cooperación internacional, de réplica de proyectos exitosos, de compartir y evaluar experiencias para analizar sus logros y dificultades

En el plano internacional

Sugerencias en relación con todos los países participantes en este campus

Creación de una Red Euroamericana de Observatorios de Políticas Culturales. De allí podrían surgir proyectos claves de cooperación internacional.

Iniciación o consolidación y amplia distribución de una colección editorial actualizada sobre políticas culturales y planes de desarrollo cultural en los diversos países y creación en cada país de una unidad de documentación en estos temas.

A partir de la experiencia del Campus Euroamericano, organización de diversos seminarios- talleres internacionales por regiones, tanto en América como en Europa, sobre el tema de las políticas culturales y los planes de desarrollo e intercambio de las experiencias logradas a través de la constitución de redes sobre el tema.

La propuesta anterior sería como la etapa previa para organizar en el Tercer Campus Euroamericano un taller específico sobre políticas y planes de desarrollo cultural que muestre realidades en cuanto a alcances, problemas, logros, y sobre todo perspectivas y posibilidad de cooperación internacional.

Probablemente en el proceso de organización de este certamen ya está contemplado algún evento en esta dirección. Creo que los seminarios – talleres previos, en las diversas regiones que participan en este campus, ofrecerían una rica experiencia para aportar al Tercer Campus Euroamericano y la posibilidad de materializar propuestas.

Coda

Este trabajo ha intentado hacer recorridos por nuestra geografía cultural, y sobre todo en el contexto del trascendental proceso vivido en el marco de la elaboración y formulación del Plan Nacional de Cultura donde se ha hecho una construcción social en medio del conflicto. Buscaba asimismo presentar concepciones y propuestas en el horizonte de una interculturalidad no sólo nacional sino internacional, como lo que se ha propiciado en este campus.

Es un deber nuestro construir esos relatos que "anuden". Es una necesidad seguir escribiendo partituras que contemplen las distintas voces, que hagan sonar polífonías. Es una invitación a ejercitar la voz y a oír la voz no sólo nuestra sino la de los otros, la de ustedes, representantes de los países que nos visitan en una momento tan significativo y crítico para Colombia.

En un texto denominado ***Colombia en el Planeta*** que se ha divulgado ampliamente por el país y el exterior y que complementa bellamente el Plan Nacional de Cultura dice el escritor y pensador colombiano, William Ospina, como vocero de muchos que en el proceso de reflexión y elaboración del texto participaron:

> Toda nación es una memoria compartida, pero la memoria tiene que haber sido elaborada colectivamente; ningún pueblo se une realmente alrededor de una versión parcial o amañada de la memoria común. Y la memoria compartida da cohesión a los pueblos, les permite tener rostro y voz para dialogar con el mundo.

Me atrevería a añadir a este hermoso texto citado: memoria que es registro de creación. Creación y memoria que nos permite dialogar a los colombianos. Creación y memoria que ofrecemos como propuesta de encuentro con las creaciones y memorias de ustedes, países que nos visitan e invitan y acompañan por esta expedición por territorios culturales donde nos debemos encontrar todos y seguir dialogando: cada uno de ustedes, con su rica historia cultural como equipaje, los colombianos de todas las regiones mostrando también su riqueza cultural; la del habitante rural; la del que recorre los caminos agrestes de la hermosa geografía colombiana pero también los campos agresivos del conflicto. El de la ciudad pujante en muchos sentidos, pero dolorosa en sus violencias en donde confluyen el que trabaja dignamente en lo material, en lo económico, en los social, en lo intelectual; el que lucha por conseguir empleo, educación y posibilidad de vida digna; el desplazado que ha perdido su referente cultural y se debate por buscarlo o construirlo de nuevo.

Encuentros y diálogos con el sujeto de la maravillosa diversidad étnica y cultural que se asocia en comunidades y que enriquece culturalmente a Colombia; el niño, el joven, el adulto, mujeres y hombres que en un diálogo intergeneracional y de sexos construyen diversas visiones del mundo. El líder y funcionario público que se debe a la comunidad en una ética de servicio; el que ha emprendido una equivocada resolución del conflicto que debe entender que no es la destrucción, sino el respeto, la justicia y la creación lo que lo resuelve.

Todos en una nueva dimensión, en una nueva resignificación del diálogo. El proceso cultural experimentado recientemente en Colombia con el Plan Nacional de Cultura, es una invitación para continuar en este propósito.

El espacio vivido y compartido entre ustedes de diversos países europeos y americanos y nosotros los colombianos, en una rica puesta en común de visiones y proyectos, es una apertura más hacia diálogos culturales en una ciudad donde las murallas son referentes históricos y culturales y el mar es una ampliación de horizontes que nos unen a ustedes y nosotros en proyectos compartidos.

Bibliografía

BRAVO DE HERMELIN, Marta Elena. *Una aproximación histórica a las políticas culturales en Colombia 1930-1946, 1980-1991. Historia investigada-historia vivida.* Cátedra de política cultural del Ministerio de Cultura. Noviembre 2001. (en proceso de edición).

BRAVO DE HERMELIN, Marta Elena. *Patrimonio y Cultura: Políticas y Pedagogías. Apuestas y propuestas hacia la Construcción de una Ciudadanía Cultural*. En: Políticas y Gestión para la Sostenibilidad del Patrimonio Urbano. Santafé de Bogotá. Centro Editorial Javeriano, 2001.

ESCOBAR, Arturo, ÁLVAREZ, Sonia E. y DAGNINO Evelina. *Política cultural y cultura política* una mirada sobre los movimientos sociales latinoamericanos. Bogotá. Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2001.

ESCOBAR, Arturo. Cátedra de políticas culturales del Ministerio de Cultura 2001. En proceso de edición.

INTERARTS. *Sueños e identidad.* Colección el Observatorio. Interarts. Barcelona 1999.

MINISTERIO DE CULTURA. *Observatorio de políticas culturales*. Documento inicial 2001.

MARTÍN BARBERO, Jesús y LÓPEZ DE LA ROCHE, Fabio, ROBLEDO, Ángela (Editores). *Cultura y Región.* Bogotá. Universidad Nacional de Colombia. Centro de Estudios Sociales CES, 2000.

MARTÍN BARBERO, Jesús. *Políticas culturales de nación en tiempos de globalización.* Cátedra de Política Cultural del Ministerio de cultura. Julio 2001. (En proceso de edición).

MENA LOZANO, Úrsula y HERRERA, Ana Rosa. *Políticas culturales en Colombia. Discursos estatales y prácticas institucionales.* Bogotá. M y H editores, 1994.

MINISTERIO DE CULTURA. *Diálogos de Nación*. Ministro Juan Luis Mejía. Bogotá, 2000.

NARANJO, Javier. *Casa de las Estrellas.* Universidad de Antioquia. Medellín. 2000.

ORTIZ, RENATO. *Los Artífices de una Cultura Mundializada.* Fundación Social, Siglo del Hombre Editores. Germán Rey Director de la Colección, Bogotá, 1998.

PÉCAUT, Daniel. *Guerra contra la Sociedad*. Colección Espasa Hoy. Editorial Planeta. Bogotá. 2001.

PLATÓN. *Diálogos El banquete, o del amor*. Madrid. Ediciones Susaeta.
PRESIDENCIA DE LA REPÚBLICA. MINISTERIO DE CULTURA. *Plan Nacional de Cultura 2001 – 2010. Hacia una ciudadanía democrática cultural*. Presidente Andrés Pastrana. Ministra Aracelli Morales. Bogotá. 2001.

REUNÓN DE PAÍSES NO ALINEADOS. *Primera Reunión de Ministros de Cultura de Países No Alineados*. Medellín – Colombia. Septiembre 3 – 5 de 1997

OSPINA, William. *Colombia en el Planeta*. Medellín . Imprenta Departamental de Antioquia. Junio 2001.

SÁNCHEZ GÓMEZ, Gonzalo y WILLS OBREGÓN, María Emma (compiladores), *Museo, Memoria y Nación.* Bogotá. Museo Nacional de Colombia. 2000.

SILVA, Renán. *Las culturas populares en Colombia en al primera mitad del siglo XX*. (Documentos de Investigación Universidad del Valle) Cali, 2000.

Empleo en el sector cultural: el caso del Reino Unido

Geoffrey Brown
EUCLID, Reino Unido

Las tendencias del empleo en el sector cultural pueden ser vistas en función de la definición que se quiera hacer del sector, o de las industrias creativas o de lo que sea. Depende del caso que se quiera argumentar y con quién. Pero, ¿qué piensa el gobierno?

Me gustaría analizar los informes del Gobierno del Reino Unido sobre los ingresos y el empleo en el sector cultural para observar los hechos y tendencias emergentes. No he escogido el Reino Unido porque sea el mejor o único ejemplo, sino porque es un país que ha ocupado el liderazgo a la hora de hacer una definición más amplia del sector cultural de la que se conocía hasta entonces.

En 1998 el Gobierno del Reino Unido, a través del Departamento de Cultura, Medios de Comunicación y Deportes, emitió el primer informe sobre las industrias creativas del Reino Unido; un informe que contaba con la supervisión de una sección de apoyo interministerial que había sido creada para coordinar y promover este trabajo. En el año 2001 se publicó un informe revisado y actualizado.

La definición del Gobierno de las industrias creativas cubría 12 áreas, de las cuales 9 serían generalmente aceptadas bajo esta definición:
Arquitectura
Mercado de arte y antigüedades
Artesanía
Diseño
Películas y vídeos
Música
Artes escénicas
Editoriales
Televisión y radio

¿Cuáles son las cifras de los ingresos y el empleo en todas estas áreas? Enfoquémoslo como una "entrega de premios" y contemplémoslas por orden de ingresos, de menores a mayores. Los datos que voy a mencionar relativos a estos sectores provienen de diferentes momentos del periodo comprendido entre los años 1998 y 2001, y debo decir que algunos datos carecen de uniformidad, lo cual es un problema a la hora de establecer comparaciones.

El noveno de la lista es la artesanía, con unos ingresos de 400 millones de libras esterlinas y unos 24.000 empleados en el sector. Cabe señalar que este sector se caracteriza por unas recompensas económicas modestas y por el hecho de que alrededor de 2.000 personas se dedican a la artesanía como segundo empleo (entre otros posibles trabajos se encuentra la educación).

El octavo es las artes escénicas (el teatro, la danza, la ópera, el musical, la música clásica), con unos ingresos (venta de entradas) de 470 millones de libras esterlinas

y unos 75.000 empleados en el sector (como actores, artistas, directores de escena, productores, directores). De estos, 35.200 son personal contratado y 42.200 son personal autónomo. Algunos autónomos trabajan sólo unas semanas al año (un 12% trabaja en educación, un 11% en los sectores del catering y el turismo y un 10% en la venta al detalle).

El séptimo elemento de nuestra lista es la arquitectura, con unos ingresos de 1,7 billones de libras esterlinas y unos 21.000 empleados en el sector (un 88% a tiempo completo y un 10% a tiempo parcial). Cabe destacar que este sector tiene una tasa de paro de sólo un 1%, pero, sin embargo, una tasa de subempleo del 5%.

El sexto elemento de la lista es el mercado de arte y antigüedades, con unos ingresos de 3,5 billones de libras esterlinas y unos 37.000 empleados en el sector. Cabe señalar que el Reino Unido alberga el segundo mayor mercado de arte y antigüedades del mundo (hay alrededor de 20.000 marchantes y 17.000 casas de subastas, algunas son grandes pero la mayoría son agentes individuales o de pymes).

El quinto elemento de la lista es el de las películas y vídeos, con unos ingresos de 3,6 billones de libras esterlinas y unos 44.500 empleados en el sector: 33.000 están contratados (20.500 en el sector de la producción y 12.500 en el de la distribución, etc.) y 11.500 son trabajadores autónomos. También cabe destacar que el 60% del sector se concentra en el sudoeste de Inglaterra.

El cuarto elemento de la lista es la industria musical (excluyendo la música clásica), con unos ingresos de 4,6 billones de libras esterlinas y unos 122.000 empleados en el sector. El empleo en este sector puede desglosarse del modo siguiente:
Actuaciones en vivo: 46.000
Producción y difusión de la industria musical: 5.700
Compañías discográficas: 7.000
Venta al detalle de grabaciones: 18.600
Educación y formación: 31.400
El empleo en este sector se caracteriza por las siguientes expresiones: trabajo por cuenta propia, a tiempo parcial, empleo ocasional, flexible, empresarial. Sólo el 10% trabaja a tiempo completo.

El tercer elemento de la lista es la televisión y la radio, con unos ingresos de 12,1 billones de libras esterlinas y unos 102.000 empleados en el sector, el 50% de los cuales son freelance. La mayoría trabaja en emisiones televisivas y radiofónicas y en actividades audiovisuales (24.000 en la televisión y 23.000 en la radio).

El elemento de la lista que ocupa el segundo lugar es el de las editoriales, con unos ingresos de 18,5 billones de libras esterlinas (periódicos, 7,8 billones; revistas, 6,2 billones y libros y revistas especializadas, 4,5 billones) con unos 140.800 empleados en el sector (49.000 en periódicos, 53.000 en revistas y 39.000 en libros y revistas especializadas). Estas cifras excluyen los trabajadores a tiempo parcial y los freelance.

El "ganador" de este grupo de nueve es… el diseño, con unos ingresos de 26,7 billones de libras esterlinas y unos 76.000 empleados en el sector que trabajan en

empresas de diseño (cabe destacar que un 73% de ellas emplean a menos de 20 personas). Esta cifra excluye a los freelance, puesto que resultó imposible contabilizarlos. También cabe destacar que los sectores industrial y comercial emplean a un millón de personas para llevar a cabo funciones relacionadas con el diseño.

Además de estas nueve categorías, los informes incluían tres categorías adicionales:
La publicidad
El software interactivo y de ocio (que abarca los videojuegos y juegos de ordenador)
Servicios de software y ocio.

Esta definición más amplia (aunque esta lista de 12 categorías excluye el sector de museos y patrimonio) ha recibido apoyo tras ser empleada por otras agencias; además una definición parecida ha sido utilizada recientemente como base de un estudio de la Unión Europea sobre el potencial de empleo en el sector cultural en la era de la digitalización.

De los tres nuevos factores, cabe destacar los siguientes datos (enfoquémoslo también como una "entrega de premios"):

El número tres de la lista es el software interactivo y de ocio, con unos ingresos de 969 millones de libras esterlinas y unos 21.500 empleados en el sector (que incluyen 6.000 empleos de futuro y 8.000 empleos de venta al detalle). El sector se caracteriza por el hecho de que grandes empresas contratan pequeños equipos de empleados (y también por ser el sector más cercano a la oligarquía global del sector de las películas y de la música).

El número dos es la publicidad, con unos ingresos de 3 billones de libras esterlinas y unos 93.000 empleados en el sector, de los que un 57% son mujeres, un 35% trabaja a tiempo parcial y un 51% tiene menos de treinta años.

La mayor área es la de los servicios informáticos y de software, con unos ingresos de 36,4 billones de libras esterlinas y unos 555.000 empleados en el sector. Es muy probable que la demanda de gente cualificada en este sector siga aumentando.

En total, pues, los ingresos son de 112,5 billones de libras esterlinas y la cifra total de empleos es de 1,322 millones.

Se puede ver que entre los factores claves que emergen de estos informes hay los siguientes:

El significativo número de empleados.
El efecto multiplicador de aquellos involucrados en las artes creativas como concepto de empleo mucho más amplio.
El impacto de la globalización tanto en el aumento como en las restricciones de empleo.
La fuerza de las pymes y la magnitud del número de trabajadores freelance, trabajadores por cuenta propia y trabajadores a tiempo parcial.

Las implicaciones de la necesidad de que los trabajadores creativos que emergen tengan dotes empresariales y de otro tipo.
La profesionalización del sector subvencionado.
La emergencia de nuevas "agencias de desarrollo cultural" como puente entre los artistas y los compradores/consumidores/comisionados.
El resentimiento de algunos artistas por la base de esta clase de análisis e investigación.

Bajo la luz de esta investigación (y la de otros estudios), que es consciente de la importancia de las industrias culturales en términos de economía y empleo, el Departamento de Cultura, Medios de Comunicación y Deporte del Gobierno del Reino Unido ha definido sus objetivos, que son los siguientes:

Estimular la creatividad y la innovación entre los jóvenes.
Detectar nuevos talentos en todos los niveles de educación.
Asegurar la provisión de dotes creativas y empresariales.
Asegurar la concienciación de los derechos de la propiedad intelectual y de la creatividad a más largo plazo.
Asegurar que los negocios creativos tengan acceso a negocios adecuados y a asesoramiento de este tipo.
Responder a oportunidades globales y eliminar obstáculos al libro comercio.
Explotar las oportunidades que surgen del comercio electrónico y de Internet.
Asegurar que la carga reguladora no recaiga con una fuerza excesiva en los negocios creativos.
Reconocer las sinergias entre los sectores subvencionados y los comerciales, entre las industrias creativas y los sectores culturales más amplios y en la promoción de la vida cultural variada del Reino Unido.
Seguir mejorando los datos estable y oportunos.

También se reconoce que el empleo en el sector creativo aumentará como porcentaje de empleo global. Pero estos datos y esta investigación plantean una serie de preguntas.

¿Y las cifras totales del sector? ¿Qué significa desde el punto de vista de las definiciones tradicionales y las tendencias de empleo? ¿Qué significa con relación al concepto del "artista puro" que simplemente crea? ¿Ha muerto, este concepto? ¿Sólo ha muerto si uno intenta definir al artista como "alguien empleado"? ¿Es posible que estas preguntas sólo refuercen un prejuicio (o un principio, según sea vuestro punto de vista) de que los artistas no deberían ser "empleados"?

Sean cuales sean las respuestas a estas preguntas, es evidente que en muchos países el debate ha evolucionado y que las artes, la cultura y la creatividad están ahora inextricablemente conectadas a una visión más amplia (y a unos retos más amplios) de desarrollo económico.

Industrias culturales e intercambios culturales En los mercados actuales

Milagros del Corral
Subdirectora General Adjunta de Cultura, UNESCO - Paris

La globalizacion, objeto de todos los debates, lleva camino de convertirse en el paradigma de la postmodernidad. Pero, existe? En qué consiste? Qué se globaliza?. A estas preguntas, que todos nos hemos hecho y para las que existen respuestas de todos los gustos, cabría contestar que, sin duda, existe pero no es de verdad mundial puesto que sólo afecta a una minoría de la humanidad. Con Appadurai, creo que la palabra-clave que mejor cuadra a este fenómeno es la de "circulación". Se globaliza todo lo que puede circular : informaciones, imágenes, mensajes, productos, capitales y personas, ya sea de grado – turistas- como de fuerza – inmigrados, desplazados, etc.

Sus detractores ponen el acento en la dimensión económico-financiera, en la excesiva uniformización tecnológica, en la instantaneidad de las comunicaciones y, en general, en la opresión de los pobres por los ricos, que detentan la mayor acumulación de capitales y dominan las tecnologías añadiendo la fractura digital a la ya inaceptable fractura social.

Por el contrario, sus defensores sostienen que estamos en el umbral de un mundo nuevo que conocerá un despliegue inédito de la imaginación colectiva y un eclosión de la creatividad ofreciendo un sinnúmero de insospechadas oportunidades al género humano.

Los analistas, en su gran mayoría, coinciden en destacar que se trata de un fenómeno nuevo pero no es ocioso recordar que la historia de la humanidad, que es también la historia de las hegemonías, ha conocido ya varias "globalizaciones", la primera de las cuales fue probablemente la protagonizada por el Imperio Romano que llegó a imponer en todo el mundo entonces conocido cuatro de los grandes pilares que sustentan cualquier modelo de sociedad : la lengua, la ley, la moneda y la religión...con el resultado que todos conocemos.

En el contexto del proceso globalizador de nuestros días, las industrias culturales son con frecuencia el blanco de todas las críticas olvidándose casi siempre su extraordinaria contribución a la democratización del acceso a la cultura desde la aparición de la imprenta, momento en que nace la primera "industria cultural" y la cultura deje de ser sólo presencial para llegar a estratos sociales mucho más amplios. Si observamos atentamente la situación, veremos que, en realidad, el mundo de la cultura tiende a llamar despectivamente "productos globalizados" a los que tienen éxito de público sin perjuicio de su mayor o menor calidad. Llevando al extremo esta apreciación y aplicándola al pasado, habría que considerar que Mozart, Lope de Vega o Shakespeare, autores de éxito en su tiempo, fecundos donde los haya, serían autores "globalizados" al haber alcanzado un amplio plebiscito del mercado... Un poco de objetividad debería permitirnos reconocer que nunca como hoy se logró una mejor circulación mundial de la música cubana, del cine iraní o de la literatura colombiana, de la mano de sus más cualificados exponentes y gracias al esfuerzo realizado por las industrias culturales.

No es ese, a mi entender, el problema. Lo que preocupa es la concentración de las industrias culturales en unos pocos países y la impresionante capacidad de estos poderosos conglomerados para decidir qué es lo que debemos leer, ver o escuchar; su poder de decidir que es lo que nos debe gustar. Lo que preocupa es que, mientras tal concentración de medios se produce, la creatividad sigue siendo el recurso natural, renovable mejor distribuido en el mundo y que esa feliz dispersión creativa es precisamente la base de nuestra diversidad cultural, particular ecosistema que configura el frágil mosaico cultural al que todos tenemos algo que aportar y al que todos tenemos derecho a acceder no sólo en productos de "fusión", forzados por una supuesta adaptación a los gustos del gran consumo, sino también en su estado "natural", expresado a su modo por sus propios protagonistas. (Si siguiéramos hablando en términos de consumo, habría que llegar a hacer incluir en los libros, discos, películas, etc., una nota del productor indicando el origen y naturaleza de cada uno de sus ingredientes, conservantes y colorantes culturales).

De ahí que, en este momento, el fomento de las industrias culturales en los países en desarrollo parezca el más subversivo de los proyectos tanto en los países ricos, que ven a los países en desarrollo como meros mercados potenciales para sus propias exportaciones, como en los países pobres, muchos de los cuales, faltos de fé en sus propias capacidades creativas, siguen empeñados en apostar por la exportación de sus materias primas a los mercados internacionales que, por cierto, son los que también determinan su precio .

El desarrollo de las industrias culturales tampoco encuentra eco entre los economistas, que siempre fueron reticentes a la cultura y, en el mejor de los casos, continúan considerándola un lujo social, un recurso "soft", sin garantías bancarias... Pero, más sorprendente es aún la actitud de muchos intelectuales y demás representantes tradicionales de la cultura, desgraciadamente demasiado encerrados en un cierto elitismo decimonónico. En estos medios, se valoran sin duda las culturas populares tradicionales, se pone el acento en una patrimonialización museística de la cultura, y se muestra un claro desprecio por la cultura contemporánea, generalmente calificada de "subproducto" a no ser que sea sumamente vanguardista y, sobre todo, que no tenga éxito.

De ahí, precisamente, que la UNESCO se apreste a lanzar un gran proyecto, de alguna manera revolucionario, que bajo la denominación de **Alianza Mundial para la Diversidad Cultural**, persigue precisamente fomentar las industrias culturales en los países en desarrollo sobre la base de partenariados públicos/privados con extensa participación del llamado "tercer sector". La **Alianza Global** tiene como ambición combinar las inversiones, los recursos y los conocimientos del sector privado con la capacidad reguladora de los gobiernos en materia de políticas públicas de fomento de industrias culturales y de erradicación de la piratería en un proyecto a 6 años cuyos resultados serán oportunamente evaluados. Seis años que van a ser clave para incrementar el número de países productores y exportadores de bienes y servicios culturalmente diversos evitando que la gran mayoría de ciudadanos del mundo quede relegada por mucho tiempo – y quien sabe si para siempre? – a convertirse en una mera comunidad global de consumidores de la cultura y de los modos de vida de unos pocos.

La **Alianza Global para la Diversidad Cultural** se sitúa así en el corazán del binomio “cultura y desarrollo” lanzado por la UNESCO a lo largo del Decenio de Desarrollo Cultural y, al hilo de la evolución de los tiempos, busca establecer nuevos diálogos entre cultura y economía, cultura y ciencia, cultura y tecnología, cultura y medioambiente, conceptos todos estrechamente emparentados en nuestros días, que aparecen claramente presididos por la interdisciplinaridad en todos los ámbitos.

Sin duda la globalización es ante todo un nuevo reparto de poder entre el Estado, la empresa y la sociedad civil; entre la política, la economía y la sociedad; una nueva encrucijada para el ecosistema cultural. Hay que aprovechar los recursos que ofrece la globalización para hacer valer y fructificar la indudable riqueza que supone nuestra diversidad cultural, expresada hoy a través de productos culturales que vehiculan modos de pensar y de vivir, expresiones creativas y artísticas, valores que nos son propios, declinando identidad y diversidad con particular atención. Se requieren para ello nuevas reglas del juego y un marco regulatorio internacional adecuado si queremos evitar que la tan traída y llevada globalización acabe siendo regulada por la ley de la jungla, que es siempre la del más fuerte. Y esas reglas tenemos que escribirlas entre todos porque la historia no es una fotografía sino una película. Y porque el futuro siempre se diseña en el presente.

Lo local en el proceso de globalización cultural

Eric Corijn
Centro de Investigaciones urbanas Cosmopolis, Bélgica

Hemos hablado mucho sobre la globalización durante estos días. Estoy de acuerdo con Renato Ortiz cuando hace un par de días declaraba que no tenemos que entenderlo como un paradigma sino como un contexto, como un marco analítico. La comprensión de la globalización depende totalmente de la explicación…

1. En mi opinión, el aspecto más relevante de la globalización es la alteración del equilibrio entre el mercado mundial y la economía mundial, por un lado, y el sistema de estados-nación, por otro. Como señaló Wallerstein (1974, 1990) el sistema mundial se construyó encima de ese equilibrio tan precario entre la economía de mercado, siempre orientada hacia una expansión sin límites, y las sociedades contenidas en la política del estado-nación y su diplomacia internacional. Siempre ha sido un equilibrio inestable, tal y como ha atestiguado la historia del siglo XX, pero es ahora cuando realmente está siendo transformado.

El origen de este cambio es, evidentemente, una aceleración y una expansión de ciertos aspectos de las operaciones de mercado, básicamente las finanzas y la información. Cuando se discute sobre el asunto, la importancia de estos desarrollos es contrarrestada por la persistencia de la intensidad del comercio "local" (continental). Este debate es interminable porque todavía no se han fijado los criterios de análisis. Desde mi punto de vista, el aspecto más importante de la globalización es la aceptación del dominio de lo anterior; es el hecho de que haya un cambio político interno en la relación entre estado y mercado. El estado pasó de ser un regulador del mercado, a convertirse, ante todo, en el aliado de la economía en la competición mundial. Pasó de ser un agente de redistribución interna de la riqueza, a convertirse en el creador de las condiciones locales para el juego mundial, que legitimaba la política de la desregulación, la privatización y la liberalización. Así pues, la globalización no es algo que está en el aire y que da señales de vida de vez en cuando, sino que ocurre aquí y en todas partes. La globalización es local, y es en este sentido que nos interesamos por la dinámica local.

La globalización comporta los cambios sociales y culturales que hemos estado discutiendo toda la semana. En los países desarrollados significó el final de la política del bienestar, de la regulación fordista. En el mundo en vías de desarrollo supuso el final de cualquier modelo social democrático. De hecho, todas las políticas actuales están orientadas al posicionamiento en el mercado mundial. Es posible que incluso las categorías de "países ricos y pobres", de primer y tercer mundo, de la clásica división norte/sur ahora resulten obsoletas. En todos los países se llevó a cabo una reestructuración social, con una nueva "clase media" que hacía equilibrios sobre las olas de la nueva cultura del consumidor. (Si comparo los consejos navideños de los suplementos de periódicos colombianos con los de Europa, casi no puedo ver ninguna diferencia.) Y ahora todos los países tienen sus marginados, ya sean pobres, no cualificados, inmigrantes, etc. El posmodernismo ha sido la filosofía que ha acompañado al neoliberalismo: legitimaba la fragmentación y la segmentación, tanto en la mente como en la vida real. ¿No estamos viviendo ahora

en una sociedad postutópica de riesgo? ¿No es mejor que la aceptemos si no queremos una dictadura? Jihad contra el McMundo, en palabras de Benjamin Barber, y los perdedores son la democracia y la política.

La cultura es una parte de las consecuencias de haber barajado de nuevo las cartas, tanto internamente (la distinción cada vez menos nítida entre la alta y baja cultura y la construcción en curso de nuevas formas de distinción) como externamente (la cultura avanza de la periferia hacia el centro de la política). El campo de batalla cultural, la deconstrucción y la construcción de identidades, es parte de la búsqueda de nuevos niveles de regulación. Y aquí es donde lo urbano aparece en imagen, la ciudad como nodo de la reconstrucción política y social. El proceso de globalización se vive principalmente en las ciudades. Son lo suficientemente grandes para mostrar la complejidad del mundo y son lo suficientemente pequeñas para empezar a reinventar el control democrático. La ciudad es la ilustración perfecta de la "glocalización". Mi interés por la ciudad y por las políticas culturales urbanas se basa en este marco. Aquí se ha hecho referencia a la "desterritorialización de lo local" y se ha subrayado la importancia creciente de la interacción mundial. Tengo que destacar que, sea cual sea la importancia de las conexiones virtuales, en la ciudad, en los barrios, la gente tiene que compartir los mismos espacios y lo hace de un modo determinado.

2. Uno de mis estudios de casos favorito es Bruselas. Como región pequeña, global y urbana, es un buen ejemplo para estudiar estos fenómenos (Corijn & De Lannoy, 2000). Bruselas es una capital importante (Flandes, Bélgica, Europa, albergan muchas instituciones internacionales) y es una ciudad multicultural, no sólo en términos de ciudad multinacional, sino también de multiplicidad de estilos de vida. Un tercio de la población no es belga. Está dirigida institucionalmente por comunidades belgas y por lo tanto es bicomunitaria. Tiene más de un 40% de hogares multiculturales. Nuestra investigación intenta redefinir Bruselas como una ciudad global multicultural y determina los aspectos, positivos y negativos, de su formato estructural e institucional en el proceso de "glocalización". Se basa en la dinámica local y en procesos como el aburguesamiento, y se centra en el uso de las intervenciones culturales en estas dinámicas. Busca establecer estrategias de desarrollo integradas y sostenibles en los barrios. Investiga las condiciones para la democracia participativa en estas estrategias.

Lo que hace que esta ciudad sea tan especial es que el gobierno local no tiene autoridad cultural. Por un lado, el estado federal y sus dos "comunidades" culturales operan en el territorio de Bruselas y, por otro, los 19 municipios (distritos) tienen su propia política cultural. Y esto en una situación en la que la exclusión social y cultural está muy presente.

Estamos llevando a cabo varios proyectos de investigación en Bruselas. Durante el año 2000 recorrimos la ciudad con un laboratorio urbano (tres autobuses habilitados), haciendo debates en los barrios sobre la interacción entre ciencia, arte y habitantes. Este proyecto llamado "Crossing Brussels" (Atravesando Bruselas) consistía en una forma de investigación-acción para llegar a un "diagnóstico" del barrio mediante un proceso interactivo.

3. Si observamos las políticas culturales urbanas, siempre encontramos dos aspectos. El primero es la exclusión cultural de aquellas partes de la población que se ven obligadas a dar sentido a sus vidas sin tener puntos de referencia culturales plenamente documentados. El segundo es la discusión sobre la identidad cultural y su papel de enlace social.

No podemos seguir hablando de la cultura como si fuera un solo objeto, un dominio en el que cada pieza encaja con otra. Tenemos que reconocer la naturaleza fragmentada y contradictoria de lo cultural. Como dice Wallerstein (1990), la cultura es un campo de batalla del nuevo sistema mundial. Necesitamos un marco analítico que nos permita situar los diferentes problemas con los que nos encontramos.

Mi trabajo se ha inspirado en el fundador de los estudios culturales británicos, Raymond Williams (1961), en la distinción que hace de las definiciones de cultura ideal, documentada y social, argumentando el valor de cada definición. No son solamente categorías interesantes, sino también niveles distintivos de la cultura en la vida real. Cada interacción humana tiene una base cultural. La cultura de la vida cotidiana se basa en una "estructura de sentimientos" (Williams, 1961), un "habitus" (Bourdieu) y un producto de un proceso concreto de socialización que influye en nuestra participación en las prácticas sociales. Esta definición social de la cultura hace referencia a "todo un modo de vida". Las experiencias vividas solamente entran a formar parte del terreno cultural cuando están documentadas. Las experiencias sociales sólo son compartidas por actores. No pueden entrar a formar parte del terreno cultural si no están documentadas. Tienen que ser contadas, fotografiadas, pintadas, bailadas, escritas… Estos artefactos forman el dominio cultural. Todas las instituciones se sirven de este sentido para estructurar normas, valores, comportamiento, y reinvertirlo en mecanismos de reproducción social. Este es el nivel de una tradición selectiva, la base de la formación de la identidad.

La modernidad dio lugar al estado-nación en el que se identificaba la sociedad, a través de la nación, como legitimación del estado. Se cree que los tres niveles de cultura funcionaban en un modelo integrador, en el que la vida cotidiana se documentaba plenamente en la cultura y las artes y en el que la identidad nacional representaba una tradición selectiva orgánica. Este punto de vista jerárquico y sencillo no está adaptado para ofrecer los efectos de la "glocalización". La vida cotidiana está fragmentada y segmentada no sólo en la realidad multicultural, sino también en la multiplicidad de estilos de vida y la modularización de la vida cotidiana. Algunos de estos estilos de vida no están documentados, o no lo suficientemente. Así pues, el terreno cultural es un reflejo distorsionado de la sociedad. La cultura documentada es rica y densa para la nueva clase media dominante, y es pobre y escasa para los marginados. Esta es la principal razón por la que toda política basada en la participación fracasa. Este prejuicio está todavía más presente en los mecanismos de selección cultural, mientras que la globalización ensalza la destradicionalización y el desarraigamiento.

Es en el marco de un dominio cultural disperso, que no transmite del todo diversidad social y que se relaciona mal con las tradiciones culturales donde pueden observarse los puntos de exclusión y de identidad mencionados. El dominio cultural tiene que estar situado entre dos dialécticas triangulares: la que existe entre el mundo, el estado y lo local y la que existe entre el estado, la sociedad civil y la

población. El primer triángulo consiste en los niveles de regulación. Lo local no puede ser pensado únicamente como la unidad básica del estado, que es la unidad en el mundo. En muchas ocasiones, lo local es un aliado del mundo (glocalización) y se opone al estado (nación). En otras ocasiones se pueden ver los estados-nación y el interés del mercado mundial unidos en la desregulación social. Otras veces, lo local y la nación se unen para defender la "excepción cultural" en contra de la homogeneidad del mercado. El segundo triángulo consiste en los niveles de representación. La democracia representativa también ve a la población como un electorado, a la sociedad civil como intermediarios organizados y a los organismos elegidos como la representación real de la nación entre dos elecciones. Este punto de vista jerárquico también se ha vuelto obsoleto. La representación está en crisis y sólo puede ser complementada con formas regulares de participación activa.

Desde nuestro punto de vista, lo local, la ciudad, es un nodo específico de la reconstrucción social y política. La nueva ciudadanía no puede desarrollarse sin permitir a la población que tome el control de la proximidad. La gente tiene que poder opinar sobre sus condiciones de vida inmediatas. Dejadme que mencione algunos de los temas de investigación relacionados con las políticas culturales urbanas:
Todo el tema de la reconquista del dominio público. La política del espacio público, en contra de la privatización y los espacios restringidos.
La construcción de imágenes de ciudades (imágenes de barrios) como base de la interculturalidad, utilizando sus productos híbridos como iconos del lugar.
La incorporación completa en la modernización reflexiva haciendo una clara distinción entre la vida cotidiana y la cultura de la vida cotidiana. Este (primer) nivel de documentación es una condición para transmitir la realidad cultural, para hacer una autoreflexión crítica, y también es un campo de batalla en contra del "pensée unique" (véase Jesús Barbero y su crítica de la comodificación generalizada). Este es un nivel de producción artística dentro de un contexto, que crea una primera e inmediata confrontación con las condiciones de la vida cotidiana. Crea una cultura para el uso cotidiano.
La aparición de la sociedad de la red cambia nuestro punto de vista (centro y periferia en las ciudades, diferencia entre urbano y suburbano y rural…) de la estructura especial para sustituirla por un modelo no centralizado. En este modelo, cada lugar (vecindario) puede ser considerado como un nodo en la ciudad y en el mundo.
En un mundo destradicionalizado, la creación cultural (artística) es básica para expresar un proyecto social. La realidad social multicultural hace aumentar la importancia de los intermediarios culturales como "interpretors" (Bauman, 1987).

¿Y qué papel juega la nación en todo esto? Si, por un lado, tenéis identificación cultural para legitimar los monopolios del estado y, por otro, tenéis libertad cultural para construir el mercado del consumidor y la sociedad civil urbana, de hecho tenéis multiplicidad cultural. Y esto es exactamente lo que hace siglos empezó el debate sobre la relación entre la religión y el estado: no hay libertad sin un estado laico con libertad religiosa. En el mundo el debate todavía no se ha terminado. Pero la separación entre la religión y el estado es una base necesaria para la democracia. Quizás ahora tengamos que ampliar el debate y entrar en un proceso de separación de la cultura y el estado, y tengamos que definir la democracia sin referencias culturales. La Ilustración buscaba un estado laico basado en la noción de la

identidad cultural (y por lo tanto uniformidad). La globalización actual cuestiona esta identificación. Yo creo que el entorno urbano ofrece el mejor laboratorio para este proceso del siglo XXI. Me gustó la metáfora que utilizó Sylvie Duran ayer, la metáfora del fénix, el renacimiento de otra cultura de las cenizas de las antiguas culturas nacionales.

Hemos aprendido a vivir juntos en comunidad basados en la identidad. Ahora tendremos que aprender a vivir juntos en la diferencia, que es precisamente en lo que consiste la vida urbana.

Referencias

Bauman, Z. (1987): Legislators and interpreters. On modernity, post-modernity and intellectuals, Cambridge, Polity Press.

Bourdieu, P. (1979): La distinction, Critique sociale du jugement, Paris, Les editions de minuit: 670p.

Corijn, E. (1996): Urban cultural policies, in Verwijnen, J. & Lehtovuori, P. (ed), Managing Urban Culture, UIAH, Helsinki, 26-35

Corijn E. & S. van Praet (1996), Capitais Europeais da Cultura e Políticas de Arte, in: Fortuna, C.: Cidade, Cultura e Globalizaçâo, Oeiras, Celta editora :137-164.

Corijn, E. (1999): Ville et convivialité démocratique, in : La revue nouvelle, n° 1, vol 109,Bruxelles: 76-81

Corijn, E.(1999): Culture, expression artistique, emancipation, développement: quelles définitions, quels liens? in: ART 23. Culture et émancipation sociale, Actes du Colloque du 10 juin 1998, Auderghem, Bruxelles, Fondation Roi Bauduin: 6-9

Corijn, E. (1999): Can the city save the world, in: Nauwelaerts, M. (ed): The future of the past. Reflections on history, urbanity and museums, Antwerp, Musea Antwerp: 263-280.

Corijn, E.& W. De Lannoy (eds)(2000): La qualité de la différence. De kwaliteit van het verschil, Brussel, VUB-Press: 333pp.

Corijn, E. (2002): Las politicas culturales en el centro de la politica urbana in: Claves de la Razon Practica,N° 119, Madrid, Promotora general de revistas: 62-71

Wallerstein, I. (1974): The modern world system, New York, Academic press

Wallerstein, I. (1990): Culture as the ideological battleground of the modern world system, in: Featherstone, M. (ed): Global Culture, London, Sage Publications: 31-56

Williams, R. (1961) The long revolution, Chatto and Windus, London

Redes culturales en Centroamérica

Sylvie Duran
InCorpore, Costa Rica

Voy a compartir con ustedes una mirada sobre el sentido de la construcción de redes culturales en Centroamérica. Es una mirada hecha desde la gestión asociativa, es decir desde el sector autónomo o independiente que es como solemos llamarle en nuestro medio. El *tercer sector o sistema* como se lo denomina en Europa.

Les propongo este sesgo o enfoque porque es desde donde trabajo el tema a diario desde 1996: la promoción de las relaciones en red entre agentes culturales de la región centroamericana es uno de las actividades principales de la asociación a la que pertenezco y de la que soy miembra fundadora y co-directora.

Nos dedicamos a esta tarea especialmente en el marco de lo que llamamos nuestra *Área de Integración Regional.* En ese marco hacemos propuestas de organización sectorial entre las entidades y creadores centroamericanos dedicados a diferentes temáticas: turismo cultural, programación de artes escénicas, investigación y debate sobre patrimonio creativo, diversidad cultural y desarrollo en la relación tradición/contemporaneidad tan relevante en nuestros países, producción audiovisual y nuevas tecnologías, etc.

Este eje —el que nos dedicamos esencialmente a promover la concertación de recursos y capacidades instaladas en gestión cultural a nivel de la región— se suma a nuestra *Área de de Producción Artística Multicultural* que es nuestra línea de trabajo fundacional. En ella realizamos actividades de investigación, intercambio propiamente creativo y producción artística entre creadores y gestores procedentes de los diferentes entornos culturales y disciplinas artísticas de nuestra región.

En ambas líneas de trabajo, hemos hecho un esfuerzo de sistematización práctica y conceptual sobre el tema de la creación de redes y de alianzas con el afán de darnos criterios lo más claros posible para su promoción y afirmar el norte de nuestros valores. Es decir *el Sur de nuestros valores* ya que la condición periférica de nuestros países y la falta de integración cultural a lo interno —es decir de la articulación centro-periferie a nivel local— determinan en mucho nuestra manera de posicionarnos, pensar y actuar ante los problemas culturales.

Nuestro esfuerzo metodológico es aún empírico ya que hay pocos datos duros y menos estudios regulares en Centroamérica sobre gestión cultural y particularmente, sobre las redes en cultura. Sin embargo, hemos hecho conscientemente un trabajo continuo de sistematización de nuestra investigación-acción. Hemos operado haciendo experiencias en profundidad en las que hacemos un trabajo de auto-observación y reflexión, y desde las que intentamos entender las dinámicas del campo cultural en Centroamérica con una visión de conjunto. Nuestros proyectos se diseñan considerando o con este propósito.

Esta actitud de autoanálisis, desarrollo metodológico y sobre todo, esta intención de construir una visión de conjunto para definir nuestra política institucional no son muy usuales en nuestros medios. En ellos priman el activismo, el pragmatismo o la constitución de visiones y definiciones de temas de interés más bien parceladas —por disciplina artística por ejemplo, o por país, por categoría de instituciones, por artista, por *feudo*—. Se invierte poca energía en crear lógicas de conjunto

—sinergias— que propicien procesos o mejoras cualtitativas estructurales y de interrelación entre las partes del sistema.
Estas posiciones parceladas son a menudo muy dinámicas y merecen a menudo la identificación plena de muchos agentes culturales que las reivindican. Incluyendo a veces a los propios creadores, por ejemplo, para quienes los esfuerzos integrales o estratégicos resultan sospechosamente teóricos, largoplacistas o poco tangibles por no resolver suficientemente pronto sus urgencias de producción, promoción o distribución: a sus 40 años están en su madurez —como pasa con una buena parte de nuestros mejores creadores musicales, por citar el caso de una disciplina—, sienten que medios muy pequeños ahogan sus posibilidades de trascendencia sin asegurar los mínimos de su vida material aún contra un esfuerzo enorme y sostenido. Sus necesidades inmediatas y la legítima percepción de que no hay tiempo para filosofar sobre la integridad del campo cultural y sus oportunidades comprometen su visión de mediano y largo plazo.
O bien en el caso de los académicos, siguen tocados por ese pensamiento vertical y seguramente pretensioso de que la academia es —como decía un prócer nuestro— la *conciencia lúcida de la patria* como si la inteligencia de la patria se cocinara en un solo reducto. Y si bien se quejan de la falta de proyección o de oportunidades de publicar no han asumido claramente una posición solidaria con quienes por iletrados o por no participar de los formatos europeos, siendo maestros de otras culturas o tradiciones, no merecen ser reconocidos como tales en sus instituciones. Se puede hablar de los grupos de base, por ellos, en su lugar y hasta hacernos famosos en congresos y seminarios a cuenta suya. Se puede ser funcionario y recibir sueldos pagados por el erario para que sirvamos al conjunto de la comunidad nacional. No es tan importante o indispensable reivindicar modelos más participativos y democráticos a nivel institucional que convirtieran esas preocupaciones y uso en verdadera convivencia. Así nuestros intelectuales e investigadores, quizás excesivamente encerrados o referidos a sus colegas de metalenguaje, no han sido los cómplices orgánicos de la creación de políticas culturales estatales o privadas; o de contraparte complementaria con los grupos de base en los procesos cotidianos de construcción.
Estas percepciones y formas de convivir no son falsas o injustificadas. Nuestra sociedades están muy fragmentadas, vivimos cotidianamente en estancos separados. Es así que a veces, ni el propio sector, en nuestras posiciones tradicionales estamos siendo capaces de dinamizar procesos de desarrollo, de integrar esfuerzos, de ser solidarios. Esa es una primerísima razón para promover las relaciones y hacer red. Para someternos al contacto, a la realidad de una convivencia negada.
En nuestro caso, somos un colectivo de artistas e investigadores que hacemos desde la Asociación no nuestro trabajo artístico, sino un intento de profesionalización de la gestión cultural y de fomento las condiciones de sostenibilidad y promoción de la producción cultural. Esto en el entendido para nada desinteresado de intentar atacar los problemas más cerca de su raíz o más bien de encontrar lugares de mayor apalancamiento en el sistema.
Solo un fortalecimiento del conjunto, de la lógica sistémica del campo, puede permitir una existencia digna, reconociente y empoderadora de la creatividad y la diversidad para las comunidades ligadas al territorio centroamericano y a los valores con los que nos identificamos. Deseamos vivir sin que ser curado en Televisa o Univisión sea la única opción para nuestro patrimonio. Hace algunos años dudábamos de que alguna vez ese fuera un peligro, nos preocupábamos de cómo

sobrevivir en nuestra profesiones y realizarnos en nuestros proyectos. Cada vez ese tipo de realidad está más cerca. Ya no solo se trata de que hacer nuestro trabajo sea difícil, puede llegar a ser imposible.

Entidades de este tipo —enfocadas en la gestión cultural o en procesos distintos a los de la producción artística— son relativamente recientes en nuestro sector profesional. El sector asociativo en las artes y la gestión cultural emerge solo hace unos pocos años, esencialmente promovido por la aparición de un pequeño grupo de agencias de cooperación que empezaron a invertir en cultura y que —por suerte o condiciones particulares que seguramente se podrían descifrar si estudiamos la lógica de las distintas agencias y formas de cooperación en la región— resultó liderada por una ONG holandesa: HIVOS. Ella prima la inversión en sociedad civil y tiene los modos administrativos suficientemente flexibles y reconocientes para acompañar los procesos de formalización y estructuración de un sector tradicionalmente informal como eran y aún son la mayoría de los colectivos artísticos y de promoción sociocultural en nuestros países.

Esta agencia que acaba de cumplir 6 años de su programa de cultura y hace solo un par de semanas celebró una actividad de evaluación de su primer lustro de política cultural en Centroamérica, tuvo a mi entender, el tino y las condiciones para invertir en algunos de los agentes más dinámicos y fuertes del trabajo cultural, los agentes independientes. Estos agentes, en el ámbito cultural, no somos objeto prioritario de las políticas públicas o de otras acciones regionales o locales. Somos parte de lo invisibilizado, de los estancos ocultos.

Cierro esta introducción comentando entonces que extrapolamos hipótesis de las experiencias centroamericanas que hacemos y de las que varios compañeros nos dejan seguir de cerca e íntimamente en formas de relación muy diversas —desde proyectos de cogestión prolongados a charlas de seguimiento—. Son hipótesis que luego vamos cotejando, refinando o desechando conforme avanzamos en nuestra línea de investigación/acción. Es decir que consideramos las actividades de I+D como el fundamento de nuestra organización.

Para qué redes en Centroamérica

Nuestro quehacer tiene una razón de ser muy precisa: no desaparecer. Esta es una manera de plantearles sintética y simplificadamente el problema del sector autónomo cultural en Centroamérica y de nuestras producciones culturales en general, así como la importancia de las redes en nuestro contexto que es lo que hoy me interesa compartir. Me explico:

Siendo como somos, entre otras cosas tan pequeños, representamos un volumen estadísticamente insignificante —en términos del planeta— de criaturas de un bosque o sistema cultural al que pertenecemos y que, en nuestro caso, delimitamos como el centroamericano. A diferencia de lo que sucede con nuestra diversidad ambiental —y no quiero decir con esto que todo esté ya seguro en relación con nuestra seguridad y sostenibilidad ambientales pero sí que está más atendido que lo cultural— no tenemos aún prácticamente ningún plan de fortalecimiento y resguardo de nuestro capital y diversidad culturales.

Enfrentamos así, descampados, sin reservas de bosque primario, sin zonas de amortiguamiento, sin planes o normativas para el desarrollo y la racionalidad material o industrial en cultura, sin indicadores de impacto ni esfuerzos de prospectiva; el reto de enfrentar y sobrevivir ante la actual aplanadora de las dinámicas globales o mundiales que afectan al mundo y a las producciones culturales. Como sabemos esas dinámicas mueven inversiones, agentes y lógicas que nos superan largamente: es decir que David se topa a Goliat amarrado y sin

resortera. Y digo que se topa porque decir que enfrenta supondría una claridad de intención de la que adolecemos las más de las veces.
¿Cómo podemos multiplicar nuestras oportunidades de sobrevivencia en el ejercicio del derecho a existir culturalmente hablando; las muy diversas criaturas que identificamos el entorno centroamericano como nuestro territorio de referencia, ya sea cultural o económico? ¿Qué es ser un artista centroamericano contemporáneo, un gestor eficaz y sensible frente a las necesidades del territorio? ¿Qué sentido social y profesional tienen estos quehaceres y profesiones en nuestro contexto? En esta delimitación territorial-cultural regional: ¿hay alguna especificidad y de qué orden? ¿Hay algún horizonte de sostenibilidad o desarrollo relevantes que se potencien si nos pensamos regionalmente? ¿Cómo sacar ventaja de nuestra lógica territorial en tiempos de integración? Este es el tipo de preguntas que subyacen a nuestro trabajo: ¿cuál es la estrategia de David?. Y claro, ¿quiénes somos David?
Nos hacemos estas preguntas descolocados de dos tendencias que aún resultan mayoritarias y con las que podría vinculársenos: ni hablamos desde la retórica o el metalenguaje de los grandes discursos o del análisis exclusivamente teóricos o *para conocedores* —como mencionaba hace unos párrafos y suele suceder con el tema de las identidades y otros relativos a la cultura que muchos de nuestros profesionales trabajan desde las ciencias sociales—. Tampoco con la visión del desarrollo más común que mienta mucho pero aún implementa poco y practica menos el asunto de la **transversalidad de la cultura**. En el caso centroamericano, no solo es cierto que la dimensión cultural del desarrollo está bastante a la cola en el proceso de la integración regional en comparación con sus dimensiones económica, política o incluso ambiental. También es cierto que no ha desarrollado su *know how* y sus instrumentos técnicos.
Hablamos desde la perspectiva de y para la acción sobre las condiciones de producción y circulación de bienes y servicios, de los procesos creativos y de la gestión cultural. Hablamos desde procesos de fortalecimiento de sus actores más dinámicos y numerosos: los agentes culturales de la sociedad civil que desde el contexto de nuestros países, con nuestros modos y escasos recursos líquidos y conectándonos, venimos aportando a la integración regional.
Una parte de nuestra gestión de red tiene que ver con visibilizarnos como tales ya que cuando se trata de hablar, opinar o pensar la cultura en el desarrollo muchos son invitados: los políticos y funcionarios de las instituciones oficiales y académicas, los periodistas, las personalidades reconocidas como nuestros intelectuales o líderes de opinión en el tema que generalmente ya están inscritos en los espacios anteriores: institucionalidad oficial, académica o medios; y a los que de por sí tampoco es que se los oiga mucho.
A los artistas y a los gestores, cuya mayoría estamos fuera de esas instituciones y en una serie de modalidades organizativas diversísimas y poco ortodoxas, nos llaman cuando se cierra la discusión sobre la agenda y es hora de celebrar y alguien debe bailar en el escenario o colgar una artesanía o hacer una instalación en un salón de exposiciones. Esto sucede a nivel nacional (no hay procesos de concertación o consulta regularizados) pero también en procesos regionales y en temas intersectoriales donde estamos poco representados. A menos que los convoquemos nosotros que es lo que en nuestra caso como asociación, procuramos hacer cada vez más.
En otro orden de cosas, como somos un bosque supremamente diverso, no discutiré qué significa ser centroamericano. La investigación que realizara uno de nuestros compañeros hace casi dos años para el primer Informe Estado de la

Región del PNUD sobre las visiones existentes en Centroamérica sobre Centroamérica, nos demostró una variedad de posiciones. Baste decir por ahora que nuestra asociación y los compañeros con los que relacionamos somos militantes de la integración cultural centroamericana lo que equivale a decir que hay valores y realidades comunes centroamericanas con las que nos identificamos moral, sensible e intelectualmente.

Fuera de esta decisión de identificarnos, que es subjetiva y que como en la mayoría de los procesos de integración regional es un proyecto de identidad por construir y consolidar; hay en el proceso regional un marco de oportunidad y consideraciones estratégicas ineludible en la actualidad.

La integración centroamericana no se mueve necesaria o prioritariamente por ser la agenda de los ciudadanos centroamericanos o los gobiernos centroamericanos que, por cierto y como sabemos y sucede en todas partes, no son lo mismo (ciudadano y gobiernos). Ella está siendo sin duda presionada y dinamizada por los agentes internacionales como ha sido el caso de nuestros modelos de desarrollo siempre. Es sin duda una agenda mucho más benigna que por ejemplo, el aislacionismo y la confrontación interna a los que se nos sometió en la década de los 80 con abundante financiamiento de los Estados Unidos. Además de que es la integración en bloques es como indispensable: hasta los países fuertes del Norte se integran, no?.

Obviamente es bochornoso que sigamos sin decidir nuestra agenda pero es el bochorno de siempre. Y si no es para hacer algo de verdad sobre el fondo del problema, mejor ni escandalizarse que eso no ayuda a ser realista y sí para adormecer o entretener a la conciencia. No queda más que asumir que la autodeterminación es parte de la utopía y que en los países como los nuestros, la soberanía y hasta la construcción de la Nación son a menudo más una gestión del acomodo a lo que indican instrumentos e intereses extraterritoriales (ahora inter o transnacionales) dirigidos por unos pocos países del Norte o megacorporaciones que no un acto de autorregencia. Es una utopía por la que trabajamos, claro está.

Como decía, el que se nos propone hoy es un marco más razonable y aparentemente, benigno: hasta podría tener visos de real fortalecimiento interno y oportunidad de negociación y posicionamiento ante el mundo.

Entendemos que al igual que con nuestro ecosistema, somos culturalmente ricos en diversidad y muy frágiles. Así integración regional, diversidad, dimensión global y complejidad son registros o supuestos cada vez más ineludibles para la gestión cultural y la definición de políticas o estrategias de cualquier proyecto cultural. Especialmente si la base financiera y las condiciones de desarrollo para la cultura son tan duras como lo son en los países periféricos. Como decía entones, esta es una primera condición de contexto que motiva y empuja a la reticulación entre agentes culturales. Mejorar nuestras posibilidades de sobrevivencia y dignidad. David se hace Davides.

Y, como ya sabemos, esto de las aventuras colegiadas no es un aprendizaje resuelto, en la organización social tradicional viene siendo a la larga traicionado con amplio margen de goleo en muchos lugares. Centroamérica uno: basta ver los recientes procesos electorales. Partidos que representen Davides brillan por su ausencia.

El contexto centroamericano y la participación de la sociedad civil

En Centroamérica —de nuevo simplificando— podemos decir de modo general, que:

1) prácticamente no hay fondos públicos descentralizados o especializados dirigidos a los creadores,
2) la inversión en cultura de la cooperación internacional es muy reducida,
3) los artistas y proyectos culturales no somos fácilmente sujetos de crédito,
4) el trabajo creativo es muy mal remunerado cuando lo es aún en las expresiones de élite,
5) no hay tradición de mecenazgo ni leyes que lo favorezcan y salvo con actividades como la difusión o exhibición de los productos masivos de las transnacionales y las artes plásticas pues casi nada en cultura es negocio
6) ergo el dinero aportado por el consumo final de nuestros públicos es poco y tampoco alcanza para amortizar los costos de la producción o la gestión artísticas.

Es decir que, aún sin datos duros, pareciera no quedar más conclusión que la siguiente: quienes estamos haciendo la mayor parte de la inversión en producción cultural somos los propios agentes culturales de la sociedad civil y nuestros entramados a menudo informales, ya sean profesionales o comunitarios. Esos entramados incluyen desde la familia, el amigo que se presta a aparecer como garante de un préstamo a las redes de apoyo y canje entre los creadores del sector profesionalizado o de base comunitaria a menudo tradicionales en las manifestaciones populares, a un sistema de patrocinadores y mecenazgo aún artesanal y que a falta de incentivos o estímulos reales pasa a menudo estrictamente por las relaciones y las convicciones humanas cuando se trata de proyectos que no son esencialmente para la figuración social.

Esas dinámicas que en otro medios llamarían voluntariado acercan y asemejan a los artistas contemporáneos más reconocidos en nuestras ciudades con los responsables de organizaciones tradicionales como los clubes garífunas, las cofradías de danzas devocionales, los patronatos y las asociaciones comunitarias. Se codean en su inversión por el desarrollo y la sostenibilidad de nuestras prácticas culturales la maestra voluntaria, el promotor comunitario, el investigador —universitario o no—, el creador que experimenta, etc. La mayoría de nuestras acciones corren simplemente a cargo nuestro como agentes culturales y ciudadanos interesados.

Es por esto que en nuestra asociación y en nuestros proyectos resistimos consistentemente reconocernos en el término *voluntariado* y hacemos un esfuerzo lo más sistemático posible (no es fácil medir lo informal) por contabilizar esos aportes: nuestra participación es demasiado importante como inversión para que aparezca bajo un apelativo que remite a tiempo excedente, a complemento financiero o labor secundaria o a *amateurismo*. Esta inversión, como puede adivinarse en la descripción, se da a lo largo de muy diversas redes formales e informales. Son redes para la optimización y racionalización del esfuerzo y la oportunidad.

El esfuerzo no remunerado en el sector cultura no denota en Centroamérica de ningún modo necesaria o exclusivamente falta de profesionalidad. Se vincula a otras realidades más complejas y matizadas como podrían ser la pobreza material que no cultural de los medios subdesarrollados; o nuestro carácter informal como sector; o la sensibilidad de nuestras comunidades que tanto por sus valores como por su marginalidad económica en un mundo donde la cultura cada vez se mercantiliza más no han cedido a la pura lógica del consumo y a la pasividad el total de su experiencia y responsabilidad ritual, cultural, lúdica o estética; o la falta de visión o humanismo en la visión para el desarrollo con la que se rigen aún nuestros países.

Algunas redes culturales son en este sentido, instancias de proactividad, participación y elección sobre la oferta y la vida cultural que nos damos como comunidades.
Para nosotros, es evidente que los agentes culturales, especialmente los del tercer sistema, podemos y debemos consideramos inversores del desarrollo y de la producción cultural en nuestros medios. Es el papel que jugamos. Somos reales emprendedores, informales a menudo, pero emprendedores. Somos impulsores del desarrollo, la economía y el acceso en temas culturales, a menudo con visión y preocupación por la sostenibilidad y la democratización. A la total altura de los tiempos, las redes son en este sentido, estrategias de alianza para el desarrollo, la gobernabilidad y la calidad de vida.
Desde el Estado
Volviendo a la descripción de nuestro contexto, podemos también decir que caracterizan al campo cultural centroamericano, una serie de rasgos de lo que podríamos llamar un estado "pre-industrial" o "juvenil" con el que entramos al s. XXI.
No nos referimos obviamente a nuestro bosque primario o a nuestras culturas ancestrales —las autóctonas o las migrantes— que, como en otras latitudes, cuentan siglos de historia o decenas de años de convivencia *in situ* hibridando sus bagajes culturales milenarios y produciendo densas manifestaciones siempre en evolución, ricas en sentidos simbólicos y estéticos, mixturas y matices: nuestro bosque se ha ido constituyendo de elementos del trío de culturas que solemos reconocer como fundacional de lo latinoamericano —indígena, español y negro—; de los movimientos de los s. XIX y XX de los italianos, chinos, libaneses o judíos por citar algunos de los grupos de migración significativa en nuestros países; de las propias migraciones intercentroamericanas en diferentes momentos e incluso dentro mismo de los países, de los desplazamientos del campo a la ciudad o de un grupo cultural a otro, etc.
Cuando hablamos de una situación pre-industrial nos referimos a que no contamos con un desarrollo verdaderamente industrial propio —en los términos que se entiende para el sector cultura como generador de servicios, intercambio económico o economía formal— en relación con prácticamente ninguna producción de origen nacional o regional. Es decir que, por ejemplo, que:

- no existe una industria audiovisual o musical articulada sino por las estructuras vinculadas a la creación publicitaria comercial (se han hecho aproximadamente 3 largometrajes en 15 años, se producen esencialmente documentales y cortometrajes a menudo en formatos considerados menores de video y no en cine, la producción musical se da en esfuerzos independientes de los músicos y microsellos que emergen y desaparecen regularmente);
- que nuestra TV local es esencialmente subsidiaria de las industrias y enlatados mexicanos y estadounidenses, por cierto comprados en rebajas de segunda;
- que la industria editorial nacional es débil y sobrevive esencialmente porque recibe subsidios, vende libros de texto escolares o se asienta en el *voluntariado* o patrimonio personal de autores y editores en francas joint-quijotadas.

También nos referimos a que hay ausencia o precariedad de cuadros especializados en ciertas áreas del quehacer cultural (casi todos los de la gestión: representantes, distribuidores, managers, productores especializados) y, especialmente, a que existe un ayuno de políticas públicas para el sector como tal, es decir de políticas que enmarquen claramente el lugar de los agentes productores de la sociedad civil en términos de sus condiciones de desarrollo y sus aportes al mismo; y por lo tanto que no hay políticas para la promoción del sector.

A esto se suma el hecho de que los creadores y gestores culturales al igual que los agentes locales de otros sectores productivos, debemos sobrevivir en economías débiles y comunidades de pequeño tamaño poblacional y geográfico. En vías de desarrollo. Es decir, en ambientes de consumo más bien pobre y que, vista la evolución de nuestras sociedades y del mundo después del 11 de setiembre, no promete dinamizarse.

Son condiciones diferentes, por ejemplo, a las que se dan en los países de Europa del Oeste —España, Francia y los países nórdicos con su alto nivel de vida y de consumo—, a la mayoría de los países de la Europa del Este —que bajo el socialismo invirtieron y desarrollaron su sector invirtiendo en formación y macroproyectos nacionales por ejemplo ahora en una crisis en la que sí quizás podemos compartir necesidades y experiencias— o en los países latinoamericanos de industrias culturales ya en plaza o con mayor desarrollo o mercados de dimensiones económicamente viables: Brasil, México, Argentina y aun Venezuela o Colombia, etc.

Una particularidad de todos esos países es que en cierto momento han tenido políticas o recursos públicos claramente dirigidos ya fuera al desarrollo de lo que sería el sector de servicios y bienes culturales o utilizados para que el Estado hiciera una gran *performance* como proveedor de servicios de base (formación, programaciones, etc.) y que sirvieron de sustrato al desarrollo de la creación de un sector, de su profesionalización y de su mercado.

Es decir que el sector alentado y profesionalizado gracias a políticas públicas para su desarrollo o el Estado produciendo él mismo servicios genera los recursos, el marco o las sinergias que inciden finalmente en la dinamización y fortalecimiento del quehacer privado o comunitario, en la constitución formal de un sector, del consumo y el movimiento económico, de la profesionalización, etc. De hecho, los únicos casos que se acercan a la última situación aunque en medida mucho más humilde que los países del Norte de nuevo por tamaño y capacidad de inversión, son el de Costa Rica (el caso más prolongado y consistente de inversión) o el de la breve época sandinista en Nicaragua. Son países con un notable desarrollo artístico por ejemplo, en relación con la región.

Sin discutir qué tipo de producciones o proyectos culturales de la sociedad civil son los favorecidos bajo determinada política pública, señalamos que es necesaria una inversión para dinamizar la producción, generar infraestructura, condiciones, formación, actividades, movilizacion del consumo, etc. Ese es el rasgo bastante preciso: Centroamérica no solo ha tenido poca inversión en cultura sino que o bien ha adolecido de ese tipo de inversión en el sector para su desarrollo como tal o ha adolecido de una visión estratégica para la sostenibilidad de la actividad cultural que finalmente es lo mismo. Es decir hemos carecido de un proyecto de desarrollo desde las políticas públicas para la cultura.

Algunas políticas culturales en la región y sus efectos

Los proyectos de inversión pública y construcción institucional más sentidos que como mencioné son el costarricense, el nicaragüense y posiblemente el panameño han sido esencialmente paternalistas o de subsidio, sin que se procurara generar valor agregado, pertinencia social, sentido emprendedor, capacidad de alianza o autosostenibilidad a determinado plazo en los proyectos.

En los otros países, con una larga y relativamente reciente historia de conflicto interno, la política cultural ha sido parte de la guerra y la inversión comprometida (pública o privada) ha servido a fines distintos que el desarrollo del sector como tal.

Ha servido a los proyectos en conflicto a menudo en detrimento de la lógica de la producción cultural y de la diversidad de sus agentes.
Esto ha sido así desde el Estado que en todos nuestros estados fácticos ha servido al desmantelamiento del sector generalmente vía la represión, éxodo y asesinato de los líderes culturales por parte. Por el otro lado, encontramos la vía de la militancia y la generación del discurso revolucionario en la contraparte con los riesgos de maniqueísmo, censura, sometimiento de la creatividad y la diversidad y negligencia de los aspectos materiales, industriales y comerciales de lo cultural.
Nuestros agentes culturales, especialmente los profesionalizados, que en una proporción importante se han comprometido históricamente con las luchas sociales y el pensamiento de izquierdas, se despojan de la función política y militante como su centro de existencia y empiezan a plantearse los problemas de la democratización y el desarrollo cultural desde otros discursos y referencias; hasta hace muy poco.
Con nuestra situación de centro del sandwich en la Guerra Fría, nos sucedió que la sociedad civil y el diverso patrimonio cultural se vieron literal o metafóricamente a fuego cruzado en las coordenadas del mundo polarizado, según las complejas articulaciones de cada realidad centroamericana y con limitadísima energía dedicada a sus dinámicas más autorreferidas. Desde el problema étnico al de la inequitativa distribución de la riqueza; al desarrollo de las industrias culturales o de las capacidades organizativas de la sociedad civil y la descentralización han estado subsumidos y sometidos en las coordenadas del conflicto político Este-Oeste. En desfavor de nuestras culturas, expresiones y capacidades locales, a la larga ya que la visión desde la cultura obliga a ser menos maniqueo y más complejo.
Ilustrando con una dimensión muy pragmática, resulta que aún recientemente el aparato de promoción de la producción artística centroamericana ha sido el ONGeísmo de solidaridad ya sea con las causas sociales o con las debacles naturales. Que no es que estén mal obviamente: si algo importante está pasando hoy y que ha existido siempre es la capacidad de la sociedad civil de organizarse o manifestarse solidariamente con eficacia y compromiso ante diversas situaciones humanas. En parte es eso lo que reivindicamos cuando hablamos de redes. Sin embargo, resulta que vivimos condenados a estar en guerra o inundados para que la producción cultural tenga salida o resonancia, lo que resulta más bien perverso a la larga: si sos un artista, necesitás no sé cuántos muertos para ser conocido en Holanda.

En la actualidad

Una buena parte de las condiciones estructurales del medio cultural centroamericano no se han modificado sustancialmente en los últimos años: debilidad en los planteamientos de política pública, sujeción a las nuevas dinámicas internacionales otra vez sin filtros adecuados ni agenda propia, sociedad civil activista pendiente de dar su salto cualitativo como sector.
Los procesos de pacificación, amén de su difícil y ambigua evolución por ejemplo en Guatemala y Nicaragua, no han garantizado romper con su raíz: la violencia económica y la desigualdad de oportunidades. En el caso de la cultura, no ha mejorado la intervención estatal mayormente ni en dotación ni en concepto. Hay indicios de lo contrario incluso: ha habido recortes presupuestarios relevantes que produjeron recientemente la severa crisis o colapso de instituciones como el Fondo de Aporte para la Descentralización Cultural (ADESCA) de Guatemala o el Instituto de Cultura de Nicaragua respectivamente en lo que va del año, se da la retracción de todo tipo de programas, amén de la radicalización de la irracionalidad o el

anquilosamiento burocrático y técnicamente poco adecuado de las normas y mecanismos administrativos en las realidades institucionales más antiguas y consolidadas. Esto lastima seriamente la capacidad de rectoría o de ejecución de entidades como por ejemplo el Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes de Costa Rica o el de Guatemala, según opinamos a menudo los profesionales del sector.
Paralelamente, como expresión de la globalización, estamos más expuestos a la producción transnacional, el Estado con los planes de ajuste se retiró o mermó su aporte a los servicios sociales incluyendo los culturales y tiene cada vez menor capacidad de inversión y, por lo menos en lo que es nuestra experiencia, sigue teniendo gran dificultad o resistencia para variar su visión, modos de operar y mecanismos en la gestión cultural, tradicionalmente paternalistas o centralizadores.
Esta situación de profundización de problemas acompañada por el crecimiento en número de profesionales y agentes del sector genera, no sé si decir que paradójica o lógicamente, respuestas creativas a los retos y posibilidades.
Justamente, la variación que consideraría más importante y prometedora en términos de brindar nuevo aliento y oportunidades a nuestros medios, es la aparición y consolidación de más iniciativas de la sociedad civil, asociativas y comerciales con sus diversas formas de dinamización. Estas presencias y nuevos personajes se han visto estimulados por elementos que van como decía desde la aparición de las agencias de cooperación como socio financiero en cultura y que sin duda ha sido corresponsable relevante de la consolidación de un movimiento asociativo y de la institucionalización de los agentes independientes; a la importación de modas y el crecimiento del consumo de los productos transnacionales que requieren de capacidad local en gestión para ser presentados.
Ese nuevo panorama aporta, no exentos de riesgos, dos elementos sumamente importantes: nuevos agentes de desarrollo social y una demanda de participación por un lado; tecnificación y profesionalización del sector por el otro.
Los riesgos por supuesto, tienen que ver con el papel del Estado y la seguridad de que no se desmantele la defensa del interés general, es decir del espacio público en esta operación de cambio; y con mantener una visión de integridad que ponga la profesionalización y la mercantilización de la cultura al servicio de la calidad de vida y el empoderamiento de nuestras comunidades. Y no al revés: que resulte en que nos vendan como modo de vida y norte del sector, el sometimiento de los intereses ciudadanos y la reducción del ámbito de lo cultural a un problema de mercado y desarrollo de industrias sin más. Es decir que perdamos el Sur de nuestros valores, creyendo que le encontramos el Norte.
De nuevo, aparece la importancia de las redes: cómo nos asociamos las fuerzas vivas de la cultura y el propio Estado en un proyecto que desde y con la cultura aporte al desarrollo y afirmación de nuestras comunidades y que amortice el riesgo de convertirnos simplemente en el traspatio consumidor, acrítico y adocenado de los monopolios transnacionales. Así y nos muestren de vez en cuando un artista nuestro. Eso no demuestra apertura y acceso sino nuestra facilidad de confundir participación con *atolillo con el dedo*. Sobre la dignidad del *crossover* hay que preguntarle a nuestros migrantes, no solo a Shakira o Cristina Aguilera.
El sector profesionalizado o estructurado para el mercado del arte en Centroamérica
En el mercado posiblemente más amigable para el consumo cultural de Centroamérica que es Costa Rica, en un año vender 2000 ejemplares de un CD de producción independiente (la producción de artistas locales por parte de las transnacionales es bajísima aunque esto va cambiando aceleradamente con el mismo efecto de *Curadoría Miami* que tiene nuestra televisión hace años), estar en

cartelera en teatros de entre 100 y 280 butacas con boletos a $5, que una agencia de representación de 6 grupos de teatro infantil venda de 2 a 3 funciones a la semana a escuelas en tiempo lectivo y de fiestas como el Día del Niño o Navidad son grandes sino enormes éxitos. Son logros muy recientes que emergen de operaciones puntuales del sector autónomo y que superan lo que esfuerzos como las fallidas organizaciones de sindicatos o asociaciones gremiales de corte tradicional o la propia gestión estatal no habían logrado hasta el momento.
O sea, por ejemplo, que la venta de discos no da ni para recuperar razonablemente los costos de producción.
Como decía al inicio la inversión mayor y la producción (muy importante si consideramos su base financiera) está sostenida en los propios creadores. Eso es normal en el mundo, digamos que en nuestro caso pareciera bastante extremo. Como decía estamos condenados a aliarnos para sobrevivir y a entender mejor la ingeniería de lo que hacemos para racionalizar nuestros esfuerzos y lograr mayor impacto.
Las condiciones de existencia se nos han puesto más cuesta arriba decía. Voy a usarme como ejemplo: yo soy cantante, ahora compito —cuando canto que desde que me ocupo de temas de gestión es bastante poco— como no sucedía hace 15 años cuando me iniciaba en el marco universitario y el movimiento de la nueva canción en el marco sociopolítico de entonces. Hoy convivo directamente en mi territorio inmediato con todo el aparato del entretenimiento masivo o la oferta profesional de países más desarrollados que ahora llegan hasta dentro con toda su batería de difusión y promoción. Artistas de las transnacionales y yo, competimos ahora como espectáculos en vivo en el mismo territorio.
El aparato internacional con el que ahora competimos los creadores locales puede variar mucho: es totalmente distinto si se trata de los ciclos de cine europeo patrocinados por las representaciones diplomáticas o la Unión Europea, que si se trata de la complicidad de radios y periódico con los artistas-producto de Sony Music o la BMG que les permiten tener varias portadas y planas en los suplementos de promoción de espectáculos y una cantidad de horas de programación; contra el anuncio de 1/16 o 1/8 de página del periódico local y un afiche que representa un enorme porcentaje de lo que se va a percibir como entradas por el espectáculo más algunas menciones en radios culturales y la promesa —a menudo incumplida— de ser programada en horas de la madrugada en alguna emisora. Esto siempre y cuando se dedique el o la artista al género rock, al merengue, el tex mex o todas las variantes de reggae-hipo hop que ahora abundan. Y el tema se llame de ser posible *El Regreso del Chupacabras*.
En esas nuevas presencias y personajes ofertores en el espacio local, hay cómplices potenciales muy variados. Posibles redes de acción global frente a interlocutores también globales. Eso tiene que ver con un espacio como este de cooperación euroamericana. Sin olvidar los matices, ya que en nuestros países periféricos y pequeños, aún la oferta española o mexicana pueden tener visos de masivo o de poca reciprocidad y deseo de convivencia con la producción *nativa*.
Imaginen que si no hay aparato de soporte ni para existir en casa, no se diga para ser exportado. Un esfuerzo de conceptualización que iniciamos recientemente es el de empezar a generar el discurso y los argumentos, con los datos que tenemos, para convencer a nuestros políticos y técnicos económicos de que la producción cultural puede ser un producto no tradicional de exportación o interés económico como las macadamias. Hacer esto desde el sector independiente, con la economía posible en ese espacio y su aún importante informalidad y sin una inversión en

estadísticas es una quijotada. Como casi todo lo que se hace en nuestros países, pues.
También, nos estamos aliando por ejemplo al sector turístico, que entiende de lo cultural como oferta y quizás asuma más fácilmente que hay que invertir en desarrollarla. Que es una perogrullada, dirán colegas de países que se dedican al turismo cultural hace años. Pues sí pero recién acabamos de abrir el tema a discusión hace menos de dos años. Y nos tomó otros tantos, generar un primer lobby de agentes activos de ambos sectores que no se satanizaran y estuvieran no solo dispuestos sino interesados en sentarse consensuadamente a analizar el asunto en un clima de opinión mutua favorable.
En ese mismo esfuerzo, logramos que en dos años, 3 institutos de turismo colaboraran en una iniciativa regional. Cuando pensamos que consistentemente en nuestros países, se bombardea la voluntad política de hacer la integración y a cada traspié en la frontera se detienen las actividades conjuntas, es un gran éxito. Como bien apuntaba el PNUD en un proyecto de promoción de redes de sociedad civil entre Nicaragua y Costa Rica, los agentes de cambio y promotores de desarrollo y de la gobernabilidad más eficaces pueden estar en los espacios más diversos de la sociedad.
Otra realidad insólita que puedo compartir y ejemplifica de nuevo estas disfuncionalidades frente a las que las redes alternativas son tan importantes es un detalle de la gestión de un teatro independiente. Se trata de la sala independiente que llevan los compañeros del Teatro Giratablas en San José. Ellos pagan más impuestos que el Kentucky Fried Chicken que está al frente. Esto en virtud de una ley que consideró primero a los restaurantes de comida rápida que a los artistas, los gestores de actividad cultural y los programadores de la oferta cultural original nacional, como empresa relevante para el desarrollo turístico. Y de una ley de espectáculos públicos que tasa a los espectáculos de creadores del país con un 6% que se dirige al Teatro Nacional, la Orquesta Sinfónica y la Compañía Nacional de Teatro. Ley en la que se los considera equivalentes a Chayanne y para la que no importa que ninguna de esas instituciones receptoras de lo recaudado tenga políticas de cara al sector autónomo. Un último intento de tasar con un impuesto municipal a las salas fue impugnado por el conjunto de salas privadas (muchas de ellas que ofrecen comedia ligera para públicos relativamente importantes y más allá de que nos encante o no ese repertorio, sostienen la profesionalidad de una gran parte de los artistas teatrales del país). Estas salas, se sumaron también ante uno de sus retos económicos mayores: tienen una tarifa especial en el periódico que es una de las vías principales de promoción.
Para ilustrar con un último ejemplo concreto —como les comentaba al inicio, no hay estudios estadísticos en que ampararse y buceamos en la propia experiencia—, déjenme comentar que el presupuesto de InCorpore durante sus primeros 4 años y grosso modo, se ha movido esencialmente en una estructura de tercios:

- un tercio de capital líquido puesto por la cooperación internacional,
- un tercio del aporte diario de los miembros socios en trabajo y de nuestro capital inicial de recursos producidos en nuestras carreras artísticas, de gestión e investigación creativa precedentes a la creación de la asociación y que eran bastante sólidos en nuestro caso;
- un tercio de canjes con entidades homólogas que nos suplen desde nuestro alojamiento a sus competencias profesionales más sofisticadas en la mayoría de los proyectos hechos hasta ahora. Aquí se incluye un porcentaje variable de aportes del Estado, generalmente en especies o con aportes financieros muy

pequeños y que han aumentado desde que empezamos a salir de la esfera de las instituciones culturales para relacionarnos con otros sectores, esencialmente turismo.

Es decir que una de las funciones relevantísimas de la red de relaciones que sostiene un proyecto como el nuestro, particular en sus contenidos pero bastante típico en sus modos, es que somos suficientemente amigos como para compartir casas y desayunos pero también suficientemente profesionales para compartir carteras de relaciones, competencias técnicas, credibilidad ante grupos comunitarios y públicos de referencia además de otros elementos de conocimiento y potencial absolutamente invaluables y que en Centroamérica, han sido cultivados eminentemente desde el esfuerzo de gestión del tercer sistema y los grupos informales.

Una estrategia muy amplia de trueques y compromisos ciudadanos, de profunda vocación reticulante, es lo que nos permite producir. Son modos de operar que no han sido puestos en su justa dimensión y valor. De tanto hacerlas las pasamos por alto y las invisibilizamos o minusvaloramos sus propios actores. Lo que llamaríamos solo solidaridad y buena onda en una visión voluntarista, es una estrategia económica altamente significativa y necesaria si queremos márgenes de autonomía y capacidad de gestión en las condiciones que tenemos en un país periférico. Estoy segura que esta lógica es igualmente válida en otros países periféricos de pequeño tamaño.

Nuestra relación con el Teatro que les mencioné y en el que tuvimos 4 años nuestra oficina, pasó por realidades como que pagamos los meses iniciales en el 50% de su costo haciendo trueque a nuestros colegas teatreros por talleres de voz y zancos. Y que nos acabamos de mudar en el momento en que ambos, coincidentemente, debíamos crecer porque ya no cabíamos y podíamos asumir el riesgo de mayores costos con un porcentaje relevante de oportunidad de superarlo. Esta situación se repite incontables veces entre distintos colectivos en Tegucigalpa y Santa Rosa de Copán en Honduras; en Granada y Managua, Nicaragua; en Antigua y Ciudad de Guatemala; en San Salvador, etc.

Es así que nuestro tercer sistema en cultura; a diferencia de algunos países y regiones de Europa occidental y del propio caso centroamericano con las fundaciones que han ido estableciendo por ejemplo las universidades públicas o algunos grupos en fundaciones culturales de prestigio, no nace esencialmente del deseo de innovación o la necesidad de brincarse su propio engorro burocrático, mucho menos de la vocación descentralizadora del sector público. El tercer sector en cultura en Centroamérica proviene sobre todo del fortalecimiento institucional de la sociedad civil, de sus creadores y gestores; y de una puesta en valor de nuestros modos de operar. Proviene de la iniciativa privada con visión de desarrollo social.

Y nuestros antecedentes son viejísimos: en lo que a nosotros respecta como institución tanto en nuestro ideario como en nuestras actividades y proyectos cotidianos, revitalizamos antecedentes hasta precolombinos y prerrepublicanos como sucede en nuestras relaciones con un Consejo de Ancianos o un grupo de cantantes de un club garífuna o una cofradía. Esos son tan nuestros colegas como mis compañeros de generación en la Escuela de Teatro. Somos creadores y gestores que buscamos afirmar un espacio que trascienda y sacuda la negligencia estatal y la voracidad comercial con un planteo profesionalizante y socialmente responsable.

Obviamente digo esto como parte interesada, activa y convencida del proceso. Creo que ese es el espíritu dominante en una parte muy dinámica de nuestro sector y

espero que seamos capaces de potenciarlo como alternativa de desarrollo. Justamente por la vía de poner en red de nuestras capacidades que es en lo que andamos. Esperamos que nuestra impaciencia y necesidades individuales no nos hagan perder la oportunidad de crear unas mínimas infraestructuras y capacidades gestionadas localmente. No estoy segura de que lo logremos, entre otras cosas porque competir con esta lógica sin socios financieros que le apuesten a su desarrollo nos pone en desventaja. Y ese es el caso actual, hay muy pocas opciones de capital semilla para el proceso.

Hay dos aspectos más que quisiera comentar en relación con los procesos de red: la integración multicultural y la relación entre los bloques de integración continental latinoamericanos y de ellos con el espacio europeo.

Redes e integración social multicultural

Como vengo señalando, el sector y la profesionalización cultural siguen enormemente sesgados por la barbarización y el eurocentrismo que se reproduce. Valoraciones racistas, etnocéntricas y mecanicistas perviven en nuestras sociedades o en la formación artística profesional. La diversidad cultural aún está precariamente inserta en la escolaridad formal; el bilingüismo, la participación política y el reconocimiento de nuestras realidades multiculturales, multilingues y pluriétnicas son reivindicaciones de los acuerdos de paz de la última década a las que aún esperan un largo y complejo proceso de puesta en marcha. Apenas arrancamos y los primeros pasos anuncian que no será para nada simple.

Guatemala que lucha por salir de la condición de Apartheid no formalizado que la caracterizó hasta hace muy poco, hoy tiene como líder político en el Congreso a uno de los mayores responsables de las acciones genocidas del aparato militar mientras una de las líderes mayas que participaron en la redacción del informe de esclarecimiento y recuperación de la memoria del período de guerra —y cuyo coordinador fue asesinado— es la actual Ministra de la cartera de cultura bajo el mismo partido y período.

Lo digo con la perplejidad que esta ambigüedad supone y la absoluta duda de si no es lo único que puede pasar y de si, como defiende con claridad doña Otilia la Ministra, es un paso necesario adelante pues solo ocupando ese lugar pueden institucionalizarse y promoverse cambios de fondo. Y es que efectivamente la oportunidad política instituida por los Acuerdos de Paz va disminuyendo y hay una acelerada baja de perfil en sus posibilidades de concreción. No iba a ser tan fácil cambiar una sociedad con tantos años y mecanismos de radical exclusión.

La posición de la Ministra se refleja en el nuevo nombre con el que rebautizó al Ministerio que hoy es el Ministerio de las Culturas. ¿Qué posibilidades tienen estos recursos de institucionalización? Es un cálculo muy difícil de hacer, tantos datos hay para creer como para dejar de creer. Tantos para insistir como para claudicar.

Construir la integración o cualquier consenso ante realidades tan complejas, siendo extranjeros unos a otros, es un reto mayúsculo. Y cada vez más, es evidente que debe fortalecerse la relación sociedad civil-Estado de modo que no sea tan fácil que las buenas intenciones se queden en letra muerta. La democratización pasa por recuperar algo que la historia colonial supo desarticular con profunda y cruel inteligencia igual que las políticas de tierra arrasada en Guatemala o la política norteamericana en el mundo: hay que recuperar y fortalecer la organicidad interna de la sociedad civil. En tiempos modernos asociar a ella, la capacidad de autogestión responsable y plural.

Nuevas formas de barbarización se dan con una peligrosísima falta de presencia de negociación del interés general y de una visión inclusiva de la diversidad cultural en temas y dinámicas sociales de alto impacto en la cultura. Por ejemplo en la militante satanización de las religiones y las prácticas culturales de nuestros grupos étnicos por parte de las sectas evangelizadoras o en el posicionamiento eufórico de las nuevas tecnologías como panacea sin políticas que aseguren un sustrato humanista, multicultural o de construcción identitaria que acompañe su incorporación.

En el caso de la creación artística, hacer trabajo intercultural requiere también de muchas mediaciones y actos de autoconsciencia para generar horizontalidad y reconocimiento en el intercambio. Cualquier profesional urbano en artes o ciencias sociales, salido de una universidad por mediocre que sea, puede pensarse con más autoridad que el mejor maestro de una tradición popular o un líder comunitario solo porque respectivamente los segundos son analfabetas o poco letrados y el primero autorizado por las instituciones con poder. Las tradiciones autóctonas dialogan con los productos masivos de segunda y con facilidad los jóvenes suponen que su patrimonio musical, lingüístico o danzario es a descartar pues los marca como pobres o poco blancos. Igualmente fácil es que un artista reconocido apuntale su carrera a cuenta de un patrimonio autóctono sin que ni él ni el Estado ni el conjunto nos aseguremos que el beneficio y un retorno de recursos llegue a sus cultores de base. Sabiendo que es más fácil que alguien como yo llegue a una universidad norteamericana como especialista de la danza garífuna que sus portadores, debemos sentar pautas éticas explícitas entre nosotros y estas desigualdades.

El hecho es que somos unas sociedades profundamente fisuradas, negadoras de su diversidad es decir de su riqueza. Somos como otras sociedades del mundo. Las redes interculturales son parte de la posibilidad de curación de este trauma que nos hiere tanto como la invasión de Hollywood o el turismo sexual del que resultamos vendedores. Pueden ser un campo de prueba de creatividad compartida en equidad de reconocimiento, un lugar de suma y potenciamiento de la convivencia multicultural en vez de un lugar de disminución como suele ser el territorio de la convivencia institucional y social.

Puede ser que hacer redes sea poca alternativa frente a los retos complejos de la multiculturalidad. No hay tantas opciones que puedan promoverse desde la sociedad civil y bien está que hagamos laboratorio creativo y diverso a este respecto. Son retos demasiado complejos para pretender recetas o de nuevo ser pontífices de verdades. De eso van las redes también, de poder alejarse de esa estrategia vertical.

A menudo, en nuestro trabajo, solemos hablar de crear y fomentar propuestas de desarrollo cultural que incluyan bosque primario y mercado. Porque esta realidad de sociedades fracturadas es ineludible. Venimos a las redes por razones funcionales y de desarrollo profesional del sector pero también por razones ideológicas, espirituales y de restitución social y democrática. Al menos algunos queremos seguir con esa perspectiva. Una de las ventajas de la pequeñez —que las hay— es que ayuda a sostener la integridad.

Es decir que está bien y es relevante la profesionalización, las industrias, la reivindicación de la economía de la cultura y su potencial como generadora de empleo pero hemos de guardarnos de que esas claves nos lleven a la asunción de un modelo de desarrollo cultural absolutamente centrado en el mercado o las industrias o a la parcelación del conjunto y la radical separación entre la

profesionalidad por ejemplo del espectáculo y la vida cultural comunitaria o la ética de la convivencia.
Como será la cosa que una condición cada vez más común en países periféricos como los centroamericanos es el hecho de que tener sabor local lo hace a uno interesante como producto alternativo o exótico hasta para los propios, fácilmente convertible en producto light para hacer sonreír extranjeros o en motivo de una nueva expoliación.
Es decir que no solo no se ha consolidado o se ha deteriorado aceleradamente la institucionalidad oficial sino que el tradicional esquema de promoción y soporte a la cultura e identidad nacional que la caracteriza nunca ha sido acompañado de la vitalidad y el riesgo de la participación ciudadana y sus manifestaciones estético-simbólicas en tanto expresión de poder, presencia y asertividad de los diferentes grupos sociales en la construcción de la comunidad nacional. Al contrario, la integración de la diversidad, de lo autóctono se ha hecho desde un discurso centralista, folclorizante y paternal: de la cultura se aprecia y se prefiere la expresión banalizada de anodino efecto social que además esconde la falta de representación de los grupos minoritarios y últimamente, con rasgos de *autenticidad* —y explíquese alguien qué es lo auténtico y quién lo define— porque a los turistas les gusta la facilidad con la que movemos las caderas y el hiperreal olor a nativo.
El proyecto oficial de cultura nacional típico —también importado de los modelos europeos, creador de las orquestas, las compañías nacionales de artes escénicas, el cultivo de las bellas artes, etc.— tiene obviamente un contenido totalmente distinto en nuestros países al que tienen en los países que al menos originaron los géneros que se consideran clásicos o de alta cultura.
Hoy por hoy, se cuestiona en muchos puntos estas inversiones macro en orquestas y compañías nacionales. Imaginen ahora el efecto de estas mismas estructuras en países que, por ejemplo, invierten prácticamente todo su presupuesto para el desarrollo de la música en una orquesta sinfónica que toca un número de piezas locales por año mínimo porque no hay tradición compositiva en los géneros apropiados, mientras se invierte casi nada en los géneros tradicionales o la música popular basada en los elementos autóctonos y se los cataloga como de poca valía universal. Lo mismo para la danza o el teatro.
Es decir que hemos cotizado como ciudadanos para que se construyan culturas oficiales nacionales en la que nuestro patrimonio cultural se considera de segunda y en las que lo valioso es todo lo que debemos pagar y traer de afuera. No es de extrañar que seamos democracias en las que solo se puede participar como ciudadano de segunda. Es la misma lógica: el desarrollo no se ha hecho para la ciudadanía local. Se ha hecho para pequeños grupos y para sus alianzas con capitales de las metrópolis internacionales.

Cooperación cultural

Lo anterior no es ajeno al espacio de convivencia internacional, comercial y de cooperación. Se refuerzan y reflejan mutuamente las tendencias. El orden internacional como decía, es uno frente al que nunca hemos tenido nada que opinar porque un país periférico como cualquiera de los nuestros no tiene ninguna incidencia ni nada qué opinar en ningún lado. Somos países de tercera o cuarta (hay periferie de primera línea donde no estamos y que serían los de segunda o tercera). Al igual que de cara a la exclusión en el territorio interno, creemos y deseamos que la cooperación cultural sea el ejercicio de construcción de un territorio internacional con otra ética que la que ha sido hegemónica.

Ese también es un problema complejo a deconstruir/construir por todos los ángulos. No solo porque estructuralmente es difícil: no podemos invertir en igualdad de condiciones si nuestro aporte es deuda. Pero también porque la tradición de cooperación sigue siendo vertical y poco dialógica. Y solo recientemente, empieza a ser más diligente en temas de cultura y desarrollo.

Por otro lado, nuestras clases políticas se han permitido no llenar ni pelear los pocos espacios que hay. En cultura, no participamos de ningún espacio internacional sino nominalmente. No estamos proponiendo estrategias que nos incluyan, que consideren nuestras necesidades y condiciones. Recientemente perdimos la oportunidad de entrar a Ibermedia que cambió sus estatutos para recibirnos en bloque y aminorarnos la cuota. No se gestionaron los fondos, se consideró excesivo invertir de $6000 a $20000 por año para participar del cabildo que intenta políticas cohesivas para la producción audiovisual en el espacio iberoamericano y que ya es asumido por todo el bloque latino de peso en el tema (Francia, Italia) y que además, asegura a los países que participan que les devuelve el dinero multiplicado en proyectos. No se hizo la gestión ni se permitió a los promotores de la iniciativa, que proveníamos del sector autónomo, intentáramos lograr recursos privados. En la resolución que así lo determinó se proponía hacer una convocatoria de cineastas estatales para analizar la situación. Semejante cosa —cineastas estatales— ni siquiera existe y por supuesto la iniciativa ni prosperó ni derivó a una mejor idea, simplemente no pasó a más. Nos damos unos lujos de no creer.

Me arriesgo a afirmar que todas las últimas expresiones y esfuerzos logrados de promoción internacional de la producción cultural regional (artística, de cabildo) han sido esencialmente gestión del tercer sector. E incluso, la promoción nacional de vanguardia. La Muestra Costarricense de Cine y Video fue una iniciativa que el sector productor promovió y conquistó después de 3 años institucionalizar y fortalecer cuando uno de sus cuadros originalmente promotores fue designado Director de la institución oficial. Es independiente el Festival Ícaro de Guatemala o las muestras centroamericanas organizadas por nosotros con otras entidades. Las artes plásticas andan cerca: MUA en Honduras, La Curandería en Guatemala y hasta los esfuerzos de promoción regional a través de internet de una institución estatal como el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo de Costa Rica son posibles por el financiamiento de la ONG holandesa Hivos que mencioné antes y no por la inversión estatal. Como decía muchos de estos esfuerzos han tenido su socio en la cooperación con efectos notables.

> Por otro lado, sin embargo; el diálogo para cultura está demasiado sesgado. América Latina se la imagina o convoca como un conjunto que se puede considerar representado por los 5 países que participan con algún liderazgo de los espacios de debate. Desde las reuniones de parlamentarios a los informes de UNESCO veremos que el continente es pensado, dicho y entendido desde y con México, Argentina, Brasil y Cuba casi exclusivamente; lo que evidentemente impide hacerse una panorámica inteligente y realista de nuestras realidades.

En este sentido, hay un gran trabajo de articulación, reconocimiento y llamado a que se manifiesten otros países y sus grupos de opinión y agentes activos. Para eso

hacen falta recursos y mecanismo más diversos. Si solo se convoca desde la oficialidad, por ejemplo, con la relación que vengo describiendo, estamos perdidos. Si se aspira a que los espacios públicos se asomen y asuman responsabilidades, nuestras sociedades y agentes actuales deben ser apoyados y reconocidos según se manifiestan, no según se espera. Se hacen esfuerzos en este sentido de cara a las dinámicas de participación de grupos étnicos o de la sociedad civil en el desarrollo local y el movimiento ambientalista. Pues en cultura igual: no ha de suponerse nuestro sector como homogéneo e institucionalizado de un solo modo, es diverso y multicultural.

> Esto no quita de que el propio sector deba hacer sus esfuerzos para fortalecerse e incorporar claves innovadoras a su propia cultura organizativa que por falta de institucionalización formal nos torna invisibles o descartables y poco aptos a participar en la institucionalidad regular. Así por ejemplo no estamos en el Consejo Consultivo del Sistema de Integración Centroamericana porque no tenemos aún una estructura formal que califique pero tampoco ha habido, como mencioné antes, sino muy recientemente y con un presupuesto timidísimo; proyecto o voluntad proactiva de crear espacios permanentes y articulaciones claras para la participación de la sociedad civil en la Comisión Educativa y Cultural Centroamericana que reúne e nuestros ministerios de educación y cultura.

Relaciones centro-periferie

¿Adonde remite todo esto finalmente? A las relaciones centro-periferie y a sus ambiguos y complejos matices. O como decía ayer Jordi Pardo: el enemigo está en casa. ¿A qué me refiero?

Podría darles un par de ejemplos de cómo en la construcción de liderazgo y relaciones, no por ser garífunas o mujeres líderes en temas de género o representantes de otro grupo en proceso de empoderamiento (es decir, proveniente de la periferie y la marginación de algún orden) significa que no vamos a repetir la verticalidad o, por ejemplo, estar exentos del peligro de generar relaciones poco éticas o utilitarias con las poblaciones meta de base. Como artistas compartimos, junto a otros, el lugar del margen, el estar al final en la fila del reconocimiento. Imaginen ser artista, mujer y negra. Pero también podemos ser centro frente a alguien en otro lugar del conjunto.

La marginalidad es, igual que todo en la actualidad, compleja. Hay condiciones de desigualdad y debe revisarse el manejo del poder en todo tipo de situaciones. Todas las que describiré están inspiradas en hechos vividos: por ejemplo en un proyecto entre mujeres artistas independientes y mujeres artistas provenientes de la institucionalidad pública, amparadas por sueldos seguros y los fondos públicos de las universidades o las instituciones estatales; las últimas preguntan “¿por qué no pueden poner su trabajo gratis como nosotras?” a las primeras durante una reunión en horas laborales en las que las que preguntan cumplen su horario como funcionarias mientras las otras explican que dejaron de producir en su taller y están pagando a una nana que cuide a su bebé.

Hay desigualdad entre un artista independiente venido de la ciudad y de una disciplina plástica europea y un artistas mascarero indígena que aunque haga obras únicas de gran valor no puede pensarse sino como artesano.
Hay desigualdad entre un negro músico y un líder de ONG, un funcionario de promoción o un artista experimental mestizo que es el que consigue el financiamiento para un proyecto creativo porque sabe redactar un proyecto o tiene los contactos y no se preocupa en transferir las capacidades que liberarían al artista de base de su mediación y de un intercambio creativo quizás no elegido por él.
A estas súmense otras situaciones mucho más ambiguas y sutiles como el autoritarismo con el que a menudo se niega la especificidad de las culturas orales, la predominancia del colectivo sobre el individuo en algunas formaciones culturales y todos los matices de sensibilidad que eso implica en qué nos significa y cómo se gestiona democráticamente el espacio colectivo.
Una manera de ver este aspecto ético-político que nos planteamos en términos de las redes es justamente si nuestra gestión de red sirve para promover cultura periférica o cultura de centro, es decir si sirve proactivamente al empoderamiento y la participación plena de quienes han estado generalmente en la posición periférica o si nos ponemos en red sosteniendo aquello que los sostiene en ese papel, remozado pero igual.
Hacer cultura periférica supone abrirse a la diversidad, a la participación, bajarse de la retórica y volverse sujeto de autosospecha, ponerse a la continua caza del enemigo interno (el mío, no el del otro) es decir de los modos que como sujetos venimos reproduciendo y con los que obviamente participamos del orden de cosas, del status quo. Solo siendo marcianos o iluminados podríamos pretender que estamos a margen y totalmente libres del machismo, del eurocentrismo, del racismo....Un mundo solidario y justo es una construcción por hacer, algo que no existe. Es de nuevo, un proyecto de identidad y de cultura que se hace siendo sin pausa ni meta final sino con el cultivo permanente de la conciencia y el espíritu. Y de los valores de equidad y respeto en la diferencia.
Esto en las redes significa legitimación de actores y culturas organizativas, ubicar de quién soy centro y de quién periferie. Deconstruir permanentemente. No seguir usándonos por la pequeña prebenda como ha sido tan común en nuestra historia de colonias y patios traseros. No ceder a la migaja fundada en una mayor hambre de mi vecino. Es muy difícil, sí. Terreno utópico de nuevo. En este mundo radicalizado en su inequidad, es el único ideario de red al que podemos apostarle los pequeños.
Uso una imagen a menudo: la del Ave Fénix. Para ser de otro modo, debemos morir. Algo de lo que somos debe morir cada vez para nacer renovado. Para liberar la conciencia, tenemos que tener vocación de hara kiri pero no para estrellarse con una bomba: sino para asumir el difícil acto personal y colectivos de renovarse y reformatear desde nuestra más o menos humilde intervención en el mundo, la manera en que convivimos. Hemos de morir como somos, cada uno, con los pedazos de nosotros que se identifican con los viejos valores para que cada vez más seamos capaces de animar la democracia, la creatividad, la solidaridad. Hemos de tener un ojo abierto peleando la conciencia en nosotros mismos, no un ejército contra el otro.
Cultura de red significa entonces promover cultura periférica, descentralización, nuevos modos de convivencia donde hasta los pequeños encontremos alguna oportunidad de enunciación, participación, y entonces, de derecho a la existencia.

ANEXO

Una tabla de resumen de algunas dinámicas y retos característicos de la región centroamericana en la actualidad podría ser la siguiente:

	DIFICULTADES	POTENCIAL EN PLAZA
1	Ausencia de una tradición de políticas públicas y de inversión estatal dedicada a mejorar las condiciones del sector cultural autónomo productor y gestor.	Nuevas visiones desde los diferentes interlocutores del Estado y aún a veces, entre cuadros ligados a la institucionalidad oficial.
2	Resistencia al cambio y a la innovación por parte de las instancias públicas, paralelo a una rápida invasión de las transnacionales y de sus agendas y visiones de mercadeo, especialmente en los medios de comunicación.	Emersión de un sector asociativo pujante e innovador, que hace ruptura con la visión de subsidio y que empieza a presionar por una renovación en cómo se concibe y atiende la responsabilidad pública. Nuevos (y a menudo aún frágiles) modelos de gestión en prueba en el sector asociativo que muestran o ponen en valor interesantes logros en el aprovechamiento de recursos, la estrategia de alianzas y otras capacidades del sector.
3	Resistencia al cambio y a la innovación por parte del propio sector en razón de su histórica satanización del mercado, del desconocimiento de las herramientas de gestión empresariales y, en algunos casos, de la identificación con los modelos paternalistas y "de a dedo" que aún rigen y benefician a grupos y personajes de influencia.	Presencia y movilización de nuevos socios financieros por parte de grupos y personajes que buscan la autogestión y la incorporación de instrumentos de gestión más eficaces. Entre los nuevos socios: la cooperación internacional, la empresa privada, alianzas estratégicas e intersectoriales de mediano aliento (vs. patrocinios puntuales sin visión de sosteniblidad). Entre los instrumentos: capacidades en marketing mix, gestión financiera, gestión de proyectos, mejor planificación y diseño de conceptos para la producción artística y de eventos, atención y mayor balance en atender la racionalidad entre producción y circulación, etc.
4	Poca disponibilidad actual en los presupuestos estatales y menor voluntad política para invertir en cultura, a menudo considerada como suntuaria y poco entendida como un capital de desarrollo.	Despertar de cierta sensibilidad de parte de sectores y agentes *duros* (sector empresarial, turismo, agencias financieras) por integrar de un modo pragmático y menos retórico el discurso sobre cultura y desarrollo (BID, Banco Mundial, CBM).
5	Una fuerte tradición de desinterés y menosprecio por la actividad cultural por parte de muchos sectores e instancias sociales, además de la visión paternalista, de subsidio o de gratuidad en los servicios a menudo dirigido a los	Paulatino posicionamiento y creciente capacidad de mercadeo de los agentes y proyectos culturales (muchos de ellos del sector privado aunque no exclusivamente) y de su gestión financieramente más eficaz y racional,

	públicos que sí tendrían capacidad de pago.	generadora de discursos más innovadores y con mayor capacidad de convocatoria.
6	Poca inversión estratégica para asegurar que producciones de alta calidad primen, se proyecten o se mantengan en cantidad suficiente ante las eminentemente comerciales, de origen local o internacional, cada vez más abundantes.	Perseverancia, voluntad de sacrificio y una altísima inversión en especies por parte de los artistas y gestores de alternativas menos comerciales.
7	Medios artísticos "huérfanos" de políticas de desarrollo y no concebidos claramente como sector productivo o estratégico.	Capacidad creciente de planteo y alianza interna dentro del sector autónomo a nivel de cada país y de la región
8	Sectores productores culturales "activistas" que, condicionados por todo lo anterior, estructuran modos de trabajo voluntaristas y artesanales, y están poco informados o en condiciones muy precarias para enfrentar la complejidad y los niveles de profesionalismo que las industrias culturales han alcanzado en los medios desarrollados.	Alta mística y capacidad para aprovechar recursos escasos por parte de los agentes culturales. Diversas formas de alianza informales por explorar y poner en valor.
9	Poca articulación del sector y consecuente incapacidad de manifestaciones y esfuerzos organizados y, por lo tanto, de incidir en las políticas públicas y la toma de decisiones para el sector.	Existencia de iniciativas regulares que incorporan cada vez más las mayores capacidades del sector en visión organizativa y técnica y acuerdo aún informal pero en vías de estructuración entre agentes significativos de la región.
10	Presión y agresiva conquista de mercados por parte de los oligopolios transnacionales del entretenimiento (norteamericano en el mundo entero, además de mexicano en el caso de Centroamérica) y de la política comercial norteamericana comprometida con esos intereses que exige liberalizar el ingreso de sus productos e inundar los medios locales con su producción simbólica.	Nuevos socios en la región y en el panorama internacional que abogan por la contención a la homogeneización cultural. Especialmente, son de interés, los países europeos que son la vanguardia de peso en la discusión ante la OMC y los norteamericanos, y que trabajan claramente por aliarse a los países latinoamericanos.
11	Ausencia de representación de los países latinoamericanos más pequeños o de industrias menos desarrolladas en los espacios de lobby y de creación de alianzas. Están ausentes especialmente Centroamérica y algunos países del Pacto Andino y el Caribe.	Apertura en instancias internacionales para crear espacios para estos países; además del potencial de alianza entre los mismos contando Centroamérica con una posición estratégica de enlace y peso regional.
12	Imposibilidad o desinterés de los distribuidores y comercializadores culturales locales (exhibidores, programadores, productores	Capacidad de gestión y visión empresarial creciente en el sector asociativo sumado a su voluntarismo y vocación que representa una opción de

	comerciales, comercializadores de libros, discos y revistas, etc.) de defender al producto cultural local por su falta de competitividad y su poca demanda local e internacional.	emprendedores dispuestos a amortizar el “mal negocio” de lo cultural mientras se levanta una estrategia de real posicionamiento de los productos culturales centroamericanos en el mercado.
13	Mercados sumamente pequeños y poquísimos canales de relación entre productores y consumidores locales, lo que dificulta la recuperación comercial a partir del consumo de los productos culturales.	El potencial de un mercado regional como parte del proceso de integración y las posibilidades de alianza entre los agentes culturales más dinámicos/dinamizadores: las agencias de cooperación, las redes de sociedad civil y un grupo reducido de empresas.
14	Condiciones y recursos de producción local muy precarios frente a los estándares hipersofisticados de la producción masiva que inunda casas, televisores y gustos.	Aprovechamiento inteligente de las nuevas tecnologías en algunos productos y de lo poco tecnificado como elemento distintivo en otros.
15	Poco y desigual acceso al “desarrollo” y a la modernidad, sostenida marginación e invisibilización de nuestros agentes culturales más periféricos y, con ellos, de nuestra diversidad cultural.	Paradójicamente la oportunidad de sobrevivencia que esa marginación ha generado para modos culturales autóctonos.
16	Turismo como industria prioritaria para el desarrollo. Esta puede convertirse en una amenaza para los modos culturales tradicionales y un posible nuevo frente de explotación y expropiación si no hay un claro posicionamiento del tema cultural y de sus agentes como contraparte.	Turismo como industria prioritaria para el desarrollo si se logra plantear un desarrollo de base, sostenible y que retribuya a los portadores locales. Sector estratégico ante la falta de políticas de desarrollo industrial por cuanto concibe claramente al sector como ofertor de servicios

Investigación cultural y redes culturales

Cornelia Dümcke
Cultural Concepts, Alemania

Antes de empezar, me gustaría aclarar ciertos puntos de mi intervención.

Primero: mi experiencia profesional está relacionada con el arte y la cultura, por un lado, y con la economía, por otro. He combinado ambas temáticas en mi vida profesional durante mucho tiempo. Soy economista cultural con experiencia en el campo de la investigación, pero, desde 1990 trabajo fuera de la universidad con mi propio instituto, Culture Concepts, una organización independiente que ofrece servicios de consultoría e investigación, con base en Berlín, especializada en el análisis y asesoramiento en arte, cultura y en el desarrollo urbano, tanto en Alemania como en el extranjero.

Segundo: aunque ahora me expresara en alemán, me resultaría imposible informarles durante quince minutos de los detalles de la "investigación cultural" y de las redes relacionadas con ella en Alemania o en un territorio más amplio como es Europa. El escenario está demasiado fragmentado. Los estudios culturales en Europa, por ejemplo, están organizados de modos muy distintos y su alcance es realmente heterogéneo, lo cual no debe sorprendernos, dado que existe una gran variedad de conceptos culturales en los que se basan los esfuerzos de la investigación transdisciplinaria. Respecto a la investigación llevada a cabo fuera de las universidades, existen muchos institutos, asociaciones y sociedades que tratan temas relacionados con la cultura.

En vez de dar explicaciones sobre "quién es quién" o "quién hace qué" en la investigación cultural y las redes relacionadas con ella en Alemania o Europa, he definido el punto de partida siguiente:

Incluso desde una perspectiva transnacional, parece fundamental que la investigación cultural sea como un "espejo" de lo que las sociedades piensan sobre la cultura. Dicho de otro modo, lo que vemos en la investigación cultural son interpretaciones y argumentaciones distintas de lo que la cultura hace por la sociedad. A vista de pájaro, estas pueden ser, por ejemplo –a veces con expectativas rivales–, que la cultura tiene valor por lo que hace con fines sociales. Una postura más instrumentista contempla la cultura en términos económicos (véase estudios de impactos económicos, estudios de investigación del potencial de empleo, de mejora de imagen o de atracción de inversiones en contextos de desarrollo urbano). Además, existen interpretaciones de la cultura como una tierra en la que emerge y crece la creatividad. Y, por último, aunque no por ello sea menos importante, los esfuerzos tanto en la Europa Occidental y del Este para cualificar la llamada "gestión cultural" hacia la modernización de todo el sector cultural incluían la política cultural y los gobiernos responsables de esta. Esto sucede dentro y fuera del sector científico y tiene origen en disciplinas científicas muy diferentes. No obstante, pocas de estas ramas de investigación –si es que hay alguna– contemplan la cultura como un proceso y una forma que tiene la sociedad para conectar con un objetivo más amplio y de un modo integrado.

Desde este punto de partida intento extraer algunas observaciones relacionadas con el sector cultural y con cómo la investigación cultural ha intentado responder o, por el contrario, cómo ha fracasado cuando tenía que responder.

A partir de mi experiencia personal y de mi socialización en la Alemania del Este, en primer lugar me gustaría plantear una observación global que surgía en todos los debates sobre el arte, la cultura y la economía actuales, independientemente de la dirección de un sector cultural específico.

Mientras que en la antigua Alemania del Este el arte ha sido dominado por el estado, hoy en día el arte es dominado por la llamada *Kulturbetrieb*. Con el término *Kulturbetrieb* me refiero, a diferencia del proceso cultural, a la gestión del arte y la cultura, al sistema de organizaciones del arte y la cultura y a cómo operan hoy en día en un contexto tan cambiante. Y el eje entre el proceso cultural y la *Kulturbetrieb* está empezando a tambalearse. Permítanme que mencione sólo algunas impresiones respecto a este hallazgo:

Estamos siendo testigos de la división del sector cultural en dos partes. La "inquietud" se encuentra básicamente en una de las partes, que en la mayoría de países europeos está bajo la responsabilidad de ciudades o regiones; normalmente bajo la responsabilidad de lo que llamamos "política cultural" en un sentido más restringido.

Las creencias de que "la cultura financiada públicamente ha llegado a su punto álgido" o de que "las instituciones culturales tradicionales de la llamada alta cultura (el teatro de la ópera, la sala de conciertos o el museo)" han perdido su reputación y su rango en la vida global" a menudo se manifiestan de este modo u otro parecido, por ejemplo, en debates culturales alemanes. El "mal humor" del momento tiende a deslegitimar los conceptos e instituciones tradicionales.

Si no, estamos siendo testigos de la paradoja de que las artes y la cultura nunca han ocupado un lugar tan importante en la sociedad como el que ocupan hoy. Pero la discrepancia y asimetría entre la función creciente de las artes y la cultura en la sociedad y la cantidad de recursos públicos y privados destinados a la producción de las artes y la cultura es evidente.

Paralelamente a nuestra retórica sobre la gran importancia de la cultura y las artes (y en efecto de la realidad de esa transcendencia), los gobiernos y sus administraciones, que son los responsables directos, se impiden a sí mismos gestionarlas de un modo racional y coherente, mediante sistemas poco transparentes, con argumentos confusos y, básicamente, sentados en una incómoda silla ante sus ministerios de finanzas.

Una "respuesta" a la que ha llegado la investigación cultural en Europa en los últimos quince años ha sido una mayor concienciación por la investigación y la educación en "gestión cultural". En estos momentos, en países de habla alemana como Alemania, Austria y Suiza, se pueden realizar ochenta cursos de gestión dentro y fuera de la universidad relacionados con el sector cultural (la mayoría se llaman de gestión cultural, otros de gestión de los medios de comunicación o de la música, pero sólo dos de cuarenta se denominan estudios culturales aplicados).

Otra razón por la que se llevan a cabo todos estos esfuerzos es que el sector cultural tiene que hacerse preguntas difíciles sobre sí mismo, además en términos de criterios de su propia capacidad de gestionar los procesos culturales. En realidad, todavía queda mucho por hacer.

Sin embargo, las preguntas y problemas sin resolver requieren que vayamos más allá de un simple debate de financiación o gestión dentro del sector cultural. Una razón de este hallazgo es que estamos atrapados en preceptos de una racionalidad exclusivamente preocupada por una eficiencia monística. La paradoja que he mencionado más arriba no es esencialmente un problema de gestión (cultural) sino un problema de economía política.

Mi segunda observación nace con la aparición de un problema relacionado con la producción artística y de las artes.

Las formas contemporáneas de producción artística ya no están relacionadas con un sólo sector artístico. Esto se da tanto en las artes escénicas como en las artes visuales.

Pero, en la práctica, un problema de todas estas formas nuevas y contemporáneas de producción artística es que, en la mayoría de países europeos, cada una de sus necesidades individuales de producción existe transversalmente a las estructuras y responsabilidades administrativas, y no sólo en cuestiones de financiación. Dicho de otro modo: el sistema de dirección de la cultura no encaja con las necesidades de muchas de las nuevas formas de producción artística.

Podemos transferir el problema que tenemos en la práctica de la producción de las artes contemporáneas a la práctica de la investigación cultural relacionada con proyectos con una necesidad transversal, integrada e interdisciplinaria.

Los estudios culturales –se definan como se definan– intentan solucionar estos problemas. Cabe destacar que, en los países de habla alemana, el reciente auge de estudios culturales tiene que verse en el contexto de "una política de reconocimiento", citando el libro recién publicado de Rolf Lindners *Die Stunde der Cultural Studies*.

La investigación y la educación han intentado dar respuestas de varios tipos a la necesidad de un pensamiento y un análisis transectorial: el caso, por ejemplo, de la cultura y el turismo, de la cultura y el desarrollo de ciudades, etc.

Sin embargo, parece que, en todas estas nueva "alianzas" o en la valoración y aplicación de procesos, los actores culturales tienen que proponer una posición mejor y más activa antes de que los "otros" digan lo que se tiene que hacer.

Precisamente a través de nuevas formas de producción, los nuevos medios de comunicación y una mayor interacción, los estudios culturales adquieren más importancia, ya sea en el desarrollo y la aplicación del producto, en la movilidad de las masas (palabra clave *turismo*) o en la comunicación y la comprensión.

Hablando desde la experiencia alemana, también son necesarios nuevos roles y una nueva orientación en la actividad científica. La cuestión es, obviamente, situarlos en un nuevo contexto, sobre todo en el terreno de las humanidades y los estudios sociales y culturales. Pero debería desarrollarse una nueva orientación en función del tema. Este es el punto central de la transdisciplinariedad, relevante también en el diseño de redes.

Al final de mi intervención, volveré a mi primera observación.

Puede que me haya equivocado en mi primera interpretación acerca de la coherencia del "proceso cultural" y la *Kulturbetrieb*. No obstante, un problema básico de muchas consideraciones y conceptos concretos (de investigación) para llevar a cabo acciones en el sector cultural radica en la coherencia contradictoria entre el "proceso cultural" y la gestión de la cultura (*Kulturbetrieb*).

El proceso cultural como un todo, e incluso sus partes individuales como las artes visuales, las artes escénicas, la literatura, etc., forma parte, evidentemente, de un proceso de desarrollo de los entornos sociales.

El proceso de desarrollo social puede ser determinado cualitativamente en los posibles cambios para una vida mejor. Según el escritor alemán Bertolt Brecht, "Todas las formas de arte contribuyen al arte más sublime, el arte de vivir."

Sin embargo, en una sociedad moderna, el proceso cultural se desarrolla en la gestión de la cultura; y la gestión de la cultura (como coherencia institucionalizada, de dependencia política y económicamente estructurada) tiene sus propias formas de desarrollo. No obstante, la gestión efectiva de la cultura y las artes no es necesariamente un indicador de un desarrollo cultural sano.

Esta es la delgada línea que tienen que seguir la investigación cultural en general y la gestión cultural en concreto para encontrar el modo de plantear las preguntas adecuadas. De no ser así, se obtienen respuestas falsas.

Las actividades culturales: Un incentivo de desarrollo y de empleo para los territorios

Xavier Greffe
Universidad de Paris I – Sorbona, Francia

La cultura es reconocida hoy en día como una actividad generadora de desarrollo y de empleo, tanto a nivel de países como de territorios. Pocas veces ha sido considerada como tal: si bien es cierto que se le reconoce tradicionalmente un papel en el ocio o en el desarrollo de algunas industrias relacionadas con el lujo, pocas veces se le atribuye, no obstante, un potencial comparable al de las grandes industrias que han acompañado a las revoluciones industriales o a los largos ciclos. Cuando se reconoce la especificidad del empleo cultural, suele ser a menudo para lamentar su carácter temporal e infraremunerado, y no para convertirlo en modelo a seguir.

Pero las cosas cambian y cada día se hace mayor referencia a las aportaciones económicas del turismo cultural a los territorios en dificultad, al papel de los artistas en la mejora de la vida diaria, a la bondad de la rehabilitación del patrimonio para la atractividad de las ciudades, etc. La cultura parece, de repente, generar, como por arte de magia, desarrollo y empleo por todas partes. Este cambio de perspectiva surge claramente cuando se admite que las actividades culturales pueden superar su papel tradicional de ocupación del tiempo de ocio para convertirse en auténticos incentivos del desarrollo económico o de la integración social.

1 - Los efectos de las actividades culturales en el desarrollo y el empleo

Al movilizar recursos, al suscitar actividades derivadas, al reforzar las capacidades de creación y de innovación de las empresas, la cultura contribuye a generar empleos, culturales o no culturales, dentro de las empresas, culturales o no culturales. Para aclarar el debate, podríamos decir de la cultura que crea valores estéticos, valores de actividades y valores de desarrollo, yacimientos específicos de empleo que surgen en cada uno de esos niveles.

- La cultura crea valores estéticos a través de las exposiciones de obras de arte, de la edición de libros, de la producción de películas, etc. El análisis de esos valores creados es algo complejo, teniendo en cuenta que resulta difícil prever el nivel de evolución de los valores económicos que derivan de los mismos: los economistas siempre han encontrado dificultades para atribuir un valor a lo que parece escapar del ámbito utilitario. Además, buena parte de dichas actividades está subvencionada o asumida por el voluntariado, lo que puede falsear las comparaciones económicas. En cualquier caso, no cabe duda que dichas actividades se van desarrollando y generan muchos empleos. Los grandes museos registran, en general, un millar de empleos directos como mínimo. Sirva de ejemplo uno de los mas recientes, el Guggenheim de Bilbao.

- La cultura genera valores de actividad que se corresponden con empleos directos. Tras una década dedicada a la búsqueda de nuevas actividades, susceptibles de corregir el debilitamiento del contenido en empleo del crecimiento, el desarrollo del turismo cultural parece capaz de hacer milagros. Se trata, en realidad, de una

exportación del territorio que se produce in situ, puesto que son los consumidores los que se desplazan y no los productos. Cabe esperar, por lo tanto, un gasto final superior al de la compra inicial de servicios patrimoniales, toda una serie de gastos derivados y, por consiguiente, de empleos indirectos derivados de tales compras (alojamiento, gastronomía, souvenirs, etc.). Cabe también esperar un mayor control de los ingresos generados, puesto que el sector se materializa efectivamente en el mismo lugar en el que ha surgido. Conviene destacar, no obstante, que dentro de esos empleos directos hay empleos no culturales pero también culturales (diseño de tarjetas postales, edición de guías de arte, etc.). Pero los efectos positivos de ese turismo no están ni mucho menos garantizados, tal y como parece insinuar a menudo el concepto de multiplicador generalmente utilizado en este caso:

- existen fugas en el proceso, cuando los servicios solicitados dan lugar a importaciones procedentes de otros territorios;
- los costes de aglomeración, de contaminación o de especulación pueden ser elevados;
- el reparto del valor añadido puede beneficiar en menor medida a los agentes locales que a los que han sabido organizar el sector turismo, ocio y viaje;
- ese incremento de los ingresos y empleos puede acarrear, en ciudades vecinas, efectos de diversión, por lo que se debe prestar sumo cuidado al espacio a considerar;
- el desarrollo de dicho turismo puede realizarse en detrimento de los residentes.

-La cultura genera efectos de desarrollo económico, mas allá incluso de las actividades culturales tradicionales. Las actividades culturales permiten la formación de competencias que podrán, posteriormente, ser utilizadas fuera del sector cultural, reforzando así la competitividad de las empresas y permitiéndoles abrirse a nuevos mercados. Los ejemplos de la moda o del diseño son, sin duda, los mas conocidos, pero hay mas: las empresas de teatro, la producción de artesanía de arte. En un informe, la OCDE ha puesto de manifiesto como el desarrollo de las escuelas taller en España ha permitido desarrollar entre los jóvenes experiencia y competencia, de las que se benefician los sectores en los que entran, posteriormente, a trabajar. En todos estos casos, podríamos hablar de empleos culturales dentro de empresas no culturales; diseñadores, estilistas, archivistas, artesanos, que se caracterizan por su participación en el proceso de innovación.

El diseño puede considerarse, en este caso, un buen ejemplo. Puede definirse como una disciplina tendiente a la creación de objetos para el entorno, de obras graficas y a la vez funcionales, estéticas y conformes a los imperativos de la producción industrial. Factor de competitividad en las empresas, que sirve par diferenciar los productos y revalorizar las marcas. Se refiere al trabajo de concepción y se aplica tanto al objeto como a su dibujo, a los bocetos. Sus aplicaciones son muy variadas, del mueble al textil, del textil a las superficies, etc. Para las empresas, y según una encuesta llevada a cabo en varios centenares de empresas en Francia, el diseño permite estructurar la oferta (83%), diferenciarse de los demás (78%), generar valor añadido (71%), diversificarse (39%), penetrar nuevos mercados (45%), o renovar su posición en los mercados existentes (45 %)

- La cultura tiene efectos de integración social. Muchas ciudades han creado programas de inserción o de cohesión partiendo de la base de que el

reconocimiento de un patrimonio común puede constituir para algunas personas, y los jóvenes en particular, el medio de [...] otros (Bologne, Cork).

La cultura, en fin, puede contribuir a mejorar las condiciones de vida, la imagen de marca y la comunicación de un territorio. Se convierte, así, en el medio para sus habitantes de recuperar la confianza de cara a las perspectivas de desarrollo y de vida comunitaria en el territorio en el que viven, en una incitación a desarrollar nuevos proyectos y en un freno del éxodo de sus jóvenes. Y permite también, para los de fuera de dicho territorio, percibirlo como más atractivo, tanto desde el punto de vista del marco de vida como de los recursos en creación que se pueden encontrar en el mismo.

2 - La cultura como yacimiento de empleo

Un debate metodológicamente delicado

Entre la gran variedad de contribuciones al desarrollo de las actividades culturales, van surgiendo distintos tipos de empleos, muy diferentes unos de otros, en base a dos criterios principales: el carácter intrínsecamente cultural o no de los empleos generados y el tipo de empresa en los que Éstos surgen, teniendo en cuenta que, en tal caso, existen dos grandes posibilidades: el empleo surge en las empresas culturales o en las empresas no culturales. Nos encontramos, por lo tanto, con cuatro grandes tipos de situaciones, que podríamos resumir en el siguiente cuadro:

	Empleo de tipo cultural	Empleo de tipo no cultural
Empresas culturales	1	2
Empresas no culturales	4	3

- La situación 1 abarca el empleo intrínsecamente cultural en las empresas culturales: se trata de la aceptación mas corriente pero expuesta a algunas controversias, puesto que muchos de los que se encuentran en la casilla 2 consideran que su actividad tiene una dimensión auténticamente cultural.

- La situación 2 abarca los empleos no culturales, como los técnicos, comerciales, de gestión, los empleos relacionados con la logística, etc. De hecho, la mayoría de las series estadísticas catalogan esos empleos en la categoría de empleos culturales, por razones a menudo de comodidad. Es cierto que algunos de esos empleos alcanzan un reconocimiento de dimensión artística, beneficiándose así del movimiento de extensión de los derechos de propiedad artística (encargados de sonido o de iluminación, por ejemplo).

- La situación 3 abarca los empleos no culturales de las empresas no culturales, como la hosteleria, los transportes, los seguros, etc., empleos que son los primeros en los que se piensa cuando se evoca el papel generador de empleo en la cultura. El sector del turismo cultural es ejemplar, puesto que cuando se hace referencia al interés de las actividades patrimoniales, se piensa ante todo en los empleos alrededor de la visita de los monumentos o en la participación en festivales, y menos

en los empleos culturales generados en los propios monumentos o en los espectáculos.

-La situación 4 abarca los empleos culturales de las empresas no culturales. Se trata de los empleos de diseñadores, estilistas, archivadores, conservadores, etc., que contribuyen a reforzar el potencial de innovación y de desarrollo. Dichos empleos no suelen incluirse en los análisis de empleo cultural, a pesar de ser probablemente el autentico empleo cultural del futuro. Tras el importante desarrollo de los productos multimedia y de las redes de transmisión de sonido e imagen, la demanda de dichos empleos es cada vez mayor.

La evaluación del empleo cultural el caso de la Unión Europea

Los ensayos de evaluación se limitan, por lo general, al análisis de la casilla 1, y, de hecho, del conjunto (1+2). Aunque se esta, en la actualidad, realizando algunos ensayos de normalización, existen grandes dificultades en lo que respecta a la delimitación de este tipo de empleos. Cada país produce sus propias estadísticas y las comparaciones derivadas de tales informaciones plantean dos problemas importantes:

- el sistema de conversión de empleos temporales o parciales en empleos equivalentes a tiempo completo;

- la definición de los empleos culturales dentro de las empresas culturales: algunos países consideran como empleos culturales todos los empleos de la empresa cultural, mientras que otros solo aplican dicha calificación a los artistas.

Teniendo en cuenta esas dificultades, las estadísticas, cuyos datos ofrecemos en el anexo, proporcionan, no obstante, ciertas informaciones:

- El numero de empleos - incluidos los oficios artísticos _ se sitúa entre los 2,9 y los 3,4 millones, en su más amplia aceptación, lo que representa un 1,8 % y un 2,2 % de la población activa, con una media que se sitúa alrededor del 1,80%.

- El sector mejor valorado en este caso es sin duda el del patrimonio, probablemente por ser el mas “publico”, siendo los empleos de funcionarios centrales o locales más numerosos que en los demás sectores culturales.

- A largo plazo (periodo 1980-1997), se observa un fuerte crecimiento del empleo cultural, con movimientos menos acentuados en el mundo del espectáculo.

- A corto plazo, el empleo cultural es mucho más fluctuante, debido a la reducción de las subvenciones publicas, que están mas muy presentes en algunos sectores y menos en otros, como en el mundo del espectáculo: en los periodos 1985-1995 o 1990-1985, se observa un estancamiento del empleo cultural, debido esencialmente a la fuerte recensión del empleo en el mundo del espectáculo. Dos son las razones avanzadas para explicar esa reducción: el recorte de las subvenciones publicas y el traslado de los artistas a otros sectores “no culturales” de la economía.

La evaluación del empleo inducido o los multiplicadores de empleo cultural

Basándose en el concepto de multiplicador de empleo, se intenta actualizar los efectos inducidos en términos de empleo de las actividades culturales, o incluso los empleos correspondientes a la casilla 3. Pero se trata de instrumentos frágiles y conviene, por lo tanto, no sacar conclusiones demasiado optimistas, tal y como lo hacen algunos que pretenden, por ejemplo, establecer cuanto empleo puede aportar a un territorio la creación de un museo o la organización de un festival:

- una parte de los gastos se cubrirá con empleos situados en el exterior, por lo que una parte del empleo buscado se genera fuera de la zona deseada;

- une parte de los gastos producidos en un territorio podrá acarrear como consecuencia la reducción de los gastos en otros territorios (efecto de evicción): el valor multiplicador variara, por lo tanto, en función de la dimensión del territorio (cuanto más importante sea el territorio de referencia, menor será su valor).

Esos estudios complejos y sus resultados son de lo más variados. Los análisis más rigurosos ofrecen unos multiplicadores del orden del 1,5, muy alejados, por lo tanto, de los estudios sesgados que ofrecen multiplicadores del 5 o incluso 6.

3 - La distribución de las actividades y empleos culturales en los territorios: hacia distritos culturales?

Muchas comunidades territoriales centran hoy en día todas sus esperanzas en la cultura. Algunas lo hacen porque solo disponen como recursos de un patrimonio con el que esperan atraer al turismo cultural. Otras consideran que el hecho de contar con activos artísticos puede favorecer un desarrollo económico y social. Pero conviene saber como el empleo cultural se “territorializa”, sabiendo que existen, de momento, mas estudios de casos que análisis transversales. Dejando al margen los lugares patrimoniales reconocidos que aglutinan de forma natural a su alrededor actividades y empleos culturales, tres hipótesis parecen explicar dicha distribución:

-Las actividades y los artistas tienden a agruparse alrededor de los mercados del espectáculo o del patrimonio. Se da prioridad a la urbanización, a la metropolización incluso, de la cultura y se llega incluso a pensar, teniendo en cuenta la necesidad de disponer de una dimensión mínima de actividad para ser “rentable”, que las ciudades sacaron mayor provecho de dichas actividades cuanto más importantes sean las mismas.

-Por el contrario, otros consideran que el empleo cultural se vera cada vez menos limitado por los datos territoriales, gracias al desarrollo de las nuevas tecnologías y que tiene vocación de extenderse a las empresas no culturales, mucho más dispersadas en el espacio que las actividades tradicionales del espectáculo, por ejemplo. Dicha hipótesis se merece, no obstante, una corrección: desde el momento en que la actividad artística consiste en la implantación de proyectos constantemente renovados, es esencial para los artistas poder pasar rápidamente de un proyecto a otro y poder rápidamente ejercer actividades conexas en el intervalo de los contratos culturales, con el fin de conseguir ingresos de sustitución, cosa que solo se puede conseguir con una fuerte densidad y una gran variedad de actividades. Los productores o realizadores de proyectos culturales, por su parte,

deben poder situarse ahí donde puedan movilizar competencias especificas, reduciendo los costes de transacción correspondientes. Esa búsqueda de la contigüidad explica la existencia de auténticos distritos culturales, heredado o creados.

Existe, por lo tanto, la tendencia a hablar de distritos culturales Al igual que en los distritos industriales clásicos, se pueden fabricar en los mismos productos "sofisticados", basados en una creación de orden estético, beneficiándose su producción, en ese caso, de la contigüidad de las competencias, que pasaran con mayor facilidad de una estructura a otra, en la medida en que dichas estructuras productivas se recompongan de cara al proyecto. Los distritos permiten, por lo tanto, a los que viven en ellos, alcanzar economías de escala (se accede a bienes y servicios ya amortizados o experimentados) o de envergadura (se puede acceder a recursos variados o a mercados variados).

La lógica del distrito cultural es, por consiguiente, la misma que la del distrito industrial, bajo reserva de la naturaleza artística considerada. Por un lado, nos encontramos con la voluntad de reordenar un territorio, urbano o rural, integrando en el mismo actividades de fuerte valor en creatividad, en imagen y en comunicación. Por otro lado, la instalación de las actividades de creación cercanas unas de otras y de los centres de recursos en tecnologías de la información y de la comunicación, que genera economías externas (en forma de intercambios y de servicios cualificados, entre otros), permite explotar posibles interdependencias y desemboca en una fertilización cruzada de proyectos. Lo numérico, por supuesto, refuerza aun más dichos mecanismos. Pero dichos distritos serán de lo mas variados, teniendo en cuenta sus numerosas fuentes de bifurcación:

- Algunos serán creados espontáneamente por artesanos del arte, artistas, editores productores, etc., otros, sin embargo, lo serán voluntariamente a partir de iniciativas políticas.

- Unos no se beneficiaran de protección alguna, mientras que otros se beneficiaron de un label o de una denominación de origen, que actuara como derecho de propiedad intelectual.

- Unos se libraron de cualquier limitación de localización de la demanda (edición, artesanía de arte, diseño), mientras que otros siguieron limitados por la localización de la demanda.

- Unos siguieron centrados en la producción de un bien cultural clásico, mientras que otros vivirán en simbiosis con distritos industriales más clásicos (la moda con el vestir, el diseño con el mobiliario, etc.).

El distrito "cultural – industrial"

La preagrupación geográfica de empresas dedicadas a una actividad de creación da lugar a una atmósfera de intercambio de ideas, de circulación de competencias, de superación de los retos comunes, una atmósfera que proporciona al territorio implicado una capacidad de producción y de adaptación excepcional.

El ejemplo más ilustrativo de ese distrito cultural-industrial es sin duda Hollywood. Al principio, las únicas razones que impulsan a los estudios, agrupados en el Este de los Estados Unidos, a instalarse en Los Angeles son el clima y la disponibilidad de suelo: se puede rodar todo el ano, gracias al sol californiano (a pesar de que, rápidamente se pasa a rodar en estudio); las reservas de suelo de las colinas de Hollywood permiten disponer de importantes espacios a buen precio. Pero la combinación de varios estudios va a crear un mercado de trabajo artístico y técnico, que permitirá a los productores encontrar rápidamente los recursos necesarios y a los artistas o técnicos encontrar los empleos deseados. Resulta algo paradójico que la imagen económica a menudo atribuida a Hollywood sea la de una organización de tipo fordista, puesto que la realidad ha demostrado que se trataba mas de un mercado a cielo abierto, en el que se podían realizar reajustes de forma casi instantánea, y que sigue siéndolo. Antiguo y recreado a la vez, Babelsberg, cerca de Berlín, es un ejemplo de lo que pretende ser un distrito cultural, basado en iniciativas en su mayoría privadas.

Esa misma lógica es la que encontramos en los distritos multimedia, que asocian el conjunto de las actividades relacionadas con la producción de programas informaticos y de productos audiovisuales (juegos, productos educativos, productos para las empresas). En el centro de dichas actividades multimedia, los componentes culturales (recursos en imágenes, textos y audiovisuales) juegan un papel de cuello de botella. Nos encontramos, esencialmente, con dos grupos de empresas: los productores de títulos, los impresores de títulos. Podemos añadir a los mismos las empresas que hacen llegar los diferentes productos a los consumidores finales, pero dichas empresas se implican también en funciones relacionadas con otros sectores. Si abordamos esa industria del multimedia bajo el ángulo de las funciones realizadas, el esquema es el siguiente: un equipamiento base (ordenadores, componentes y periféricos y sistemas de comunicación; una producción de programas); recursos en imágenes, textos y audiovisuales; y, finalmente, los productos, a menudo en formato CD-Rom.

En el extremo opuesto de esos distritos mundialmente reconocidos, se encuentran otros de tamaño mucho mas reducido, organizados alrededor de la producción de una artesanía de arte. El distrito siciliano de Caltagirone, distrito dedicado a la alfarería de arte, reúne a unos 150 talleres, de tamaño familial, en su mayoría, agrupando competencias marcadas por cierta polivalencia. La relativa ventaja del territorio se debe a una tradición, que ha sabido mantener la presencia de los tres elementos fundamentales de la alfarería de arte: su tierra especifica, su recurso energético (una madera especial) y, ante todo, la creatividad de sus trabajadores. Existe también un distrito parecido en Francia, el de Dieulefit en la Drome, de tamaño aun más reducido (unos cuarenta talleres), pero suficiente para conservar, de forma similar al caso de Caltagirone, la reputación permanente de sus productos y la imagen de marca positiva del territorio, con sus correspondientes prolongaciones turísticas.

El distrito cultural de desarrollo

Un segundo tipo de distrito es el organizado, de forma “artificial”, por las colectividades publicas, para crear zonas de desarrollo, en general en territorios con graves dificultades a consecuencia de la desaparición de las actividades

tradicionales, y que disponen a menudo de un patrimonio inmobiliario inutilizado. El objetivo sigue siendo la movilización de los recursos del distrito industrial: intercambios de servicios informales entre distintas actividades, creación de una atmósfera favorable al intercambio de ideas, constitución de un mercado de trabajo que propicie una rápida sinergia entre proyectos y competencias, etc. Movilizándose para crear recursos culturales, se pretende no solo explotar un yacimiento de empleo tradicionalmente anunciado, sino también reforzar la imagen del territorio, en creatividad y en marco de vida. Dos ejemplos ilustrativos:

- El Cultural Industries Quarter de Sheffield (Reino Unido) surge como respuesta a las limitaciones impuestas por la renovación urbana y a la necesidad de encontrar nuevas actividades, de cara a un tejido industrial que se va debilitando profundamente. Se llevo a cabo una política activa de acondicionamiento de locales y de formaciones de empresas en beneficio de las industrias culturales: teatro, música, audiovisual, pero concediendo un papel federativo a este ultimo. En 8 anos, 200 empresas se han reagrupado en el "barrio cultural", 80 de las cuales en el mismo edificio, generando mas de 1.5000 empleos. En los 5 próximos anos, se espera que se instalen en el mismo unas 150 empresas, que generarían otros 1500 nuevos empleos

- Temple Bar es un barrio de Dublín, ubicado sobre una superficie de una 14 hectáreas, en el centro de la capital irlandesa. Sufría una importante degradación en los años setenta, como consecuencia, en general, de abandonos de suelo. Los poderes públicos deciden, en 1991, redesarrollar el barrio, creando un "barrio cultural". El principio de base es dejar a la iniciativa privada desarrollar el sector, aunque con importantes ayudas publicas, de origen nacional o comunitario. Entre las actividades culturales previstas, destacan los talleres para un centenar de artistas, los equipamientos musicales, las galerías de exposición, los archivos fotográficos nacionales, un centro de cine y de actividades cinematográficas, lugares de acogida para artes aplicadas, un teatro y un centro de interpretación del patrimonio. Los beneficios esperados no se limitaban al suelo o a lo urbano: se contaba que surgieran, de esa contigüidad entre actividades culturales de lo más variado, nuevas actividades. A finales de 1996, el programa de inversiones en el entorno urbano estaba ya prácticamente finalizado y ya se contabilizaban unos 500 empleos culturales a tiempo completo, pero también 1.500 empleos no culturales, derivados de otras actividades.

El distrito cultural legalmente reconocido

Este tercer tipo de distrito se caracteriza por un reconocimiento "legal", que implica una dinámica de crecimiento. Atribuyendo, por derecho, un reconocimiento legal a algunos productos locales (textiles, muebles, productos agrícolas o vitícolas), las autoridades publicas otorgan auténticos derechos de propiedad, muy similares a los de propiedad intelectual y que permiten revalorizar un territorio y beneficiarse de sus producciones.

Un ejemplo que ilustra muy bien ese desarrollo es el uso de las "denominaciones de origen". Se atribuyen a territorios que producen un bien especifico, anclado en el saber hacer y en el saber vivir. Ese label se ve a menudo reforzado por otro, que califica el origen preciso de la procedencia del producto. Por un lado, dichos

reconocimientos ofrecen una garantía que permite a sus productores invertir o mantener la calidad del producto, sin miedo a la competencia desleal que podría reducir la calidad. Por otro lado, esa labelización crea privilegios de tipo monopolísticos, con consecuencias negativas en términos de subida de precios, por ejemplo, o de limitación de las cantidades para los consumidores. Lo que nos lleva, una vez mas, al debate sobre los derechos de propiedad intelectual, aunque, en este caso, se centra menos en la existencia de un producto y más en el sector que puede dar lugar a productos tangibles o intangibles, pero todos asociados a una imagen concreta.

Se ha demostrado, por ejemplo, que la implantación de su apelación ha permitido a la zona de producción ecológica del Barolo, del Barbaresco y del Barbera Alba de Langhe en el Piemonte, desarrollarse considerablemente. Es cierto que el incremento del precio del producto de referencia no ha alcanzado todas las previsiones, debido a la intervención de otros fenómenos, tales como la sensible modernización del proceso de producción con controles de calidad más estrictos, la implantación de nuevas calificaciones, la construcción de infraestructuras, la mayor exportación, la multiplicación y la revalorización de las ferias y mercados dedicados a los productos ecológicos, agrícolas o artesanales en la región, la creciente rehabilitación del patrimonio histórico y vernáculo, la multiplicación de los ecomuseos, de los circuitos de turismo cultural y de trazados de senderismo y hasta la creación de una universidad internacional de cata.

El distrito patrimonial o museístico

El cuarto tipo de distrito, más clásico, corresponde a la ordenación de conjuntos patrimoniales o museísticos. Se trata tanto de creaciones como de revalorización de los recursos heredados. Existe a menudo, al principio, un importante patrimonio ligado a la existencia de un monumento destacado o de un barrio con cualidades patrimoniales excepcionales, o colecciones que se quieren dar a conocer. A menudo, dichos distritos crean un ambiente favorable al desarrollo de actividades culturales que se traduce en la multiplicación de galerías de arte, de lugares de exposición, de centros de formación, de espacios reservados a la producción artística. El elemento voluntarista interviene aquí en los trabajos de renovación, directamente llevados a cabo por las colectividades publicas, pero también a nivel de la organización de los edificios, de los jardines, de los sectores conservados, de los perímetros de renovación, de las zonas de ordenamiento, de las calles peatonales, del arte publico, etc.

Esa renovación es cada vez mas frecuente, ya que permite movilizar, en beneficio de un territorio, los recursos del turismo cultural y aportar efectos benéficos mejorando el marco de vida. La implantación de sectores protegidos traduce esa situación en la que la calidad del patrimonio de unos depende de la de los otros, lo que implica proceder a operaciones integradas que modifican, en general, en mayor medida que un perímetro de visibilidad, el marco de vida diario. Se trata de una política muy antigua, aunque todavía no demasiado extendida: en Francia, de los 400 sectores protegidos que habían sido previstos por André Malraux, el instigador de dicho dispositivo, solo 88 se llevaron a la practica en un plazo de 30 años.

Ahondando más en la misma lógica, es conveniente que sea el entorno y no solo el sector el que se proteja, teniendo en cuenta, además, que algunas operaciones de renovación pueden crear exclusión ahí donde se pretendía mayor integración. La noción de sector protegido debe, por lo tanto, partir tanto de entornos como de lugares y buscar asociar a todos los que viven en ellos, y no solo a los que ejercen derechos de propiedad sobre elementos patrimoniales. Los mecanismos de financiación deben adaptarse a tales situaciones, deben estar mas descentralizados y poder ser movilizados por personas que no dispongan de patrimonios destacables, ni de medios económicos importantes, ni tan siquiera de conocimientos jurídicos mínimos para saber como solicitarlos. Y eso es, precisamente, lo que se intento en 1983, conjugando la política de Zonas de Protección del Patrimonio Arquitectónico, Urbano y Paisajista y la antigua política de Sectores protegidos.

También aparece otra transformación, con la implantación de auténticos distritos museísticos. Se trata, en muchos casos, de la respuesta a una fuerte demanda por parte de la población, ya sea esta residente, local o turista, pero se trata a menudo también de encontrar una solución a la paradoja que surge de la coexistencia de monumentos antiguos no utilizados y de colecciones no expuestas. En algunos casos, esos museos constituyen, en principio, auténticos desafíos arquitectónicos, de manera que la imagen que el museo ofrece del territorio que lo rodea acaba por importar tanto como las colecciones que se exponen en el.

La reciente creación del museo Guggenheim de Bilbao es muy ilustrativa al respecto. El aspecto monumental es sin duda el mas reconocido, puesto que todo el mundo insiste en el choque que ha supuesto ese tipo de arquitectura en una ciudad industrial, muy retrasada respecto a otras en la rehabilitación de su patrimonio. Pero ha provocado otra consecuencia, menos reconocida: el desarrollo de los antiguos museos o la creación de nuevos museo o espacios de exposición, que aspiran todos a recuperar una parte de los visitantes del Guggenheim, vendiéndose ya incluso algunas entradas conjuntas. El Museo de Bellas Artes, museo antiguo y tradicional de la ciudad, ha doblado su numero de visitantes, un ano después de la apertura del Guggenheim. También se han creado galerías de exposición y de venta de arte contemporáneo, o se han ampliado algunas salas, como la Sala Rekalde, a pesar de que el ayuntamiento no quiere subvencionarla, debido a su museo "prioritario". También ha sido creado un centro de acogida para artistas contemporáneo, Bilbao Arte, para exponer, ayudar en la creación y formar en el ámbito de las artes plásticas. Y un equipamiento similar ha sido igualmente creado par la música contemporánea (BilboRock).

Todos estos distritos dan, asimismo, notoriedad a muchos pequeños museos, que tenían, anteriormente, dificultades para sobrevivir o que se abrían poco, dos características que se iban reforzando negativamente. Jugando con la contigüidad geográfica o de interés, esos museos pueden ahora, conjuntamente con museos más importantes, poner en común sus recursos humanos y beneficiarse mutuamente, organizando manifestaciones comunes o llevando a cabo, incluso, políticas de comercialización y de comunicación en común. Conviene recalcar aquí que la especificidad de los museos no supone obstáculo alguno a dichas cooperaciones, a pesar de que los resultados concretos obedecerán a perfiles diferentes:

- Un ejemplo muy conocido es el de las redes de ecomuseos: a pesar de encontrarse a veces geográficamente alejados unos de otros, les conviene trabajar juntos, ya que se dirigen, por lo general, a visitantes que desean precisamente descubrir una pluralidad de actividades o de dimensiones de la vida de un territorio.

- Un buen ejemplo de museos diferentes es la red de ecomuseos de Canadá, en la lógica de los ecomuseos pero concentrándose en el conocimiento de los procesos de producción de tipo artesanal (papel, cuero, miel, etc.). Ese termino de ecomuseo traduce la voluntad de conservar el patrimonio acumulado por pequeñas empresas, a menudo artesanales, recurriendo a formas de gestión que tienen en cuenta la rentabilidad, de cara a otros museos. Fue, en principio, para ayudar a numerosas pequeñas empresas, que habían acumulado saber y saber hacer a menudo acompañados de una dimensión estética o artística evidente, que algunos "militantes", empezando por Cyrille Simard, se lanzaron en ese tipo de experiencias y forjaron un concepto. Se trata, en realidad, de un sistema mixto "empresa-museo". Se trata de una pequeña empresa de tipo artesanal, que produce objetos tradicionales o contemporáneos con connotación cultural, dotada de un centro de animación y de interpretación de la producción, que recibe a visitantes, dándoles la oportunidad de conocer su patrimonio y permitiendo, de paso, la conservación y revalorización de los inmuebles y lugares visitados. Esa simbiosis entre empresa, museo y centro de interpretación, tiene también como objetivo revalorizar las cualidades medioambientales y patrimoniales del edificio o del lugar visitado. A menudo, en efecto, dichas actividades artesanales se encuentran implantadas en lugares que tienen mucho que ver con las condiciones locales, los materiales, el saber hacer y las formas de construcción, elementos que llevan a un enraizamiento en un lugar concreto.

Los efectos externos que los diferentes museos propician, a favor de unos y otros, se observan en cuatro ámbitos:

- la información que los miembros del distrito hacen circular, respecto a sus actividades mutuas:

- el intercambio de manifestaciones, espectáculos o exposiciones: el coste de algunas realizaciones o manifestaciones es tan importante que no podría amortizarse con un solo tipo de publico o de lugar;

- los intercambios de servicios que permiten ir mas allá, puesto que se trata de poner en común algunos recursos para alcanzar ciertos objetivos que, en algunos casos, se mantendrán independientes, y en otros abrirán la vía a la coproducios. La venta conjunta de entradas es un buen ejemplo de ello, así como la formación conjunta;

- la coproducción sigue siendo el objetivo mas definido y mejor integrado en las redes.

4 -La cultura como recurso para la ciudad?

Muchas ciudades europeas convierten o han convertido la cultura en incentivo de su desarrollo. Puede tratarse, en algunos casos, de un simple reflejo. Algunas

ciudades, que han padecido el declive de sus sectores industriales o terciarios tradicionales, reaccionan empezando a movilizar sus recursos patrimoniales. Esperando contar con un flujo de turistas, recuperan un cierto potencial de exportación, con la diferencia que, en lugar de exportar productos, se importan consumidores. Esa interpretación puede ser valida, pero no es exhaustiva en lo que respecta a la relación cultura - crecimiento de las ciudades, y no tiene a menudo en cuenta algunos efectos perversos de dicha estrategia: especulación del suelo, costes de trafico y de contaminación, desestructuracion de los tejidos económico y social de las zonas patrimoniales, etc. Por lo que conviene añadir otra interpretación que supera ampliamente la visión de la cultura como simple ocio o reino del turismo. Las ciudades han sido siempre lugares de creatividad, pero también foco de "integración-exclusión", aspectos que suelen ir juntos. Pero, la evolución de esas dos características pone de relieve el papel estratégico de las actividades culturales, tanto como factor de creatividad como de incentivo de integración social.

La renovación de la visión tradicional de la ciudad

Las ciudades han constituido siempre un lugar de creatividad, puesto que situadas en la conjunción de la producción y de los intercambios, pero debido también a la agregación de personas y de grupos de distintas culturas que enriquecen las referencias. El hecho de ser lugares de creatividad es precisamente lo que atraía a quienes buscaban nuevas actividades y que esperaban encontrar también en las mismas un aire de libertad, tal y como lo señalaba Weber. Pero, al ejercer esa atracción, la ciudad se cargaba de habitantes y de poblaciones que no siempre conseguía integrar, por lo que también era, a veces, para quienes no conseguían aprovecharse de sus beneficios, un lugar de marginación y de exclusión. Los escritores, Dickens y Baudelaire, en particular, han resaltado siempre esa dualidad de las ciudades, esa coexistencia de libertad y desencanto.

Esa función de creatividad es quizás más importante hoy en día que en el pasado. Si bien es cierto que las industrias que han acompañado la revolución urbana del siglo diecinueve se basaban en gran parte en la utilización de las materias primas, no lo es menos que dicha creatividad depende hoy en día de los conocimientos y de las competencias, y por lo tanto de la capacidad de producir nuevos conocimientos en base a los ya existentes.

La función de integración se ejerce, por lo tanto, en un contexto diferente. Tras las evoluciones derivadas tanto de la especulación del suelo como de las políticas de zonaje, los excluidos "económicos" tendiendo a verse relegados a espacios territoriales específicos. El sentido de una identidad local o de un futuro común que compartir pierde fuerza, y la creación de un clima capaz de resolver los problemas de acogida de nuevos inmigrantes no se ve favorecida. Se observan, así, fracturas y repliegues comunitarios, que pueden exacerbar las tensiones e impedir el establecimiento de una sinergia conjunta entre los recursos presentes en el territorio de la ciudad.

Las contribuciones de la cultura a los nuevos retos urbanos.

De cara a dichos retos, las contribuciones de las actividades culturales parecen mucho más amplias que las relacionadas con el turismo cultural.

- Las actividades culturales refuerzan la capacidad de creatividad de la ciudad, produciendo permanentemente referencias y representaciones que amplían las percepciones existentes. Crean una relación entre el patrimonio heredado y una serie de mensajes o de valores que se pretenden transmitir y, como tal, pueden jugar un papel esencial en el proceso de innovación. Dicha función se atribuye a menudo a las industrias culturales o al desarrollo de los sistemas multimedia, que utilizan y producen imágenes, estilos o sonidos que pueden entrar en la producción. Pero también pasa por quienes asumen funciones culturales en las empresas no culturales.

- Las actividades culturales refuerzan la identidad de la ciudad, ayudando a los individuos a situarse unos y otros. Existe una doble interacción: ayudando a los individuos a situarse mejor en el territorio en el que viven, se refuerzan sus oportunidades de integración y la imagen de la ciudad; al reforzar la imagen de la ciudad, se ayuda a sus habitantes a identificarse mejor y a movilizarse mejor todos juntos a favor de su desarrollo. Analicemos, por ejemplo, el caso de Amadora (Portugal), una ciudad de unos 150.000 habitantes, situada en las afueras de Lisboa y de creación relativamente reciente. El antiguo burgo rural se ha convertido en una autentica ciudad periférica, habitada por gran cantidad de inmigrantes, procedentes en su mayoría de Cabo Verde. Al principio, la política cultural se limitaba fundamentalmente a algunas operaciones de renovación del viejo patrimonio rural. A partir de ese ámbito, a priori reducido, se empiezan a desarrollar acciones de formación en oficios de artesanía de arte. Poco a poco, las actividades se multiplican, en primer lugar para cubrir los espacios renovados de teatro, sala de espectáculos, etc., pero también para responder a las necesidades de identificación y de expresión de los grupos heterogéneos que conforman la población de Amadora. Esa clara voluntad y las acciones emprendidas se enfrentaron a ciertos limites: el coste económico; la sensibilidad de dichos empleos a la renovación de las subvenciones; la dificultad de hacer subsistir dichas competencias mas allá del periodo de vida de los proyectos iniciales.

Las actividades culturales mejoran el marco de vida, rehabilitando monumentos o construyendo edificios nuevos, considerados de entrada como un patrimonio, debido a su fuerte valor de comunicación. Llama la atención, una vez mas, la relación existente entre la renovación de los museos y la elección arquitectónica innovadora en Bilbao, Londres, Paris, Nueva Cork, o incluso en ciudades de tamaño reducido que construyen museos de arte contemporáneo. En todas, encontramos esa voluntad de transformar un edificio, antaño centrado en sus propias colecciones, en un emblema, tanto para los residentes del territorio como para los que vienen a verlo desde fuera. Esa mejora del marco de vida pasa también por el embellecimiento de la ciudad, con la rehabilitación, por ejemplo, de las fachadas, dándoles colorido, a veces su color inicial, lo que permite sacarlas del anonimato, y con la creación de espacios para pasear o de lugares de encuentro (calles peatonales, jardines).

Todas estas contribuciones pueden llevar a una sinergia entre unas y otras, como, por ejemplo, en el caso de la Friche Belle de Mai de Marsella, que asocia tres objetivos: la ayuda a la creatividad, la integración social y la rehabilitación monumental. Friche Belle de Mai constituye un equipamiento cultural original, basado en contigüidades geográficas para desarrollar practicas y culturas de

creación. En sus inicios (1992), se trata de una asociación que se instala en una parte de los locales liberados tras el cierre de una antigua fabrica de tabaco. Su principio de base consiste en colocar a artistas, o más precisamente profesiones artísticas, en el corazón del sistema, con el doble fin de producir obras y de reunir a varios públicos. Poco a poco, la Friche Belle de Mai amplia sus actividades, introduciéndose en el entorno urbano y multiplicando, por medio de sus redes asociativas y militantes, los lugares de intercambio y de creación, de encuentro y de integración, en beneficio de la aglomeración de Marsella, a través de centros de información para grupos marginales, de salas de boxeo para jóvenes, de talleres de actividades artísticas o musicales, de productos multimedia, etc. Las actividades artísticas no son las únicas que pueden engendrar ese tipo de procesos, pero juegan un fuerte papel de incentivo, dado que difunden símbolos y mecanismos de comunicación que se repiten, sea cual sea el campo de actividad en cuestión. En la actualidad la Friche Belle de Mai diversifica y consolida sus acciones. En las instalaciones de la antigua fabrica de tabaco están ya en actividad o en periodo de gestación talleres de restauración del patrimonio, un centro multimedia educativo, una emisora de televisión y una escuela de arte. Las 40 asociaciones que se han agrupado alrededor de la estructura de origen han originado 300 empleos a tiempo completo y organizan unos 500 acontecimientos anuales. Pero, lo más importante: reciben más de 150.000 participantes, siendo cada espectador también un poco actor, a su manera.

Pero nada garantiza, a priori, que dichos efectos vayan a materializarse, tal y como se esperaba. Sin un trabajo de selección pertinente, cabe esperar defectos de realización, incluso dinámicas divergentes, entre la dinámica prestada a la cultura y las que intervienen en otros ámbitos de actividad. Por lo que dichas iniciativas de orden cultural deben ajustarse a las aspiraciones y las oportunidades, para lo cual conviene tener en cuenta algunos puntos:

- Las referencias culturales deben ser lo más amplias posibles, para que cada comunidad presente en su territorio pueda enriquecerlo con su presencia y reflejarse en el, a través del contacto con las demás culturas.
- No hay actividad cultural o de renovación del patrimonio sin dialogo social: las eventuales revalorizaciones del patrimonio urbano ponen de manifiesto los conflictos potenciales existentes entre agentes económicos y sociales, entre demandantes de patrimonio y demandantes de reutilización del suelo, entre turistas y usuarios locales. Todos los actores deben implicarse: artistas, artesanos de arte, agentes del sistema de conservación, residentes, agentes económicos (empresas, artesanos, asociaciones, organismos consulares), propietarios y promotores, responsables de planificación urbana.
- La reflexión económica debe acompañar esos procesos, pero conviene tener en cuenta dos posibles sesgos: el de la sobre-estimación de los efectos positivos a largo plazo, generalmente derivado de una visión optimista de las interdependencias económicas; y el de la infra-estimación de los efectos positivos a largo plazo, a menudo ligado a la incapacidad de razonar en el tiempo o a una tasa de actualización demasiado elevada, teniendo en cuenta que la mayoría de los efectos esperados se producirán a largo plazo.

Bibliografía

Bodo, C. ed. (1996), New Frontiers for Employment in Europe, Roma : Circle Publications N∞9, 77-80.
CEFRAC, (1998), Approche socio-politique de l'économie des filières de la production culturelle et de ses effets sur la dynamique sociale et sur la cohésion sociale, Paris.
Greffe X. (2002), Arts et artistes au miroir de l'économie, Paris: Les Presses de l'UNESCO
Greffe X. (1999), L'emploi culturel à l'âge du numérique, Paris : Anthropos.
Greffe X. & McDonnel V. (1996), L'entrepreneuriat dans le secteur culturel, Programme LEDA, Comision de la Union Europea, Bruselas, DG V.
Roulleau-Berger L. (1999), Le travail en friche : les mondes de la petite production urbaine, La Tour díAigues : Editions de l'Aube.
Santagata, W. (2000), "Cultural Districts for Sustainable Economic Growth" Coloquio Internacional de Economia de la Cultura, Universidad de Minneapolis, Mayo.
Towse R. &Khakee A. (1992), Cultural Economics, Berlin : Springer Verlag.
Zan, L. (ed), Conservazione e innovazione nei musei italiani, Milano : Etas.

Fuentes:

Kulturwirtschafttsbericht NRW 1992, Oficina Federal de Estadísticas
& Wiesand A.J. (1997), ´Germanyª, in New Fontiers for Employment in Europe, Roma : Circle N∞9, pp. 142-53.
Cultural Statistics, Viena, 1995.
INS, Censo General de la población, 1991.
Ministerio de la Comunidad flamenca y Federación de Provincias de Flandes,
RSZ / ONZ.
Danmarks Statistics, 1993.
Instituto Nacional de Estadísticas, Madrid, 1994.
Statistics Finland, 1993.
EYSE, Atenas, 1995.
INSEE -DEP, Ministerio de Cultura, 1994.
ISPE / ISTAT, Spoleto, 1996.
The Arts Council, Dublín, 1994.
Central Bureau Voor de Statistick, 1992/3.
Jaarboek cultuur, 1995, CBS.
INE - Estadísticas de Empresas, 1993.
The Arts Council of England / Policy Research and Planning Department, 1991.
Eurostat , (1996), Audiovisual statistics Report 1995.
Statistiska Centralbyran, SCB, 1990.

Eurostat , (1996), Audiovisual statistics Report 1995.

Las culturas en el nuevo entorno tecnológico y el intercambio global

Jesús Martín-Barbero
ITESO, México

La nueva *centralidad* de la cultura en la sociedad

> *"Lo que está cambiando no es el tipo de actividades en las que participa la humanidad sino su capacidad tecnológica de utilizar como fuerza productiva lo que distingue a nuestra especie como rareza biológica, su capacidad de procesar símbolos"*

Manuel Castells

En la sociedad globalizada la cultura emerge como espacio estratégico de las tensiones que desgarran y recomponen el estar juntos", los nuevos sentidos que adquiere el lazo social, y también como lugar de anudamiento y explosión de todas sus dimensiones: religiosas, étnicas, estéticas, políticas, sexuales. De ahí que sea desde la diversidad cultural de las historias y los territorios, de las experiencias y las memorias, desde donde no solo se resiste sino se negocia e interactúa con la globalización, y desde donde se acabará por transformarla. Sabemos que ni los nacionalismos, las xenofobias, o los fundamentalismos religiosos se agotan en lo cultural, todos ellos remiten, en periodos más o menos largos de su historia, a exclusiones sociales y políticas, a desigualdades e injusticias acumuladas, sedimentadas. Pero lo que galvaniza hoy a las identidades como motor de lucha es inseparable de la *demanda de reconocimiento y de sentido.* Y ni el uno ni el otro son formulables en meros términos económicos o políticos, pues ambos se hallan referidos al núcleo mismo de la cultura, en cuanto mundo del *pertenecer a* y del *compartir.* Razón por la cual la identidad se constituye hoy en la negación más destructiva, pero también más activa y capaz de introducir contradicciones en la hegemonía de la razón instrumental.

1. Mediación tecnológica del conocimiento en la producción social

El *lugar* de la cultura en la sociedad cambia cuando la mediación tecnológica de la comunicación deja de ser meramente instrumental para esperarse, densificarse y convertirse en *estructural:* la tecnología remite hoy no tanto y no sólo a nuevos aparatos sino a nuevos modos de *percepción* y de *lenguaje,* a nuevas sensibilidades y escrituras. Radicalizando la experiencia de desanclaje producida por la modernidad, la tecnología deslocaliza los saberes modificando tanto el estatuto cognitivo como institucional de las *condiciones del saber* y las *figuras de la razón* (Gh. Chatron, A. Renauld) lo que está conduciendo a un fuerte emborronamiento de las fronteras entre razón e imaginación, saber e información, naturaleza y artificio, arte y ciencia, saber experto y experiencia profana. Lo que la trama comunicativa de la revolución tecnológica introduce en nuestras sociedades no es tanto una cantidad inusitada de nuevas máquinas sino un nuevo modo de relación entre los procesos simbólicos – que constituyen lo cultural – y las formas de producción y distribución

de los bienes y servicios. Un nuevo modo de producir, inextricablemente asociado a un nuevo modo de comunicar, convierte al conocimiento en una fuerza productiva directa (M. Castells). La "sociedad de la información" no es entonces sólo aquella en la que la materia prima más costosa es el conocimiento sino también aquella en la que el desarrollo económico, social y político, se hallan estrechamente ligados a la innovación, que es el nuevo nombre de la creatividad y la creación humanas.

a/ ***Nuevas figuras de razón que interpelan desde la tecnología.*** Con el computador estamos no ante una máquina con el que se producen objetos sino ante un nuevo tipo de *tecnicidad* que posibilita el procesamiento de informaciones y cuya materia prima son abstracciones y símbolos. Lo que inaugura una nueva *aleación de cerebro e información* que sustituye a la tradicional relación del cuerpo con la máquina. De otro lado, las *redes informáticas* al transformar nuestra relación con el espacio y el lugar (D. Harvey) movilizan figuras de un saber que escapa a la razón dualista con la que estamos habituados a pensar la técnica, pues se trata de movimientos que son a la vez de integración y de exclusión, de desterritorialización y relocalización , nicho en el que interactúan y se entremezclan lógicas y temporalidades tan diversas como las que entrelazan en el hipertexto a las sonoridades del relato oral con las intertextualidades de la escritura y las intermedialidades del audiovisual (M. Serres). Una de las más claras señales de la hondura del cambio en las relaciones entre cultura, tecnología y comunicación, se halla en la reintegración cultural de la dimensión separada y minusvalorada por la racionalidad dominante en Occidente desde la invención de la escritura y el discurso lógico, esto es la del mundo de los sonidos y las imágenes relegado al ámbito de las emociones y las expresiones. Al *trabajar* interactivamente con sonidos, imágenes y textos escritos, el hipertexto híbrida la densidad simbólica son la abstracción numérica haciendo reencontrarse las dos, hasta ahora "opuestas", partes del cerebro. De ahí que de mediador universal del saber, el número esté pasando a ser mediación técnica del hacer estético, lo que a su vez revela el paso de la primacía sensorio-motriz a la sensorio simbólica. Poniendo en circulación intensos flujos de información, las redes se constituyen en lugares de acceso e integración a la globalización (M. Santos; O. Ianni) y en nicho en el que interactúan lógicas y temporalidades tan diversas como las que entrelazan en el hipertexto las sonoridades del relato oral con las intertextualidades de la escritura y las intermedialidades del audiovisual. La "sociedad de información" no es sólo aquella en la que la materia prima más costosa es el conocimiento sino también aquella en la que el desarrollo económico, social y político, se hallan estrechamente ligados a la innovación, que es el nuevo nombre de la creatividad y la creación humana.

b/ ***Cambios en los mapas profesionales y laborales.*** Está ya en marcha una transformación en profundidad del mapa "moderno" de las profesiones, un mapa más ligado cada día a la configuración de *nuevos oficios* que vienen exigidos por las destrezas mentales que la revolución tecnológica introduce en la *alfabetización* al mundo laboral, y por las nuevas formas de *producir* y *gestionar*. Pero hay otro plano en que el cambio de cartografía aun más decisivo: el nuevo estatuto del *trabajador* en la sociedad (C. Dubar). Que, si por un lado presenta la cara socialmente más excluyente de la globalización – la llamada *flexibilización laboral* que es en verdad la disolución de la figura "moderna" del trabajador de tiempo completo para toda la vida – de otro lado rompe con la también muy "moderna" figura hegemónica de la *especialización* reinventado la figura de trabajador politifacético, esto es dotado de

destrezas varias – provenientes de diversos campos de saber – que le permitan adaptarse a la movilidad que hoy transforma y desfigura velozmente el mapa de las funciones requeridas por los modelos de producción, de gestión y comunicación.

c/ ***Aparición de un entorno educacional difuso y descentrado.*** En el estrato más profundo de la revolución tecnológica que atraviesan, con diversos calados, nuestras sociedades, lo que encontramos es una mutación en los *modos de circulación del saber* (R. Chartier). Desde los monasterios medievales has las escuelas de hoy el saber, que fue siempre una fuente clave de poder, había conservado el doble carácter de ser a la vez centralizado territorialmente, controlado a través de determinados dispositivos técnicos y asociado a muy especiales figuras sociales (J. Meyrowitz). De ahí que las transformaciones en los modos cómo circula el saber constituya una de las más profundas mutaciones que una sociedad puede sufrir. Y es entonces así, disperso y fragmentado, como el saber puede circular por fuera de los lugares *sagrados* que antes lo detentaban y de las figuras sociales que lo administraban. La escuela ha dejado de ser el único lugar de legitimación del saber, pues hay una multiplicidad de saberes que circulan por otros canales, difusos y descentralizados (B. de Sousa Santos). Esta diversificación y difusión del saber, por fuera de la escuela, es uno de los retos más fuertes que el mundo de la comunicación le plantea al sistema educativo. Saberes-mosaico, como los ha llamado A. Moles, por estar hechos de trozos, de fragmentos, que sin embargo no impiden a los jóvenes tener con frecuencia un conocimiento más actualizado en física o en geografía que su propio maestro. Lo que está acarreando en *la escuela* no una apertura a esos nuevos saberes sino una puesta a la defensiva y la construcción de idea negativa y moralista de todo lo que desde el *ecosistema comunicativo* de los medios y las tecnologías de comunicación e información la cuestiona en profundidad.

La explosión de las identidades

Ligado a sus dimensiones tecno-económicas, la *globalización* pone en marcha un proceso de interconexión a nivel mundial, que conecta todo lo que *instrumentalmente* vales – empresas, instituciones, individuos – al mismo tiempo que desconecta todo lo que, para esa razón, no vale. Este proceso de inclusión / exclusión a escala planetaria está produciendo no sólo reacciones y atrincheramientos sino una disyunción profunda y creciente entre la lógica de lo global y las dinámicas de los local (A. Appaduray). La manifestación más visible y honda de esa disyunción es la presencia en la experiencia cotidiana de la gente de un sentimiento compartido de impotencia, es decir que su trabajo, su entorno y su propia vida, escapan aceleradamente a su control. Las tres grandes instituciones de la modernidad – el trabajo, la política y la escuela – que constituían la fuente del sentido colectivo de la vida han entrado en una honda crisis (U. Beck). El significado de la vida se divorcia entonces de lo que el individuo o la comunidad *hace* para ligarse a lo que *se es:* hombre o mujer, negro o blanco, cristiano o musulmán, indígena o mestizo. *La sociedad-red* no es un puro fenómeno de conexiones tecnológicas sino la disyunción sistémica de lo global y lo local mediante la fractura de sus marcos temporales de experiencia y de poder: frente a la elite que habita el espacio atemporal de las redes y los flujos globales, las mayorías en nuestros países habitan aun el espacio / tiempo local de sus culturas, y frente a lógica del poder global se refugian en la lógica del poder que produce la identidad. Estamos

así ante una de las mutaciones que nos coloca no tanto en una *época de cambios* sino en un verdadero *cambio de época.*

a/ ***El carácter especialmente complejo y ambiguo del revival identitario,*** ya que en él habla no sólo la revancha de identidades negadas o no reconocidas sino que ahí se abren camino otras voces alzadas contra viejos exclusiones, y si en el inicio de muchos movimientos identitarios el autoreconocimiento es reacción de aislamiento, también es su funcionamiento como espacios de memoria y solidaridad, y como lugares de refugio en los que los individuos encuentran una *tradición moral* (R. Bellah). Los nacionalismos, las xenofobias o los fundamentalismos religiosos no se agotan en lo cultural, pues todos ellos remiten, en periodos más o menos largos de su historia, a exclusiones sociales y políticas, a desigualdades e injusticias acumuladas, sedimentadas, pero lo que galvaniza hoy a las identidades como motor de lucha es inseparable de la demande de reconocimiento y de sentido (Ch. Taylor; Stuart Hall). Y ni el uno ni el otro son formulables en meros términos económicos o políticos, pues ambos se hallan referidos al núcleo mismo de la cultural, en cuanto mundo del pertenecer a y del compartir. Razón por la cual la identidad se constituye hoy en la negación más destructiva, pero también más activa y capaz de introducir contradicciones en la hegemonía de la razón instrumental (Ch. Mouffe).

b/ ***Globalización: entre las identidades y los flujos.*** Acelerando las operaciones de desarraigo la globalización tiende a inscribir las identidades en las lógicas de los flujos: dispositivo de traducción de todas las diferencias culturales a la lengua franca del mundo tecnofinaciero y volatilización de las identidades para que floten libremente en el vacío moral y la indiferencia cultural (M. Featherstone). La complementariedad de movimientos en que se basa esa traidora traducción no puede ser más expresiva: mientras el movimiento de las imágenes y las mercancías va del centro a la periferia, el de los millones de emigrantes objeto de exclusión va de la periferia al centro. Con la consiguiente reidentificación – frecuentemente fundamentalista – de las culturas de origen que se produce en los “enclaves étnicos” que parchean las grandes ciudades de los países del norte.

La competencia comunicativa de las culturas

Convertida en *ecosistema comunicativo* la revolución tecnoeconómica rearticula también las relaciones entre comunicación y cultura: pasan al primer plano la dimensión y las dinámicas comunicativas de la cultura, de todas las culturas, y la envergadura cultural que en nuestras sociedades adquiere la comunicación. Al exponer cada cultura a las otras, tanto del mismo país como del mundo, los actuales procesos de comunicación aceleran e intensifican el intercambio y la interacción entre culturas como nunca antes en la historia. Y si es verdad que esa comunicación se constituye en una seria amenaza a ala supervivencia de la diversidad cultural, también lo es que la comunicación posibilita el desocultamiento de la subvaloración y la exclusión que disfrazaban la folclorización y el exotismo de lo diferente. Poner a comunicar las culturas deja entonces de significar la puesta en marcha de movimientos de propagación o divulgación para entrar a significar la *activación* de la experiencia creativa y la competencia comunicativa de cada cultura (A. Escobar, S. Alvarez, E. Dagnino). La comunicación en el campo de la cultura deja de ser un movimiento exterior a los procesos culturales mismos – como cuando la tecnología era excluida del mundo de lo cultural y tenida por algo meramente instrumental –

para convertirse en un movimiento *entre culturas*: movimiento de acceso, esto es de apertura, a las otras culturas, que implicará siempre la transformación / recreación de la propia. Pues la comunicación cultural en la "era de la información" nombra ante todo la *experimentación,* es decir la experiencia de apropiación e invención.

El acercamiento entre experimentación tecnológica y estética hace emerger, en este desencantado fin de siglo, un nuevo parámetro de evaluación de la técnica, distinto al de su mera instrumentalidad económica o su funcionalidad política: el de su capacidad de comunicar, esto es de *significar* las más hondas transformaciones de época que experimenta nuestra sociedad, y el de *desviar / subvertir* la fatalidad destructiva de una revolución tecnológica prioritariamente dedicada, directa o indirectamente, a acrecentar el poderío militar. La relación arte / comunicación señala entonces, tanto o más que un proceso de difusión de estilos y de modas, la reafirmación de la creación cultural como el espacio propio de aquel mínimo de utopía sin el cual el progreso material pierde el sentido de emancipación y se transforma en la peor de las alienaciones.

Cuando la cultura de des-ubica

La otra señal sintomática del "cambio de lugar" en la sociedad la constituye el desplazamiento que introducen los medios y tecnologías de la comunicación: mientras ostensiblemente – el menos en América Latina – se reduce la asistencia a los eventos culturales en lugares públicos, tanto de la alta cultura (teatros, museos, ballet, conciertos de música cultura), como de la cultural local popular (actividades de barrio, festivales, ferias artesanales) la *cultura a domicilio* crece y se multiplica desde la televisión herziana a la de cable, las antenas parabólicas y la videograbadora que en varios países supera ya en cincuenta por ciento de hogares, a la vez que en los estratos medios y altos crece rápidamente el uso del computador personal, el multimedia y el Internet (G. Sunkel, N. García Canclini). El cine especialmente, y también el acceso a conciertos, a la plástica, al teatro y la danza, son mediados cada día más intensamente por el video casero y la televisión. Las tecnólogas audiovisuales sacan el arte de sus "lugares propios" reubicando su acceso y su disfrute en el espacio doméstico, ampliando sus públicos y transformando sus usos. La diferencia que jerarquiza los públicos, en sus posibilidades y opciones culturales, pasa ahora por la cantidad y calidad de los equipamientos caseros: mientras los de más altos ingresos – vía electrónica y suscripciones individuales o familiares – disfrutan de la mejor oferta a medida que desciende el ingreso. En la relación de la creación cultural con ´sus´ públicos la mediación tecnológica no sólo des-ubica los lugares y modos de acceso, también está replanteando profundamente la separación entre prácticas de creación y consumo, pues como lo atestiguan especialmente las generaciones más jóvenes la escucha es cada vez más creativa en la música, y la lectura que posibilita el Internet esta hecha de múltiples formas de escritura.

Industrias y culturas:
la creación en las lógicas de la producción

Durante mucho tiempo cultura e industria fueron vistas como realidades incompatibles pues la industria aparecía estructuralmente ligada al funcionamiento de la mercancía. Pero aun reconociendo la articulación histórica entre capitalismo e

industrialización, las transformaciones vividas por las sociedades occidentales desde mediados de este siglo han ido develando la complejidad de relaciones que sostiene la *creación* cultural con las lógicas de la *producción* industrial: ni el cine es arte a pesar de ser industria, sino otro tipo de arte, ni la estandarización implica la total ausencia de innovación (R. Zallo). Es la tensión entre creación y producción la que hace hoy de las industrias culturales – desde el cine a la música discográfica, desde la televisión al videoarte – espacios de entrecruzamiento de diferentes espacios de la producción social y la creatividad cultural, conformados por dispositivos complejos que no son de orden meramente tecnológico, mercantil o político, y en las que pesan tanto las filiaciones como las alianzas, las pesadas máquinas de la fabricación como las sinuosas trayectorias de la circulación, y donde las estratagemas de apropiación deben ser tenidas en cuenta tanto como las lógicas de la propiedad (M. Piccini)

Del mercado como *forma* de lo sociocultural

La implacable hegemonía del mercado que orienta el actual curso de la globalización se halla unidad a la visión tecnocrática que espera de la tecnología la solución a los problemas sociales deslegitimando la especificidad de la esfera política. ¿Cómo asumir entonces el espesor social y cultural que hoy revisten las industrias audiovisuales e informáticas, sus modos transversales de presencia en la cotidianidad desde el trabajo al juego, sus espesas formas de mediación tanto del conocimiento como del arte y la política, sin ceder al realismo de lo inevitable que produce la fascinación tecnológica, y sin dejarse atrapar en las complicidades del *saber tecnológico* con la *modernización neoliberal* que hace del mercado el único principio organizador de la sociedad en su conjunto?. De un lado, estamos frente a la emergencia de una *razón comunicacional* cuyos dispositivos – la fragmentación que disloca y descentra, el flujo que globaliza y comprime, la conexión que desmaterializa e híbrida – agencias el *devenir mercado de la sociedad.* La comunicación (J. Curran, D. Morley, V. Walkerdine), que han entrado a jugar un papel estratégico en la configuración de los nuevos modelos de sociedad, es así convertida en el más eficaz motor del desenganche e inserción de las culturas – étnicas, nacionales o locales – en el espacio / tiempo de la globalización que agencia mercado. Del otro, la inserción de lo cultural en las lógicas massmediáticas de la comunicación está acelerando su organización en un sistema de máquinas productoras de bienes simbólicos ajustadas a sus "públicos consumidores", como hace la televisión con sus audiencias o la prensa con sus lectores. Es así como la producción cultural está dejando de ser patrimonio de las comunidades o función del Estado para convertirse en un "activo central del mercado", que deviene marco condicionante no sólo de la gestión y la distribución sino también de la misma creación.

A esas dos perspectivas complementarias, la de la desfatalización de la industria cultural y la crítica de la hegemonía del mercado, es necesario añadirle un mínimo de perspectiva latinoamericana. Pues por más escandaloso que nos suene un hecho que las mayorías en América Latina se están incorporando a la modernidad no de la mano del libro sino desde los discursos y las narrativas, los saberes y los lenguajes, de la industria y la experiencia audiovisual (J. Martín-Barbero). Ese hecho nos plantea retos graves que dejan obsoletos tanto los ilustrados como los

populistas modos de analizar y valorar. Si las mayorías se están apropiando de la modernidad sin dejar su cultura pero es porque esa cultura ha incorporado la "oralidad secundaria" que dejen y organizan las gramáticas tecnoperceptivas de la radio y el cine en un primer momento, y la visualidad electrónica de la televisión, el video y el computador actualmente. De modo que la complicidad y compenetración entre oralidad cultural y lenguajes audiovisuales no remite – como pretenden buena parte de nuestros intelectuales y nuestros anacrónicos sistemas educativos – ni a las ignorancias ni a los exotismos de un analfabetismo tercermundista sino a "la persistencia de estratos profundos de la memoria y la mentalidad colectiva sacados a la superficie por las bruscas alteraciones del tejido tradicional que la propia aceleración modernizadora comporta" (G. Marramao), y a los *des-centramientos culturales* que en nuestras sociedades están produciendo los nuevos regímenes del sentir y del saber que pasan por la imagen y que catalizan los medios y el computador.

Frente al desafío que entrañan esas nuevas sensibilidades y culturas gran parte de la intelectualidad latinoamericana, así como el sistema educativo, siguen atrincherados en la "ciudad letrada", desde la que se desconocen y desvalorizan la estratégica y más peculiar de las batallas culturales vivida en nuestros países, la batalla de las imágenes. ¿Cómo penetrar en las oscilaciones y alquimias de las identidades sin auscultar la mezcla de imaginarios desde los que los pueblos vencidos plasmaron sus memorias y reinventaros una historia propia?. Pues la recuperación actual de los imaginarios populares por las *imaginerias electrónicas de Televisa o TeveGlobo* en las que, el cruce de arcaísmos y modernidades hacen su éxito, no es comprensible sino desde los nexos que enlazan las sensibilidades a un *orden visual social* en el que las tradiciones se desvían pero no se abandonan, anticipando en la transformaciones visuales experiencias que aun no tienen discurso (Al. Renaud). El actual des-orden tardomoderno del imaginario – deconstrucciones, simulacros y eclecticismos – remite al *dispositivo barroco (o neobarroco)* "cuyos nexos con la imagen religiosa anunciaban el cuerpo electrónico unido a sus prótesis tecnológicas: *walkmans,* videocaseteras, computadores" (S. Gruzinski).

Integración y globalización

"Entre el atrincheramiento fundamentalista y la homogenización mercantilizada hay lugar para estudiar y discutir qué puede hacerse desde las políticas culturales a fin que las alianzas económicas no sirvan sólo para que circulen libremente los capitales sino también las culturas (.) ´ Lo latinoamericano ' no es un destino revelado por la tuerza ni por la sangre: fue muchas veces un proyecto frustrado; hoy es una tarea relativamente abierta y problemáticamente posible"
N. García Canclini

La integración de los países latinoamericanos para hoy ineludiblemente por su integración a una economía-mundo regida por la más pura y dura lógica del mercado. Estamos así frente a, pero también ya involucrados en, una globalización que se construye a expensas de la integración de nuestros pueblos (N. García Canclini). La "sociedad de mercado" es puesta como requisito de entrada a la "sociedad de información" de manera que la racionalidad de la modernización neoliberal sustituye los proyectos de emancipación social por las lógicas de una

competitividad cuyas reglas no las pone ya el Estado sino el mercado, convertido en principio organizador de la sociedad en su conjunto (C. Mendes). En América Latina las exigencias de competitividad entre los grupos están prevaleciendo sobre las de cooperación y complementariedad regional. Y sin embargo la identidad cultural de nuestros pueblos no podrá entonces continuar siendo narrada y construida en los nuevos relatos y géneros audiovisuales si las industrias comunicacionales no son tomadas a cargo por unas políticas culturales de integración latinoamericana capaces de asumir lo que los medios masivos tienen de, y hacen con, la cultura cotidiana de la gente, y capaces también de implicar explícitamente al sistema educativo en la transformación de las relaciones de la escuela con los campos de experiencia que configuran las nuevas sensibilidades, los nuevos lenguajes y las escrituras informáticas. Pero esas políticas culturales no serán posibles mientras las *culturas políticas* sigan vacías de densidad simbólica, incapaces tanto de interpelar y convocar a los ciudadanos, como de negociar con todos los actores de la sociedad desde el mercado a los productores independientes y los comunitarios (B. Klinsberg y L. Tomassini).

a/ ***Devaluación política y cultural del "espacio nacional".*** El espacio de lo nacional se halla hoy doblemente des-ubicado. De un lado la globalización disminuye el peso de los territorios y los acontecimientos fundadores que telurizaban y esencializaban lo nacional, y de otro la revaloración de lo local redefine de la idea misma de nación. Mirada desde la cultura-mundo, la nacional aparece provinciana y cargada de las culturas locales, la nacional equivale a homogenización centralista y acortamiento ofialista. Al mismo tiempo la revolución tecnológica plantea claras exigencias de integración al hacer del espacio nacional un marco cada día más insuficiente para aprovecharla o para defenderse de ella, al mismo tiempo que refuerza y densifica la desigualdad del intercambio (A. Grimson). Pues si hay un movimiento poderoso de integración – entendida ésta como superación de barreras y disolución de fronteras – es el que pasa por las industrias culturales de los medios masivos y las tecnologías de información. Pero a la vez son esas mismas industrias y tecnologías las que más fuertemente aceleran la integración de nuestros pueblos, la heterogénea diferencia de sus culturas, en la indiferencia del mercado.

b/ ***La revaloración de lo local.*** Hoy las identidades nacionales son cada día más multilinguísticas y transterritoriales. Y se constituyen no sólo de las diferencias entre culturas desarrolladas separadamente sino mediante las desiguales apropiaciones y combinaciones que los diversos grupos hacen de elementos de distintas sociedades y de la suya propia (R. M. Alfaro). La revalorización de lo local se hace especialmente visible en el estallido de la, hasta hace poco unificada, historia nacional por el reclamo que los movimientos étnicos, regionales, municipales, raciales, de género, hacen del derecho a su propia memoria, esto es a la construcción de sus narraciones y sus imágenes. Reclamo que adquiere rasgos mucho más complejos en países en los que el Estado está aun haciéndose nación, y cuando la nación no cuenta con una presencia activa del Estado en la totalidad de su territorio.

c/ ***El reencuentro con lo popular tradicional.*** Estamos ante una profunda reconfiguración de las *culturas tradicionales* – campesinas, indígenas y negras – que responde no sólo a la evolución de los dispositivos de dominación sino también

a la intensificación de su comunicación e interacción con las otras culturas de cada país y del mundo. Desde dentro de las comunidades esos procesos de comunicación son percibidos a la vez como otra forma de amenaza a la supervivencia de sus culturas – la larga y densa experiencia de las trampas a través de las cuales han sido dominadas carga de recelo cualquier exposición al otro – pero al mismo tiempo la comunicación es vivida como una posibilidad de romper la exclusión, como experiencia de interacción que si comporta riesgos también abre nuevas figuras de futuro (C. Monsivais). Ello está posibilitando que la dinámica de las propias comunidades tradicionales desborde los marcos de comprensión elaborados por los antropólogos y los folcloristas: hay en esas comunidades menos complacencia nostálgica con las tradiciones y una mayor conciencia de la indispensable reelaboración simbólica que exige la construcción del futuro (A.G. Quintero Rivera). Así lo demuestran la diversificación y desarrollo de la producción artesanal en una abierta interacción con el diseño moderno y hasta con ciertas lógicas de las industrias culturales, la existencia creciente de emisoras de radio y televisión programadas y gestionadas por las propias comunidades, y hasta la presencia del movimiento Zapatista proclamando por Internet la utopía de los indígenas mexicanos de Chiapas. A su vez esas culturas tradicionales cobran hoy para la sociedad moderna una vigencia estratégica en la medida en que nos ayudan a enfrentar el transplante puramente mecánico de culturas, al tiempo que, en su diversidad, ellas representan un reto fundamental a la pretendida universalidad deshistorizada de la modernización y su presión homegenizadora (R. Bayardo y M. Lacarieu).

d/ ***La globalidad de lo urbano.*** Es en la ciudad, y en las culturas urbanas mucho más que en el estado nacional, donde se encardinan las nuevas identidades: hechas de imaginerías nacionales, tradiciones locales y flujos de información transnacionales, y donde se configuran nuevos modos de representación y participación política, es decir nuevas modalidades de ciudadanía. Que es a donde apuntas los nuevos *modos de estar juntos* – pandillas juveniles, comunidades pentecostales, ghetos sexuales – desde los que los habitantes de la ciudad responden a unos salvajes procesos de urbanización, emparentados sin embargo con los imaginarios de una modernidad identificada con la velocidad de los tráficos y la fragmentariedad de los lenguajes de la información (N. García Canclini). Vivimos en unas ciudades desbordadas no sólo por el crecimiento de los flujos informáticos sino por esos otros flujos que sigue produciendo la pauperización y emigración de los campesinos, produciendo la gran paradoja de que mientras lo urbano desborda la ciudad perneando crecientemente el mundo rural, nuestras ciudades viven un proceso de *des-urbanización* que nombra al mismo tiempo dos hechos: la ruralización de la ciudad devolviendo vigencia a viejas formas de supervivencia que vienen a insertar, en los aprendizajes y apropiaciones de la modernidad urbana, saberes, sentires y relatos fuertemente rurales; y la reducción progresiva de la ciudad que es realmente usada por los ciudadanos, pues perdidos los referentes culturales, insegura y desconfiada, la gente restringe los espacios en que se mueve, los territorios en que se reconoce, tendiendo a desconocer la mayor parte de una ciudad que es sólo atravesada por los trayectos inevitables. Los nuevos modos urbanos de estar juntos se producen especialmente entre las generaciones de los más jóvenes, convertidos hoy en *indígenas* de culturas densamente mestizas en los modos de hablar y de vestirse, en la música que hacen u oyen y en las grupalidades que conforman, incluyendo las que posibilita la tecnología informacional. Culturas

éstas que por estar ligadas a estratagemas del mercado transnacional de la televisión, del disco o del video, no pueden ser subvaloradas en lo que ellas implican de nuevos modos de percibir y de narrar la identidad. Identidades de temporalidades menos "largas" más precarias, dotadas de una plasticidad que les permite amalgamar ingredientes que provienen de mundos culturales muy diversos y por lo tanto atravesadas por discontinuidades, por no-contemporaneidades en las conviven gestos atávicos, residuos modernistas, rupturas radicales (R. Reguillo). Y frente a la distancia y prevención con que gran parte de los adultos resientes y resisten esa nueva cultura – que desvaloriza y vuelve obsoletos muchos de sus saberes y destrezas – los jóvenes experimentan una *empatía cognitiva* con las tecnologías audiovisuales e informáticas, y una *complicidad expresiva* con sus relatos e imágenes, sus sonoridades, fragmentaciones y velocidades en los que ellos encuentran su idioma y su ritmo. Un idioma en que se dice la más profunda brecha generacional y algunas de las transformaciones más de fondo que está sufriendo una sociedad urbana atravesada por la conciencia dura de la descomposición social, de la sinsalida laboral, la desazón moral y la exasperación de la agresividad y la inseguridad.

Las imágenes
En que queremosser reconocidos

La integración económica de América Latina será imposible sin la creación de un espacio cultural propio. Espacio que pasa muy especialmente por unas *políticas públicas de comunicación* que, en primer lugar, posibiliten la circulación de producciones y programas entre todos los pases de la región efectuando una real la apertura / enlace de los medios de cada país con los de otros países de la región; que intensifiquen la cooperación entre los distintos medios, en espacial la estratégica cooperación entre empresas de televisión y cine; quemultipliquen los contactos internacionales entre profesionales de los medios: programadores, guionistas, directores etc.; que creen redes de intercambio y cooperación entre productores independientes de toda la región.

a/ ***Nuevas lógicas empresariales y nuevas modalidades de propiedad.*** La conversión de los medios en grandes empresas industriales se halla hoy ligada a dos movimientos convergentes: la importancia estratégica que el sector de las telecomunicaciones ocupa en la política de modernización y apertura neoliberal de la economía, y la presión que ejercen las transformaciones tecnológicas hacía la *des-regulación* del funcionamiento empresarial de los medios. Dos son las tendencias más notorias en este plano (N. García Canclini y C. Moneta). Una, la conversión de los grandes medios en empresas o corporaciones multimedia, ya sea por desarrollo o fusión de los propios medios de prensa, radio o televisión, o por la absorción de los medios de comunicación de la parte de grandes conglomerados económicos; y dos, las des-biacación y reconfiguraciones de la propiedad. La primera, tienen en su base la *convergencia tecnológica* entre el sector de las telecomunicaciones (servicios públicos en acelerado proceso de privatización) y el de los medios de comunicación, y se hizo especialmente visible a escala mundial en la fusión de la empresa de medios impresos TIME con la WARNER de cine, a la que entra posteriormente la japonesa Tosihiba, y a la que se unirá después CNN, el primer canal internacional de noticias; o en la compra la Columbia Pictures por la SONY. En América Latina (C. Mastrini y G. Bolaños), a la combinación de empresas

de prensa con las de televisión, o viceversa, además de radio y discografía, O Globo y Televisa le han añadido últimamente las de televisión satelital. Ambas participan en la empresa conformada por News Corporation Limited, propiedad de Robert Murdoch, y Telecommunication Incorporated, que es el consorcio de televisión por cable más grande del mundo. Televisa y O Globo ya no están solos, otros dos grupos, el uno argentino y el otro brasileño, se han sumado a las grandes corporaciones multimedia. El grupo Clarin que, partiendo de un diario, edita hoy revistas y libros, es dueño de la Red Mitre de Radio, del Canal 13 de TV, de la más grande de TVCable que cubre la ciudad capital y el interior, Multicanal, y de la mayor agencia nacional de noticias, además de su participación en empresas productoras de cine y de papel. Y en Brasil el Grupo Abril que, a partir de la industria de revistar y libros, se ha expandido a las empresas tVcable y de video, y que hace parte del macrogrupo DIRECTV, en el que participan Hughes Communications, uno de los más grandes consorcios constructor de satélites, y el grupo venezolano Cisneros, el otro grande de la televisión en Latinoamérica.

En un nivel de menos capacidad económica pero no menos significativo se hallan varias empresas de prensa que se han expandido en los últimos años al sector audiovisual. Así El Tiempo, de Bogotá, que está ya en tVcable, acaba de inaugurar el canal local para Bogotá CitiTV y construye actualmente un conjunto multisalas de cine; el grupo periodístico El Mercurio, de Santiago de Chile, dueño de la red de tVcable Intercom; el grupo Vigil, argentino, que partiendo de la editorial Atlántida posee hoy el Canal Telefé y una red de tVcable que opera no sólo en Argentina sino en Brasil y Chile.

De esa tendencia hace parte también la desaparición, o al menos la flexibilización, de los topes de participación de capital extranjero en las empresas latinoamericanas de medios. Tanto Televisa como el grupo Cisneros hacen ya parte de empresas de televisión en varios países de Sudamérica; en el grupo Clarin hay fuertes inversiones en O Globo; el Grupo Abril se ha asociado con las compañías de Disney, Cisneros y Multivisión con Hughes, etc. En conjunto, lo que esa tendencia evidencia es que, mientras la audiencia se segmenta y diversifica, las empresas de medios se entrelazan y concentran constituyendo en el ámbito de los medios de comunicación algunos de los oligopolios más grandes del mundo (O. Getino). Lo que no puede dejar de incidir sobre la conformación de los contenidos, sometidos a creciente patrones de abaratamiento de la calidad y fuertes, aunque muy diversificados modos, de uniformación.

La otra tendencia reubica al campo de los medios de comunicación como uno de los ámbitos en los que las modalidades de la propiedad presentan mayor movimiento (G. Rey), es éste claramente uno de los campos donde más se manifiesta el llamado *postfordismo*: el paso de la producción en serie a otra más flexible, capaz de programar variaciones casi “personalizadas” para seguir el curso de los cambios en el mercado. Un modelo de producción así, que responde a los ritmos del cambio tecnológico y a una aceleración en la variación de las demandas, no puede menos que conducir a formas flexibles de propiedad. Nos encontramos ante verdaderos movimientos de “des-ubicación de la propiedad” que, abandonando en parte la estabilidad que procuraba la acumulación, recurre a alianzas y fusiones móviles que posibilitan una mayor capacidad de adaptación a las cambiantes formas del mercado comunicativo y cultural. Como afirma Castells no asistimos a la

desaparición de las grandes compañías pero "sí a la crisis de su modelo de organización tradicional (..) La estructura de las industrias de alta tecnología en el mundo es una trama cada vez más compleja de alianzas, acuerdos y agrupaciones temporales, en la que las empresas más grandes se vinculan entre si" y con otras medianas y hasta pequeñas en una vasta red de subcontratación. A esa red de vínculos operativos de relativa estabilidad corresponde una nueva "cultura organizacional" que pone el énfasis en la originalidad de los diseños, la diversificación de las unidades de negocio y un cierto fortalecimiento de los derechos de los consumidores. Lo que en esas reconfiguraciones de la propiedad está en juego no sólo movimientos del capital sino las nuevas formas que debe adoptar cualquier regulación que busque la defensa de los intereses colectivos y la vigilancia sobre las prácticas monopolísticas.

a/ ***Los nuevos actores de la integración horizontal.*** Frente a la incomprensible pasividad de los Estados existen otras dinámicas que movilizan hacía la integración el escenario audiovisual latinoamericano. Y entre ellas sobresale el desarrollo de nuevos actores y formas de comunicación: las radioemisoras y televisoras regionales (como las colombianas y mexicanas) municipales y comunitarias o los grupos de producción de video popular que se están constituyendo en "un espacio público en gestación pues representan un impulso local, hacía arriba, que parece destinado a convivir con los medios globales" (R. Roncagliolo). Todas esas emisoras hacen parte de las redes de iniciativas informales que, atravesando aldeas y barriadas ponen en relación las demandas locales con las ofertas globales, vía antenas parabólicas por ejemplo. Y cuya "densidad social y cultural" debería tenerse en cuenta a la hora de pensar las posibilidades de integración regional.

c/ ***Las brechas en abiertas en las grandes máquinas de los conglomerados multimedia.*** Me refiero a la puesta en escena de lo latinoamericano que, cargada de esquematismos y deformaciones pero también de polifonías, están realizando las subsidiarias latinas de CNN y CBS en unos países con frecuencia inmersos en una muy pobre información internacional y especialmente en los que atañe a los otros países de Latinoamérica. Las descontextualizaciones y frivolidades de que está hecha buena parte de la información que difunden esas cadenas de televisión no pueden ocultarnos las posibilidades de apertura y contrastación informáticas que ellas producen pues en su entrecruce de imágenes y palabras de deshacen y rehacen imaginarios que rebasan lo local y nos sitúan en un cierto espacio globalizado pero latinoamericano. También entre las grandes industrias del rock pasan hoy movimientos de integración cultural nada despreciables (A. Rieda). El movimiento del rock latino rompe con la mera escucha juvenil para despertar creatividades insospechadas de mestizajes e hibridaciones: tanto de lo cultural con lo político como de las estéticas transnacionales con los sones y ritmos más locales. De Botellita de Jerez a Maldita Vecindal, Caifanes o Café Tacuba en México, Charly García, Fito Paez o los Enanitos verdes y Fabulosos Cádillac en Argentina, hasta estados Alterados y Aterciopelados en Colombia. "En tanto afirmación de un lugar y un territorio, este rock es a la vez propuesta estética y política. Uno de los 'lugares' donde se construye la unidad simbólica de América Latina, como lo ha hecho la salsa de Ruben Blades, las canciones de Mercedes Sosa y de la Nueva Trova Cubana, lugares desde donde se miran y se construyen los bordes de lo latinoamericano" (A. Rueda). Que se trata no de meros fenómenos locales / nacionales sino de los latinoamericano como un legar de pertenencia y de

enunciación específico, lo prueba la existencia del canal latino de MTV, en el que se hace presente, junto a la musical, la creatividad audiovisual en ese género híbrido, global y joven por excelencia que es el videoclip.

D/ ***Las aun necesarias políticas culturales.*** Las políticas de comunicación deben ser hoy pensadas no como meras "políticas de medios" sino como políticas culturales del "sistema comunicativo", pues es por referencia a ese sistema que se producen los peculiares cambios en cada medio. E igualmente esas políticas tampoco pueden hoy definirse en el espacio excluyente de lo nacional ya que su espacio real es más ancho y complejo: el de la diversidad de las culturas locales dentro de la nación, y el del espacio cultural latinoamericano. Ello está implicando investigar en el mundo político las posibilidades de que las políticas de comunicación no sean pensadas sólo desde los ministerios de Comunicaciones, como meras políticas de tecnología o "de medios", sino que hagan parte de las políticas culturales (UNESCO). Pues resulta imposible cambiar la relación del estado con la cultura sin una política cultural integral, esto es que des-estatalize lo público, sin reubicarla en el nuevo tejido comunicativo de lo social, es decir sin políticas capaces de convocar y movilizar al conjunto de los actores sociales: instituciones, organizaciones y asociaciones; estatales, privadas e independientes; políticas, académicas y comunitarias. Y que sean a la vez políticas para el ámbito privado y público de los medios. Si el Estado se ve hoy obligado desregular el funcionamiento de los medios comerciales debe entonces ser coherente permitiendo la existencia de múltiples tipos de emisoras y canales que hagan realidad la democracia y el pluralismo que los canales comerciales poco propician. Así como en el ámbito del mercado la regulación estatal se justifica por el innegable interés colectivo presente en toda actividad de comunicación masiva, la existencia de medios públicos se justifica en la necesidad de posibilitar alternativas de comunicación que den entrada a todas aquellas demandas culturales que no caben en los parámetros del mercado, ya sena provenientes de las mayorías o de las minorías.

Bibliografía

M. Castell, *La era de la información,* Vol. 1, La sociedad red, Alianza, Madrid 1997

M. Ferguson / P. Golding (Eds.), *Economía política y estudios culturales*, Bosch, Barcelona, 1998

C. Dubar, La crise des identités: interprétation d'une mutation, PUF, Paris, 2000

E. Morin, Les sept savoir necessaires a l'education du futur, Seuil, Paris 1999

G. Chartron, *Pour une nouvelle economie du savoir,* Presses Universitaires de Rennes, 1994

Renauld, "L'image: de l'économie informationelle à la pensée visualle", *Reseaux* No 74, Paris, 1995

de Sousa Santos, Crítica da razao indolente. Contra o despedício da experiencia, Cortez, Sao Paolo, 2000

J. Meyrowitz, No sense of place. The impact of Electronic Media on Social Behavior, Oxford University Press, New York, 1985

R. Chartier, Las revoluciones de la cultura escrita, Gedisa, Barcelona, 2000

M. Castells, *La era de la información,* Vol. 1, Alianza, Madrid, 1977

M. Serres, *Atlas,* Cátedra, Madrid, 1995

A. Appaduray, La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización, Trilce / F.C.E., Buenos Aires, 2001

U. Beck, *La sociedad del riesgo,* Paidos, Barcelona, 1998

A. Grimson (comp.), *Fronteras, naciones e identidades,* Ciccus, Buenos Aires, 2000

Stuart Hall, *A identidade cultural na postmodernidade,* D.P & Editora, Rio de Janeiro, 1999

Ch. Taylor, Multiculturalismo: lutte il riconoscimiento, Feltrinelli, Milano, 1998

Harvey. "The experience of space and time" in *The condition of Postmodernity,* Basil Blackwell, Cambridge, 1989

Ch. Mouffe y otros, *Identidades,* Vol. 14 de *Debate feminista,* México, 1996

M. Featherstone (org), Cultura global. Nacionalismo, globalizacao e modernidade, Voces, Petrópolis, 1999

G. Sunkel (coord.), El consumo cultural en América Latina, CAB, Bogotá, 1999

R. Zallo, El mercado de la cultura. Estructura económica y política de la comunicación, Garkoa, Donostia, 1992

R. M. Alafaro, y toros (1998) *Redes solidarias, culturas y multimedialidad,* Ocic-AL/Uclap, Quito

Monsivais, Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina, Anagrama, Barcelona 2000

A. G. Quintero Ricera, *Salsa, sabor y control,* Siglo XXI, México, 1998

R. Bayardo y M. Lacarrieu (Comp.), *Globalización e identidad cultural,* Ciccus, Buenos Aires, 1997

Mato y otros, América Latina en tiempos de globalización: procesos culturales y transformaciones sociopolíticas, Unesco / U.C.V., Caracas, 1996

Reguillo, Rossana (1991) En la calle otra vez. Las Bandas: identidad urbana y usos de la comunicación, Iteso, Guadalajara, México

Estrategias del desencanto. Emergencia en culturas juveniles, Norma, Buenos Aires 2000

N. Garcia Canclini, (Coord.) *Cultura y comunicación en la ciudad de México,* Grijalbo, México, 1998

y Carlos Moneta (coords.), Las industrias culturales en la integración latinoamericana, México, Grijalbo, 1999

B. Klinsberg y L. Tomassino (comp.), *Capital, social y cultura: claves estratégicas para el desarrollo,* BID / F. C. E., Buenos Aires, 2000

M. A. Garreton (coord.), América Latina: un espacio cultural en un mundo globalizado, CAB, Bogotá, 1999

G. Mastrini y C. Bolaños /editores), Globalización y monopolios en la comunicación de América Latina, Biblos, Buenos Aires, 1999

O. Getino, El impacto del video en el espacio Latinoamericano, IPAL, Lima, 1990

Introducción al espacio audiovisual latinoamericano, INC, Buenos Aires, 1993

La tercera mirada: panorama del audiovisual latinoamericano, Paidos, Buenos Aires, 1996

R. Roncagliolo, “La integración audiovisual en América Latina: Estados, empresas y productores independientes, en *Culturas eb globalización,* Nueva Sociedad, Caracas, 1996

G. Rey, “Integración y reacomodamientos de las industrias culturales”, en N. García Canclini y C. Moneta, *Las industrias culturales en la integración latinoamericana*

36. A. Rueda, Representaciones de lo latinoamericano: memoria, territorio y transnacionalidad en el videoclip del rock latino, Univalle, Cali, 1998

G. Recondo (Comp.), Mercosur. La dimensión cultural de la integración, Ciccus, Buenos Aires, 1997

M. Bisbal / P. Nicodemo (Coord.), *Nuevas fronteras: medios, comunicación y poder,* Univ. Central de Venezuela, Caracas 1996

D. Portales, La dificultad de innovar. Un estudio sobre las empresas de televisión en A. L., Ilet, Santiago de Chile, 1988

Utopías en el mercado. Teoría y práctica de una contribución democrática de la televisión, Ed. Del Ornitorrinco, Santiago, 1994

VV. AA, Participación social y medios masivos. Canales regionales y sociedades urbanas, AFACOM, K. Adenauer, Medellín, 1998

UNESCO, Encuentro regional sobre Políticas audiovisuales en A. L. y el Caribe, México, 1991

Políticas Culturales en Diálogo

Alfons Martinell
Cátedra Unesco de la Universidad de Girona y Presidente de la Fundación Interarts, España

"*Lo que se cambia no es un siglo, sino una civilización*" decía Saramago para recordarnos la trascendencia de los cambios que nuestras sociedades, entre ellos los culturales, están viviendo en los últimos años. Ante esta propuesta de reflexión los responsables y expertos en cultura no dudamos que las políticas culturales se encuentran en una encrucijada, crisis o desconcierto ante la evolución del impacto del desarrollo científico-tecnológico, los cambios en los sistemas económicos y culturales y el aumento de los déficits democráticos. Esta crisis está motivada por lo que Z. Bauman define como un aumento considerable de la movilidad, tanto en el aspecto socioeconómico como en las enormes posibilidades de circulación de amplios sectores sociales, gracias al acceso a los grandes aparadores de información y comunicación o ante una movilidad a la búsqueda del bienestar, seguridad y al acceso a un mercado de trabajo cada vez más internacional. Estos cambios, tan analizados críticamente desde diferentes disciplinas o teorías de la cultura, encuentran grandes dificultades de asimilación y de traslación a propuestas más operativas que permitan aportar elementos de salida a este desconcierto o crisis. Es evidente que las políticas culturales se encuentran en esta confusión debido a que sus efectos han incidido sobre los pilares de las expectativas que se habían depositado en ellas, tanto por los organismos internacionales como por los estados-nación. Por otro lado, la creciente mundialización ha sorprendido a unas desprovistas políticas culturales que no disponían de suficiente solidez ni herramientas para afrontar estos procesos tan complejos. Únicamente las grandes corporaciones transnacionales de la industria cultural, aprovechando una dinámica de globalización de los mercados, han sabido situarse en estos flujos, pero las estructuras clásicas del estado-nación no han encontrado su lugar ante su propia crisis y ante los efectos tan rápidos de estos procesos.

Para el abordaje de esta tranformación, es necesario recuperar un cierto protagonismo de la acción cultural ante el desbordamiento de estas situaciones. Las políticas culturales han de mantener capacidades de diálogo mucho más amplias con sectores muy diversos de la sociedad y principalmente con otros agentes de la vida social a los que el sector cultural tradicionalmente no se había dirigido hasta este momento. En este sentido nos atrevemos a recomendar, a los responsables de políticas culturales, así como los expertos en esta materia, acostumbrarse a una capacidad de reflexión y reconsideración de algunos de los postulados que hasta este momento han prevalecido. De alguna manera se podría plantear una cierta refundación de los conceptos clave de las políticas culturales ante el nuevo rol de la cultura en una sociedad cada vez más globalizada e interdependiente. Ante estos cambios y perplejidades de transito de siglo es recomendable un esfuerzo de reflexión como nos propone Carlos Fuentes "todo queda por reformar, todo queda por reconsiderar".

Las políticas culturales del siglo XX han conseguido muchos avances y efectos, fruto de transformaciones sociales muy importantes, que se pueden concretar en los siguientes aspectos. En primer lugar se ha conseguido la recuperación del concepto de política cultural, secuestrada por los principios autoritarios y fascistas, hacia una

visión más democrática, más plural y pública[3] entendidas que las políticas culturales no corresponden únicamente al poder del estado sino que los diferentes agentes culturales pueden asumir sus responsabilidades y sus aportaciones diferenciando lo que es la política cultural pública de estado de otras políticas culturales. Por otro lado el concepto de políticas culturales se ha ido incorporando paulatinamente en el campo de reflexión de las políticas públicas y en los postulados del estado del bienestar, o un estado más social que asume como competencia pública la cultura. Esta voluntad se ha configurado a partir de la proclamación en el articulado de las diferentes constituciones y el establecimiento de leyes específicas en el campo. Estas formas buscan una articulación entre la defensa de los valores colectivos de la cultura evitando abandonarlos, sin regulaciones, en manos de lo individual o únicamente del mercado. En este sentido, es importante el papel de las políticas culturales al lado de otras políticas que han marcado los grandes cambios en nuestra sociedad y el camino hacia la modernidad como pueden ser las políticas educativas, las políticas sociales, las políticas sanitarias, etc.

Fruto de este proceso se ha desarrollado una mayor estructuración de las administraciones específicas en cultura en forma de ministerios propios o ministerios compartidos, pero que han permitido una visualización de esta nueva responsabilidad del servicio público. Pero quizás lo más importante ha sido la progresiva estructuración de departamentos de cultura tanto en el ámbito local y regional que se han convertido en un motor importante de desarrollo, a la vez de fomento de la diversidad cultural nacional ante los planteamientos monolíticos de las culturas defendidas tradicionalmente por el estado-nación.

Los cambios económicos y sociales han convertido a la cultura también en un bien consumible, con la emergencia de un mercado significativo de demanda y consumo en el campo cultural que ha motivado la expansión de unas industrias y empresas culturales que respondieran a estas nuevas necesidades. Este sector privado ha desarrollado nuevas estrategias a partir de las nuevas posibilidades que les ofrecían la incorporación de los avances tecnológicos como ha podido ser la industria del cine, los medios de comunicación, la música, la edición, etc...

El aumento de participación de la ciudadanía en la cultura ha provocado la estructuración social de la comunidad en forma de organizaciones e instituciones que desde la propia sociedad civil, sin animo de lucro y al margen de las estructuras del estado, han creado un nuevo agente social denominado tercer sector de la cultura que ha incorporado grandes iniciativas y una dimensión nueva al diálogo entre el interés general y el mercado. La emergencia y desarrollo de este tercer sector cultural es uno de los fenómenos más importantes que se están desarrollándose desde el nivel local al global, generando la presencia de un nuevo actor, que hasta estos momentos no se había considerado, permitiendo un mayor desarrollo, impacto y extensión de las políticas culturales gracias a la colaboración de este sector social.

El efecto de estas políticas culturales, el aumento de sus agentes, así como el desarrollo de políticas de democratización de la cultura e implementación territorial,

[3] Unesco. Mondicult - México 1982

ha generado un proceso de mayor presencia de la cultura en nuestras sociedades y principalmente un incremento de la práctica cultural así como un aumento de creadores y artistas que participan desde diferentes lenguajes en la vida cultural de sus propios contextos.

Pero, a pesar de estas evidencias, no hemos podido escapar de muchas contradicciones que la cultura mantiene como nos recuerda G. Steiner[4]
"¿Por qué las humanidades, en el sentido más amplio de la palabra, por qué la razón de las ciencias no nos han dado protección alguna contra lo inhumano? ¿Por qué, efectivamente es posible tocar Schubert por la noche y marchar por la mañana a cumplir en sus obligaciones en el campo de concentración?.
Ni la gran lectura ni la música, ni el arte han podido impedir la barbarie total. A menudo han proporcionado un decorado una "fioritaria", un hermoso marco para el horror.".
Esta advertencia nos obliga a plantearnos una visión mucho más crítica de la cultura y una alerta para sus navegantes con relación a sus bondades y sus propias contradicciones. No podemos olvidar que una mayoría de los conflictos contemporáneos de nuestro planeta, con resultado de enfrentamiento bélico, tienen una raíz cultural y estas realidades se van a convertir en un marco de acción en la cual la cultura tendrá que operar y articularse para encontrar su espacio, que ya no estará en la comodidad de una práctica dominada y aislada de una élite ilustrada.

A pesar de esta introducción, que no pretende alarmarles, sino al contrario situar una nueva fisonomía del trabajo cultural, a continuación voy a plantear un conjunto de reflexiones realizadas con el objetivo de superar el aislamiento, a veces crónico del sector cultural, y la lucha contra la endogamia que se convierte en el elemento más negativo de nuestras políticas culturales. Estas reflexiones realizadas en clave de diálogos que las políticas culturales pueden emprender para ubicarse de forma más clara en su realidad contemporánea.
- En primer lugar hemos de reclamar un diálogo de la cultura con la política, es decir repolitizar la escena cultural tanto por los problemas y las posiciones que encontramos en proximidad o por los efectos de la mundialización. Existe una necesidad de una nueva contextualización de las políticas culturales que permitan superar los esquemas clásicos de las relaciones entre territorio y política para encontrar una nueva forma de identificar las necesidades sociales de la cultura, el interés general y por tanto redefinir un nuevo concepto de servicio público. La cultura ha de aprotar su visión de la democracia, el concepto de ciudadanía, o la participación cultural como objetivo y misión finalista de las políticas culturales. En ese sentido, abogamos por un mayor intercambio con los problemas políticos reales, rehuyendo el aislamiento de los sectores creativos o las posiciones tecnocráticas que se han depositado en muchas de las estructuras de nuestras políticas culturales, para entrar en un diálogo con la política, con la democracia, es decir con la ciudadanía para aportar esta dimensión cultural a la política tan necesaria en los momentos actuales.

- En segundo lugar el fomento del diálogo de las políticas culturales con los propios valores de la cultura, integrando a otros emergentes que procedan de reflexiones más amplias. El desarrollo de los derechos humanos aporta nuevas visiones del

[4] Steiner, G. (2000): La barbarie de la ignorancia, Ed M. Muchnick, Madrid (pp. 58-59)

concepto de la ciudadanía, y para esto se encuentran en la necesidad de profundizar en lo que algunos autores han denominado derechos de tercera generación o derechos especializados. Hemos observado como se han ido perfilando y acordando unas nuevas declaraciones de los derechos culturales que especifican y orientan en la actualidad hacia donde queremos desarrollar unos aspectos concretos de los derechos humanos. En este sentido, las declaraciones y la interpretación de los derechos culturales adquieren una importancia enorme por su poco desarrollo y por la trascendencia que tienen en depositar en manos de la ciudadanía la capacidad de ejercer sus propios derechos a partir del reconocimiento de la libertad cultural. Adquiriendo más importancia cuando se evidencia que el bienestar y la calidad de vida ya no es un bien nacional sino que los problemas sociales y el bienestar se plantean como problemas supranacionales ya que el ser humano es ser humano sea donde sea y en donde se encuentre. El derecho a la cultura y a la participación cultural se convierte en un derecho que va más allá del marco, o de las garantías, que el estado-nación puede asegurar. En este diálogo, de las políticas culturales con sus propios valores, encontramos nuevas capacidades de cohesión y consenso que en este momento son necesarios en la complejidad de nuestra sociedad. Estos no responden únicamente a la tradición o a la memoria colectiva sino que responden a la formulación de nuevas respuestas para nuevos problemas o dicho de otra manera nuevos valores para nuevas realidades.

- En la actualidad no podemos entender un nuevo concepto de ciudadanía cultural sin establecer un diálogo amplio con otras políticas que inciden directa o indirectamente en el sector cultural, o tienen una gran influencia en el bienestar, la calidad de vida, en la vida en común y en la vivencia del espacio público. Nos referimos a que las políticas culturales, saliendo de su propia dinámica, han de dialogar con las políticas económicas, sociales, de empleo, lucha contra la exclusión, etc y establecer una capacidad de interlocución para recibir de estas políticas sus dimensiones al desarrollo y al bienestar cultural. De la misma forma hemos de valorar las aportaciones de la cultura a estas políticas para dinamizar sinergias para implementar formas integradas de desarrollo en sus entornos.

- En cuarto lugar, las políticas culturales tendrán que entrar en diálogo con algunas de las contradicciones entre territorio e identidad cultural. En ese sentido entendemos que una política cultural ya no puede limitarse a un territorio administrativo sino que adquiere una importancia más allá de sus fronteras, un diálogo cultural transfronterizo con las políticas culturales de los no territorios o las culturas deslocalizadas. Teniendo en cuenta la gran importancia que ha adquirido la movilidad y la existencia de grandes poblaciones de emigrantes en otras regiones que mantienen una vida y presencia cultural que no corresponde a una imagen homogénea entre cultura y territorio. Esta ruptura del principio territorio igual a una identidad cultural, que se expresa de forma más contundente en las ciudades, obliga a una visión mucho más amplia del diálogo intraterritorial o intranacional como elemento fundamental para unas políticas culturales dirigidas a toda la ciudadanía, esté donde esté y proceda de donde proceda. En este mismo sentido en las comunidades receptoras de flujos de emigración, sus políticas culturales tendrán que desarrollar diálogos con los nuevos ciudadanos los cuales por efectos sociales, económicos o de seguridad se trasladan a otras realidades, las cuales configurarán tejidos sociales muy diversos donde se habrán de articular respuestas a necesidades culturales diferentes. El diálogo con esta nueva ciudadanía cultural no

se podrá establecer sino es a partir del reconocimiento mutuo y no únicamente a partir de estrategias de integración o asimilación.

- Como decíamos en la primera parte de esta exposición entendemos las políticas culturales no únicamente como las políticas del estado sino las políticas que tienen todos los agentes culturales que intervienen socialmente. Pero las políticas públicas, en el ámbito de la cultura han de encontrar nuevos sistemas de gestión articulando su acción a partir de compartir con otros agentes los aspectos del interés general, que aportarán su participación y un avance democrático importante. Este diálogo con los otros agentes culturales ha de superar la arrogancia o prepotencia de las estructuras de la administración pública para evolucionar a formas de cogestión de sistemas complejos entre agentes que requieren la realidad de los sistemas culturales avanzados. En este sentido el reconocimiento del otro agente como actor social, y la definición de su función en el conjunto, es un elemento muy importante de las nuevas generaciones de políticas culturales, donde no se puede dejar muchos de estos aspectos únicamente a la inercia o a la dinámica de los propios agentes. En estos nuevos escenarios será necesario articular consensos y articulaciones que permitan un desarrollo más integrado y más diverso de la acción pública en la comunidad.

- En este sentido, el diálogo permanente con los otros agentes comportará un nuevo concepto del servicio público. Las políticas culturales han de realizar una autocrítica sobre el concepto del interés general que han aplicado hasta este momento, pero en este camino han de establecer diálogos con el mercado, con la sociedad civil y con nuevos valores que han de permitir y fomentar una acción pública desde muchas instancias, compartiendo el protagonismo y la responsabilidad con sectores sociales más amplios. Estos nuevos modelos han de intentar una participación más amplia aportando una mayor democratización y legitimidad a la acción cultural, garantizando su diversidad y evitando el dominio de la cultura por una minoría.

- Pero estos diálogos, como decíamos anteriormente, no podrán realizarse únicamente a nivel local o nacional, reclamando una presencia en nuestra sociedad globalizada. La mundialización de muchos procesos culturales requiere que las políticas locales, regionales y nacionales establezcan un diálogo con lo internacional para incorporarse a una nueva forma de diplomacia estableciendo relaciones, contactos e intercambios con otras realidades y contextos. Esta apertura va a crear un campo de tensiones y conflictos con la propia realidad, y con ciertas estructuras estatales que no pueden dar respuesta, no controlar, a toda la gama de nuevas interacciones que estos escenarios posibilitan. Como dice Castells lo estatal es demasiado pequeño para la global y demasiado grande para lo local estableciendo de alguna manera una voluntad de un estado que no intervenga tanto y deje al local un protagonismo en el campo de lo global.

- En estos diálogos no podemos olvidar que los creadores son un sector significativo e imprescindible en las políticas culturales y a veces no encuentran las formas para su interlocución con el campo de las políticas culturales. Éstas han de valorar la importancia de un diálogo, abierto y libre con los creadores y éstos puedan aportar sus visiones, perspectivas y significados a la construcción de unas políticas culturales donde los procesos creativos, la innovación y la ruptura sean herramientas fundamentales para la búsqueda de las necesidades culturales de la

contemporaneidad. Este diálogo ha de evitar la concepción y gestión de unas políticas culturales totalmente aisladas de los procesos creativos y artísticos, diseñadas y elaboradas desde posiciones pragmáticas y tecnocráticas sin contar con el gran empuje que las artes pueden aportar a la visión de una cultura plural y arraigada entre la memoria y la contemporaneidad.

En ese sentido, les propongo una posición de diálogo entendida como la capacidad de establecer conexiones con otros agentes y realidades, estableciendo unas políticas culturales abiertas a la interacción e influencia con una gran multitud de factores y variables que pueden incidir, enriquecer y dimensionar la cultura como una herramienta al servicio de la ciudadanía y al servicio de la democracia. Para este fin el diálogo es fundamental para el desarrollo de la diversidad cultural, que la Unesco nos ha propuesto como reto para este nuevo siglo, y para la defensa de las libertades culturales de todos los ciudadanos; unos nuevos valores y derechos para la cultura, unas nuevas formas de organización, unas nuevas bases de justificación de la acción de la cultura teniendo en cuenta su interrelación con estos amplios factores.

Para este hecho los responsables de las políticas culturales, que actúen tanto a nivel local como a nivel nacional, tendrán que adquirir una nueva dimensión del concepto de responsabilidad pública, facilitando la participación de la población en la gestión de los intereses culturales, y por lo cual tendremos que mantener diálogos, asumiendo la integridad de que estos se van a desarrollar en un marco de franqueza y comprensión mutua.

Las políticas culturales de este nuevo siglo tendrán que enfrentarse a estos nuevos retos con una actitud de búsqueda de nuevas soluciones para nuevos problemas, construyendo respuestas a nuevas necesidades culturales, las cuáles están evolucionando, cambiando y configurando de manera muy rápida y con ciertas dificultades de encontrar en el sector cultural la respuesta que la ciudadanía o las nuevas generaciones nos están solicitando.
La no intervención o regulación de las políticas culturales conlleva dejar todo el peso de las respuestas a nuevas necesidades a la construcción de una demanda en los mercados, y no a la configuración de una cultura como una herramienta de educación de la ciudadanía, la construcción de una capacidad crítica al servicio de la opción y la libertad cultural de los individuos. En ese sentido, la reflexión sobre políticas culturales adquiere una dimensión mucho más política, o como decía al principio, repolitizar la cultura para salir del engaño que ciertas tendencias basadas en la gestión eficiente de nuestros recursos nos han llevado a una visión muy tecnocrática de las políticas culturales y no tanto al servicio de esta dimensión como defensa de los valores fundamentales o de los valores y derechos culturales. Esta nueva perspectiva es un cambio importante que nuestra sociedad nos reclama, y es en estos espacios y contenidos donde las políticas culturales podrán adquirir centralidad y protagonismo en la medida que sepan posicionarse y buscar recursos para este nuevo fin.
Creemos que en la actualidad algunos de estos problemas se presentan de forma evidente, pero el sector cultural, a pesar de diagnosticarlos, sigue anclado en un funcionamiento y en una inercia que no le permite cambiar sus propias articulaciones y trabajar con diálogos, lenguajes y conceptos variables diferentes que le permitan entrar en este duro mundo en el que los problemas son muchos

más integrales y que el principio de complejidad reclama la participación de todos los subsistemas al servicio del bien común.

Un diálogo con la ciudadanía es un diálogo de la cultura con la política.

Redes de investigación. Hacia una estrategia de integración

Eduardo Nivón Bolán
Universidad Autónoma Metropolitana, México

El escenario de la globalización: Integración y exclusión social.

Quiero empezar poniendo a su consideración dos escenarios contrapuestos que permitirían pensar la importancia del impacto de las redes en nuestro mundo actual.

La primera consideración deriva de varios comentarios de Manuel Castells en su trabajo *La era de la información* en el que pone ante nuestros ojos las transformaciones de la sociedad industrial a fines del siglo XX. En el capítulo sobre "El espacio de los flujos"[5] Castells avanza algunas consecuencias de las tecnologías de la información en la vida urbana. Observa en primer que los patrones de localización de las principales actividades económicas se han transformado. La nueva economía informacional está organizada en torno a centros de mando y control capaces de coordinar, innovar y gestionar las actividades entrecruzadas de las redes empresariales. Este hecho es aparentemente contradictorio con las nuevas posibilidades tecnológicas. Lejos de que estas últimas hayan provocado la dispersión de las actividades básicas de la nueva economía, hay un proceso de "dispersión y concentración simultáneos" (412). Los servicios avanzados se dispersan en todo el mundo industrializado pero, pero otra parte, los niveles superiores de esas actividades se concentran en unos pocos puntos nodales de unos cuantos países. De ahí la necesidad del estudio de las llamadas "ciudades globales" y de encontrar la nueva jerarquía del sistema mundial de ciudades, pues éste expresa la estructura de poder mundial en el que las metrópolis dominantes son centros de generación de conocimientos y flujos de información, a partir de las cuales se constituyen "redes de producción y gestión, cuya flexibilidad *no* necesita incorporar trabajadores y proveedores, sino tener capacidad de acceso a ellos cuando convenga y en el momento y cantidades requeridas en cada caso particular" (418).

La segunda observación de Castells es la nueva configuración del espacio de la producción. Ésta requiere de mano de obra de diferente calificación y por tanto se extiende por el mundo a la caza de las distintas oportunidades geográficas. Sin embargo destaca el carácter central que aún mantienen los "medios de innovación". Castells asigna ese nombre al conjunto específico de relaciones de producción y gestión, basados en una organización social que en general comparte una cultura industrial y unas metas instrumentales encaminadas a generar nuevos conocimientos, nuevos procesos y nuevos productos (423). El resultado de las investigaciones de Castells es que el nuevo espacio industrial está marcado por la discontinuidad: "los medios de innovación nuevos y antiguos, se constituyen en virtud de su estructura y dinámica internas, atrayendo después firmas, capital y mano de obra al medio de innovación que conforman. Una vez establecidos, los medios compiten y colaboran entre regiones diferentes, creando una red de

[5] Castells, Manuel **La era de la información. Economía, Sociedad y Cultura** (Vol I La sociedad red), México DF, Siglo XXI, 2000.

interacción que los reúne en una estructura industrial común que sobrepasa su discontinuidad geográfica" (425).

Estas observaciones llevan a Castells a proponer que en la nueva sociedad de la información el sentido del espacio y del tiempo se ha transformado. El primero se ha constituido en un espacio de flujos, esto es la "organización material de las prácticas sociales en tiempo compartido que funcionan a través de... la secuencia de intercambio e interacción determinadas, repetitivas y programables entre las posiciones físicamente inconexas que mantienen los actores sociales en las estructuras económicas, políticas y simbólicas de la sociedad" (445). Este sistema de flujos hace referencia a impulsos electrónicos, nodos y ejes y élites gestoras.

El tiempo, por otra parte se ha transformado igualmente. Ya David Harvey había concluido en 1990[6] que las nociones de tiempo y espacio se han comprimido. Castells, por su parte, señala que esto se ve demostrado por los flujos actuales del capital, pero el efecto más notable es la flexibilización del tiempo en las empresas red. El capital fijo se utiliza incesantemente, el trabajo se emplea con mayor intensidad y hay una multiplicidad de alianzas estratégicas y vínculos entre organizaciones.

No se trata de repetir los muchos ejemplos cotidianos que nos hacen ver la realidad de la globalización a partir de las comunicaciones sino sus consecuencias en la cultura. Para seguir con los planteamientos de un investigador norteamericano sobre los flujos de la migración trasnacional, las transformaciones de las nociones de tiempo y espacio son, en el fondo, cambios en nuestra visión del mundo, en la manera de percibir y clasificar la realidad, en la constitución de las nociones que dan contenido al sentido común[7].

Dejo de momento este tema para proponer una segunda imagen, la de los movimientos sociales. Hace varios años en Europa y América Latina se generalizaron movilizaciones sociales que no formaban parte de proyectos generales de transformación radical de la sociedad, sino intentos por producir nuevas formas de sociabilidad. Se trató de instrumentos de acción social limitados en cuanto a sus objetivos políticos, pero notablemente más ambiciosos en cuanto a la búsqueda de nuevas relaciones sociales. Ambientalismo, feminismo o movimientos juveniles fueron algunos de los casos más reconocidos y su impacto social ha sido notable. Tal vez el más importante es el impulso de un nuevo pluralismo cultural sostenido en la constitución de nuevas identidades que se caracterizaron por la horizontalidad de las relaciones al interior de estos proyectos organizativos, el énfasis en la democracia interna y la solidaridad, al tiempo que impulsaron la superación de las limitaciones de las fronteras nacionales para constituir a la globalización en un nuevo escenario de acción política y cultural.

Pero al tiempo que estos movimientos sociales se extendían, la sombra de la globalización neoliberal desataba otros procesos que han configurado un mundo en

[6] Harvey, David **The condition of Posmodernity**, Oxford, Blackwell, 1990

[7] La etnociencia ha buscado investigar las categorías con que diferentes experiencias culturales construyen su imagen del Mundo. Los especialistas hablan de cinco grandes categorías específicas: clasificación, tiempo y espacio, causalidad, persona. (Kearney, Michael "Worls View Theory and Study" in **Annual Review of Anthropology,** Vol 4. 1975.

mayor pobreza y aislamiento de grandes capas de la población mundial, especialmente de los países en vías de desarrollo. En México, la línea de pobreza extrema de Cepal creció de tal modo entre 1994 y 1998 que la distancia entre el decil más rico y el más pobre de la sociedad mexicana aumentó en 9 por ciento en ese periodo[8]. En todos los estados observamos que éstos han debido revisar sus políticas sociales del periodo anterior. Educación, salud, pensiones, empleo, vivienda y transporte se han doblegado a la lógica del mercado y gran parte de estas actividades han transitado al sector privado. La calidad de los servicios se deteriora e incluso se han convertido en materia de acuerdo internacional.

El nuevo panorama social y cultural de este periodo no encuentra en las clases sociales o en los grupos privados de representación identitaria su principal protagonista. Son las mayorías silenciosas de los excluidos de empleo, sistema de pensiones, papeles de residencia, información eficiente, educación para la cultura global y acceso al consumo, sus principales protagonistas. ¿Qué consecuencias sociales trae el desarrollo de estas bolsas de exclusión? A este respecto Habermas[9] enuncia en primer lugar el debilitamiento de las pretensiones normativas del Estado frente al asalto de las multinacionales, situación que poco a poco ha venido dejando huérfanos a los ciudadanos que han de aprender a arreglárselas *como si estuviesen en flotación libre*. Así, si la sociedad post-industrial dio lugar al descentramiento de la clase obrera a favor de nuevos sujetos sociales, la globalización neoliberal ha dado origen a una crisis de la capacidad integradora de la sociedad.

Otra consecuencia es la ruptura de los lazos integradores favorecidos por los estados nacionales de la posguerra que promovieron estados solidarios que tenían por propósito evitar la constitución de burbujas de exclusión. Los *underclass*, como algunos sociólogos han llamado a los grupos marginados producidos por el proceso reseñado, no son ya una expresión temporal de las presiones económicas sino que se han sedimentado como una parte segmentada del resto de la sociedad. La exclusión significa la ausencia de compromiso del sector dominante de la sociedad hacia los no integrados, a pesar de que no puede evitar encontrase constantemente con ellos, así como tensiones sociales generadas por la subclase *cuyas descargas consisten en revueltas puramente autodestructivas, es decir, carentes de toda estrategia y finalidad y que sólo pueden ser controladas con medios represivos* (idem 194).

En lo personal estoy muy preocupado por la cada vez más frecuente aparición de este tipo de movimientos en la sociedad mexicana. El caso de la huelga universitaria de 1999-2000 que duró 10 meses me parece particularmente alarmante por cuanto que su resultado trajo un mayor aislamiento del movimiento estudiantil, pero lo mismo ocurre con numerosos casos de movilizaciones marcadas por la desesperación que no logran integrarse e integrar a la sociedad sino escindirse de ella.

Tenemos entonces dos tendencias contradictorias de la sociedad mundial. Por un lado la sociedad de la información se extiende sin reparar en fronteras. Los flujos de capital e ingenio tecnológico han hecho estallar nuestras nociones de sentido

[8] Boltvinik, Julio, "Milagro de la CEPAL" **La Jornada,** 25-08-2000.
[9] Habermas, Jürgen **Más allá del Estado nacional**, México, FCE, 1998, 176-196.

común. Una nueva visión del mundo entendida como la disposición de la percepción del tiempo, del espacio y de la continuidad o discontinuidad social se dispone frente a nosotros obligándonos a pensar en forma de redes siempre asimétricas y gestionadas por los poderes mundiales. En el otro extremo están los excluidos, los privados de lazos solidarios que al revelarse contra las tendencias del capitalismo mundial generan revueltas sin dirección, promueven el rechazo social a todo y por todo e incurren en prácticas autodestructivas de escandalosa manipulación por parte de los medios: un desempleado en Santiago que se inmola al estilo bonzo; otro más se suicida ante los medios en Argentina; huelguistas mexicanos extraen su propia sangre y la usan como arma contra periodistas o funcionarios; obreros que se cosen los labios; inmigrantes que se encierran en los templos; sobrecargos se crucifican en las calles y multitud de ejemplos más...

Las redes como instrumento y como objeto de estudio.

He querido anudar estos dos planteamientos para expresar el sentido que a mi parecer tiene el trabajo en red. El mundo moderno se ha dispuesto más como una nueva división del territorio, como un sistema de flujos de información gestión dominado por élites trasnacionales. Las comunicaciones y las finanzas son una muestra obvia, pero también lo son las tradiciones y los servicios culturales. ¿Cómo no pensar en redes y flujos cuando la política municipal de muchas comunidades indígenas mexicanas se decide en Los Ángeles o en Nueva York? ¿Qué hacer con el desarrollo de un sistema supranacional de educación que poco a poco se está construyendo en América Latina tanto en la educación superior como en ciertos niveles de educación básica? Por otro lado la exclusión puede ser señalada como la ausencia de redes, la incapacidad para establecer vínculos sociales más allá del grupo inmediato de modo que los grupos sociales tiendan a comportarse, según dice Habermas, como si estuvieran en “flotación libre”.

La conformación de redes es ante todo un recurso para potenciar la actuación de los que están privados de poder. La historia del desarrollo de las Organizaciones no Gubernamentales en México, a las que algunos de sus dirigentes prefieren llamar organizaciones ciudadanas, es la de su paulatina organización en forma de red. Tres momentos marcaron el desarrollo de estas organizaciones. El primero corresponde a los sesenta y setenta en donde fueron formas de actuación de grupos filantrópicos de la iglesia o del sector privado para promover valores de solidaridad que no eran compartidos por los partidos políticos o las instancias gubernamentales. En la década de los ochenta las ONGs se constituyeron en instrumentos de acción de los movimientos sociales para enfrentar sus necesidades técnicas, formativas y de relaciones con otros sectores de la sociedad. En la última etapa las ONGs se han propuesto acompañar el proceso de transformación democrática de la sociedad y se constituyeron en redes que enfrentan problemas comunes desde distintas perspectivas: Solidaridad con los indígenas chiapanecos, defensa de los derechos humanos, redes ciudadanas de vigilancia de los procesos electorales, por la defensa del ambiente etc.

Las redes de investigación han sido una constante en el desarrollo de la ciencia. Se puede decir que una comunidad científica es por definición una red de especialistas que comparten un mismo interés de conocimiento. El conocimiento científico, a diferencia de cualquier otra forma de conocer, es un saber regulado por normas. Su

característica básica es su provisionalidad, pues siempre un conocimiento científico puede ser revisado. Por tanto, es indispensable que haya mecanismos para poner a disposición de una determinada comunidad el conjunto de saberes elaborados. De ahí los sistemas de publicación, las revistas, reseñas y congresos en donde se ponen a discusión los conocimientos alcanzados. Pero estos sistemas adolecen con frecuencia de finalidades sociales definidas pues el compromiso social o político a veces es cuestionado por considerarse un posible estorbo en el desarrollo de la ciencia.

La constitución de redes euroamericanas para la investigación en materia cultura no puede tener como objetivo preservar la desigualdad mundial en cuanto a la producción del conocimiento. Recordemos que entre 1990 y 1995 más de la tercera parte de la producción científica mundial se realizaba por parte de científicos estadounidenses (35.1%) y otro tanto era aportado por los 15 países de la Unión Europea (35.9%). Japón, por su parte producía durante ese periodo el 8.67% con lo que este grupo de países concentró el 80% de la investigación científica mundial[10]. Por su parte sólo los países del extremo oriente alcanzaron tasas de crecimiento notables en ese periodo y en América Latina, México fue el único país que mostró un fuerte ascenso aunque su producción sigue siendo raquítica[11].

El sentido del establecimiento de redes de investigación, por el contrario, debe ser el del mutuo y equitativo fortalecimiento del trabajo académico. El progreso de la producción científica española en los años noventa respecto del decenio anterior es explicado en parte, según algunos especialistas, por su integración en los programas de diversas organizaciones europeas. Lo mismo vale para Portugal y Grecia. Esos tres países son los únicos en Europa que mostraron índices de crecimiento significativos. En cambio, países en transición como la República Checa y Rusia acusaron una merma pronunciada de la producción de artículos, al igual que la India[12].

El trabajo en red por lo tanto no está reñido con los objetivos del desarrollo, sino es uno de sus principales aliado y tal parece que mientras más sólidos sean los lazos tendidos, mayores beneficios tendrá para el o los países que lo impulsen.

Hacia una estrategia de las redes de investigación

El mes de noviembre se llevó a cabo un foro sobre Políticas Populares Urbanas en una ciudad del norte de México[13]. El sentido del encuentro fue promover el intercambio de ideas entre miembros de la administración cultural de diversos

---

[10] Braun, Tibor, Wolfgang Glänzel y Andras Schuber **"**Las grandes tendencias de la ciencia mundial" **Correo de la UNESCO,** Sep. 1999, http:// www.unesco.org/courier/1999_05/sp/dossier/txt21.htm

[11] En 1990 la producción mexicana representó el 0.27 por ciento del total de la producción mundial con 1,485 artículos, mientras que en 1999 esta cifra se ubicó en 0.63 por ciento con 4,477 artículos publicados. (CONACYT, "Una Década de indicadores de actividades científicas y tecnológicas" **Boletín 58/00** Dirección de Comunicación Científica y Tecnológica, 22 de noviembre de 2000.)

[12] Braun et al **op. cit**.

[13] Se le denominó I Foro de Políticas Populares Urbanas, realizado a iniciativa de la Dirección General de Culturas Populares del CONACULTA en la ciudad de Monterrey México del 27 al 29 de noviembre de 2001.

niveles de gobierno, creadores, promotores culturales, miembros de organizaciones no gubernamentales y académicos sobre las culturas populares en el ámbito urbano. El encuentro tenía la intención de cruzar diversos temas: la definición de la cultura popular urbana, el desarrollo de nuevas identidades culturales, la consideración de la presencia indígena en las grandes metrópolis mexicanas y el estudio de los fenómenos culturales que se observan en las ciudades. Simultáneamente los organizadores diseñaron mesas redondas a las que invitaron a académicos, miembros de organizaciones no gubernamentales, directivos de agencias culturales del sector público y artistas a fin de proponer experiencias o simplemente proyectos de intervención cultural.

El evento en términos generales fue sumamente exitoso pese a los problemas que en forma recurrente se presentan en este tipo de reuniones: distanciamiento de lenguajes entre académicos y activistas culturales; dificultad para separar en forma radical temas de discusión cuando frecuentemente éstos son sólo puntas de una malla muy amplia de relaciones; falta de claridad de hasta dónde es posible la intervención pública en materia de cultura... Sin embargo la riqueza de las participaciones fue, por decir lo menos, sorprendente. Se narró por ejemplo una experiencia con los primeros resultados de un trabajo con grupos populares en la producción de materiales audiovisuales desde la base, para lo cual se ha formado a los técnicos en comunicación como intérpretes de las necesidades de las comunidades, más que como creadores. Otro caso fue el proceso el estudio y promoción de la un género musical de particular interés en los procesos de préstamo e intercambio culturales que es el desarrollo de la llamada “cumbia ranchera” que tiene en pequeños poblados del norte de México y del sur de los Estados Unidos su territorio de expresión. Alrededor de este tema investigadores, especialistas en comunicación y artistas encontraron varias posibilidades de encuentro. Un último ejemplo relevante fue el desarrollo de las culturas juveniles que echan mano de elementos expresivos ya muy reconocidos como el graffiti, la música y la moda, pero que también se conectan con la comunicación electrónica, las identidades indígenas y los fenómenos religiosos.

Las preocupación más acuciante del encuentro es hacia donde encaminar el esfuerzo institucional a favor del desarrollo de las culturas populares urbanas tendiendo en cuenta que hay que salvar su pluralidad y autonomía. Quizá el problema básico que tuve oportunidad de observar fue el doble riesgo que amenaza estas expresiones culturales. En primer lugar su atomización. A lo largo del territorio mexicano se repiten experiencias semejantes que poco conocimiento y relación tienen entre sí a pesar de su extrema cercanía expresiva. Por otro lado el riesgo de marginalidad. Los escasos recursos, el encerramiento en los estrechos límites de círculos vecinales y barriales, la extrema pobreza de sus medios hace presente la sombra de la exclusión como ya he señalado más arriba. En consecuencia la estrategia propuesta a los organismos institucionales fue el diseño de instrumentos que favorecieran la densificación de las relaciones entre las distintas experiencias culturales –y con ello el fortalecimiento del tejido social en el seno de los sectores populares- y la discusión de mecanismos que permitieran dotar de centralidad a las distintas experiencias culturales que mucho tienen que decir a los creadores profesionales e investigadores académicos.

La experiencia puede servir para pensar de modo parecido el diseño de estrategias para el fortalecimiento de redes de investigación de los especialistas en cultura y en gestión cultural. Me atrevo a proponer algunas líneas sosteniéndolas en la doble intención de promover la maduración de los vínculos personales e institucionales y la formación de nuevas centralidades en el seno de los países latinoamericanos y de éstos con Europa. Llamo a estos instrumentos con tres sencillos nombres: aprovechamiento de las oportunidades, intercambio de especialistas, densificación institucional y la incorporación de múltiples agentes culturales.

Por aprovechamiento de oportunidades me refiero al uso y extensión de los servicios tecnológicos ya dispuestos en nuestros medios nacionales para favorecer el conocimiento y extensión de las redes de investigadores. Hace diez años se pretendió crear tras un encuentro de especialistas en estudios culturales una red interamericana de investigadores que no gozó de continuidad por falta de capacidad tecnológica. A cambio los vínculos personales se fortalecieron y han dado frutos en múltiples eventos como el que ahora nos tiene reunidos. En la actualidad, la infraestructura tecnológica es lo suficientemente sólida como para hacer que los intercambios se consoliden y fructifiquen y se extiendan sobre todo a los nuevos investigadores. Este es el terreno más adecuado para el desarrollo de las nuevas redes de investigación cultural pues la densificación de la cultura avanza sobre todo en el terreno de la juventud y de los nuevos sectores de población tradicionalmente marginados.

Aprovechar oportunidades supone hacer inventario del conjunto de recursos humanos, tecnológicos y administrativos con los que contamos para realizar investigación cultural. Me parece un ejemplo relevante el levantamiento de la Cartografía Cultural en Chile, que ha sido una empresa realizada desde el ministerio de cultura pues el trabajo sienta las bases de colaboración entre artistas e investigadores. Como este proyecto, la disposición de la información pública que se encuentra olvidada en los archivos de los ministerios y secretarías de cultura debiera ser una demanda constante de los investigadores a fin de lograr la plena democratización de la política cultural.

En plática reciente con José Teixeira de la Universidad de Sao Paulo comentábamos la conveniencia de realizar nuevos estudios sobre política cultural que además de tener la característica de profundizar en campos particulares tuviera un sentido comparativo. La posibilidad de intercambiar miradas de trabajo distintas es uno de los objetivos que mejor pueden servir para enriquecer el trabajo en red. Un investigador brasileiro en México observará de distinto modo el impacto del nacionalismo en la vida cultural como un mexicano quedará impresionado por la extrema liberalización del sector cultural en Brasil. Las posibilidades del trabajo en red debieran contribuir a ampliar las miradas y a intercambiar construir visiones compartidas y comparadas del trabajo en la cultura.

Por densificación institucional estoy pensando en incorporar a las redes de investigación cultural muchos otros esfuerzas que desde perspectivas distintas se vienen realizando en América Latina. En el caso mexicano es particularmente relevante que la preocupación sobre la defensa y ampliación de los derechos humanos haya conducido con gran frecuencia a la discusión sobre la política cultura. Recientemente ha salido a luz pública en México una revista con el título

“Derecho y Cultura”, promovida por la Academia Mexicana para el Derecho, la Educación y la Cultura[14], una asociación civil que tiene objeto expresar reflexiones, argumentos y estudios bibliográficos sobre lo que los juristas implicados en el proyecto han denominado derecho cultural. Es relevante igualmente el caso guatemalteco en cuanto a la vinculación de las demandas de derechos humanas y la cultura pues los acuerdos los Acuerdos sobre Identidad y Derechos de los Pueblos Indígenas firmados entre el Gobierno de Guatemala y la Unidad Revolucionaria Nacional Guatemalteca en 1995 se constituyeron en la base de la política del ministerio de Cultura y Deportes del actual gobierno.

La densificación institucional es observar los vínculos existentes entre la cultura y los distintos campos de actuación del gobierno y la sociedad y multiplicar los lazos de acción y de trabajo. Turismo, medio ambiente, lucha contra la violencia doméstica, participación ciudadana, emigración, política indígena se han constituidos en campos de actuación que en ocasiones se han considerado de mayor urgencia que el propio sector de la cultura. Corresponde a las redes de investigación el extender y vincular estas áreas de acción política y social con la preocupación general por la cultura.

Una última característica del trabajo de las redes de investigación en materia de cultura es su necesaria vinculación con los procesos de gestión y creación cultural. La experiencia mexicana muestra que el campo de lo que en mi país se denomina “culturas populares”, es decir las expresiones culturales y artísticas de grupos locales con escasa participación institucional, es un territorio en el que se entremezclan el trabajo de artistas locales, investigadores y estudiantes, activistas políticos y diversos proyectos ciudadanos. Al menos en ese terreno, el investigador de la cultura se encuentra obligado a buscar la colaboración con los múltiples agentes de la cultura, quienes en parte son también investigadores culturales. Es muy frecuente en México que los más pequeños grupos artísticos y culturales, aparentemente sumidos en la marginación, editen sus experiencia de trabajo en donde plasman sus concepciones artísticas y los recursos organizativos y de relaciones que han empleado. Recientemente me sorprendí por haber encontrado a un grupo de teatro callejero en un barrio suburbano de la ciudad que contaba con una gran experiencia internacional. Especialmente interesante me pareció que el grupo, desconocido para mí al menos, haya sido invitado al Japón para impartir clases sobre un género que por su espontaneidad e ilegalidad es casi imposible de desarrollar en las ciudades japonesas. Esta múltiple actuación de los agentes culturales tiene que ver también con lo que llamó la densificación de las redes culturales y es de gran importancia en vincular estas experiencias a las redes de investigación.

Las líneas de acción que he señalado buscar apoyarse en los procesos ya constituidos. Tal me parece ser el sentido del trabajo en red. Podemos tratar de definir la importancia de su trabajo como la puesta en común de esfuerzos conjuntos por diseñar proyectos de investigación que apoyen el desarrollo de las instituciones especializadas en materia de cultura, incorporando diversos agentes

[14] La publicación tiene una presentación electrónica que se encuentra en www.derechoycultura.org.mx

sociales a fin de mostrar las posibilidades de la solidaridad en un mundo globalizado.

El otro lado de los Derechos - La apropiación social del derecho a la información

Germán Rey
Periódico El Tiempo, Colombia

Existe una escena móvil que está haciendo variar la caracterización de los derechos culturales y dentro de ellos, la del derecho a la información.
Variaciones que tienen impacto tanto en la figuración del derecho y en su apropiación por parte de diferentes actores como los Estados o las empresas privadas, como también en sus marcos interpretativos, las decisiones regulativas y las instancias que buscan garantizarlo.

En primer lugar, están las variaciones económicas y tecnológicas que se manifiestan –por lo menos en uno de sus signos- en el desarrollo y expansión de grandes grupos multimediales, en los que se unen contenidos y soportes tecnológicos, que poseen redes mundiales, portafolios de servicios integrados y una gran flexibilidad para establecer sinergias y alianzas operativas.

Este carácter expansivo cuestiona las regulaciones nacionales, a la vez que genera nuevas condiciones que replantean los horizontes jurídicos, o por lo menos, les abren otros interrogantes.

Un asunto muy interesante en América Latina referido a este tema, es el aumento de la inversión extranjera directa (IED), especialmente concentrada en los sectores bancarios, de servicios públicos y de telecomunicaciones y muy relacionada con el capital europeo, en particular el español. Como lo señala un informe de la CEPAL, "Dentro de los países en desarrollo los flujos de IED en 2000 se concentraron en casi un 95% en dos regiones: los países asiáticos y los de América Latina y el Caribe". Mas adelante se señala que "Tras triplicarse en la segunda mitad de los años noventa, los flujos anuales de inversión extranjera directa a América Latina y el Caribe experimentaron una caída en el primer año de la nueva década. En efecto, a pesar de superar los 74.000 millones de dólares, en 2000 los flujos los flujos de IED a América Latina disminuyeron más de un 20% con respecto a los más de 93.000 millones de dólares de IED ingresados en la región en 1999. Sin embargo, a pesar de dicha caída, en 2000 los flujos a la región triplicaron con creces los flujos anuales promedio de la segunda mitad de la década"("La inversión extranjera en América Latina y el Caribe", CEPAL, Chile, Naciones Unidas, 2001, página 16).

Una "efervescente industria" llama el informe a las telecomunicaciones como sector que atrae un importante flujo de inversión extranjera, mientras ratifica como uno de los desafíos, el normativo o regulatorio, complicado por la proliferación de acuerdos y negociaciones multilaterales "destinados a promover y a proteger la IED mediante el establecimiento de normas legales básicas tendientes a facilitar los flujos de IED en el contexto del proceso de globalización. Esto ha producido una serie de asimetrías" ("La inversión extranjera en América Latina y el Caribe", CEPAL, Chile, Naciones Unidas, 2001, página 29)

La propia CEPAL define lo que debería ser el papel de un marco regulatorio en el sector de las telecomunicaciones. Consiste en "evitar la tentación de simplemente maximizar la entrada de la IED mediante la privatización de los operadores de servicio existentes, y establecer en cambio una política de desarrollo coherente para el sector, que esté destinada a lograr simultáneamente los objetivos de la estrategia empresarial y las metas de la política nacional" ("La inversión extranjera en América Latina y el Caribe", CEPAL, Chile, Naciones Unidas, 2001, página 33).

Es solamente una muestra de las implicaciones que los cambios de escenario tienen en la definición de los marcos normativos, de las instancias reguladoras y por ende, de las versiones de los derechos. Que "desde su otro lado" significará la aparición de otras formas de participación de los usuarios, de procedimientos para hacer respetar sus derechos cuando consideren que han sido lesionados y de figuras que como los defensores, actúan como mediadores entre los operadores privados y los ciudadanos.

La participación política, como lo empiezan a mostrar conflictos recientes como los de Argentina, se vivirá en campos hasta hace unos años extraños, como los servicios bancarios, los servicios públicos y las telecomunicaciones. De tal manera, que las presiones ciudadanas entretejerán las responsabilidades de los Estados y gobiernos, con las determinaciones de los jueces y las acciones de las empresas privadas. Los cacerolazos suenan en las afueras del palacio como en las puertas de los bancos y de las grandes compañías transnacionales. A un nuevo sentido de la "multitud" (Cfr. Paolo Virno) lo acompañan otras escenas de lo público, de la lucha política y de las demandas ciudadanas.

Los cambios que ocurren en la escena económico-tecnológica se viven también en la orilla política. Si la cultura es uno de los ámbitos de expresión y definición de las ciudadanías, alrededor de temas como la multiculturalidad, la presencia activa de las minorías, el diálogo entre culturas, las presiones sobre las formas de discriminación, la afirmación de dimensiones identitarias a través de una política de reconocimiento, etc., las comunicaciones y la información son otro de los escenarios para la recreación de los derechos y el rediseño de la política. El acceso democrático a la información, las relaciones entre información, transparencia y rendición de cuentas, los procedimientos plurales de construcción de opinión pública y configuración de agendas sociales, el surgimiento de expresiones mediáticas populares, son solo algunas muestras de las consideraciones políticas de las comunicaciones.

De esta manera se observan modificaciones en el derecho a la información que tiene que contemplar estas nuevas realidades, a la vez que se viven tensiones, por ejemplo, entre información y gobernabilidad.

Sólo haré una breve mención a este último punto refiriéndolo a realidades recientes y preocupantes que se viven en América Latina y que son diferentes a las que el continente ha experimentado en el pasado, por ejemplo, durante los años de las dictaduras.

Las tensiones entre el gobierno del presidente Fox y los medios en México, los conflictos crecientes del presidente Chávez de Venezuela y un grupo importante de

medios de comunicación de ese país, las disposiciones de la Comisión nacional de televisión de Colombia sobre el manejo informativo del conflicto interno o las alarmantes conexiones entre medios de comunicación peruanos y los sistemas de seguridad del gobierno de Fujimori son expresiones diferentes de un mismo problema: las relaciones entre gobernabilidad e información.

Estas tensiones recogen matices de las relaciones entre gobernabilidad e información. En unos casos revelan la importancia que la imagen, la medición de la opinión y el gobierno por las encuestas tiene en las decisiones de los gobernantes. En otros, la necesidad de controlar las manifestaciones de la oposición política, que toma los cauces de los medios cuando, por ejemplo, se les han disminuido sus argumentos en instancias democráticas más directas, como son las elecciones.

También se manifiestan en la necesidad de controlar aquellos factores, que como la información, inciden en la representación de conflictos internos o que, como en el caso del Perú de Montesinos y Fujimori, deben ser simplemente una correa de transmisión obsecuente de las definiciones de Palacio.

Las tensiones señaladas pueden tener otras lecturas. Grupos con intereses económicos y políticos presionan desde los medios de comunicación las decisiones de los gobernantes incluyendo, en ocasiones, la propia distorsión de la información acomodada a su agenda política o la visibilidad de actores guerreros puede incrementar el miedo, el terror o la desesperanza de la población, convirtiendo a los medios en eco de los actos y los actores violentos.

Hago estas dos puntualizaciones para tratar de mostrar en el caso de América Latina, la movilidad de la escena económica y política que a su vez, repercute en la refiguración de un derecho, el de la información.

Desde la ciudadanía

Sin embargo, el interés principal de mi intervención en este panel es otro: busco mirar en otra perspectiva la identidad del derecho a la información. Es la perspectiva de la apropiación social del derecho, de su uso social por parte de los ciudadanos.

Ubicado en tradiciones jurídicas, magistraturas, instancias de interpretación, procedimientos y mecanismos de aplicación, el derecho tiene esa otra orilla en la que es apropiado por los ciudadanos, hecho propio, convertido en una dimensión operativa de su vida cotidiana.

Deseo entonces destacar tres líneas de reflexión. La primera se refiere a algunos problemas que componen el ámbito de acción del derecho de información, la segunda a una descripción de las formas alternativas de apropiación del derecho que están funcionando en algunos países de América Latina y la tercera a una caracterización de la apropiación social del derecho a la información, que hago específicamente, desde mi experiencia como ombudsman del periódico El Tiempo.
El campo ordinario del funcionamiento social del derecho a la información ha cambiado. Por una parte están las nuevas demandas al ordenamiento jurídico nacional e internacional que provienen, por ejemplo, de las asignaciones de frecuencias, las condiciones para la operación del capital transnacional en las

telecomunicaciones o en los medios de comunicación nacionales, los mecanismos para armonizar las privatizaciones de empresas que en el pasado eran públicas con la extensión de los servicios a comunidades pobres o distantes, los conflictos entre empresas y usuarios o entre empresas cuando ingresan tecnologías nuevas que hacen resentir la situación de los mercados previamente asignados, etc.

Por otra están las colisiones entre derechos fundamentales, las presiones legítimas de los ciudadanos sobre la calidad de la información, sobre su diversidad y pluralismo, las relaciones entre ofertas mediáticas y gustos o entre programación y afirmaciones culturales.

Al ingresar las comunicaciones con fuerza en la vida diaria de la gente, se han acentuado las demandas ciudadanas, ha aumentado la percepción del significado del derecho y se ha extendido el rango de su apropiación social. En este rango caben desde las exigencias de mas calidad a los medios hasta las protestas por la configuración de la cartelera televisiva. Pero también se empieza a percibir la importancia del acceso a la información pública como medio para participar en la gestión de la ciudad o del barrio, se controla el valor de los servicios públicos y particularmente de sus incrementos, se muestra interés creciente por el manejo de la información que llevan a cabo las empresas privadas y las derivaciones que ese manejo tiene en los derechos de la ciudadanía.

La gente es mucho más perceptiva frente a temas que en el pasado eran más difusos como la relación entre imágenes y discriminación racial, étnica o sexual o sobre las convergencias entre el derecho a la información y la honra o la intimidad de las personas.

Esta relevancia social del derecho a la información se resuelve no solamente en las instancias jurídicas, sino sobre todo en instancias ciudadanas, que tienen formas y funciones múltiples y variadas:

Entre sus formas están las ligas de televidentes, los observatorios de opinión pública, las veedurías de medios, los foros de democratización de los medios, las iniciativas ciudadanas referidas al derecho a la información, los procedimientos de autorregulación de los medios, los tribunales de prensa, las comisiones de televisión o de medios, la definición de códigos deontológicos, los consejos de lectores, los defensores del lector, del televidente o de los usuarios de las telecomunicaciones.

Existen entonces diferentes experiencias de participación de la ciudadanía en la apropiación social del derecho a la información.

Los manuales de estilo o de redacción señalan las relaciones que los medios establecerán con la sociedad, sus responsabilidades, los procesos de construcción de la información.

Los códigos éticos suelen determinar el horizonte ético de actuación de un medio de comunicación, es decir, aquellas prácticas que son aceptadas así como aquellas que no son aceptadas por el medio dada su responsabilidad ante la sociedad.

Las veedurías ciudadanas hacen un seguimiento de los medios de comunicación, debaten públicamente sus comportamientos frente a ciertos temas estratégicos para la sociedad (ej. fortalecimiento de la democracia, equidad en la cobertura de elecciones, pluralismo en el manejo de temas de interés público) y establecen espacios de deliberación entre los medios y los ciudadanos.

Los observatorios de medios suelen hacer especialmente seguimiento a la manera como los medios de comunicación elaboran determinados temas, aportan desde la construcción de información a la configuración de la opinión pública.

Los tribunales de prensa son organismos mucho mas institucionalizados, que conocen los problemas que se presentan entre la comunidad y los medios, los estudian y toman decisiones que tienen implicaciones sobre el funcionamiento de los medios. Incluso poseen sistemas concretos de sanción a los medios de comunicación.

Los consejos o comisiones de televisión o del audiovisual son organismos públicos con representación de la sociedad civil, que están encargados de definir políticas, proponer reglamentaciones, asignar frecuencias, garantizar el servicio público de televisión, vigilar el desarrollo de la programación, etc.

Las ligas de televidentes son organizaciones que recogen las demandas de los ciudadanos frente a la televisión y las presentan, ya sea, a la opinión pública, ya sea a los organismos públicos de gestión del medio. Particularmente activas en los Estados Unidos, ya existen algunas experiencias en algunos países de América Latina.

Los consejos de lectores son instancias para analizar, criticar y aportar a una mejor construcción de la información por parte de los medios. Muchas veces son promovidos por los propios medios de comunicación mas allá del carácter de mercadeo que tuvieron en algún momento inicial.

Las comisiones de medios del congreso (o del legislativo), de partidos políticos, movimientos sociales, ejercen control político, debaten y aprueban reglamentaciones relacionadas con el derecho a la información; proponen posiciones políticas con relación a los medios, a sus usos sociales, etc.

Las investigaciones, desde las académicas hasta las de mercado son instrumentos importantes para el conocimiento de las percepciones, influencias o niveles de aceptación que tiene la gente de los medios de comunicación, particularmente de su programación o de sus contenidos.

Finalmente, las defensorías del lector o del televidente sirven de intermediarias entre los ciudadanos y el funcionamiento de los medios, contrastan las prescripciones de los manuales de redacción o de estilo con las acciones de medios y periodistas, procesan internamente las quejas, reclamos o críticas que se hacen al ejercicio de la información y las divulgan públicamente, ejercen un papel de pedagogía periodística interna y de pedagogía social hacia fuera y proponen cambios en los procedimientos internos de los medios, que contribuyan a una mejor relación de la información con las demandas sociales.

Todas las manifestaciones anteriores buscan:
Aumentar y cualificar las relaciones entre comunidad y medios
Adecuar la construcción de la información a los cambios sociales y las nuevas exigencias comunitarias.
Garantizar la relación entre libertades civiles y responsabilidad social de los medios (derechos y deberes)
Traer los intereses de los lectores o de las audiencias (razón de ser de los medios de comunicación) al interior de ellos.
Debatir socialmente los temas referidos al papel y funciones de los medios

Entre sus funciones están las de vigilar y controlar, analizar u observar. También hacen seguimiento del manejo de la información, determinan sistemas de autorregulación y definen reglas de juego para los diferentes actores de la comunicación, articulan las demandas comunicativas con otros procesos sociales e inclusive participan en los organismos de orientación de las grandes políticas comunicaciones y culturales de los países.

Todo ello tiene implicaciones, ya sea en su alcance operativo, en su representatividad, en los procedimientos de participación social, en la percepción social del derecho y hasta en el afianzamiento de la ciudadanía.

En el alcance operativo, porque si bien algunas de estas experiencias actúan como formas alternativas para resolver conflictos sin judicializarlos (por ejemplo, los defensores del lector), otras solamente son ilustrativas o movilizan a la sociedad hacia determinados propósitos, como pueden ser los observatorios de la opinión pública. Mientras las veedurías son formas de participación ciudadana que fortalecen la rendición de cuentas, los códigos de autorregulación son acuerdos internos que manifiestan la voluntad de proceder de una determinada manera y que imponen sanciones mas morales que jurídicas.

En su representatividad también existen importantes diferencias, porque una cosa puede ser la presencia de un determinado sector social en una Comisión Nacional de Televisión o en un tribunal de prensa y otra muy diferente respaldar una veeduría de medios conformada por ciudadanos ecuánimes y conocedores del tema.

La idea y sobre todo la práctica de la representación en estas formas alternativas, distingue entre aquella que está determinada por los marcos normativos y aquella que nace de la voluntad social, sin que por ello la segunda se convierta en una representación de la misma naturaleza que la que tiene quien ha sido elegido popularmente mediante voto o ha accedido a cargos contemplados dentro del ordenamiento jurídico institucional. Los representantes de los ciudadanos o de los gremios en un consejo nacional de televisión son nombrados por instancias de poder como el gobierno o el parlamento, a la vez que reciben, por determinados procedimientos previstos por la ley, el aval de los sectores que representan. En cambio, los miembros de una veeduría son ciudadanos que prestan un servicio a la sociedad sin que necesariamente tengan su representación, como producto de decisiones normativas.

Estas formas de presencia ciudadana en la apropiación del derecho a la información no eluden la representación, aunque si la matizan y la descentran de sus formalidades, particularmente regulatorias.

Pero lo que es muy importante en ellas es su incidencia en la participación. La apropiación social del derecho se convierte en ejercicio de participación social porque le concede autonomía a los ciudadanos, les da capacidad de defender y promover sus derechos, incide en el ordenamiento social –en este caso sobre la información como bien público-, hace converger los intereses particulares en intereses y temas comunes, promueve el debate social entre diferentes actores de la sociedad.

Este conjunto de iniciativas ciudadanas contribuye a cambiar la percepción del derecho a la información, ya sea porque se constata que aquél tiene que ver con los medios de comunicación como también con los ciudadanos y porque exige que se afirme la relación entre la libertad de expresión y la responsabilidad social de los medios.

Así el derecho, que habla de lo cotidiano se torna cotidiano, deja su formalidad (necesaria para una comprensión similar y una aplicación adecuada) para acercarse a la gente, renuncia a la distancia para ser apropiado por los ciudadanos.

La apropiación ciudadana del derecho a la información

Finalizo mi participación en este panel sobre Derechos Culturales haciendo unas observaciones muy preliminares sobre la apropiación ciudadana del derecho a la información, tomando como punto de referencia mi experiencia muy personal como ombudsman del periódico El Tiempo (Colombia).

Mas que una reflexión sobre el oficio (que está recogida de diversa manera en “El camino de las hormigas. 21 casos periodísticos”, El Tiempo, Bogotá, 2002 y en “Diario” –en preparación-) haré una breve descripción sobre el proceso de apropiación ciudadana del derecho.

Creo que son convenientes algunas precisiones preliminares: la Defensoría del lector del periódico EL TIEMPO es una instancia que fue creada hace diez años. El defensor es nombrado por el Consejo editorial del periódico por un año, máximo dos y como señala el manual de redacción, no tiene dependencia hacia arriba ni autoridad hacia abajo; no interviene en los procesos previos de construcción de la información pero sí en sus resultados Analiza todos los problemas que los lectores y lectoras presentan sobre el contenido del periódico, sin ninguna barrera temática y puede solicitar información a cualquier persona dentro del periódico, sea directivo, editor, redactor o personal administrativo. Sus pronunciamientos son publicados, sin edición alguna y directamente en una columna semanal divulgada el domingo (día de mayor tiraje del periódico, que en este momento se acerca a los 700.000 ejemplares que circulan nacionalmente) y los lunes, en media página, en la que el defensor publica y responde las cartas recibidas, que a su juicio, considera más importantes.

En suma, el defensor del lector es un intermediario entre el periódico y la ciudadanía, que vela porque se respeten los derechos de los ciudadanos y ciudadanas y que lleva a cabo una pedagogía comunicativa al interior del medio y contribuye a la pedagogía social referida al derecho a la información.

El defensor recibe las quejas, comentarios o críticas de los lectores, las estudia, recoge la información pertinente de las partes, contrasta el caso con el manual de redacción y con otros referentes que le faciliten la interpretación y toma las decisiones que comunica tanto al periódico como a los lectores.

Mi primera constatación después de haber analizado un corpus importante de casos, es que se suele entender el derecho como prerrogativa individual pero no como lugar de debate social y público que trasciende lo individual. En otras palabras: es difícil pasar de “mis” derechos a los derechos de “todos”. Una buena parte de las quejas recibidas son peticiones referidas a casos directos e individuales, en los que sus remitentes sienten que han sido lesionados sus derechos y que además deben recibir una reparación pública que restituya, así sea sólo en parte, su imagen, buen nombre y honra.

Pero son muy pocas las cartas de ciudadanos que debaten problemas informativos que correspondan a intereses comunes, públicos. Lo que demuestra que aún existe una percepción individualista del derecho, pero no una apropiación realmente social.

Una segunda observación es la intersección que los ciudadanos encuentran entre derechos, es decir, su complementariedad. Intersecciones que no se establecen con todos los derechos sino con algunos de ellos, particularmente con el derecho a la honra y el derecho a la intimidad. Hay una conexión evidente entre imagen, identidad e información que forma parte de muchos requerimientos ciudadanos.

En tercer lugar, la afirmación de los derechos es una estrategia social ante la sospecha que despiertan los medios y su poder, es decir, frente a su parcialidad, su déficit de pluralismo, sus sesgos intencionados, los matices que deja de mostrar o las distorsiones que provocan de realidades complejas. La comprensión ciudadana de la información como poder es cada vez mayor; un poder que vigila pero que debe ser debatido, que fiscaliza pero que a la vez debe ser controvertido democráticamente por los ciudadanos.

En cuarto lugar, el derecho a la información se resalta mas en algunos campos públicos estratégicos como la narración de la conflictividad social, las visibilidades e invisibilidades de la corrupción, las relaciones entre información e institucionalidad, información y legalidad. Los conflictos requieren de la visibilidad que les ofrece los medios, de la posibilidad de ser expuestos en público, así como la corrupción medra entre la confusión, la ausencia de transparencia y la distancia frente a todo debate que la ponga en cuestión o en evidencia.

En quinto lugar, el derecho a la información está profundamente vinculado con la variedad de las fuentes, es decir, con la capacidad de los medios de ampliar o restringir los horizontes interpretativos desde los cuales se construye la información. Buena parte de las críticas ciudadanas provienen de la uniformidad de las fuentes, de su menguada diversidad; pero también de su unilateralidad, no contrastación e

inadecuada valoración. De ese modo los acontecimientos se desdibujan o por el contrario adquieren visos que los distorsionan.

En sexto lugar, el derecho a la información está muy asociado a las estructuras y los estilos narrativos así como a las formas de representación de la realidad. Las realidades son contadas y además se figuran en una gran diversidad de narraciones. Narraciones que se acercan o se alejan de los imaginarios de la gente, de su memoria y sus propios modos de narrar.

En séptimo lugar, hay una convergencia entre derechos de información y derechos culturales, especialmente en ciertos temas claves: la valoración de la estereotipia, la pérdida de la densidad histórica de las culturas, las decisiones de interpretación de acontecimientos culturales, las posibilidades de incidencia de las minorías culturales en la presentación social de sus demandas. He tenido en estos años ejemplos que van desde una versión terrorista de Argelia presente en un diccionario publicado por el periódico, hasta la desfiguración del sentido religioso del río Ganges en una noticia; la discusión político-simbólica de los indígenas U'was sobre su noción sagrada del territorio en sus confrontaciones con grandes compañías petroleras transnacionales, las perspectivas de género, la representación de los homosexuales, o la mirada de las regiones.

Finalmente, existe una relación entre derecho a la información y sentido de la ciudad, es decir, entre información y habitabilidad (significado urbano de la lectura).

Como en una moneda o en un sello, los derechos tienen por lo menos dos caras. Su fuerza, su legitimidad, su capacidad de recrear las relaciones de convivencia depende también y muy fuertemente, de su apropiación social por parte de la gente.

Originalidad dudosa

Joost Smiers
Centro de investigación, Escuela de las Artes de Utrecht, Países Bajos

La mercancía más valiosa del siglo XXI

Nos gustaría que los artistas, tanto en los países ricos como en los pobres, recibieran una remuneración justa por su trabajo. A menudo creemos que el copyright es una de sus fuentes de ingresos más importantes, pero sabemos que no es exactamente así. La realidad es que el copyright, o lo que en la Europa continental suele denominarse derechos de autor, se está convirtiendo en uno de los productos comerciales más relevantes del siglo XXI. Este fenómeno hace improbable que el sistema de derechos de autor pueda proteger por más tiempo los intereses de la mayoría de los músicos, compositores, actores, bailarines, escritores, diseñadores, artistas visuales o cineastas. El dominio público sale perdiendo con la actual privatización de los derechos creativos e intelectuales.

Hay motivos suficientemente urgentes para intentar encontrar otros modos de asegurar que los artistas puedan vivir de su trabajo. Deberíamos asegurarnos de que sus creaciones y actuaciones gozan del respeto que se merecen. Y debemos ser conscientes de que al continuar privando a nuestro dominio público de conocimiento y creatividad estamos dañando el desarrollo social y cultural de nuestra sociedad.

Los conglomerados culturales y de la información rodean la tierra de ondas y cables. Además de vehicular datos, noticias y contratos comerciales, estas superautopistas sirven de portadoras de entretenimiento, lo cual, en parte, es un producto comercial en sí mismo y, casi siempre, estimula el acto de la compra y el consumo de todo tipo de productos. El entretenimiento, o lo que preferimos llamar “arte”, se ha trasladado desde la periferia de la sociedad al centro de la llamada nueva economía. Esta es una de las explicaciones por las que volvemos a ver una competencia sin tregua en el campo de las fusiones culturales, como la protagonizada por AOL y Time Warner.

No tiene mucho sentido poseer de un modo oligopolístico casi todos los conductos de la información del mundo cuando no se posee el “contenido”, que deberían proporcionar esas nuevas tecnologías. Es por ello que Janine Jacquet concluye que, en el momento actual de la historia, lo principal es el contenido. “El contenido sostiene el valor, porque se necesitan muchos miles de horas de música y kilómetros de imágenes y de texto para llenar esos conductos. El mejor modo de adquirir los derechos de enormes cantidades de entretenimiento, así como de otros materiales artísticos, es la fusión. La sinergia es la base lógica para que los conglomerados mediáticos traten de arrebatar tanto material protegido por los derechos de autor como sea posible. De todos modos, las fusiones actuales no se producen únicamente para adueñarse de una mayor parte del mercado mediante la adquisición de otro sello discográfico, otro estudio cinematográfico u otra editorial, sino también para adquirir los derechos sobre música, películas y libros. Son una

inversión en capital intelectual, es decir en expresión creativa, la mercancía más valiosa del siglo XXI."[15]

La consecuencia de estas fusiones es que en el futuro próximo unos pocos conglomerados culturales tendrán los derechos de propiedad de casi todas las creaciones artísticas del pasado y del presente. A todo poseedor de derechos de la propiedad intelectual de materiales artísticos le gusta que se utilicen, que se exhiban, que se escenifiquen, que se graben y que se distribuyan cuanto más mejor, por todos los canales disponibles y mediante juegos de ordenador, artículos de todo tipo, máquinas que permiten ver vídeos musicales y todos los medios interactivos al alcance. "Las corporaciones del entretenimiento tratan de obtener cada vez más el máximo número de ingresos mediante la explotación de los derechos de autor; usando los medios de comunicación de masas disponibles para colocar grabaciones en múltiples lugares, ejerciendo presiones para obtener el permiso de cada vez más espacios públicos donde se utiliza la música (tiendas, clubs, restaurantes, pubs, peluquerías), y apoyando el despliegue de inspectores de copyright para reforzar estas políticas y perseguir los puntos de venta que se dedican al uso no autorizado de la música" (Negus 1999: 13).

Lo que ocurre más o menos es que nos empujan hacia un círculo cerrado de difícil escapatoria. La mayoría de creaciones del pasado y el presente se están convirtiendo en propiedad de un número limitado de conglomerados culturales que, de un modo u otro y en cualquier momento del día, nos acechan con los contenidos culturales que poseen. TRIPS, el Tratado sobre la Propiedad Intelectual de la Organización Mundial del Comercio, hace posible que esta usurpación intelectual que es la compra de derechos de autor tenga lugar en todo el mundo sin restricciones y sin límites. *Nuestra diversidad creativa*, el informe elaborado por la Unesco y la Comisión Mundial de la Cultura y del Desarrollo de las Naciones Unidas, manifiesta que TRIPS "ha provocado una sutil reorientación del copyright más alejada del autor y dirigida hacia el mercado" (Pérez de Cuéllar, 1996: 244).

El otrora concepto favorable del copyright se está convirtiendo en un medio de control de los derechos creativos e intelectuales por parte de un número muy reducido de industrias culturales. No se trata de un mero ultraje de fácil solución. El control monopolístico de los derechos de autor es una práctica muy extendida. La antropóloga canadiense y experta en temas de copyright Rosemary Coombe apunta que "en las culturas consumistas, la mayoría de cuadros, textos, motivos, etiquetas, logos, nombres comerciales, dibujos, melodías e incluso algunos colores y aromas están gobernados, si no controlados, por regímenes de propiedad intelectual" (1998: 6). Los derechos de autor se han convertido en una cuestión comercial, afirma Jessica Litman. "En la actualidad los derechos de autor tienen menos que ver con los incentivos o la compensación y más con el control" (2001: 80).

Las consecuencias de este control monopolístico son aterradoras. Las pocas grandes industrias culturales que quedan sólo facilitan, a través de sus canales, la oferta artística –el entretenimiento– de la que poseen los derechos. Es una acción que llevan a cabo en una esfera y a una escala que les resultan comercialmente atractivas, y toman de todos los rincones del mundo las melodías y las imágenes

[15] Janine Jacquet, "Cornering Creativity", *The Nation*, 17 de marzo de 1997.

que propagan, adaptadas a los oídos y los ojos occidentales. La propiedad de los derechos de autor les brinda la oportunidad de promocionar sólo a algunas "estrellas", de apostar fuerte por ellas y de ingresar cantidades adicionales de dinero gracias a los artículos relacionados con la estrella en cuestión. Dado que tanto las inversiones como los riesgos son elevados, y puesto que las industrias culturales quieren recuperar sus múltiples inversiones, el *marqueting* dirigido a cada ciudadano del mundo es agresivo, con lo que se conseguirá borrar otras opciones culturales del mapa mental de muchas personas. Estas industrias culturales poseen tanto los medios de producción como los canales de distribución de la oferta cultural. Esta integración vertical plantea otro motivo de alarma. Esta alarma incluso se ha agravado con la introducción de la Ley de Derechos de Autor del Milenio Digital. De hecho, "cualquier aparición de obras en ordenadores –en casa, en redes, en el trabajo, en la biblioteca– debe efectuarse de acuerdo con y atendiéndose a las reglas de los derechos de autor", exclama Jessica Litman. "Esto es nuevo. Hasta ahora, los derechos de autor habían regulado la copia y la distribución de las obras, pero no habían regulado el consumo" (2001: 28).

El hecho de que las industrias culturales sólo se centren en unas pocas "estrellas" implica, como consecuencia lógica, una menor atención en todo el mundo hacia una diversidad de expresiones artísticas desesperadamente necesaria en una perspectiva democrática. El estrellato es un sistema monolítico que no deja lugar ni siquiera a la posibilidad de que la diversidad cultural pueda convertirse en una riqueza que deberíamos cuidar. El artista que no es famoso, y en un sistema como el actual la mayoría no lo puede ser, tiene que luchar contra viento y marea para relacionarse con un público que aún siente curiosidad. Pero a esta curiosidad le cuesta resistir ante la ideología dominante según la cual la felicidad se consigue comprando los últimos artículos de "tu" estrella favorita.

Nos guste o no, el sistema de derechos de autor, que ha tenido como uno de sus objetivos ofrecer una recompensa justa a los artistas, está siendo alejado a toda velocidad de la creación artística para ser introducido en el hemisferio de los grandes negocios. Lo que también se observa es una juridificación completa que rodea toda creación. Los grandes conglomerados culturales compran derechos por doquier, los envuelven con una serie de regulaciones de propiedad extremadamente detalladas y encargan la defensa de sus intereses a abogados altamente especializados. Como resultado, cualquier artista que haya creado o interpretado algo debe ser muy cauto para que una industria cultural no le arrebate el trabajo que ha llevado a cabo. Así pues, al minuto de haber creado o interpretado, el artista debe encargarse de que su trabajo obtenga de un modo demostrable el estatus de obra bajo el régimen de los derechos de autor.

La posibilidad de que surja una disputa respecto a la propiedad en cuestión será ahora mayor que nunca. Así pues, incluso el artista medio está obligado más que nunca a contratar abogados que defiendan su caso, abogados que, evidentemente, y debido a su nivel tan especializado, el artista medio no se pueden permitir, a diferencia de las industrias. Esta juridificación provoca que los derechos intelectuales y creativos ocupen una posición más débil de lo que se pueda desear, porque el mundo cultural se convierte en un lugar de derechos de la propiedad privada y en un dominio de abogados.

Un ejemplo llamativo de esta juridificación es la reivindicación de un artista como Daniel Buren sobre los derechos de autor de las fuentes que diseñó para la monumental Place des Terreaux en Lyon.[16] Insiste en que todos los que tomen una fotografía de la Place des Terreaux deberían pagarle derechos de autor. Pero, ¿no le pagaron ya por haber diseñado las fuentes? Y seguramente le pagaron muy bien. Hizo una contribución a la plaza, a un patrimonio cultural de siglos, ni más ni menos. ¿Qué ha ido mal en nuestra sociedad para que artistas como Daniel Buren tengan suficientes agallas para reclamar los derechos de la plaza entera? En abril de 2001 un tribunal francés acordó que las postales de la discordia no mostraban sólo las fuentes de Daniel Buren, sino la plaza entera, de la cual las fuentes eran una característica más. Así pues, Daniel Buren perdió y la idea de los derechos de autor en Francia no fue más allá, al menos en este caso.[17]

La piratería

Existen varias razones para suponer que el sistema de derechos de autor está llegando a su fin. Debemos pensar, por ejemplo, en la piratería que tiene lugar a un nivel industrial y en la piratería que "democratiza" el uso de la música y de otros materiales artísticos en casa, como sucede con las copias domésticas, cada vez más fáciles y baratas de hacer, y con la introducción de MP3, Napster, Freenet, Gnutella y otros sistemas con los que la música de todo el mundo llegue a estar disponible en todos los hogares.

En primer lugar hablaremos de la piratería que tiene lugar a nivel industrial. Las industrias culturales se enriquecen gracias a los derechos de autor, ¿no es cierto? Sin embargo, vivimos en un mundo en el que la libre actitud empresarial es algo muy deseado y en el que el control del tráfico comercial y de los movimientos de capital es inmediato. Por esta razón se entiende que la piratería de todas las obras con derechos de autor que obtienen beneficios sea tan tentadora. ¡Los que intenten seguir los debates sobre derechos intelectuales deben de tener la impresión de que sólo hay un tema que contamine la atmósfera de un negocio en auge además de social y culturalmente útil! Es la piratería, cuya facturación supera como mínimo los 200 billones de dólares anuales.[18]

Una de las razones por las que la piratería a gran escala resulta tan sencilla es un aumento excesivo de la capacidad de producción de CD, DVD, etc. En la actualidad la capacidad de producción factible en todo el mundo dobla la que sería necesaria para una producción legítima. El coste de la maquinaria nueva y de segunda mano está disminuyendo. Por ejemplo, el nuevo Miniliner de ODME vale 500.000 dólares y puede fabricar cinco millones de CD al año. De hecho, los principales poseedores

[16] Michel Guerrin et Emmanuel de Roux, "Pour les photographes, la rue n'est plus libre de droits. La défense du droit d'auteur, comme celle du droit à l'image des propriétaires de bâtiments, entraîne des procès coûteux et rend difficiles les métiers de l'image et de l'édition", *Le Monde*, 27 de marzo de 1999.

[17] "Daniel Buren perd son procès contre les éditeurs de cartes postales. Deux juges donnent raison aux photographes", *Le Monde*, 8/9 abril de 2001.

[18] Christian de Brie, "Etats, mafias et transnationales comme larons en foire", *Le Monde Diplomatique*, abril de 2000.

de derechos de autor son los causantes de esta capacidad de producción excesiva. Operan en mercados donde imperan la tensión y los nervios, lo que les "obliga" a tener instantáneamente una capacidad de producción suficiente.[19]

Según Bonnie Richardson, portavoz de la MPAA (la Asociación de la Industria del Cine Estadounidense), la situación es evidente. "Todo lo que decimos se reduce a que la piratería es un robo." Por lo tanto, insiste en que "uno de los roles fundamentales de todos los estados es impedir que roben a sus ciudadanos".[20] ¡Qué interesante! Pese al neoliberalismo manifiesto, parece que tener un estado fuerte sea una necesidad, porque una mayor digitalización hará que la fabricación de copias llegue al nivel de sencillez más bajo que nadie hubiera imaginado.

John Gray ayuda a resolver la confusión acerca del deseo de un estado fuerte a pesar del neoliberalismo proclamado. Lo cierto es que los mercados libres son resultado del poder del estado, tal como él mismo analiza. "Con la ausencia de un estado fuerte consagrado a un programa económico liberal, los mercados tendrán que cargar inevitablemente con una infinidad de reglas y limitaciones. Surgirán de modo espontáneo, como respuesta a problemas sociales específicos y no como los elementos de un gran plan. Los mercados controlados son habituales en todas las sociedades, mientras que los mercados libres son producto de la artificiosidad, del diseño y de la coacción política. El *laissez-faire* debe estar muy bien planeado; los mercados regulados simplemente ocurren. El mercado libre no es, como han imaginado o reclamado los pensadores de la Nueva Derecha, un regalo de la evolución social. Es un producto acabado de ingeniería social y de voluntad política inflexible" (1998: 17).

Así pues, es comprensible que, al observar la piratería en la red, Bonnie Richardson se pregunte retóricamente: "A medida que la nueva infraestructura de la información evolucione, ¿las regulaciones del Gobierno velarán adecuadamente por la protección de la propiedad intelectual, o la piratería en Internet se convertirá en un problema de enormes dimensiones? Este es un tema fundamental para la MPAA, y para las industrias poseedoras del copyright, las editoriales, los editores de música, la industria discográfica, las bases de datos... Todos nos preocupamos por la protección de lo que transmitimos al nuevo sistema."[21]

Como consecuencia ha empezado la guerra contra la piratería, a distintos niveles, tanto en el mundo material como en el digital. En primer lugar, los Estados Unidos han tratado de atraer a los países europeos hacia su bando, sobre todo a los que forman parte de la Unión Europea. No ha sido muy difícil, porque las industrias europeas que producen cine y televisión comparten los mismos intereses que las corporaciones americanas. "Además, la fusión del capital financiero europeo y estadounidense con el sector de los media se traduce directamente en una alianza entre sus empresas del entretenimiento filmado, con la que los capitalistas

[19] Simposio sobre la lucha contra la piratería (Struggle Against Piracy), organizado por Stichting Auteursrechtsmanifestaties, 11 de diciembre de 1997, Amsterdam.

[20] Entrevista con Bonnie Richardson, MPAA, 2 de diciembre de 1994.

[21] Entrevista con Bonnie Richardson, MPAA.

mediáticos de Europa occidental obtendrán ventajas claras en un régimen efectivo de la propiedad intelectual internacional, así como en los mercados "legítimos" del vídeo doméstico" (Bettig 1996: 213-219).

Para tener éxito se ha iniciado un esfuerzo, según Ronald Bettig, que aúna la búsqueda activa de la protección de los derechos de autor por parte de los propietarios de dichos derechos, unas leyes más estrictas, más multas contra la piratería y una aplicación más efectiva de dichas leyes" (1996: 213-219). Existen tres niveles en la guerra contra la piratería: la información, la vigilancia y las sanciones.

Bonnie Richardson se alegra especialmente de la iniciativa de la Agencia de Información de los Estados Unidos. "La USIA dispone de una serie de programas que ayudarán a transmitir el mensaje sobre la protección y la necesidad de proteger la propiedad intelectual. Patrocinan los diálogos con países que están considerando revisar sus leyes acerca de la propiedad intelectual, y brindan a la MPAA (la asociación comercial de la industria del cine estadounidense) la oportunidad de participar en ese diálogo y de que se conozcan nuestros puntos de vista." Por ejemplo en Rusia, donde el delito es una epidemia. "Los Estados Unidos están intentando asistir a Rusia. Nosotros hemos participado, como industria, en un seminario para ayudar a los fiscales y a las fuerzas y cuerpos de seguridad a identificar productos piratas."[22] Esto es lo que dijo en 1984. En marzo de 2001 el alcalde de Moscú decidió cerrar el mercado Gorbouchka, cercano al centro de la ciudad, donde 1.200 paradas ofrecían cada fin de semana todo lo que uno pueda imaginar en el ámbito de la música, los vídeos y la información en general. Se ha calculado que cada mes se vendían cinco millones de cintas de vídeo y tres millones de CD.[23] Pero una cosa es lo que se ha decidido y otra la realidad rusa. Además, los rusos no tienen dinero para comprar productos al precio oficial.

Para combatir la piratería, el paso siguiente es saber si se produce y, en caso afirmativo, saber dónde y quién la genera. "En la actualidad una de las rutinas que se realizan las embajadas norteamericanas consiste en controlar las infracciones relacionadas con marcas de los Estados Unidos, tanto si se trata de Marlboro en Argelia como de Mickey Mouse en China" (Boyle 1996: 122). Dentro de los Estados Unidos el FBI también trabaja en este campo, tal como sugiere Bruce Sterling en su novela *La caza del hacker*. En ella describe como alguien graba ilegalmente un pequeño fragmento de software registrado por Apple. "Apple llamó al FBI. Les interesan los casos de altos vuelos relacionados con el robo de la propiedad intelectual, el espionaje industrial y el robo de secretos comerciales. Probablemente no habrían podido llamar a nadie mejor..." (1992: 233).

Fuera de los Estados Unidos trabajan varios tipos de espías. "Richard O'Neill, un antiguo Boina Verde que recibió una Estrella de Plata y seis de Bronce por luchar en Vietnam, ahora persigue a piratas de vídeos en Corea para la MPEAA (la Asociación Americana de Exportación Cinematográfica)." El Gobierno coreano, impaciente por incrementar las exportaciones a los Estados Unidos, permite esta

[22] Entrevista con Bonnie Richardson, MPAA.

[23] "Adieu Gorbouchka, le grand bazar de vidéos pirates de Moscou", *Le Monde*, 22 de marzo de 2001.

operación privada de la policía norteamericana (que se presenta bajo la forma de una encuesta de mercado) en su territorio. “O’Neill ha extendido la operación hasta Tailandia” (Barnet 1994: 142,3).

Evidentemente, el objetivo es acabar con la piratería. Para este mismo propósito también existen varios medios alternativos. Multinacionales como Walt Disney, Paramount y Time Warner practican un enfoque más suave. Les han diseñado un software especial con el que buscan por Internet. En caso de descubrir una infracción, mandan una petición para que se saque el material copiado de la red. En la mayoría de los casos parece surgir efecto. En caso contrario, se demanda al infractor. El interés principal consiste en combatir infracciones a gran escala. Según ellos siempre habrá casos menores (Westenbrink 1996:88).

También se llevan a cabo planteamientos más contundentes para combatir la piratería. James Boyle: “La ‘disposición Super-301’ de la Ley del Comercio de los Estados Unidos creó una ‘lista de vigilancia’ y una ‘lista de vigilancia prioritaria’ para países cuya falta de protección de la propiedad intelectual represente una barrera considerable para el comercio de los Estados Unidos” (1996: 122). Para evitar estas sanciones comerciales, los países deben organizar la represión de un modo interno. Richard Barnet y John Cavanaugh citan el ejemplo de Singapur, una pequeña república de centros comerciales y plantas de montaje que depende totalmente de las exportaciones. “Su gobierno autoritario ha colaborado por su cuenta con los gigantes de la música promulgando una draconiana ley del copyright que prevé penas de cinco años de cárcel y multas por valor de 50.000 dólares por la posesión de cintas piratas destinadas a la venta. Los adolescentes pueden llegar a ganar 150 dólares actuando como informadores de la policía” (Barnet 1994: 12). Sólo en abril de 1998, las autoridades estadounidenses anunciaron sanciones comerciales contra Honduras por piratería “evidente e inaceptable” tanto de vídeos como de señales televisivas norteamericanas, instadas por las quejas de los sindicatos de la industria cinematográfica y musical, según informa Dan Schiller (1999: 77, 8). La obligación de cazar a los piratas, por ejemplo, costará a la mayoría de los países del Tercer Mundo más de lo que se pueden permitir.

Una situación de sanciones severas comparable es la que han descrito Krister Malm y Roger Wallis en Trinidad. “Durante los años ochenta la piratería musical se había extendido por todo Trinidad. Los mercados de casetes, incluso los de música calipso, estaban dominados por los piratas de la calle. Las cintas solían proporcionar diversión en los taxis y en los llamados maxitaxis (minibuses), que constituyen la mayor parte del sistema de transporte público en Trinidad. De este modo, también funcionaban como sistema de promoción de la música y de los artistas que sonaban y que, por consiguiente, eran pirateados. En 1986, y gracias a la presión ejercida por la Organización del Copyright de Trinidad y Tobago (la COTT, fundada en 1985), el Gobierno introdujo una serie de sanciones legales bastante severas contra la piratería de casetes. Estas incluían penas de cárcel de hasta seis meses por el primer delito y de hasta dos años por reincidencia. Como consecuencia, las formas más evidentes de piratería musical de música calipso en la calle han sido eliminadas. La piratería de casetes se ha limitado a la música extranjera. Las excepciones surgen en la época de carnaval, cuando los éxitos locales de música calipso y soca suelen encabezar las listas de casetes recopilatorios donde cantan ‘varios artistas’” (1992: 67, 8). Es interesante ver que las

sanciones parecen funcionar mejor con la música local que con los productos extranjeros, por lo menos hace una década.

Además de la vía de la información, la vigilancia y las sanciones, existen otros métodos para tratar de evitar la piratería. Ronald Bettig menciona uno de ellos. "La industria cinematográfica también ha recurrido a estrategias de mercado para acercar el mercado del vídeo doméstico de Oriente Medio a los distribuidores 'legítimos'. Estos esfuerzos incluyen productos con una calidad de imagen superior a la de los productos piratas, una banda de doblaje en las cintas pregrabadas o subtítulos en árabe, así como sacarlas al mercado poco tiempo después de que hayan sido editadas en los Estados Unidos. Esta misma combinación de presión gubernamental y estrategias basadas en el mercado es la que se está utilizando en Asia para combatir la piratería" (1996: 213-219).

Atsen Ahua, director de Synergies African Ventures, habló de un planteamiento de mercado para impedir la piratería que también aplican los productores musicales de Ghana y Nigeria.[24] "Han ideado una red de intermediarios y minoristas mediante la cual miles de cintas llegan rápidamente a los compradores de todo el país. Este hecho hace que los piratas tengan muy difícil penetrar en esta estructura de mercado. En las ocasiones en que lo han conseguido, han tenido la oportunidad de operar desde el interior de la estructura de la red. El mercado es lo bastante grande como para que también tengan un lugar bajo el sol. Si deciden no colaborar puede que sea necesaria la fuerza para controlarlos, ya que las tendencias mafiosas deben ser sofocadas de inmediato. Nosotros les decimos: 'Si quieres copiar *Rambo*, hazlo, pero no copies nuestros productos. Entra en nuestro negocio. Si no, nos estás matando." Según Atsen Ahua, en un país como Kenya, por ejemplo, es más difícil introducir un sistema de estas características porque allí no existe esa actitud empresarial. "La gente está más acostumbrada a trabajar para otros, aunque ahora esto se esté empezando a cambiar." El sistema ghanés cuenta con otro método de protección contra la piratería. Se ha decidido pegar a las cintas una banda numerada como las de las cajetillas de tabaco donde se muestra la cantidad destinada a los impuestos. Parece que esto pone límites a la piratería (Bender 1994: 486).

Pese a todas estas acciones, la piratería se seguirá produciendo mientras copiar sea fácil. Y esto es precisamente lo que está ocurriendo. Gracias a la tecnología digital la copia número mil es tan buena como la primera. Así pues, la estrategia de la industria anteriormente mencionada para suministrar cintas al mercado al instante está perdiendo su valor. Esta cuestión será incluso más trascendente en el futuro con el desarrollo de los discos láser y otras nuevas tecnologías en el mundo de la comunicación. Valiéndose de un ligero sentido del humor, Richard Barnet y John Cavanaugh apuntan que "ahora las estrellas confían en que se les vea y se les escuche en todos los lugares del mundo muchas veces al día. Pero cuanto más éxito tenga la canción, más aumentan las probabilidades de que sus creadores y propietarios tengan que compartir los beneficios con los piratas. Mientras los intelectuales y los políticos de los países pobres denunciaban el "imperialismo cultural" de los gigantes mediáticos mundiales, los empresarios clandestinos hicieron algo al respecto" (1994: 141). Dave Laing declara, tal vez de un modo

[24] Entrevista con Atsen Ahua, abril de 1998.

inesperado, que "el efecto más importante de la piratería no es el daño que causa a los ingresos de las compañías de otros países y a sus artistas, sino su forma de estimular la propagación de la música internacional y de frenar el desarrollo completo de la música nacional en muchos países" (Burnett 1996: 88, 9).

No se puede negar que existe una gran contradicción entre los fabricantes de software y los de hardware. A los de hardware les interesa vender productos que puedan grabar con facilidad. Y eso es precisamente lo que no soportan los fabricantes de películas, música y libros. El riesgo de que se hagan múltiples copias de alta calidad de su software el día después de salir al mercado hace que duden a la hora decidir, por ejemplo, si su producto debe emitirse por los canales de pago. Lo que observamos son contradicciones en el seno de enormes corporaciones que producen software y hardware. Son secciones que compiten entre ellas y que, a su vez, tienen distintos intereses. Este es uno de los puntos débiles de las sinergias, los argumentos y las prácticas de las grandes fusiones en el campo de las empresas de la comunicación durante los últimos años, tal como describen Richard Barnet y John Cavanaugh. "Cualquier nueva fisura en el desarrollo del hardware podría provocar que el compromiso entre los fabricantes de equipos de sonido y los de música se convirtiera en algo obsoleto. Las compañías de hardware y electrónica se han hecho con tres de las seis mayores empresas discográficas y con varios de los sellos independientes de más éxito, lo que significa que las futuras pugnas relacionadas con la tecnología del entretenimiento se producirán cada vez más dentro de estas megacorporaciones que entre ellas" (1994: 145).

Echemos un vistazo a los resultados de esta caza contra la piratería. Las ventas de CD piratas en el Reino Unido durante el año pasado, por ejemplo, aumentaron un tercio, y el mercado negro está valorado en veinte millones de libras. En todo el mundo, las ventas de CD piratas durante el año pasado crecieron un cuarto y correspondieron a una de cada tres ventas. Se cree que el negocio sumergido está valorado en 3 billones de libras. Un informe publicado por la Federación Internacional de la Industria Fonográfica describía como el crimen organizado en Italia, Europa del Este, Rusia y Asia estaba haciendo hincar la rodilla lentamente al negocio de la música. Las ventas mundiales de música grabada legalmente disminuyeron por primera vez el año pasado, y las bandas han desarrollado técnicas para fabricar CD piratas de buena calidad por 30 peniques que venden a un precio mucho más barato que el de la industria. Según *The Guardian*, "la policía cree que existen pruebas de que los grandes bandas de delincuencia están recurriendo a la piratería musical como una alternativa lucrativa y de menos riesgo que las drogas."[25]

La bien engrasada piratería china de los derechos de autor sigue viento en popa pese a las promesas del Gobierno de acabar con ella. Los discos recuerdan de un modo irónico las dificultades que tiene China para llegar a acuerdos comerciales incluso mientras se prepara para entrar en la Organización Mundial del Comercio. El *International Herald Tribune* informa: "Algunas personas aseguran que el Gobierno se ha mostrado reacio a tomar medidas severas contra los piratas porque el flujo constante de películas norteamericanas baratas ha contribuido a mantener en funcionamiento las plantas del estado donde se fabrican millones de reproductores

[25] "Success of CD piracy hits music industry", *The Guardian*, 13 de junio de 2001.

de discos." Existen 300.000 copias legales de *Titanic*, "pero los piratas vendieron de 20 a 25 millones de copias de la película. Incluso con películas menos populares, los piratas superan a los distribuidores legales por una proporción de treinta y cinco a uno. Los piratas sacan a la calle las películas dos días después de que se hayan estrenado en los cines de Estados Unidos, mientras que los distribuidores legales tienen que esperar nueve meses para editarla en vídeo. E incluso si se localiza una fábrica y se cierra, simplemente se traslada el equipo y la producción vuelve a empezar."[26] Así pues, no hay razones que nos lleven a imaginar que se puede ganar esta "batalla" contra la piratería a gran escala. "Al otro lado del mundo, en Hong Kong, la policía incautó CD ilegales valorados en 90 millones de dólares" (Schiller 1999: 77, 8). Pero, ¿ayudó en algo? Las cifras anteriores nos hacer dudar de ello.

Incluso la invención de medidas de seguridad extremadamente sofisticadas contra la copia no parece ser la solución. La RIAA (Asociación de la Industria Discográfica de los Estados Unidos) creó la Iniciativa para la Seguridad de la Música Digital (SDMI), cuya tarea consiste en detectar sistemas para dificultar la elaboración de copias. El grupo se decidió por un concepto llamado "filigrana digital". Este sistema esconde una corriente digital de datos dentro de una pieza musical sin que se vea afectada la calidad del sonido. Así pues, la pregunta interesante es cómo se puede burlar un sistema de filigrana. La respuesta: identificando y eliminando de algún modo todas y cada una de las filigranas digitales sin que se resienta la calidad de la música. Si esto se puede llegar a hacer, el sistema de seguridad de la SDMI no sirve para nada. A finales del año 2000, la SDMI mandó muestras con cuatro tipos diferentes de filigrana y desafió a expertos y a piratas informáticos a que las abrieran, cosa que sucedió al poco tiempo. Un equipo liderado por Edward Felten, un científico de la universidad de Princeton, aceptó el reto y eliminó la filigrana de las cuatro muestras. ¡Y no lo hicieron como parte de un gran proyecto de investigación, sino en sus horas libres![27]

Esto puso nerviosa a la industria, hasta el punto de que la RIAA amenazó con tomar acciones contra Edward Felten si su equipo de investigación presentaba una comunicación en un congreso celebrado en abril de 2001 en la que describiría cómo burlar un sofisticado sistema de protección musical. El campo de investigación en el que trabajan se conoce como esteganografía, o la ciencia de ocultar información que está claramente a la vista. Matthew Oppenheim, director de la oficina de pleitos de la RIAA y secretario de la SDMI, defiende la acción jurídica de la industria con estas palabras: "Hay una línea que puede ser cruzada, y si vas más allá de la búsqueda estrictamente académica, has cruzado esa línea, y eso es malo para el conjunto de nuestra comunidad; no sólo para los artistas y para los poseedores de contenidos, sino para todo el mundo que ama el arte y para el conjunto de la comunidad científica."[28]

---

[26] "Turnabout: China's Copyright Pirates Steal the Grinch", *International Herald Tribune*, 13 de diciembre de 2000.

[27] "Hackers Make Quick Work Of New Music Security Code", *International Herald Tribune*, 30 de octubre de 2000.

[28] "Music Protection Faces fresh Battle. Copying Secrets at Center of Storm", *International Herald Tribune*, 25 de abril de 2001.

Para Edward Felten supone un problema que, según la Ley de Derechos de Autor del Milenio Digital de 1998, sea delito fabricar u "ofrecer al público" un modo de tener acceso no autorizado a cualquier obra con protegida por las leyes del copyright mediante técnicas como la codificación de datos.[29] Esta ley no es la única que protege a los conglomerados culturales que operan en la parcela digital. En diciembre de 1997, el presidente Clinton firmó la "Ley contra el robo electrónico", la cual convertía en delito poseer o distribuir copias de material en línea registrado, fuera en beneficio propio o no. Gracias al gran apoyo del mundo editorial, de la industria cinematográfica y musical y de la administración Clinton, a mediados de 1998 el Congreso de los Estados Unidos aprobó una legislación por la que la protección de los derechos de autor se extendía a los contenidos en línea, a la vez que se ampliaba el periodo de protección de los derechos de autor colectivos hasta los noventa y nueve años después de la primera publicación. Según Dan Schiller, "a los partidarios del acceso democrático a la información les preocupaba que los proyectos de ley otorgaran un poder casi absoluto sobre la información digital a los propietarios de los derechos de autor. Incluso el 'uso aceptable' de material protegido por parte de bibliotecarios, estudiantes y educadores podría considerarse ilegal" (1999: 78).

De hecho, existe un motivo de alarma referente a las restricciones del principio del "uso aceptable". Según Gary Schwartz, en los campus norteamericanos, abogados de la universidad elaboran directrices sobre el estatus legal de las diapositivas utilizadas en las clases de historia, desaconsejan e incluso prohiben a los bibliotecarios la elaboración y el uso de ciertas diapositivas. Actúan de este modo para evitar que demanden a la universidad. "Aplican el test del copyright. Los abogados quieren que los bibliotecarios sean capaces de demostrar, antes de aprobar el uso de una diapositiva, que no se infringe ninguna disposición de la ley de los derechos de autor. En el caso de una diapositiva hecha a partir de una reproducción del *New York Times* donde aparece, por ejemplo, el retrato serigrafiado que Andy Warhol hizo de la reina Beatriz, ellos querrían ver indemnizaciones firmadas y lacradas en las que constaran los derechos de la propiedad de Warhol, el museo que posee la obra en cuestión, el impresor que la hizo, el fotógrafo que la fotografió, el *New York Times* y la familia real holandesa antes de permitir a los bibliotecarios que esa imagen estuviera disponible para el público. Ni que decir tiene que incluso los bibliotecarios más obedientes y concienciados son incapaces de mostrar tales documentos, de modo que la realidad cotidiana de la enseñanza de la historia del arte, con miles de diapositivas usadas constantemente, se ha convertido en un motivo para posibles cargos penales contra bibliotecarios y profesores."

Sorpresa general. "Estas directrices legales llegan tarde. Durante cien años, los historiadores han tomado fotografías de toda índole, de todos los objetos que han querido enseñar en sus clases. Hasta hace poco, a nadie se le hubiera ocurrido oponerse a algo como esto. Parece tan natural como el derecho de un profesor de literatura o de historia a leer en voz alta el pasaje de un libro. Al menos para mí es así." Pero a Gary Schwartz no le hace ninguna gracia observar que esto ha cambiado. "Mientras las editoriales, los museos y las industrias del entretenimiento

[29] Ibid. Visitar la web dirigida a las libertades civiles http://cryptome.org

invierten mucho en contenidos fácilmente reproducibles en Internet, también buscan una protección más fuerte para lo que se conoce como su propiedad intelectual. La retórica que emplean cuando luchan por su causa es exagerada. En el ejemplar de una revista del Congreso norteamericano del 26 de enero de 1998, el lobby de los derechos de autor hizo aparecer un anuncio a toda página en el que se veía a una estudiante escribiendo en una pizarra la palabra STEAL ('robar') bajo un titular que decía: '¿Enseñando a sus hijos a robar...?' El delito que se supone que habían cometido los niños era copiar una página web que contenía 'la propiedad intelectual de norteamericanos creativos'."

Según Gary Schwartz, existe una presión enorme que está empezando a hacerse notar en la calidad y en la esencia de la enseñanza de la historia del arte. En algunas universidades donde los bibliotecarios de diapositivas y los abogados del campus tienden a pecar de prudentes, una obra como la reina Beatriz de Warhol no se proyectaría jamás en ninguna clase. Tampoco se proyectaría una imagen del techo de la Capilla Sixtina después de la última restauración, de la cual posee los derechos una cadena de televisión japonesa. No existen límites claros que separen lo permisible de lo prohibido en este campo. Ahora la frontera operativa es el sentido del absurdo de los individuos."[30]

Incluso lo que tiempo atrás era enseñanza y aprendizaje ahora se ha transformado en piratería, la cual vacía el dominio público de conocimiento y creatividad.

MP3, Napster, Freenet...

La batalla contra las copias domésticas parece encontrarse en un camino sin salida desde la invención de Napster. Primero apareció MP3 para descargar música sin permiso. Era lento y no siempre se obtenía una calidad excelente. En 1999 un estudiante de diecinueve años inventó un programa llamado Napster que era gratuito y que hacía posible compartir archivos musicales en formato MP3 con otros navegantes de la red. En realidad, todos los ordenadores con Napster a bordo constituyen algo parecido a un *juke-box* virtual a escala mundial. En un par de segundos uno puede localizar la canción que le apetece escuchar. Actúa como vía de transmisión y permite a los usuarios de todo el mundo acceder a las colecciones privadas de los demás.

Evidentemente, la industria discográfica y, sobre todo, la RIAA, la Asociación de la Industria Discográfica de los Estados Unidos, intenta que los tribunales ilegalicen Napster y otros sistemas similares, que es lo que desean con más ardor otros conglomerados culturales que trabajan con imágenes, películas, textos y otros tipos de datos. Yves Eudes afirma que "sin ninguna duda, presenciaremos la aparición de un poderoso sistema de referencias mediante el que se compartirán productos digitales de diferente tipo y que se desarrollará entre los bastidores de la red, sin control alguno. Aunque no tardaran en forzar el cierre del sitio web original de Napster, ahora sólo faltaba frotar la lámpara."[31]

---

[30] Ver: Gary Schwartz, 7 de marzo de 1998: Gary.D.Schwartz@let.ruu.nl

[31] Yves Eudes, "Un nouveau système de distribution sauvage de produits numériques", *Le Monde*, 18 de abril de 2000.

Y esto fue lo que ocurrió. De un tiempo a esta parte Napster ha sido perfeccionado y substituido por programas más poderosos y descentralizados como Gnutella y Freenet. Estos programas no sólo brindan la oportunidad de compartir cantidades incluso mayores de música, sino que también nos ofrecen vídeos, películas, programas de software, juegos o bases de datos completas que hasta ahora sólo podían ser transferidas a través de ordenadores muy potentes. Su principio básico es la informática "de igual a igual", que permite a los usuarios descargar software sin pagar y tener acceso directo a los archivos de los ordenadores de otro. De hecho, en estos sistemas cada ordenador conectado controla el catálogo musical propio. Los catálogos separados se conectan entre ellos contactando con al menos dos ordenadores más en la red, los cuales a su vez están conectados con otros dos ordenadores. Cuando alguien da la orden de búsqueda, por ejemplo, de una pieza musical, su ordenador explora el catálogo del siguiente ordenador, etcétera, hasta que encuentra la canción deseada. La industria cinematográfica se siente amenazada por la aparición del DIVX, que permite comprimir un DVD e introducirlo en Internet. Su calidad de imagen y de sonido se podría comparar a la de una cinta VHS.[32]

Entre tanto, un juez norteamericano ha dicho que Napster vulnera la ley de los derechos de autor de las compañías discográficas. Inmediatamente después, Napster Inc., que ha atraído a nada más y nada menos que 38 millones de usuarios en sus 18 meses de existencia arrebatando el control de la distribución musical a las grandes compañías discográficas, anunció que uniría fuerzas con el gigante mediático Bertelsmann AG para desarrollar un servicio de pago. A pesar de ello, la sección musical de Bertelsmann sigue adelante con su demanda contra Napster, que tiene lugar en el contexto del pleito de la RIAA. El *International Herald Tribune* comentó que "para Bertelsmann, el trato comporta tener acceso al grupo más apasionado de amantes de la música en Internet. Para Napster significa la oportunidad de ganar dinero en un servicio que hasta la fecha ha sido tan poco beneficioso como enormemente popular. Bertelsmann entregará a Napster una cantidad no revelada a fin de que desarrolle una tecnología de detección para que tanto las discográficas como los artistas sean compensados por la música a la que se accede usando el servicio de Napster"[33] El titular del artículo es: "Will Napster's Bargain Turn Off Loyal Users?*"* (¿Desanimará a los usuarios el acuerdo de Napster?) No cabe duda de que es una gran pregunta; pero, mientras tanto, los muchos servicios de música digital de pago competirán ferozmente entre sí. Volviendo a la pregunta (si el acuerdo de Napster desanimará a los usuarios leales), la respuesta es sí. Las cifras de julio de 2001 muestran un aumento explosivo en el uso de servicios menos centralizados que han dado la bienvenida a millones de refugiados de Napster.[34]

---

[32] "L'industrie cinématographique menacée par le DIVX. Ce format permet de comprimer un film DVD, qui peut ensuite mis en réseau sur Internet", *Le Monde*, 24 de enero de 2001.

[33] "Will Napster's Bargain Turn Off Loyal Users?", *International Herald Tribune*, 2 de noviembre de 2000.

[34] "Music Industry's After-Napster Blues. Alternative Sites Are Harder to Police", *International Herald Tribune*, 21/22 de julio de 2001.

Existe otro aspecto de la continua digitalización que hace menos probable que se pueda mantener el actual sistema de derechos de autor. El ordenador y la red proporcionan a los artistas la oportunidad única de muestrear materiales extraídos de cualquier paisaje artístico del pasado o del presente para su obra. Evidentemente, se puede comentar que también en estos nuevos campos de actividad artística deberían aparecer críticas capaces de juzgar lo que vale y lo que es una soberana tontería.

La otra observación es que estos artistas no están haciendo nada que en su día no hicieran Bach, Shakespeare y otros miles de artistas en diferentes culturas. En todas las culturas siempre fue habitual usar ideas y fragmentos de obras anteriores, y la única diferencia residía en que el sistema de derechos de autor obstaculizaba el evidente proceso de creación en curso. Congelan la creación en curso y simulan que, culturalmente, existe una estación final; por ejemplo: una obra artística concreta elaborada en un momento concreto de la historia que, además, no debería alterarse. La transgresión de esta situación estática es lo que denominamos plagio. Los artistas que muestrean obras ajenas no creen que estén haciendo nada malo. Lo que experimentamos en la actualidad es que el concepto del plagio está desapareciendo de la conciencia de muchos artistas, e incluso más rápidamente de como apareció hace algunos siglos en la cultura occidental.

La originalidad

Es hasta ahora la "práctica" de la digitalización artística que está más enfrentada al actual sistema de derechos de autor. Respecto al fenómeno del plagio, el filósofo Jacques Soulillou ha hecho un comentario "teórico" realmente interesante: "La razón por la que cuesta encontrar un prueba de que ha habido plagio en el campo del arte y la literatura es que no es suficiente demostrar que B se haya inspirado en A sin citar sus fuentes. También se debe demostrar que A no se ha inspirado en nadie. En realidad, el plagio da por hecho que la pista que conduce a A se agota en A, porque si se demuestra que A se ha inspirado en otro y que ha plagiado a alguien cronológicamente anterior, la queja de A quedaría hecha añicos" (1999: 17).

Su análisis nos recuerda que el sistema de derechos de autor no solamente es cada vez menos sostenible, sino que también se ha basado en un concepto menos claro de lo que parece. ¿Es posible imaginar un poema sin otros que le hayan precedido? Nuestra cultura moderna nos permite olvidar con facilidad que el autor o intérprete utiliza muchas fuentes distintas –el lenguaje, las imágenes, el sonido, los ritmos, los colores, los movimientos o los sentidos– que forman parte de nuestro patrimonio común. Es imposible pedir la originalidad absoluta. Por eso es probable que ni el acuerdo del Tratado de la Propiedad Intelectual (TRIPS) ni las leyes nacionales definan qué es una invención (Correa 2000: 51). Sin embargo, no parece que esta falta de definición sea un problema a la hora de entregar patentes que confieren poder monopolístico y derechos de explotación sobre dichas invenciones. También podría causar estupor el hecho de que "la protección de los derechos de autor no haya requerido jamás por parte del Gobierno un examen de originalidad, creatividad o méritos", comenta Jessica Litman (2001: 79).

Roland Barthes ya explicó en *La muerte del autor* que, en lo que él denominaba "sociedades etnográficas, la responsabilidad de una narración no la asume nunca una persona, sino un mediador, chamán o relatador cuya 'actuación' –el dominio del código narrativo– puede ser admirada, pero nunca su 'genio'. El autor es una figura moderna, un producto de nuestra sociedad, en la medida en que, emergiendo de la Edad Media con el empirismo inglés, el racionalismo francés y la fe personal de la Reforma, descubrió el prestigio del individuo, o, para decirlo de un modo más noble, de la 'persona humana'."[35] Históricamente siempre ha prevalecido la idea de que es obvio conceder derechos exclusivos de explotación al creador de una obra de arte. También refresca nuestra perspectiva cultural escuchar las palabras del experto Roland Bettig, quien nos recuerda que tradicionalmente "los autores y artistas asiáticos han considerado un honor que les copien sus obras" (Bettig 1996: 213-219).

Copiar también era una necesidad. Jean-Pierre Babylon describe la copia como uno de los instrumentos fundamentales de nuestra civilización. A través de ella se han transmitido muchos valores que se habrían perdido. Esto ha provocado que el patrimonio cultural de generaciones anteriores sirviera de fuente de inspiración para los trabajadores culturales de las futuras generaciones que acaban de empezar.[36]

En la línea de estas observaciones, es interesante prestar atención al pintor holandés Rob Scholte, que está convencido de que lo creado es de todo el mundo. "Eso no significa que todo se haya vuelto gratuito. Sería un error de razonamiento. Las personas aún experimentan cosas por primera vez, la autenticidad sigue existiendo y ciertas imágenes conservan su poder de expresión. Como postmodernista, sin embargo, lucho contra la idea de la originalidad, de la propiedad intelectual, de los derechos de autor.[37] Lo que Scholte saca a relucir es el fenómeno de la propiedad relacionado con la supuesta originalidad. Hay razones suficientes para aceptar que el sistema del copyright está basado en un concepto romántico del autor, como alguien que crea de la nada y es completamente original.

Es por eso que Rosemary Coombe se pregunta hasta qué punto la imagen de celebridad de una estrella y su valor se deben a los esfuerzos e inversiones del individuo. "Las imágenes de las celebridades requieren una elaboración y, como otros productos culturales, su creación tiene lugar en un contexto social y recurre a otras fuentes, instituciones y tecnologías. La imagen de las estrellas es una creación de los estudios, los medios de comunicación, las agencias de relaciones públicas, los clubs de fans, los periodistas del mundo del cotilleo, los fotógrafos, los peluqueros, los entrenadores de culturismo, los de atletismo, los profesores, los guionistas, los que escriben para otros, los directores, los abogados y los médicos" (1998: 94-7).

---

[35] En Newton 1988: 155. Originariamente: Roland Barthes, *La mort de l'auteur*, Manteia, no. 5, 4º trimestre de 1968. También: Roland Barthes, *Oeuvres complètes*, Tome II, 1966-1973, Paris 1994 (Editions du Seuil): 491-495.

[36] Jean-Pierre Babylon, "La culture par la copie", *Le Monde*, 27 de octubre de 1999.

[37] Entrevista con Rob Scholte en *De Groene Amsterdammer*, 18 de diciembre de 1996.

Los hermanos Marx, por ejemplo, recurrieron a la historia de las obras burlescas y el vodevil y tomaron cuanto quisieron. Y Madonna evoca y reinterpreta con ironía a varias de las diosas sexuales del siglo XX (Marilyn Monroe, obviamente, pero también Jean Harlow, Greta Garbo, Marlene Dietrich, Gina Lollobrigida y quizá incluso algo de Grace Kelly). Y no olvidemos, además, el papel que juega el público en el proceso creativo. La misma Marilyn Monroe comentó al respecto: "Si soy una estrella es porque la gente me ha convertido en una estrella; no lo ha hecho ningún estudio ni nadie en particular, sino la gente." (Ibid.)

Esta observación teórica hace que se tambaleen los auténticos fundamentos de nuestro actual sistema de derechos de autor. No es justificable que alguien reclame el poder absoluto –y todos los derechos relacionados con él mediante nuestra legislación, que trata como una mercancía todo lo que ha sido creado, inventado e interpretado–, mientras sigue saltando a la vista que su obra se alimenta de muchísimas otras fuentes de influencia. Resulta incluso más extraño cuando se puede comerciar con las creaciones, las invenciones y diferentes interpretaciones escénicas, lo que comporta que una empresa posea monopolísticamente el trabajo artístico de otros, con unos derechos que se prolongan durante varias décadas. Evidentemente, sé de que este es precisamente el principio básico del concepto del copyright, que tiene menos en cuenta al autor y al intérprete que en el sistema del copyright europeo. No obstante, el concepto de que el derecho a copiar obras de arte puede concederse monopolísticamente a alguien que no es creador ni intérprete es doblemente extraño. El nuevo propietario –actualmente casi siempre un conglomerado– no es creativo en absoluto, y en el trabajo artístico en sí están representadas muchas otras fuentes del pasado y del presente. Es injustificable olvidar que siempre se está muy en deuda con el dominio público.

Ellos siguen creando

¿Necesitamos un sistema de derechos sobre la propiedad intelectual para promover la creación constante de obras artísticas y científicas? Este es uno de los argumentos a favor del copyright, que en el mundo occidental se ha utilizado en muchas ocasiones, por ejemplo, en documentos sobre políticas. Aún así, somos conscientes de que a lo largo de la historia y en muchas culturas se han creado cosas maravillosas sin la existencia de nada que se pareciera a un sistema de derechos de autor. Incluso hoy en día la mayoría de los artistas no ganan dinero con el copyright –como mucho una cena al año con algunos amigos. Sin embargo, ellos siguen creando.

Economistas de varias universidades como Ruth Towse y Wilfred Dolfsma (Universidad de Erasmus, Rotterdam), Roger Wallis (City University, Londres), y Martin Kretschmer (Bournemouth University) declaran que todas las investigaciones indican que la expansión de los derechos de autor en general favorece más a los inversores que a los creadores e intérpretes. De media, los artistas sólo reciben unos 200 euros al año en concepto de derechos de autor –la mayoría mucho menos–, y mientras tanto los derechos de autor son una de las principales fuentes de ingresos del Producto Nacional Bruto. En segundo lugar, en el grupo de los artistas, la distribución de los ingresos procedentes del copyright es muy desigual.

No es ninguna excepción que sólo el 10% de los miembros de una entidad recaudadora reciba el 90% de los beneficios.

Martin Kretschmer concluye que "de la retórica de los derechos de autor se han ocupado principalmente terceras partes: editores y compañías discográficas, es decir, inversores en creatividad (más que auténticos creadores), que también acaban siendo los máximos beneficiados de la protección prolongada.[38] Esto significa que los artistas se equivocan cuando, a la hora de defender los derechos de autor, creen que tiene sentido estar en la misma coalición que los grandes conglomerados que poseen dichos derechos. Al analizar el ejemplo de la música, Aymeric Pichevin opina que el sistema de derechos de autor es incluso más beneficioso para el empresario capitalista, "porque limita su inversión (pues la obra no tiene que comprarse). Sobre los hombros del artista recae una parte del riesgo, siempre asociado a lo impredecible del éxito musical. En realidad, el sistema de derechos de autor favorece a una minoría de 'estrellas', pero mantiene a la inmensa mayoría de artistas en una situación precaria" (1997: 41). Existen razones para pensar que la mayoría de artistas forman una coalición equivocada con las industrias culturales y las megaestrellas.

Un concepto occidental

Los derechos de autor tampoco benefician a los países del Tercer Mundo, y la apropiación individual de creaciones e inventos es un concepto desconocido en muchas culturas. A los artistas y a los inventores se les paga por su trabajo, que evidentemente depende de la fama que atesoran y de otras circunstancias, y puede que sean enormemente respetados por lo que han hecho. Pero no cabe en la mente de los integrantes de muchas culturas que un individuo pueda explotar una creación o un invento de un modo monopolístico durante varias décadas. Al fin y al cabo, el artista o inventor continúa el trabajo de sus predecesores. Un buen ejemplo que refleja la postura adoptada por muchas culturas ante la creatividad artística es el de la música raí argelina, aunque el ejemplo es válido para la mayoría de culturas con músicas populares y tradicionales como el calipso, la samba, el rap, etc. En cuanto a la música raí, Bouziane Daoudi y Hadj Miliani hacen hincapié en que "el mismo tema puede tener tantas variaciones como intérpretes". La base es un conocimiento compartido que no tiene mucho que ver con un repertorio de "textos" existentes sino con un conjunto de signos sociales (*el mérioula*, *el mehna*, *el minoun*, *ez'har*, etc.).

Es difícil saber quién es el verdadero autor (en el sentido del copyright occidental). En realidad la música raí carece de autor. Hasta hace algunos años, cuando entraron en el sistema del mercado occidental, los cantantes tomaban prestados canciones o estribillos los unos de los otros. El público añadía espontáneamente palabras a las canciones. En la práctica de los cantantes, de los chebs y chabas, el robo, el saqueo y el plagio de textos no existe. Es un tipo de música que depende de las circunstancias, del momento, el lugar o el público." Bouziane Daoudi y Hadj Miliani describen la música raí como "la continuación de una imaginación social fuertemente perturbada" (1996: 126-129).

[38] Martin Kretschmer, *Intellectual Property in Music. A Historical Analysis of Rethoric and Institutional Practices*, Paper, City University Business School, Londres 1999: 2.

En Japón, la idea de los derechos de autor remunerados tampoco forma parte de la cultura tradicional. Debido a la presión de los Estados Unidos, Japón se vio obligado a cambiar la ley que regulaba los derechos de autor en 1996. Una información del *International Herald Tribune* decía: "La ley que regula actualmente los derechos de autor en Japón no protege las grabaciones extranjeras anteriores a 1971, lo que para las compañías discográficas occidentales se traduce en pérdidas de millones de dólares anuales en concepto de royalties de las copias de canciones que aún son muy populares." El titular del artículo que trataba este tema en el *International Herald Tribune* era: "Los EEUU llevan la acusación contra la piratería musical japonesa ante la OMC."[39] Una diferencia cultural, una opinión diferente respecto a la duración de los derechos, ha sido interpretada como "piratería".

Según Tôru Mitsui, los japoneses se han familiarizado con la concepción básica de los derechos de autor gracias sobre todo a la cobertura informativa de temas relacionados con el copyright de discos, cintas y programas de ordenador que han realizado los periódicos. "Sin embargo, los japoneses aún no se han acostumbrado a los derechos de autor, o más concretamente, a la idea del derecho individual. En términos generales, reclamar derechos propios se considera algo deshonroso e indigno, sobre todo cuando hay dinero de por medio" (1993: 141, 2).

Aun cuando en la mayoría de culturas no occidentales se aplican los derechos de autor, se percibe enseguida que la ideología que sostiene el sistema no es la adecuada para la complejidad de los procesos de creación. En el mundo occidental existe, en el caso de la música por ejemplo, una separación clara entre el compositor y el intérprete. Eso no ocurre con tanta frecuencia en la música africana, la cual, según John Collins, suele ir asociada a bailes concretos. Así pues, "en el caso africano, los componentes de la acumulación de royalties, en nombre de la equidad creativa, deberían dividirse en cuatro: la letra, la melodía, el ritmo y el baile; y la melodía, a su vez, debería dividirse entre los varios contrapuntos o melodías cruzadas, y el poliritmo entre sus múltiples subritmos." No obstante, esto no es todo: "En las artes escénicas africanas, el público también suele jugar un papel creativo, ya que canta, aplaude y representa diálogos bailados con los músicos." Es evidente que el reparto individual de los derechos de autor no puede funcionar. "¿Cómo se mide, al fin y al cabo, el grado (y el valor) de la 'originalidad' en una pieza musical que se 'rehace' continuamente?" (1993: 149, 150).

De un modo similar, Rosemary Coombe prevé una imposible aplicación de la ley del copyright entre los indígenas de Canadá. "La ley hace trizas lo que los pueblos de las primeras naciones ven como algo íntegramente relacionado, congelando por categorías lo que para los pueblos nativos fluye en unas conexiones que no separan los textos de la constante producción creativa, ni la creación creativa de las relaciones sociales, ni las relaciones sociales del contacto de las personas con el paisaje ecológico que aúna a las generaciones pasadas y futuras en unas relaciones de trascendencia espiritual" (1998: 229).

Rosemary Coombe se pregunta si esto significa que los artistas y autores descendientes de las primeras naciones no quieren que sus obras sean valoradas

[39] *International Herald Tribune*, 10/11 febrero de 1996.

en el mercado, o si renunciarían a los royalties procedentes de aquellas obras producidas como mercancías por un contravalor en el mercado. Evidentemente, la respuesta es que no. Pero lo que ella quiere sugerir es que "en el debate que rodea la apropiación cultural, los pueblos nativos afirman que hay otros sistemas de valores diferentes a los del mercado en el que sus imágenes, sus temas, sus prácticas y sus historias figuran, y que estos métodos de apreciación y valoración están arraigados en historias y relaciones concretas que deberían ser respetadas como se merecen" (Coombe 1998: 381).

Esta observación nos conduce a la antigua cuestión de los derechos colectivos. En *Nuestra diversidad creativa*, el informe que la Comisión Mundial de la Cultura y del Desarrollo publicó en 1996, no era la primera vez en las últimas décadas que se mencionaba la idea de que "los grupos culturales tradicionales poseen derechos de propiedad intelectual como grupo. Esto desemboca en la idea radical de que puede existir una esfera intermediaria de derechos de la propiedad intelectual entre los derechos individuales y el dominio público (nacional o internacional)." Esto hace surgir el problema de lo que debe ser protegido. "La simple noción que proporciona una fuente cultural primitiva e imaginada es evidentemente inadecuada en este caso: la alfombra Navajo, por poner un ejemplo, tiene influencias que llegan, hasta el norte de África pasando por México y España."

La Comisión opina que es más prometedor sugerir que "la palabra 'folclore' debería aplicarse a las tradiciones creativas vivas formadas por los poderosos vínculos que las unen al pasado". Según la Comisión, "también se ha señalado que 'propiedad intelectual' tal vez no es el concepto jurídico que se debería usar. Se podrían exponer argumentos para un nuevo concepto basado en ideas inherentes a las reglas sociales tradicionales. Podría ser más constructivo que tratar de hacer encajar los métodos de protección dentro de un marco que nunca fue diseñado para ellos y en el que los actuales usuarios y los que desarrollan ideas relacionadas con el copyright resisten con tenacidad ante cualquier desarrollo de este tipo" (Pérez de Cuéllar 1996: 196).

Krister Malm describe que en 1996, el mismo año en que se publicó *Nuestra diversidad creativa*, la cuestión de la protección de los derechos de autor internacionales del folclore regresó al orden del día gracias a varios gobiernos de países del Tercer Mundo, esta vez en el marco de los preparativos de la reunión que la Organización Mundial del Comercio celebró en Ginebra en enero de 1997. "El movimiento para introducir la cuestión en el orden del día de la reunión de la OMC fracasó", explica Malm. "De nuevo el fracaso se debió a la resistencia que opusieron varios países industrialmente avanzados y las industrias culturales a que se introdujeran derechos 'colectivos' o de 'propiedad cultural' en el actual sistema de derechos de la propiedad intelectual e industrial." Gracias al apoyo de muchos países, se tomó la decisión de que la Unesco y la OMPI organizaran una reunión conjunta en Phuket, Tailandia, en abril de 1997. La OMPI es la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual de las Naciones Unidas.

Había un gran consenso entre los participantes (es decir entre los países del Tercer Mundo); tenían claro que se tenía que elaborar un instrumento legal internacional y cómo debía llevarse a cabo. Este hecho, tal y como era de prever, no satisfizo lo más mínimo a los delegados norteamericanos y británicos, dado que es en sus

países donde se encuentran las principales industrias del entretenimiento. Según Krister Malm, la tensión aumentó "cuando el delegado de los Estados Unidos dijo que la mayor parte del folclore que se explotaba comercialmente era folclore estadounidense, y que, si se creaba una convención internacional, los países del Tercer Mundo tendrían que pagar mucho dinero a los Estados Unidos. El Sr. Purim, el abogado de la delegación india, respondió que eso ya era lo que ocurría con las convenciones existentes, que todo el folclore estadounidense excepto el amerindio fue importado de Europa, África y otros países, y que, por lo tanto, el dinero debería ir a los propietarios originales de ese folclore." En abril de 1998, Krister Malm apuntó que eso fue lo máximo que salió de la reunión de Phuket y que sus esperanzas de que los países occidentales se tomen en serio la cuestión de los derechos colectivos en un futuro próximo no son muy altas (1998: 26-29).

Para los países del Tercer Mundo quizá sea incluso más importante el hecho de que los países occidentales ganen enormes cantidades de dinero a costa de los derechos de la propiedad intelectual que les deben mandar los países del Tercer Mundo. James Boyle ilustra con algunos ejemplos muy bien escogidos lo cínica que es la situación para los países pobres y débiles. "El concepto del autor se alza como una puerta que uno debe cruzar para adquirir los derechos de la propiedad intelectual. En este momento, la puerta favorece de un modo absolutamente desproporcionado a las contribuciones que los países desarrollados han hecho a la ciencia y a la cultura mundial. El curare, el *batik*, los mitos y la lambada salen de países en vías de desarrollo desprotegidos por los derechos de la propiedad intelectual, mientras Prozac, Levis, Grisham y la película *Lambada!* entran protegidos por una serie de leyes de la propiedad intelectual, amparadas a su vez por la amenaza de sanciones comerciales" (Boyle 1996: 124-8).

La transformación de ideas y materias primas y la explotación de los mercados están recompensados con derechos intelectuales; pero las materias primas y también la música y las imágenes en su condición de materias primas son nulas por lo que a los derechos intelectuales se refiere. Jutta Ströter-Bender ofrece un ejemplo en el ámbito del diseño: "Para los diseñadores occidentales, el universo de decoraciones e imágenes de los artistas del Tercer Mundo constituye una cantera inagotable de la que se aprovechan sin ningún tipo de vergüenza y, por descontado, sin pagar como deberían a la fuente de su 'inspiración' (Ströter-Bender 1995: 45). Salta a la vista que debería realizarse una investigación más a fondo para llegar a entender el daño que se está haciendo a los países del Tercer Mundo.

Noam Chomsky no debe de andar lejos de la verdad cuando cuenta que "es posible que las empresas norteamericanas obtengan 61 billones de dólares al año procedentes del Tercer Mundo si el GATT (el Acuerdo General sobre Aranceles Aduaneros y Comercio) da el visto bueno a las demandas proteccionistas de los Estados Unidos (como ya ha hecho el Tratado de Libre Comercio de América del Norte, el TLCAN o NAFTA), con un coste para el sur que va a reducir considerablemente la inmensa fluidez actual del servicio de la deuda del sur al norte" (1993: 3). Mientras tanto, el GATT se ha convertido en la OMC, pero todo sigue igual. Una parte de esa cantidad de dinero tiene que ver con los derechos de autor de los "productos" culturales. Pero, ¿qué parte? Es difícil de calcular porque las estadísticas comerciales difieren enormemente entre los países. Hay quien podría suponer que la cantidad de dinero que los países pobres deben pagar por los

derechos de autor está aumentando, en parte porque los países del sur y del este se sienten presionados por los occidentales, que les exhortan a luchar contra la piratería, lo que les cuesta, como se ha dicho anteriormente, las escasas energías de sus fuerzas policiales.[40] Por otro lado, los conglomerados culturales transnacionales penetran con más efectividad en los países que cuentan con sus propios entretenimientos y con otros productos culturales; como consecuencia, estos países deben trasladar su escasa moneda fuerte a las industrias culturales occidentales y, mientras tanto, también a las japonesas.

Quizá no sorprenda que no fuera evidente para los países del Tercer Mundo que los derechos intelectuales de sus sociedades fueran a cobijarse bajo el paraguas de la Organización Mundial del Comercio y de su nuevo Tratado sobre la Propiedad Intelectual Relacionada con el Comercio (TRIPS), en virtud del cual se entorpecería el desarrollo de sus políticas en este campo tan sensible. Friedl Weiss tiene esta visión global de la pugna entre el norte y el sur, que tuvo lugar en los años anteriores a 1993: "Aunque existen antecedentes importantes y prácticas en tratados multilaterales sobre los derechos de la propiedad industrial e intelectual (IIPRS), el tema en cuestión, como es bien conocido, se convirtió en el centro de negociaciones multilaterales durante la Ronda de Uruguay sólo por la insistencia de los países industrialmente avanzados, y en especial los Estados Unidos. En un primer momento, los países en vías de desarrollo se mostraron extremadamente reacios a entrar en las negociaciones porque casi no había nada en común entre ellos y los países más industrializados en cuanto a la filosofía económica, objetivos o tradición reguladora. Los principales países en vías de desarrollo, por ejemplo, consideraban inapropiado establecer dentro del marco del GATT normas y disciplinas nuevas que pertenecieran a los criterios y principios sobre la disponibilidad, el alcance y el uso de los derechos de la propiedad intelectual."

¿Qué ocurrió? "Rechazaron rotundamente cualquier idea de integración del Acuerdo TRIPS en el GATT, el cual, según ellos, sólo jugaba un papel periférico en esta área precisamente porque los asuntos substanciales de los derechos de la propiedad intelectual no están relacionados con el comercio internacional. Por otro lado, los países en vías de desarrollo se alegraron de la integración en el Acuerdo TRIPS de planteamientos substanciales de los principales tratados sobre los derechos de la propiedad intelectual. Finalmente, las negociaciones por los derechos de la propiedad intelectual se desatascaron mediante una combinación de más margen de tiempo a todos los países en vías de desarrollo, a fin de que alcanzaran unos estándares más altos a la hora de proteger los derechos de la propiedad intelectual, y de concesiones en otros campos, sobre todo el textil y el comercio de ropa" (en: Cohen Jehoram 1996: 8, 9).[41]

Hay que investigar más a fondo para saber cuáles fueron (y cuáles siguen siendo) las consideraciones exactas de los países del Tercer Mundo acerca de los derechos intelectuales en el campo cultural. En *El reto del sur*, un informe escrito bajo el mandato del antiguo presidente de Tanzania Julius Nyerere, había palabras llenas

[40] Ver: Herman Cohen Jehoram, Petra Keuchenius, Lisa M. Brownlee (ed.), *Trade-Related Aspects of Copyright*, Deventer, 1996 (Kluwer): 44.

[41] Véase también: Correa 2000.

de resentimiento contra TRIPS: “El objetivo claro es instalar un sistema que obligue a los países en vías de desarrollo a reestructurar sus leyes nacionales para que se acomoden a las necesidades e intereses del norte. Esta iniciativa busca aumentar el alcance del sistema que rige los derechos de la propiedad intelectual, extender la vigencia de los privilegios concedidos, ampliar el área geográfica donde se puedan ejercer estos privilegios y atenuar las restricciones en el uso de los derechos concedidos” (Nyerere 1990: 254-255).

Para definir el actual sistema de derechos de autor, podríamos decir que para los artistas y los países del Tercer Mundo es una elección en la que no hay nada que elegir: el dominio público se está perdiendo. Parece que el sistema de derechos de autor sea una creencia sagrada que contribuye al bienestar de todos. Sin embargo, los artistas y los países del Tercer Mundo no pueden actuar como si el sistema, las demandas y las prácticas sancionadoras no existieran. En el mundo actual no tienen elección; tienen que formar parte del sistema. Se les presenta un dilema estratégico enorme. Y al mismo tiempo vemos como los conglomerados gigantes han devorado nuestro dominio público común de conocimientos y creatividad.

Esto no sólo sucede en el campo de la creatividad y en los derechos de autor relacionados con ella. Jeremy Rifkin ofrece varios ejemplos de lo que podría ocurrir en los próximos veinticinco años en lo que él llama “el siglo biotec”: “Unas cuantas corporaciones, instituciones dedicadas a la investigación y gobiernos del mundo podrían tener la patente de los 100.000 genes del cuerpo humano, así como de las células, los órganos y los tejidos que lo forman. Es posible que también posean otras patentes similares de decenas de miles de microorganismos, plantas y animales, lo que les otorgará un poder sin precedentes para dictar los términos según los cuales viviremos nosotros y las futuras generaciones” (1998: 2).

La abolición de los derechos de autor

Es cada vez más evidente que el sistema de derechos de autor separa demasiado a las fuentes creativas e intelectuales del dominio público, con lo que frena la aparición de futuras creaciones y no apoya ni a los artistas ni a los países del Tercer Mundo. Y mientras eso ocurre, sólo un reducido número de conglomerados culturales, que poseen los derechos de cantidades ingentes de expresiones intelectuales y creativas, obtienen beneficios de los derechos de autor. Martin Dretschmer lo resume en una conclusión lúcida y provisional: “Quizá sea la debilidad capital del copyright al estilo occidental lo que intenta equilibrar los intereses de los creadores, inversores y consumidores, y regular la industria en un mismo esfuerzo conceptual y legislativo” (1999: 21). Teniendo en cuenta la inviabilidad del actual sistema de derechos de autor, parece razonable valorar si se puede desarrollar un sistema que sea más beneficioso para la diversidad de la creación artística y la protección del dominio público.

Antes de sugerir el sistema en cuestión, debería surgir una idea clara de lo que nos gustaría alcanzar. Rosemary Coombe describe la contradicción a resolver cuando analiza que “la cultura no se sostiene en conceptos abstractos que nosotros interiorizamos, sino en la materialidad de signos y textos por los que luchamos y en la huella que esas luchas dejan en la conciencia. La negociación y la lucha

constante por alcanzar el sentido es la esencia de la práctica dialogada. Muchas interpretaciones de las leyes que rigen la propiedad intelectual anulan el diálogo afirmando el poder de los actores corporativos sobre el sentido controlado monológicamente y apelando a un concepto abstracto de la propiedad. Las leyes de la propiedad intelectual benefician a las formas monológicas y perjudican a la práctica dialogada, originando diferencias de poder significativas entre los actores sociales enfrascados en la batalla hegemónica" (1998: 86).

Así pues, el concepto clave es "práctica dialogada", un concepto que debería gozar de una oportunidad en el mundo de las expresiones culturales que se producen y se utilizan en nuestras sociedades. La esencia de nuestra comunicación como seres humanos –la gama de palabras, signos, tonos, imágenes, colores y movimientos corporales– debería ser rescatada del control que ejercen los poseedores corporativos de los derechos de esas palabras, signos, tonos, imágenes, colores y movimientos corporales. El patrimonio cultural del pasado y del presente debería reincorporarse al dominio público para que se pueda usar colectivamente y pueda servir de fuente de inspiración para futuras creaciones. Los temas relacionados con la propiedad intelectual deberían ser subordinados al cumplimiento de los derechos humanos, concretamente a la libertad de expresión y de información. Si esto ocurre, podemos esperar el surgimiento de una dinámica completamente nueva en todos los campos artísticos y culturales.

El segundo gran objetivo es que muchos artistas, tanto en los países ricos como pobres, reciban unos ingresos decentes por su trabajo creativo. Culturalmente, también es importante que sus creaciones e interpretaciones, en el marco del proceso de creación constante, sean altamente respetadas.

Mantener el sistema de derechos de autor como está en la actualidad no es, por las muchas razones que hemos visto, una opción viable ni deseable. No es realista pensar que mejorando el sistema actual se puede acabar con el poder de los conglomerados culturales, cuyo principio es la posesión de tantos derechos de la propiedad intelectual como sea posible. Tampoco se debería olvidar que el sistema de derechos de autor se basa en el concepto romántico de la originalidad, que no es nada beneficioso para el dominio público.

Es digno de subrayar que, en el sistema actual, la relación directa entre el artista individual y el derecho, supuestamente la filosofía básica del concepto del copyright, ha dejado de existir en bastantes situaciones. Hay muchos artistas cuyo trabajo sólo se distribuirá y promocionará cuando entreguen la mayoría o la totalidad de sus derechos a un productor o a otra clase de poseedor. Lo que observamos es que la filosofía orientada hacia el individualismo que rige el sistema de derechos de autor en Europa se ha diluido considerablemente. Y también observamos que cada vez más personas empiezan a creer y a analizar que el actual sistema de autores y de derechos de autor no es la mejor manera de tratar con el dominio público ni con los intereses del conjunto de trabajadores culturales. Dos buenos ejemplos de esto son la Linux y la Free Software Society, dos creadoras de espacios libres en el dominio digital, y no porque les gusten los espacios libres en un sistema de autores y derechos de autor que por lo demás es benigno. En absoluto. No obstante, en el momento actual la única posibilidad de reemplazar los derechos de autor mediante mejores planteamientos consiste en formar dominios gratuitos. El ideal de la Linux y

de la Free Software Society, por ejemplo, consiste en suplantar todo el sistema de autores y de derechos de autor mediante enfoques que sean más respetables con el dominio público y que paguen mejor a los que realmente hacen el trabajo.[42]

¿Por qué no deberíamos dar otro paso hacia adelante, abolir el sistema de autores y de derechos de autor y reemplazarlo por un planteamiento que arroje mayores dividendos a los artistas tanto occidentales como del Tercer Mundo, un planteamiento que respete adecuadamente el trabajo que realizan y que reconduzca al dominio público hacia el centro de nuestra atención?

Respeto y nueva dinámica creativa

Una cuestión importante relacionada con el copyright son los "derechos morales", que hoy en día siguen teniendo una base mucho más sólida en el sistema de derechos de autor europeo que en el enfoque anglosajón del copyright. Los derechos morales protegen la integridad de una obra de arte o científica contra las infracciones. No obstante, si reconocemos que el concepto de los derechos de autor está lleno de romanticismo, y si somos conscientes de que el aspecto de los derechos morales congela las obras de arte de modos bastante antinaturales, una conclusión lógica sería librarse de los derechos morales, tal como han sido definidos en nuestros contextos legales.

Evidentemente, podemos ser fervientes admiradores de la obra de un artista concreto, como ha señalado Roland Barthes, y al mismo tiempo estar de acuerdo en que deberíamos tratar con sumo cuidado una obra de arte concreta. Esta observación no conduce necesariamente a la conclusión de que el artista (o el poseedor de sus derechos) pueda ser el dueño absoluto de su creación, actuación o interpretación durante varias décadas. Todo el mundo debería tener la libertad de usar la obra de otro artista y hacer cambios creativos y adaptaciones, desde los más grandes a los más sutiles. Como se ha dicho con anterioridad, esto es lo que siempre ha sucedido a lo largo de la historia y en la mayoría de culturas hasta la actualidad, y esto es lo que hacen de un modo bastante obvio la mayoría de artistas que trabajan en el dominio digital. Tratan obras ajenas y no se sienten como si estuvieran robando, que no es el caso. Cuando las obras de arte, incluyendo todos los tipos de entretenimiento y de diseño, dejen de ser congelados por el control monopolístico de los poseedores de los derechos de la propiedad intelectual, presenciaremos la aparición de una dinámica cultural completamente nueva.

En nuestra sociedad occidental hemos creado una situación de lo más extraña: cuando creemos que se han transgredido los derechos de propiedad de una creación artística, acabamos automáticamente en los tribunales. Pero si llegamos a la conclusión de que la propiedad absoluta no es aplicable, acudir al juez no es la solución. Si no existe la propiedad en el sentido absoluto, no hay nada que transgredir ni nada por lo que llevar a nadie a los tribunales.

[42] Véase también: Bernard Lang, "Des logiciels libres à la disposition de tous. Contre la mainmise sur la propriété intellectuel", *Le Monde Diplomatique*, enero de 1998.

Sin embargo, en nuestra cultura occidental hemos llevado a las autoridades judiciales a una posición desde donde deben actuar como árbitro cultural: el juez es el guardián de la "originalidad"; el juez que dice que el muestreo digital sin autorización puede ser sancionado; el juez que parece saber que las adaptaciones culturales, o la "práctica dialogada", por volver a citar a Rosemary Coombe, son el modo equivocado de actuar; el juez que puede evaluar la continuación de la vida cultural sólo en términos de lo que es delito; el juez que congela la creación cultural en curso durante décadas y más décadas.

No hay escapatoria; deberíamos acostumbrarnos al hecho de que nosotros, las personas, nosotros, los portadores del dominio público, deberíamos volver a debatir en términos culturales el valor de la creatividad artística actual. No hay razones para trasladar los juicios culturales, que deberíamos hacer nosotros, a las autoridades judiciales. Una de las cuestiones centrales de nuestros debates culturales debería ser si el uso de obras (o de fragmentos de obras) de otros artistas se efectúa con respeto y si abunda la nueva creatividad. ¿O deberíamos concluir que el uso es descuidado, aburrido, o incluso desagradablemente indolente? ¿Hace que nuestra cultura sea un lugar más pobre o más rico de existencia humana? Lo que ocurre es que un artista que toma algo prestado de un predecesor o de un contemporáneo con demasiada facilidad será estigmatizado como un dios menor.

Imaginemos, no obstante, a un artista que copia el trabajo de otro artista, finge que es suyo y lo presenta bajo su nombre. Imaginemos un caso en el que no haya ninguna adaptación, ningún comentario cultural sobre otra obra de arte, ninguna parodia, ningún rastro de creatividad singular por parte del artista que copia. ¿Qué debemos pensar de esta situación? Obviamente, no es una pregunta difícil de responder. Es un caso de robo en toda regla y debería ser sometido a las leyes del derecho penal. Incluso se podría llegar a imaginar un nuevo artículo dentro del derecho penal según el cual quien copie deliberadamente el trabajo de otro artista mediante palabras, texto, imagen, música o cualquier otra herramienta de expresión artística sin la intención de adaptarlo, enriquecerlo o parodiarlo, conservando todas las características externas del trabajo original, ¡sea castigado con...!

Imaginemos ahora una situación indiscutible de piratería con propósitos comerciales, cosa que sucede bastante a menudo, como hemos argumentado anteriormente. Tampoco es difícil imaginar los intercambios de música, películas, etc. que empezaron gracias a Napster. Todas esas situaciones también pueden parecer casos de robo. Sin embargo, Jessica Litman subraya que la mayoría de usuarios finales no cumplen con las reglas de los derechos de autor en su conducta cotidiana. La gente no se siente culpable cuando compra una copia pirata o cuando intercambia música en Internet. "Las personas no cumplen las leyes en las que no creen." No hay duda de que este es el caso. "Si 137 millones de miembros del público general copian, guardan, transmiten y distribuyen contenidos sin prestar atención a las reglas escritas acerca de los derechos de autor, estas reglas corren el peligro de convertirse en irrelevantes." Las cantidades ingentes de energía, tiempo y dinero destinadas a enseñar a las personas las leyes de los derechos de autor se han desperdiciado (2001: 111-5).

Jessica Litman aduce varias razones por las que los derechos de autor no funcionan, sobre todo, o concretamente, en la actualidad. "Ahora los derechos de

autor se consideran una herramienta de la que se aprovechan los poseedores de dichos derechos para extraer todo el valor comercial potencial de las obras de autoría, aunque eso signifique que usos que se han considerado legales durante mucho tiempo ahora sean puestos en manos del poseedor de los derechos" (2001: 14). Jessica Litman sigue planteando otros asuntos graves. "Si los derechos de autor son un acuerdo entre los autores y el público, también podríamos preguntarnos qué obtiene el público de dicho acuerdo. Si la ley de los derechos de autor busca el equilibrio entre el control que el propietario ejerce sobre sus obras y la salud de hierro del dominio público, hay quien podría preguntarse si el sistema da con el equilibrio adecuado" (2001: 79). Lo que ocurrió es que los derechos de autor tienen menos que ver con los incentivos o la compensación y más con el control; así pues, se convirtió en una cuestión comercial, lo que es bueno para el equilibrio comercial de los Estados Unidos y, en menor medida, de otros países occidentales (2001: 80). No obstante, esto sucede a costa de renunciar a la democracia y a la diversidad culturales.

Más trágico, tal vez, es el hecho de que la política que rige los derechos de autor en occidente se esté convirtiendo en nuestra política de información, mediante la cual todo el control democrático del intercambio de ideas está siendo reemplazado por el control monopolístico de unos pocos propietarios de dichos derechos. Todos estos argumentos hacen que Jessica Litman concluya que el antiguo equilibrio del sistema de derechos de autor ha desaparecido. "La ley del copyright nunca concedió a los propietarios del copyright derechos tan amplios como los que reclamaban hace poco." Bajo las condiciones actuales, Litman no ve ninguna oportunidad de que se restaure el antiguo sistema en el que existía un mejor equilibrio entre el dominio público y los intereses de los creadores, los intérpretes y sus productores. "Sea cual sea el planteamiento que escojamos, tendremos que encontrar un equilibrio diferente. Los nuevos jugadores a los que intentamos derrotar –cientos de millones de consumidores de tecnología digital conectados a la red que desdeñan a los *stakeholders* actuales basándose únicamente en cifras– son demasiado elefantes para recorrer la longitud de una boa constrictor sin distorsionar su forma permanente" (2001: 114-6). Así pues, hace falta otro planteamiento para remunerar a los artistas de los países ricos y pobres y para proteger el dominio público cultural.

Una remuneración substancial para los artistas

A simple vista, la reivindicación de que los artistas medios de los países occidentales y de los del Tercer Mundo ocuparán una mejor posición sin el sistema de derechos de autor puede parecer una contradicción. De todos modos, existen suficientes razones para tomarse en serio esta opción. ¿Adónde nos conducirá? Probablemente, el aspecto más radical de esta propuesta es que desaparecerá la atención, que es precisamente lo que las industrias culturales organizan para sus superestrellas en la actualidad. Para las industrias ya no tiene ningún sentido invertir grandes cantidades en fenómenos que se atraen a la vista y al oído si no pueden comerciar con ellos en exclusiva. Si cualquiera puede cambiar obras de arte de un modo creativo, aunque sea una pequeña parte, las consecuencias serán transcendentales. Uno puede hacer la adaptación de una película o de una composición, pero también puede diseñar nuevos mundos creativos a partir de los artilugios que rodean a todos los productos culturales fabricados industrialmente.

Una posible motivación para actuar así es que uno piense que se puede hacer de un modo más creativo, o por un precio más bajo, o por ambas razones. En cualquier caso, recibiremos culturas muy vivas.

Es fácil imaginar que los empresarios y las corporaciones, que solían invertir decenas e incluso centenares de millones de dólares en un producto cultural, empezarán a pensar que nunca recuperarán ese dinero y que los beneficios deseados nunca se recogerán en los mercados, donde existen unas formas de dinámica cultural completamente nuevas. Evidentemente, van a seguir produciendo, distribuyendo y promocionando, pero es probable que a una escala más modesta.

Todo esto tiene unas consecuencias interesantes para el artista medio. Volverá la normalidad: liberados (o casi) de las molestias que provoca el acaparamiento del mercado por parte de las "estrellas", podrán volver a encontrar muchos mercados y diferentes públicos a los que mostrar su trabajo, tanto a su alrededor como a escala mundial a través de Internet. Miles y miles de artistas podrán obtener unos ingresos justos por sus actuaciones y por las ventas de su trabajo. El resultado de las actividades de tantos artistas también contribuirá al crecimiento de la diversidad cultural con sentido.

Con la abolición de los derechos de autor, las empresas y otros usuarios de materiales artísticos se ahorrarán el pago de los impuestos del copyright y el papeleo burocrático al que está inevitablemente conectado. Las entidades recaudadoras ya no tendrán razón de ser, lo que comportará ahorros substanciales. Esto no significa que no se tendría pagar por el uso de trabajos artísticos. Es más, debería pagarse substancialmente a los artistas. Al fin y al cabo, tanto las empresas como otros usuarios comerciales tanto de creaciones artísticas como de actuaciones se sirven de música, imágenes, dibujos, textos, fragmentos de películas, movimientos de baile, cuadros, *performances* multimedia, etc. para irradiar la atmósfera deseada y, de paso, para ampliar el volumen de ventas y los beneficios. Para la mayoría de empresas, esta es la razón principal por la que utilizan materiales y valores artísticos; incluso existen algunas cuya actividad principal es tratar con las artes. Por ejemplo, una empresa que vende postales de obras de arte.

Por consiguiente, debería recaudarse un impuesto: un porcentaje de la facturación de aquellas empresas que usen o vendan, de un modo u otro, materiales artísticos. Hay quien podría pensar (y no le faltaría razón) que esto sucede en casi todas las empresas. Y es de suponer que en estas empresas hay diferentes categorías en cuanto a la frecuencia de uso de las obras de arte.

El dinero recaudado a través de este impuesto iría a un fondo especial, cuyas condiciones serían reguladas por la ley. Se distinguirían tres tipos de receptores con derecho de giro. Una parte del dinero podría destinarse al posterior desarrollo de la vida artística en la sociedad en cuestión. Este hecho sería, junto a los subsidios y a otros medios económicos, una fuente importante para la financiación de, entre otros, iniciativas, instituciones y festivales artísticos en los campos del cine, el vídeo, las artes visuales, el diseño, la música, la danza, el teatro, la literatura, la fotografía, el multimedia, etc. Evidentemente, el dinero debería llegar a todos los proyectos artísticos tal como se presentan en la sociedad en cuestión, y no sólo a aquellos

que, por tradición, tienen unos antecedentes culturales “elevados”. La idea básica debería ser una idea democrática. Ello significa que todas las voces, imágenes e imaginaciones deberían tener la oportunidad de presentarse y de recibir apoyo económico en caso de que la obtención de beneficios no fuera (aún) una de las posibilidades.

La segunda parte del dinero recaudado se destinaría a artistas individuales de todos los campos de las artes. De este modo tendrían la oportunidad de cobrar un salario durante el periodo de creación o producción de una obra de arte, que podría ser, por ejemplo, de medio año, un año o dos años. Esta parte del dinero posibilitaría el desarrollo de las obras artísticas al margen del marco institucional de iniciativas, institutos, festivales, etc. En este caso el principio básico también sería velar por el desarrollo de una amplia variedad de obras artísticas en todos los ámbitos culturales.

La tercera parte del dinero debería destinarse a la vida artística de los países no occidentales. Entender las razones no debería ser difícil. Puede que sea evidente que la mayoría de los beneficios procedentes del uso de materiales artísticos se hacen en los países occidentales, pero muchas de estas creaciones artísticas tienen su origen en países no occidentales, y esto debería ser reconocido. Otra razón es que estos países están sufriendo una emigración masiva de sus genios. Es importante que los artistas tengan la oportunidad de quedarse en su país, que puedan ganarse la vida sin moverse de su zona y contribuir a la vida artística de su sociedad sin depender constantemente de los productores y agentes occidentales.

Mediante este impuesto por el uso de materiales artísticos, dejaría de existir una conexión directa entre la utilización real –calculada en cantidades, minutos y otras medidas– del trabajo de ciertos artistas por un lado y la remuneración que reciben por el otro. Es razonable. Al fin y al cabo, hay muchos predecesores y muchas fuentes que han contribuido a la creación y elaboración de una obra de arte, incluyendo la riqueza cultural que el dominio público ofrece gratuitamente. Nuestro concepto actual del copyright está demasiado incrustado en el romanticismo de la originalidad como para tomarlo como punto de partida para la distribución de los impuestos por el uso de materiales artísticos.

Puede que el análisis que he propuesto sobre la abolición de los derechos de autor sea un primer paso. Hay mucho trabajo intelectual por hacer a fin de pulir y mejorar la filosofía básica y las consecuencias prácticas de la propuesta, sobre todo tratándose del distinguido campo de las artes. El objetivo debería ser alcanzar un nuevo sistema en el que los artistas y sus intermediarios tengan plena confianza, un sistema que genere una gran cantidad de trabajadores culturales tanto en los países occidentales como en los del Tercer Mundo, así como mejores remuneraciones, un sistema que abra las puertas al debate público sobre el valor de las creaciones e interpretaciones artísticas, que se preocupe por el mantenimiento del dominio público cultural, que se encargue de que haya suficientes fuentes disponibles para las creaciones artísticas futuras y que acabe con el papel monopolístico que juegan los conglomerados culturales mediante el uso del actual sistema del copyright.

Referencias

Barber 1997, Karin, John Collins & Alain Ricard, *West African Popular Culture*, Bloomington & Indianapolis/ Oxford (Indiana U.P./ James Currey)

Barnet 1994, Richard J. & John Cavanaugh, *Global Dreams. Imperial Corporations and the New World Order*, Nueva York (Simon & Schuster)

Barthes 1968, Roland, *La mort de l'auteur*, Manteia, nº 5, 4º trimestre 1968. También publicado en: Roland Barthes, *Oeuvres complètes*, Volumen II, 1966-1973, París 1994 (Editions du Seuil): 491-495

Bender 1994, Wolfgang, *Das Nigerphone Lanel - Afrikanische Musik braucht keine Hilfe*, en Anna-Maria Brandstetter (hrsg.), *Afrika hilft sich selbst*, Münster-Hamburg (LIT Verlag)

Bettig 1996, Ronald V., Copyright*ing Culture. The Political Economy of Intellectual Property*, Boulder (Westview Press)

Boyle 1996, James, *Shamans, Software, and Spleens. Law and the Construction of the Information Society*, Cambridge MA/ Londres (Harvard University Press)

Burnett 1996, Robert, *The Global Jukebox. The International Music Industry*, Londres/ Nueva York (Routledge)

Chomsky 1993, Noam, *Notes on Nafta*, en Dawkins 1993, Kristin, *Nafta. The New Rules of Corporate Conquest*, Westfield, New Jersey (Open Magazine, Pamphlet Series): 1-6.

Cohen Jehoram 1996, Herman -, Petra Keuchenius, Lisa M. Brownlee (ed.), *Trade-Related Aspects of* Copyright, Deventer (Kluwer)

Collins 1993, John, *The Problem of Oral* Copyright - *Ghana*, en Frith 1993

Coombe 1998, Rosemary J, *The Cultural Life of Intellectual Properties. Authorship, Appropriation, and the Law*, Durham y Londres (Duke University Press)

Correa 2000, Carlos M., *Intellectual Property Rights, the WTO and Developing Countries. The TRIPS Agreement and Policy Options*, Londres/ Penang (Zed Books/ Third World Network)

Daoudi 1996, Bouziane, et Hadj Miliani, *L'aventure du raï. Musique et société*, París (Éditions du Seuil)

Frith 1993, Simon (ed.), *Music and* Copyright, Edimburgo (Edinburgh U.P.)

Gray 1998, John, *False Dawn. The delusions of global capitalism*, Londres (Granta Books)

Kretschmer 1999, Martin, *Intellectual Property Music: A Historical Analysis of Rethoric and Institutional Practices*, Forthcoming Studies of Cultures, Londres (City University)

Litman 2001, Jessica, *Digital* Copyright, Amherst (Nueva York/ Prometeus Books)

Malm 1992, Krister & Roger Wallis, *Media Policy and Music Activity*, Londres/ Nueva York (Routledge)

Malm 1998, Krister, Copyright *and the protection of intellectual property in traditional music*, (Music, Media, Multiculture, Musikaliska akademien, Estocolmo 1998)

Mitsui 1993, Tôru, Copyright *and Music in Japan*, en Frith 1993, Simon (ed.), *Music and* Copyright, Edimburgo (Edinburgh U.P.)

Negus 1999, Keith, *Music Genres and Corporate Cultures*, Londres y Nueva York (Routledge)

Newton 1988, K.M., *Twentieth-Century Literary Theory. A reader*, Londres (Macmillan)

Nyerere 1990, Julius K. (presidente), *The Challenge to the South. The Report of the South Commission*, Oxford (Oxford U.P.) [KIT, P 90-1639]

Pérez de Cuéllar 1996, Javier, *Our Creative Diversity. Report of the World Commission on Culture and Development*, París (Unesco Publishing)

Pichevin 1997, Ameyric, *Le disque à l'heure d'Internet. L'industrie de la musique et les nouvelles technologies de diffusion*, París (L'Harmattan)

Rifkin 1998, Jeremy, *The Biotech Century. Harnessing the Gene and Remaking the World*, Nueva York (Jeremy P. Tarcher/ Putnam)

Rifkin 2000, Jeremy, *The Age of Access. The New Culture of Hypercapitalism, Where All of Life is a Paid-for Experience*, Nueva York (Jeremy P. Tarcher/ Putnam)

Schiller 1999, Dan, *Digital Capitalism. Networking the Global Market System*, Cambridge (MA)/ Londres (The MIT Press)

Schiller 1989, Herbert, *Culture Inc. The Corporate Takeover of Public Expression*, Nueva York/ Oxford (Oxford U.P.)

Smiers 1998, Joost, *État des lieux de la création en Europe. Le tisse culturel déchiré*, París (L'Harmattan)

Soulillou 1999, Jacques, *L'auteur, mode d'emploi*, París (L'Harmattan)

Sterling 1992, Bruce, *The Hacker Crackdown. Law and Disorder on the Electronic Frontier*, Londres (Penguin)

Ströter-Bender 1995, Jutta, *L'art contemporain dans les pays du 'Tiers-monde'*, París (L'Harmattan)

Westenbrink 1996, B.N., *Juridische aspecten van het Internet*, Amsterdam (Otto Cramwinckel)

La lógica económica del empleo cultural

Luis Stolovich,
Universidad de la República, Uruguay

Las actividades culturales constituyen un fenómeno económico de relevancia, que moviliza cuantiosos recursos, genera riqueza y empleo. Las denominadas industrias culturales (industrias del ocio, de la información, de la comunicación) se caracterizan internacionalmente por una extraordinaria dinámica, encontrándose entre las de mayor ritmo de crecimiento.

En Estados Unidos las *industrias del copyright*[43] alcanzaron en 2000 un valor de producción de U$S 680 mil millones, equivalentes al 7,5% del PBI y emplean a 7,6 millones de personas; su participación en el PBI más que se duplicó en las últimas dos décadas[44]; desde 1997 las *industrias del copyright* lideran el ranking norteamericano de exportadores, delante de la agricultura y la industria automotriz[45] . El peso del sector cultural alcanzaba cifras entre 3 – 5% en los principales países desarrollados[46], superando en importancia a industrias como las del automóvil o la química .

Cifras similares, e incluso superiores, se alcanzan en los países del Mercosur. En Argentina las industrias culturales –incluyendo actividades conexas- representan el 4,1% del PBI superando a otros sectores como la producción de automóviles, de tabaco, cuero, químicos y farmacéuticos[47]; en Brasil superan el 6% [48].

La importancia adquirida por los productos culturales en el comercio internacional de bienes -y sobre todo de servicios- determinó que los derechos intelectuales, asociados a su creación y producción, sean objeto de particular interés en las negociaciones comerciales internacionales contemporáneas. Los debates en torno a estos derechos tuvieron uno de sus principales escenarios en la Ronda Uruguay del GATT (hoy OMC-Organización Mundial de Comercio).

Para algunos autores, las industrias culturales pasaron de la periferia al corazón de la economía, siendo definitorias de la nueva sociedad de la información[49] ; para otros estaríamos transitando desde la producción industrial a la producción cultural como característica de nuestra época[50]. Siendo una de las actividades más

---

[43] *Que incluyen las industrias culturales y la industria del software.*
[44] *Carlos Pauletti (El País, 29-9-2001). Ver asimismo David Throsby (1990), National Assembly of Local Arts Agencies (1994) y Jeremy Rifkin (2000).*
[45] *Rama, Claudio (2000).*
[46] *En Francia el complejo cultural alcanzaba en 1992 el 3,7% del PBI (Cardonna –1993), en el Reino Unido ascendía al 3,2%, las cifras eran del 3,2% en Suecia (Lipszyc, D. -1993).*
[47] *Abramovsky, Laura – Chudnovsky, Daniel – López, Andrés (2001). Ver también Getino, Octavio (1995).*
[48] *Buainain, Antonio Márcio et al (2001).*
[49] *Roncagliolo, Rafael (1999) afirma: "Las industrias culturales resultan definitorias de la sociedad de la información, considerada como un estadio radicalmente nuevo (...) en la historia de la humanidad... Las industrias culturales no pueden considerarse más como un pequeño departamento en el conjunto de la producción industrial de los países. Cuando hablamos de industrias culturales, hoy en día, no hablamos de un epifenómeno sino de la médula de la economía".*
[50] *Rifkin, Jeremy(2000).*

redituables, se ha clausurado la época en que la cultura era considerada actividad suntuaria e improductiva[51] .

Pese a estas tendencias, ha existido un divorcio entre quienes se ocupan de la economía y quienes se dedican a la cultura[52] .

Identificar cuál es la lógica económica del empleo cultural exige, previamente, determinar cuál es la lógica económica de la cultura y cómo ésta gravita sobre las características del empleo en las actividades culturales.

2. La lógica económica de la cultura

A efectos de alcanzar una aproximación a la lógica económica de la cultura, consideraremos:

El objeto: la economía de la cultura,
La demanda y el consumo de cultura
La producción, valorización y financiamiento de las actividades culturales

2.1. El objeto: la economía de la cultura

¿Qué es cultura?

Una concepción de tipo patrimonialista, ya superada, restringe la noción de cultura a las "bellas artes", la confunde con las artes superiores o "cultas" (plástica, música clásica, etc.). En otro extremo, con una perspectiva antropológica, se puede considerar como cultura todo lo creado por el hombre, material e inmaterial, todo lo que es artificial o no pertenece a la naturaleza. Algunas acepciones de cultura, en su amplitud, se aplican a diversas formas de sociabilidad tanto como a consumos más "cultivados".

Pero esa concepción amplia de cultura puede ser restringida a las producciones simbólicas. La cultura puede ser entendida como el campo de las producciones simbólicas, que incluye –según Achugar (1999)- la producción artística tradicional –literatura, pintura, música, teatro y equivalentes- así como el conjunto de bienes y servicios relacionados tanto con lo se ha llamado "alta cultura" como lo que resulta de las "industrias culturales" o "cultura masiva" –radio, televisión, revistas, discos, conciertos, recitales, videos, cable, etc.-, de la "cultura popular" o "cultura folclórica" –artesanías, eventos populares del tipo ferias, "fiestas folclóricas", etc.- y de las diversas instituciones "culturales" –casas de cultura, museos, galerías, etc.-.

La cultura es, entonces, un proceso social de producción simbólica.

La creación simbólica, sea un proceso individual o colectivo, está ampliamente difundida en la sociedad. La creatividad no es una virtud rara, sino bastante común,

[51] *García Canclini, Néstor (1999 c).*
[52] *García Canclini, Néstor (1999).*

en el ser humano. Pero algunos la convierten en la finalidad y el sentido de sus vidas: son los creadores de cultura.

Para que la "obra" resultante de la creación simbólica se transforme en "producto cultural", es necesario un reconocimiento colectivo o social. Es mediante este reconocimiento por parte de "los otros" que asume la categoría y la calidad de ser un producto cultural y no meramente un acto creativo[53] .

La creación cultural y su difusión social, constituyen procesos que incluyen diversas fases: la creación de signos por parte de individuos o grupos especializados, la producción de soportes materiales de esos signos o de presentaciones en vivo de los mismos, su difusión entre los receptores/consumidores y su atesoramiento; teniendo en cuenta que la creación cultural se hace también en la circulación y la recepción[54] .

Los productos de la creación cultural tienden, en efecto, a ser atesorados en lo que constituyen verdaderas "memorias" de la sociedad: bibliotecas, museos, cinematecas, etc.

En el curso del siglo XX los "productos culturales" –que implican esa relación social entre sus creadores y sus receptores/ consumidores- comenzaron a transformarse en mercancías. El reconocimiento social de la creación simbólica pasó a operar por medio del mercado. Y el acceso a la cultura pasó a depender de la capacidad de pagar su valor en el mercado. La producción simbólica devino producción mercantil simbólica.

Emergieron, por tanto, una producción y una oferta cultural, una demanda cultural, mecanismos de comunicación entre oferta y demanda, y la creación de una reserva de productos culturales.

El proceso de creación-difusión-consumo-atesoramiento de la cultura, se ha transformado, pues, en un proceso económico, que dio origen a una economía de la cultura. La cultura ha devenido, entonces, un sector económico.

Aproximaciones diversas a la economía de la cultura

Existen aproximaciones muy diferentes a esta economía de la cultura. Desde una perspectiva neoclásica radical se puede estudiar la cultura como cualquier otro sector de actividad. Por ejemplo, Grampp, William D. (1991) parte del supuesto de que la actividad artística es maximizadora. "*Si no se parte de este supuesto, la economía está fuera de lugar en el estudio del arte o de cualquier otra materia*".

La perspectiva antropológica establece límites a un análisis meramente económico o mercantil de la cultura; la economía de la cultura no podría desarrollarse sin considerar o integrar los factores extraeconómicos. Por más que muchos productos culturales sean hechos en forma industrial y circulen masivamente, "las diferencias entre productores y consumidores de distintas culturas, los diversos significados que una música, un libro o una película adoptan en unas y otras sociedades, no

[53] *Rama, Claudio (1999).*
[54] *García Canclini, Néstor (1999 c).*

permiten reducirlos a mercancías desnacionalizadas" [55]. "Los bienes culturales no son sólo mercancías, sino recursos para la producción de arte y diversidad, identidad nacional y soberanía cultural, acceso al conocimiento y a visiones plurales del mundo"[56] .

En el mismo sentido se afirma que*"la producción cultural no es igual a la producción de otros sectores en tanto ella expresa y representa las* características *propias de la persona, comunidad y nación en la cual ella se gestó. La identidad, el tiempo y el lugar marcan fuertes huellas que permiten definir a la cultura, no sólo como un elemento básico e imprescindible de la vida en sociedad de los hombres, sino además como un componente intrínseco al propio hombre"* [57].

Perspectivas económicas como la de la escuela francesa ponen énfasis en las especificidades de la economía de la cultura. Se trataría de un sector con características económicas y reglas propias, cuyo estudio no permitiría la plena aplicación de las herramientas económicas convencionales, sino que exigiría de un instrumental teórico y metodológico específico, lo cual representa un fuerte desafío para los economistas. El énfasis en las especificidades aparejaría, sin embargo, el riesgo de encerrar en un ghetto a la economía de la cultura[58].

El campo de la economía cultural

La economía de la cultura, que estudia la producción mercantil simbólica, tal como se entiende en esta obra, comprende actividades y procesos diversos, con lógicas sociales y económicas diferentes. Incluye:

El arte, en sus diversas manifestaciones (música, teatro, plástica, artesanía, etc.), incluyendo el espectáculo artístico en vivo, el patrimonio cultural y su conservación (museos, etc.); se trata de las "bellas artes" y de otras artes -excluidas de los conceptos restrictivos de cultura-.

Las denominadas ***industrias culturales*** (cine, libros, discos, etc.), actividades que producen en escala masiva y mediante métodos industriales, bienes materiales que reproducen las creaciones culturales (literarias, musicales, dramáticas, etc.).

Los ***medios masivos de comunicación*** (radio, televisión, prensa, etc.) que establecen un nexo, a escala de masas, entre la producción cultural y los receptores/consumidores de cultura. Estos medios crean una red por la que circulan los bienes culturales.

La definición del producto de los medios masivos de comunicación es compleja. Por un lado, el producto básico de una radio o de un canal de televisión es la emisión de su programación.

---

[55] *García Canclini, Néstor (1999 a). En el mismo sentido plantea Rifkin, Jeremy (2000): "La diversidad cultural... es como la biodiversidad: si se explota en busca de beneficios inmediatos, sin permitir su reciclaje y renovación, la economía perderá la materia prima de la producción cultural, la amplísimo reserva de experiencia humana".*
[56] *UNESCO (1997) y Alonso, Guiomar (1999), citados por García Canclini, Néstor (1999 c).*
[57] *Rama, Claudio (1996).*
[58] *Rama, Claudio (1999), Benhamou, Françoise (1996).*

Desde otro punto de vista, los medios de difusión masiva crean también algo diferente: ***producen espectadores***. Se trata de un bien muy particular ya que para constituirse en espectador se requiere que el público consumidor elija convertirse en tal. Las cualidades de la programación atraerán a un número determinado de espectadores. Este producto, la audiencia, es vendido a empresas que tienen la necesidad de avisar sus productos y pueden contratar espacios de publicidad en los programas, de manera que los empresarios de radio y televisión obtendrán un retorno económico de su actividad.

Mediante complejos encadenamientos "hacia delante" y "hacia atrás" –que se analizan más adelante- los sectores antes considerados (arte, industrias culturales, medios masivos de comunicación) influyen en la dinámica de una diversidad de actividades industriales (gráfica, equipos de comunicaciones, etc.), comerciales (distribución y venta de libros, discos, etc.) y de servicios (mantenimiento, iluminación, audio, etc.). Estas actividades también se incluyen en la economía de la cultura –en la medida que forman parte de un mismo complejo productivo.

2.2. La demanda y el consumo de cultura

Enfoques del consumo cultural

¿Qué es el consumo cultural? ¿Es reductible –y por ende comparable- al consumo de cualquier otro tipo de bienes y servicios?

El consumo puede ser definido en términos conductistas, reducido a simple relación entre las necesidades y los bienes creados para satisfacerlas; o en términos economicistas, como puro lugar de reproducción de la fuerza de trabajo y mero requisito necesario para la expansión del capital; o con una perspectiva antropológica, como conjunto de prácticas en las que se construyen significados y sentidos del vivir, a través de la apropiación y uso de bienes[59] .

En los procesos de comunicación y recepción de bienes simbólicos –que denominamos consumo cultural- destacan tres racionalidades complementarias[60] :

una racionalidad económica (en el contexto del ciclo de producción y reproducción social),
una racionalidad sociopolítica interactiva (fruto de las interacciones entre emisores y receptores, no sólo de la capacidad de seducción de los primeros sobre los segundos), y
una racionalidad integrativa y comunicativa (cuando un determinado consumo es valorado por otros sectores de la sociedad en clave de distinción o de discriminación).

Una de las cuestiones en debate en torno al consumo cultural está en si se trata de un consumo que satisface necesidades no básicas y es demandado en el tiempo libre de las personas, o si, en realidad, la dicotomía entre necesidades básicas- no básicas es artificiosa y el tiempo libre no es tal, en la medida que se somete a la lógica mercantil.

---

[59] *Mata, María Cristina (1995).*
[60] *García Canclini, Néstor (1995), citado por Bonet, Lluís (1997).*

En la primer perspectiva, el consumo de bienes y servicios culturales satisface necesidades "no materiales" de los seres humanos que, por lo general, no constituyen una "primera necesidad" o "necesidades básicas".

En esas condiciones, tales bienes y servicios tendrían lo que los economistas denominan una alta elasticidad – ingreso de la demanda: cambios relativamente pequeños en los niveles de ingresos, por encima de las necesidades básicas, provocarían cambios importantes en su demanda. El aumento de la demanda sería proporcionalmente mayor al incremento de los ingresos, una vez superado cierto umbral de rentas. La conclusión de este enfoque es que a medida que las sociedades van resolviendo la satisfacción de los requisitos básicos para la vida, se va creando un espacio creciente para el consumo de bienes y servicios culturales[61].

Sin embargo, la relación nivel de consumo cultural – nivel de Ingresos está mediada por otro factor: el "capital cultural" –que analizamos más abajo. La acumulación de "capital cultural" es resultado del nivel educativo y cultural del entorno socializador del individuo y, en particular, de la familia. *"El interés* por *el arte es la consecuencia de la experiencia, la formación y el aprendizaje. En el lenguaje económico, la apreciación del arte requiere una inversión en el gusto, y esto, a su vez, requiere tiempo y educación". "El niño que vive en una casa en la que hay cuadros colgados de las paredes (...) tendrá una mayor sensibilidad visual que el niño que vive en una casa donde no los hay..."* [62].

Pero el nivel educativo y cultural tiende a ser mayor, cuanto mayor es el nivel de renta de la familia. Por ende, cuanto mayores sean los ingresos es más probable que el "capital cultural" sea superior –aunque no necesariamente sea así en todos los casos. En tal sentido, la elasticidad ingreso de la demanda cultural es positiva [63].

El "capital cultural" y el consumo de cultura

El acceso al consumo cultural es diferenciado según la pertenencia a distintas clases y grupos sociales. Existen desigualdades de frecuentación y acceso que dependen de otras desigualdades sociales[64]. El nivel de ingresos y, sobre todo el nivel de educación, constituyen las principales variables que explican el diferente nivel de consumo cultural en los distintos grupos de la población.

El entorno familiar y la experiencia anterior son las claves que explican el comportamiento y la formación de las preferencias del público[65] . El peso del aprendizaje familiar, prolongado y consolidado por el sistema educativo, determina

---

[61] *Sin embargo, este enfoque admite cuestionamientos. Algunos autores entienden que ante un aumento en los ingresos salariales, es tímido el crecimiento de los consumos culturales, porque estos consumos resultan de movimientos contradictorios. "Por un lado, cuando el stock de capital humano de un individuo, y en particular su nivel de educación, aumenta, la productividad de su trabajo y por lo tanto su salario aumenta también. El costo del tiempo dedicado a las actividades culturales, es decir la ausencia de ganancia que resulta de la renuncia a las actividades remuneradas se incrementa: el análisis económico asimila este costo al nivel salarial. Pero por otra parte, y en el sentido opuesto, el consumidor dotado de un stock de capital cultural más importante, pasa a ser más eficaz en su producción de "placer cultural": el costo asociado a estas actividades culturales disminuye" (F. Benhamou, ob.cit.).*

[62] *Grampp, William D. (1991).*

[63] *Bonet, Lluís (1997).*

[64] *Benhamou, Françoise (1996).*

[65] *Bonet, Lluís (1997).*

la reproducción de los comportamientos frente a la cultura[66]. El "amor al arte"[67] depende del "capital cultural" heredado, de las disposiciones cultivadas transmitidas en el seno de la familia, mucho más que de las inclinaciones naturales y espontáneas. El consumo cultural necesita de formación, de un "saber hacer". La frecuencia y, más aún, las modalidades del consumo cultural son consecuencia de la inculcación de todo un modo de vida. El aprendizaje cultural reside en el contacto repetido, "natural", con las obras culturales y también con quienes han aprendido a frecuentarlas. El origen social juega, en tal sentido, un papel discriminante, en favor de los estratos altos y en perjuicio de los bajos[68].

Por otra parte, la acumulación de "capital cultural", en vez de reducir la apetencia de cultura, la aumenta[69] .

Esta distribución de los consumos culturales no implica, necesariamente, aislamiento de los sectores más pobres de la población respecto a los circuitos culturales; estos sectores se vinculan a la producción cultural principal -aunque no exclusivamente- a través de los medios masivos de comunicación.

Por lo tanto, existe una segmentación del consumo cultural: ciertos tipos de productos culturales y ciertos tipos de "contenidos", son consumidos preferentemente por ciertas clases -y segmentos- sociales, que tienen capacidad económica y preparación ("capital cultural") para consumirlos; otros tipos de productos y de "contenidos" son consumidos preferentemente por otras clases y grupos sociales. La segmentación no significa que las clases y estratos "altos" no consuman también los tipos de productos en que se concentra el consumo cultural de los estratos "bajos", ni que existan sectores pobres que no accedan a los consumos culturales de los estratos "altos". Pero implica la existencia de circuitos culturales notoriamente diferenciados, no sólo por la forma y contenido de los productos, sino también por las características socio-económicas y socio-culturales de sus consumidores.

Los consumidores culturales y su comportamiento

Además de la acumulación de "capital cultural", sobre las elecciones de los consumidores de bienes y servicios culturales pesan diversos factores, entre ellos: la incertidumbre acerca de la calidad y excepcionalidad de los mismos, vinculada a las insuficiencias de información, el papel de los críticos e intermediarios, la existencia de consumos culturales sustitutos y alternativos, los precios -incluyendo los costos asociados al consumo cultural- y la promoción[70].

A diferencia de otros bienes y servicios, lo que el consumidor espera obtener de la participación o del consumo en el ámbito cultural, es más personal, intangible y difícil de medir. Cuando el consumidor compra un jabón sabe qué puede esperar del

---

[66] *Benhamou, Françoise (1996).*
[67] *Según Pierre Bourdieu y Alain Darbel (1969), citado por Benhamou, Françoise (1996)*
[68] *Benhamou, Françoise (1996).*
[69] *Bonet, Lluís (1997) dice: "Ya Alfred Marshall reconocía en la demanda musical una excepción a la Ley de Grossen (que establece como regla la utilidad marginal decreciente en el consumo de bienes, o lo que es lo mismo, cuanto más tenemos menos utilidad nos da el consumo adicional de un bien): 'cuando más música un hombre escucha, más fuerte será su afición a ella' ".*
[70] *Cuestiones sobre las que se profundiza en el capítulo 6.*

mismo y su experiencia le indica si la relación precio-calidad es correcta. En los bienes y servicios culturales, "*junto a una cierta valoración funcional (placer, ocio, diversión), se une una valoración social (aceptación, camaradería, prestigio) y una valoración emocional (vivencia, recuerdo, emoción)*", que hace más complejas las elecciones[71] .

La incertidumbre respecto a la calidad es más fuerte en los productos culturales que en otros, lo cual se traduce en asimetrías de información. Ciertas características del producto cultural -como los precios o la difusión de un espectáculo- son observables *ex ante*, pero otros sólo se observan asistiendo al espectáculo (puesta en escena, escenografía, etc.) o adquiriendo el bien (libro, etc.). En los productos culturales, la atomización y la diversificación de la oferta alimentan una fuerte incertidumbre con respecto a la calidad. El consumidor no dispone de una información completa sobre la calidad de los productos disponibles, sobre todo considerando su elevado número (miles de referencias en el caso de libros o discos, por ejemplo).

Si el grado de aversión al riesgo es grande, el consumidor optará por espectáculos o títulos más seguros, donde la cualidad pueda ser aprehendida con gran facilidad *ex ante*. Se guiará por el prestigio del autor o intérprete, por la opinión de la crítica profesional, por su experiencia o por la percepción de la parte material del producto[72]. Este comportamiento es el que estaría por detrás de los *best sellers* y del *star system* (sistema de estrellas). Confrontado a un universo incierto, el consumidor prefiere minimizar sus riesgos consumiendo los productos que le designa el *star system*, lo que lleva a la concentración del consumo sobre algunos productos provenientes de aquellos artistas o autores que tienen notoriedad[73].

En la elección del consumidor influyen los críticos e intermediarios. "*El crítico y el mediador consagran el valor de la creación garantizando su calidad. El autor recibe en cierto modo un crédito, que permite que el comprador* pueda *reducir sus costos de búsqueda de información; la confianza resulta de la homología de las posiciones del lector, en el campo social, del crítico, en el campo de la difusión, y del autor, en el campo de la producción*"[74].

La crítica puede contribuir al éxito o al fracaso de una obra (teatral, cinematográfica, musical, literaria,etc.), pero su incidencia en el resultado de la misma es relativo, dada la influencia de fenómenos de imitación y de snobismo, o los casos en que en la aceptación popular funciona el "boca a boca", más allá de la opinión de los críticos[75] .

En el caso de algunos productos de las industrias culturales -como libros o discos- el papel del crítico lo pueden llegar a desempeñar los vendedores, tanto por la selección previa de lo que ofrecen, como por los consejos a los eventuales compradores.

En el mercado de obras plásticas intervienen expertos intermediarios, como los rematadores, "marchands" y galeristas, que pueden influir sobre las decisiones de los consumidores.

---

[71] *Bonet, Lluís (1997).*
[72] *Ibidem.*
[73] *Benhamou, Françoise (1996).*
[74] *Ibidem.*
[75] *Según un estudio sobre el teatro norteamericano las críticas sólo pueden dar cuenta de un tercio de la variación en los beneficios de producir obras. Moore, Thomas G. (1968), citado por Grampp, William D. (1991).*

La promoción y la publicidad también influyen sobre las decisiones de consumo cultural –tal como se analiza más adelante,- pero existe un límite. Para incrementar la demanda para un producto cultural, que no sea simplemente a costa de otro producto cultural, es imprescindible la inversión a largo plazo en formación y generación de "capital cultural".

Es en estas condiciones que adquiere sus particularidades el consumo cultural. Responde a la variedad, diversificación, y multiplicación de los gustos y las necesidades, en una sociedad con mayores ingresos y más tiempo libre. La demanda de productos y servicios culturales está sometida a las modas y al permanente cambio de los gustos y las ideas; es una demanda altamente inestable y difícilmente medible a priori. La consiguiente incertidumbre respecto a la demanda futura transforma a la producción cultural en una actividad económica de alto riesgo[76].

Esto ha de condicionar la lógica económica del empleo cultural. En la medida que este empleo cultural depende –en última instancia- de la demanda solvente de cultura, la inestabilidad e incertidumbre de esta demanda se habrá de reflejar en las características del empleo –sobre todo artístico- que tenderá a ser irregular y con carreras inciertas, obligando a los artistas al multiempleo –como forma de diversificar el riesgo. Por otra parte, la tendencia de los consumidores a reducir la incertidumbre respecto a la calidad de la producción cultural, mediante la guía por la notoriedad, que acarrea la concentración de la demanda en ciertos productos y artistas,provoca una gama de situaciones muy amplia (en materia de empleo y remuneraciones) entre los artistas y agentes culturales; en definitiva, genera una pirámide con una minoría que está en la cúspide del "sistema de estrellas".

2.3. La producción, valorización y financiamiento de las actividades culturales

2.3.1. El proceso de producción de cultura

La producción cultural se estructura esencialmente sobre la base de valores simbólicos. La creatividad, la creación de valores simbólicos, es el elemento fundamental y necesario, sin el cual no existe aquella producción. Pero por sí sola no es suficiente.

La oferta de bienes y servicios culturales, en sus diversas modalidades técnicas y formas estéticas, requiere de un proceso de producción y distribución, de un modo semejante al que necesita cualquier otra actividad económica. A su vez, en la sociedad capitalista contemporánea, los productos culturales han devenido mercancías, que se intercambian en mercados específicos, donde se encuentran los consumidores y los productores -que compiten entre sí-. Al transformarse en mercancías, los productos culturales se someten a un proceso de valorización, que da origen a la formación de sus precios.

[76] *Rama, Claudio (1994). Ob.cit..*

El proceso de producción cultural comprende distintas fases, desde la creación de obras hasta su consumo y atesoramiento. Más allá de variantes existentes entre las distintas actividades culturales, las principales fases del proceso de producción son:

* Creación. Es la fase clave de la producción cultural, en la que interviene un creador (escritor, guionista, compositor,etc.), que aporta una cuota de originalidad, generando la materia prima del producto cultural -y en algunos sectores el mismo producto cultural final, terminado-. Esta fase se compone de un tiempo de concepción (tiempo de gestación y tiempo de formulación, en que se concreta la primer materialización de la idea u obra) y de un tiempo de embalaje o moldeado (que implica la normalización, corrección y socialización).

* Interpretación o ejecución. Esta fase se aplica en algunos casos como el del espectáculo en vivo, la producción cinematográfica y televisiva. Un intérprete (músico, cantante, actor, bailarín, etc.) ejecuta una obra realizada por otro autor, o por él mismo.

* Producción. Se aplica al caso de las industrias culturales, que reproducen a escala masiva las creaciones culturales, que implica el uso de la materia prima creativa y la mejora de su calidad (mediante presentación o imagen), para generar el producto o servicio cultural; la producción requiere frecuentemente del uso de procesos industriales, empleando complejos recursos técnicos.

* Distribución, mayorista y minorista. La distribución mayorista promueve y vende los productos y servicios culturales a escala mayorista, mientras que la distribución minorista se relaciona directamente con el público que demanda servicios o con el que compra productos culturales.

* Consumo, que puede adquirir diversas modalidades (compra de bienes, uso de servicios, arriendos, etc.).

* Atesoramiento, del patrimonio cultural y artístico, por medio de instituciones que cumplen funciones de conservación y restauración -además de brindar servicios al público-, como museos, bibliotecas, etc.

Existen, además, fases específicas de la producción de algunos productos culturales. La superación de las barreras que impone el idioma a la circulación internacional de productos culturales exige de otras tareas: traducción de textos, doblaje de cintas sonoras de películas cinematográficas y programas televisivos, etc. La actividad periodística de búsqueda de información y su articulación en notas o programas, tiene cierta semejanza con la actividad de creación.

En el proceso de producción cultural -y sobre todo en el de las industrias culturales- intervienen, al igual que en otras producciones, dos factores fundamentales: fuerza de trabajo y medios de producción.

Fuerza de trabajo

Es el principal factor de la producción cultural, dado el carácter intensivo en mano de obra de las actividades culturales. Aún en las industrias culturales, con una importante participación de medios de producción y tecnología compleja, el factor trabajo calificado (creativo, artístico) es el decisivo para la producción.

El trabajo cultural está conformado por diferentes categorías profesionales, con una diversa incidencia en el proceso de producción cultural. Una primer categoría está integrada por creadores, artistas, intérpretes, etc. y constituye el núcleo clave de la producción cultural. La creatividad y la originalidad son las características de su trabajo. Estos trabajadores son portadores de la tecnología necesaria para la producción básica de cada segmento cultural. El talento, más que la formación profesional -aunque esta existe y llega a ser importante en algunos sectores-, es quien determina su "calificación" laboral.

Una segunda categoría, próxima a la anterior, la integran periodistas, locutores, técnicos (iluminación, camarógrafos, etc.), etc., con una elevada formación profesional, y en cuyo trabajo es más importante el dominio de aspectos técnicos específicos que la creación, aunque la misma igualmente existe.

En su entorno, trabajan otras categorías laborales con menores requerimientos de calificación (obreros, personal de servicio, administrativos, vendedores, etc.) pero necesarias para los procesos de producción y distribución de los productos culturales.

Esta fuerza de trabajo participa en el proceso de producción cultural bajo distintas relaciones sociales que, en algunos casos, se combinan: asalariados privados, funcionarios públicos, trabajadores independientes, cooperativistas o socios, microempresarios, trabajadores familiares, etc.

Medios de producción

La importancia relativa de los medios de producción (herramientas, equipos, máquinas, etc.) varía significativamente entre los distintos sectores de actividad cultural y en las distintas fases del proceso de producción.

En las actividades esencialmente artesanales y sin reproducción masiva de la obra, tiene una menor incidencia el uso de máquinas y equipamientos. Sin embargo, de un modo creciente, se apela al uso de avanzados recursos tecnológicos. Esto se observa en el espectáculo en vivo (equipos de luz y sonido, escenografía, etc.) que, por otra parte, requiere normalmente de una infraestructura edilicia (salas de exhibición) para su realización. Incluso en la propia labor de creación, esencialmente personalizada y artesanal, se recurre a medios tecnológicos avanzados (computadoras) [77].

En las industrias culturales y en los medios masivos de comunicación, donde se emplean procesos de producción típicamente industriales, las necesidades de medios

[77] *Incluso en el taller del pintor, basado en la destreza manual y el intelecto, se observa división del trabajo, sustitución del hombre por la máquina, uso de materiales prefabricados, búsqueda de nuevos materiales y técnicas (Grampp, William D. – 1991).*

de producción son significativamente mayores. En algunas industrias (prensa, libros, discos, etc.) se alcanzan, incluso, elevadas economías de escala[78].

En economías capitalistas, esos medios de producción adoptan la forma de capital acumulado. Algunas producciones culturales requieren, desde su inicio mismo, de importantes acumulaciones de capital, lo que constituye una "barrera a la entrada" de capitales de pequeña envergadura o de emprendimientos no típicamente capitalistas.

Sin embargo, la flexibilidad que tienen las producciones culturales, con un elevado componente de fuerza de trabajo creativa, abre espacios a los pequeños emprendimientos aún en actividades que normalmente exigen de elevadas acumulaciones de capital.

La industrialización de la cultura

A cierta altura de su desarrollo económico, la producción y difusión cultural se industrializan -en cierto sentido-. Los soportes materiales de los signos creados se producen en fábricas, utilizando los recursos de la tecnología moderna para la producción en gran escala. Se crean formatos industriales aún para algunos artes tradicionales y la literatura. Los mensajes se difunden empleando satélites, fibra óptica o redes telemáticas. La propia actividad de creación intelectual, de carácter artesanal, apela a los recursos tecnológicos modernos (como la informática por ejemplo).

Emergen las llamadas ***industrias culturales***[79], aparatos económicos dedicados a la producción, distribución comercial y comunicación masiva, de las creaciones culturales, así como de la información y el entretenimiento -que también son cultura en un sentido amplio-. Estas adquieren los rasgos de otras industrias: serialización, estandardización, división del trabajo y consumo de masas.

Según algunos autores, como Edgar Morin[80], la producción en masa de bienes culturales adquiere la misma lógica que la de cualquier otra industria en una sociedad de libre mercado: la de promover el máximo consumo. La búsqueda tendencial de un público universal no sólo implica la estandardización, sino también dos procesos contradictorios y complementarios: sincretización y homogeneización, introduciendo en la cultura de masas un movimiento simultáneo que convierte a lo real en imaginario y viceversa[81].

En su desarrollo se van especializando como industrias, diferentes ramas de la cultura, así como las diferentes fases del circuito creación - difusión - consumo - atesoramiento.

El advenimiento de la cultura como sector económico y, en particular, la industrialización de las actividades culturales, coloca a los agentes culturales –y en

---

[78] *O sea que, a mayor escala de producción, mayores rendimientos y menores costos de producción.*
[79] *El concepto de **industria cultura**l fue acuñado por Adorno, Theodor y Horkheimer, Max (1971).*
[80] *Morin, Edgar (1982). Para Chesnais, Francois (1996) la industrialización de los servicios -entre los que se encuentran los culturales- implica su sumisión a la lógica de la valorización del capital, orientada al lucro.*
[81] *Getino, Octavio (1995).*

especial a los artistas- en condiciones similares a las que tienen las personas empleadas en cualquier otro tipo de actividad económica.

Introduce, necesariamente y muchas veces contra las inclinaciones propias del medio artístico, una lógica económica en los procesos de creación, producción y difusión cultural.

2.3.2. La valorización de la producción cultural

Los productos culturales han devenido mercancías, que se intercambian en un mercado específico, donde se encuentran los productores (directa o indirectamente) y los consumidores. Ese intercambio no se realiza en proporciones arbitrarias, sino de acuerdo a ciertas reglas de valor.

La valoración de la producción cultural ofrece problemas desde el punto de vista teórico que exigen un tratamiento no convencional. Las peculiaridades de gran parte de los bienes y servicios culturales, así como la especificidad de su demanda, determinan reglas de formación del valor y de los precios, que no encuadran adecuadamente en los marcos teóricos existentes. Productos únicos sin equivalente, productos industrializados pero con un valor de uso ligado a la personalidad del creador, valor determinado por el contenido inmaterial de las obras, carácter perecedero y efímero de numerosos productos culturales -con un corto ciclo de vida-, sanción social del valor de los bienes y servicios mediante una demanda altamente inestable y difícilmente medible a priori son, entre otros, factores que inciden en estas dificultades teóricas [82].

En una primer aproximación, es necesario distinguir entre valor de cambio y valor de uso del producto cultural. El valor de cambio es una propiedad que tiene cualquier mercancía –cultural o no-, que permite su comparabilidad cuantitativa con otras mercancías, incluyendo el dinero; se manifiesta en los precios. El valor de uso, o utilidad, expresa las funciones que cumple el bien o servicio, el beneficio que le otorga a quien lo consume. El bien o servicio cultural, desde el punto de vista de sus funciones ofrece placer, entretenimiento, diversión, información; pero ofrece otras "utilidades" asimismo: emociones y distinción social.

¿Existe una relación de determinación entre el valor de uso y el valor de cambio de los productos culturales? La respuesta depende de la perspectiva teórica que se asuma. Un enfoque neoclásico responderá afirmativamente. Cuanto mayor utilidad tenga un bien o servicio, tendrá mayor demanda y, por tanto, mayor precio. ¿Cómo aprecia el consumidor la "utilidad" que le proporcionará un cierto bien o servicio cultural? Si su información es incompleta tenderá a guiarse por la "notoriedad". "*El valor de una obra representativa* –afirma Grampp – *es más elevado en el caso de los artistas que han recibido un mayor reconocimiento...*". "*La popularidad (del artista) y el precio se mueven en la misma dirección*" [83].

---

[82] *Este trabajo sólo se limita a señalar los problemas y algunas variantes de búsqueda de soluciones teóricas. No pretende ni aportar las soluciones ni siquiera sistematizar la totalidad de alternativas teóricas esbozadas; simplemente, identificar "vacíos" que la investigación científica deberá enfrentar.*
[83] *Ibidem.*

En el mismo sentido sostiene Rama (1999), en la producción cultural "*el valor se determina casi exclusivamente desde el lado de la demanda, y en la cual se encuentra con la subjetividad de los gustos y modas*". El valor de cambio de los productos culturales mayoritariamente no estaría determinado "*por sus costos de producción directos ni marginales, ni por los costos asociados al tiempo de trabajo socialmente necesario de producción, sino por las determinaciones que impone la demanda*" [84].

Esta perspectiva no parece tener en cuenta la capacidad de determinación de la oferta sobre la demanda, mediante la publicidad –cuestión que se discute más adelante. Tampoco distingue entre el valor de los productos culturales industrializados y los espectáculos en vivo o las obras de arte sin reproducción masiva.

Se puede comprar un CD de Pavarotti al mismo precio que uno de Los Fatales [85] y en el cine, el precio de la entrada es igual para ver a Bergman que a una película clase Z de los estudios de Hollywood. En los procesos de industrialización de la cultura parecería que están pesando más los mecanismos comunes de valoración de las mercancías. En el sector de espectáculo en vivo, en cambio, opera otro mecanismo de valoración: cuesta bastante más la entrada al espectáculo de Pavarotti que al de los Fatales. En este caso, así como en el de obras plásticas, pesaría la notoriedad del artista y la demanda.

Moles (1978) destaca la existencia de un ***valor residual*** de la producción cultural. "*Desde el momento en que una idea se inserta en el circuito de comunicación de masas, su valor se separa de su precio de costo, cualquiera fuere, y se degrada progresivamente a medida que el procedimiento de la copia disminuye regularmente su tasa de originalidad. Dicho valor tiende entonces hacia una magnitud límite que denominaremos valor residual, y que está ligada prácticamente al costo de su soporte material*"[86].

Toda producción cultural tiene, según Moles, un ***precio de costo***, que se compone de[87]:

* Un *tiempo de concepción*, compuesto por dos categorías: *tiempo de gestación* y *tiempo de formulación*, en que se concreta la primer materialización de la idea u obra;

* Un *tiempo de embalaje o moldeado*, que implica la normalización, corrección y socialización (dactilografiado en las obras escritas, ensayo en las obras teatrales, musicales, cinematográficas, etc., apresto y retoque en las obras pictóricas, etc.);

* Los *costos materiales* (documentos, materias primas);

* El *valor social del creador*[88], que es un "índice de encarecimiento del producto cultural" a partir de una escala social de la competencia, del talento o la reputación.

---

[84] *Rama, Claudio (1999).*
[85] *Popular banda de cumbia.*
[86] *Moles, Abraham (1978).*
[87] *Ibidem.*

Tiene el carácter de una "prima de seguro" relativa al valor del producto cultural. Contradictoriamente, en el terreno de las ideas originales, la "celebridad" es uno de los mejores seguros sobre los valores originales;

* Una "*plusvalía*", no en el sentido marxista, que representaría el valor de manutención del creador cultural.

Pero el precio de costo, que tendría estos componentes, no tiene una relación directa con el posible valor social de la obra o el mensaje, el cual se determina según otros factores totalmente independientes, y puede variar desde un valor residual, el del propio soporte material, hasta valores considerables no relacionados con el precio de costo. Los factores que intervienen en la definición de ese valor social están ligados a los mecanismos de comunicación de masas de los mensajes. "*El valor de una idea o de un producto cultural está ligado por un lado a su originalidad, es decir a la imprevisibilidad del mensaje que la sostiene, y por otro a una capacidad de reconocimiento y de aprehensión de parte de la sociedad...*"[89].

Aún cuando en la fase de industrialización de la cultura se pasa de los bienes únicos (como la pintura o el espectáculo en vivo) a las obras múltiples (discos, libros, etc.), la creación persiste en la base del proceso productivo y la originalidad, fundamento de la formación de valor en las obras únicas, no desaparece como fuente de valor[90].

"*El talento de un realizador o un artista, y la factibilidad de comunicación con determinados públicos, son* ***hechos no siempre reproducibles****, aunque sean indispensables para lograr el impacto comunicacional -y a la vez, comercial- buscado*" [91]. El artista, el creador o el diseñador de productos culturales incorporan, desde la singularidad de su labor, un valor agregado que constituye el valor más importante y decisivo para la supervivencia de actividades industriales como la discográfica, la cinematográfica o la editorial[92].

A diferencia de lo que ocurre con otros bienes industriales, cada mercancía cultural tiene un valor de uso ligado a la personalidad del o de los creadores o trabajadores culturales que la han concebido. La mercancía cultural se distinguiría por el carácter aleatorio de su valoración –según la escuela francesa de economía de la cultura. Ninguna otra actividad económica exige habitualmente de tantos ensayos para acertar como las culturales. Si la producción cultural se parece tanto a una apuesta - dice Flitchy[93]- es porque cada producto, por definición, es único.

En el mismo sentido, afirma Girard:

"*Existe en el producto cultural algo diferenciado y peculiar, claramente relacionado con la esencia y la complejidad de la cultura de una sociedad, que hace que no sea*

---

[88] *"Una idea nueva de un desconocido sólo tiene un valor restringido; un artista joven, un escritor joven o un joven investigador carecen de toda prueba extrínseca del valor de lo que proponen; en la sociedad actual el problema del individuo desconocido no ha sido resuelto, y éste a menudo debe insistir para que los carriles del sistema de consumo cultural condesciendan a tomarse el trabajo de consumir el producto que él les propone a una tarifa módica". Ibidem.*
[89] *Ibidem.*
[90] *Benhamou, Françoise (1996)*
[91] *Moles, Abraham (1978).*
[92] *Ibidem.*
[93] *Flitchy,Patrice (1982).*

industrializable. Asimismo, si el producto cultural es una mercancía desde el punto de vista de su promoción, de su distribución, de sus modalidades de venta, esta mercancía no es como las otras y las leyes de acumulación de capital no funcionan como en otros campos"[94].

El ciclo del capital cultural

El proceso de valorización de la producción cultural forma parte de un ciclo económico del capital. Este ciclo integra en una sola fase dos procesos: el de la creación intelectual y el de la producción industrial.

Este ciclo asume la forma de *C – D – M ... P ... M´ - D´,* ***donde***

C es la creación,
D es el dinero invertido,
M son los factores necesarios para la producción (maquinaria, materia prima, mano de obra),
P es la producción misma,
M´ son los bienes producidos y
D´ son los ingresos derivados de la venta de esa producción [95].

Este ciclo, tiene una fuerte característica industrial pero es distinto, es cultural, porque requiere de la creación (C) como factor clave, en tanto sin esta no existe.

La creación cultural no es un factor de producción más. "*No se puede sustituir por los factores de producción como el trabajo o el capital monetario. No existe una curva de sustitución de la creación intelectual por el factor trabajo o por el factor capital*". En los procesos de serialización o de digitalización, en tanto procesos de producción posteriores a la creación, "*sí existen múltiples combinaciones de sustitución de los factores trabajo y capital*" [96].

"*Este ciclo (...) está siendo lentamente transformado como resultado de los cambios tecnológicos que implica la digitalización. En la búsqueda de reducir el impacto de los envases en los costos de la oferta de bienes culturales, la industria cultural se ha orientado hacia la utilización de envases de menores costos, menores tamaños, mejor calidad o inclusive hacia la casi desaparición de los propios envases. Los medios de comunicación, son un claro exponente de los procesos de distribución de los prototipos culturales sin costos sustanciales de envasado a efectos del consumidor*" [97].

"*Esta tendencia (...) ha promovido la separación por un lado entre los procesos de creación intelectual y*
por el otro la producción industrial, en dos ciclos económicos y tecnológicos separados. El ciclo cultural se ha ido conformando en dos momentos: ***(C – G)*** *o sea*

---

[94] *Girard, Agustín (1982).*

[95] *Rama, Claudio (1999).*
[96] *Ibidem.*
[97] *Ibidem.*

el proceso de creación asociado al de digitalización. El producto final es digital con lo cual se separan los costos de los envases o soportes de los propios costos de la creación cultural".

"*La digitalización abarata los precios finales de los productos culturales, permitiendo un acceso directo al mercado sin pasar en primera instancia por la producción industrial misma. El ciclo pasa entonces a ser*:

C – G – D' o D – C – G – D'

si es resultado de un empresario que se asocia a la creación intelectual. Hoy crecientemente se diseña, se escribe música, se redactan textos, se hacen dibujos animados directamente en un lenguaje digital. Se ha superado el uso del lenguaje de la escritura o del lenguaje musical para ir directamente al lenguaje digita"[98].

En el núcleo de la formación de valor de todo bien cultural se encuentra el trabajo de un creador. Pese a lo indiscutible de la importancia del creador, uno de los problemas y centros de disputa ha sido siempre cuál debe ser su parte en la distribución del beneficio. Pero es de difícil cuantificación cuál es el valor agregado que se genera en la actividad creativa.

Son precisamente los derechos de autor los que corrigen la incapacidad del mercado para remunerar de manera equitativa el trabajo del artista. Estos permiten que el creador recupere una parte de la plusvalía que resulta de la venta de su obra [99].

Los ***derechos de autor***, que remuneran la creación de una obra y se generan en función de su uso, reflejan el elevado contenido creativo de los bienes y servicios culturales, la alta ponderación de valor agregado que contienen. Estos derechos, así como los de reproducción y copia, son objeto de particular interés en las negociaciones comerciales internacionales contemporáneas, dada la gran importancia que han adquirido los productos y servicios culturales en el comercio mundial. El problema es cada vez más importante porque las nuevas tecnologías permiten las manipulaciones de las imágenes y de los sonidos, las deformaciones y las reutilizaciones, que facilitan los abusos en ausencia de sanciones fuertes. Por otra parte, las nuevas tecnologías tornan aún más compleja la cuestión, ya que ahora los productos incluyen textos, imágenes y sonidos, lo cual implica una diversidad de autores con derechos[100].

Las formas de valorización de la producción cultural, con sus especificidades, afectan la posición de los creadores y demás agentes culturales. Si la producción cultural se parece a una apuesta de resultado incierto, los artistas –en el fondo- están en la posición de un apostador que pocas veces sabe a priori si va a ganar – si va a ser reconocido por el público y de un modo económicamente rentable. Eso refuerza la inestabilidad de quien ocupa un empleo en el "núcleo clave" de la actividad cultural.

---

[98] *Ibidem.*
[99] *Benhamou, Françoise(1996)*
[100] *Ibidem.*

Por otra parte, no es fácil determinar el valor agregado de la actividad creativa y el mercado es incapaz de asegurar –para la mayoría de los creadores- una remuneración equitativa. Esto impulsa la creación de mecanismos institucionales, como las sociedades de gestión colectiva, que procuran compensar parcialmente lo que no surge espontáneamente del mercado.

2.3.3. El financiamiento de la cultura

La creación cultural está ampliamente difundida en la sociedad, pero sólo una parte de esa creación se transforma en "productos culturales" –que salen del ámbito doméstico o privado y tienen un reconocimiento social. A su vez, no todos los "productos culturales" se transforman en valores de cambio –cuando el mercado los acepta asignándoles un precio superior al costo del "envase", al costo de producción y al pago de la renta cultural (o de la creatividad). Esta creación cultural superior a la que puede absorber el mercado implica una sobreoferta estructural de bienes y servicios culturales [101].

Esta sobre oferta lleva a un constante problema de realización (que dificulta el cierre del ciclo C – D – M .... P ... M' – D').

El ciclo mercantil de la producción cultural exige de inversiones fijas (en infraestructura, equipamientos, etc.) y de diversos costos de producción y conexos (mano de obra, materiales, servicios, etc.). Los productores culturales asumen esas inversiones y costos, pero deben recuperarlos mediante ingresos que los compensen y, en el caso de empresas capitalistas, que además proporcionen un beneficio que justifique el riesgo de la inversión. Esos ingresos pueden ser de origen diverso y son la fuente de financiación de la producción cultural [102].

El problema de realización, al no permitir la recuperación de costos vía mercado, genera una presión en dos sentidos: en dirección al financiamiento publicitario como al financiamiento estatal [103]. Este problema aparece, principalmente, en el sector cultural no integrado a los circuitos de la globalización.

Los ingresos que financian la producción cultural pueden provenir entonces de: los consumidores (el mercado), el Estado, la publicidad, así como del esponsoreo o el mecenazgo moderno; asimismo de la actividad social voluntaria [104].

a. ***Los consumidores***, mediante el precio que pagan por los productos y servicios culturales.

---

[101] *Rama, Claudio (1999).*

[102] *Excluimos del análisis la financiación bancaria a la que, eventualmente, pueda acceder un productor cultural, ya que tiene un carácter transitorio; a la corta o a la larga, otros ingresos genuinos deberán cubrir el crédito bancario. Nos restringimos, pues, a las fuentes de financiación genuina que normalmente tienen las actividades culturales.*

[103] *Garnham, N. (1979).*

[104] *"Bajo el capitalismo, las formas de la producción cultural pueden ser proporcionadas tanto en la forma mercancía, como parte del proceso de acumulación de capital (ejemplo: discos) o como parte del proceso de realización de otros sectores de la economía capitalista (ejemplo: publicidad), o directamente a través de la renta de los capitalistas (ejemplo: patrocinio de las artes), o a través del Estado" (Garnham, N. – 1979).*

b. ***El Estado***. El Estado asigna una fracción de su presupuesto -que en última instancia es financiado mediante impuestos por la población- al desarrollo y mantenimiento de bibliotecas y museos ("memorias culturales colectivas"), a la adquisición de bienes culturales, a la gestión cultural y, en algunos casos, a la producción cultural mediante el mantenimiento de cuerpos artísticos (de teatro, ballet, música, etc.). El financiamiento de la producción cultural también se realiza, en algunos casos, mediante el subsidio a grupos privados, la concesión de becas y premios, la ayuda para la obtención de créditos para proyectos culturales, etc. A su vez, el Estado puede obtener algunos retornos de su producción cultural, mediante el cobro de entradas a los usuarios o, también, apelando a otras fuentes de financiamiento (publicidad, esponsoreo) [105].

c. ***La publicidad***. La publicidad, destinada a promover el consumo de bienes y servicios, ajenos habitualmente a las manifestaciones específicamente culturales o artísticas, se ha tornado el sostén económico principal de diversas industrias culturales (publicaciones periódicas y medios masivos de comunicación electrónicos en particular).

En una sociedad mercantil, la publicidad crecientemente se pone al servicio de la venta de mercancías determinadas. Puede encararse, entonces, como una mercancía especialmente producida para vender mercancías[106]. Y ese mismo fenómeno, y las técnicas y formas que se adoptan con la finalidad de vender, van configurando un cierto tipo de imagen social de implicancias ideológicas y culturales. Pero es el objetivo último de la publicidad -acelerar la rotación del capital-, y los medios que empelan para ese fin algunas industrias culturales, lo que ha posibilitado un tipo de intercambio que financia a estas industrias.

d. ***Esponsoreo, mecenazgo***. Es la financiación privada -por parte de empresas, fundaciones empresariales, particulares, etc.- de ciertas actividades o de ciertas instituciones culturales, al estilo de la que realizaban los antiguos mecenas. Por lo general, no tiene un carácter desinteresado, sino que se esperan ciertos retornos en términos económicos, de imagen o incluso publicitarios -con lo cual suele confundirse con el item anterior-[107].

e. ***Actividad social voluntaria***. Es la realización de trabajos no remunerados, de grupos o individuos, en la producción y difusión de productos y servicios culturales. En algunos casos, se incluyen en esta categoría aportes financieros de pequeños volúmenes -sin fines de lucro- para sostener la actividad de grupos teatrales, de carnaval u otros. O las cuotas sociales que se aportan regular o periódicamente por

---

[105] *Rama (1996) clasifica el accionar del Estado en el área cultural en cuatro orientaciones generales:*
"1. El subsidio de las actividades culturales en forma directa a través de los organismos públicos.
2. La estatización y ejecución directa por el Estado de las actividades culturales.
3. La no intervención bajo ningún criterio directa o indirectamente en la actividad cultural al amparo de las políticas neoliberales", y
4. La promoción del financiamiento privado de las actividades culturales mediante incentivos fiscales al patrocinio, el esponsoreo o el mecenazgo.

[106] *Stein, Maluza - Repetto, Daniella (1995).*

[107] *"¿Cómo están previstos los retornos (económicos o de imagen) para la Fundación Banco de Boston? ¿Se proponen mecanismos adecuados para el cumplimiento y evaluación de estos retornos?" son algunas de las preguntas que dicha Fundación formula cuando se presenta un proyecto cultural en busca de financiamiento. Ver: Alvarez, Luciano (1996). "Gestión y administración de la cultura. Algunos apuntes para la agenda del debate". Mimeo, Montevideo.*

parte de los socios o contribuyentes de instituciones culturales. O las actividades de asociaciones voluntarias ("asociaciones de amigos") que respaldan a ciertas instituciones culturales.

En algunos casos, como en el de la pintura, el producto cultural se torna una fuente de atesoramiento de valor y una fuente de eventuales ganancias especulativas - como si fuera un producto fiduciario cualquiera-, dadas las características peculiares de este bien cultural.

Algunas de estas fuentes -de ingreso y financiamiento- provienen de la actividad de los productores culturales en el mercado. Su concreción depende de un éxito competitivo, de la sanción social por el mercado, que implica que los consumidores y/o las empresas anunciantes, estuvieron dispuestos a pagar un precio por los bienes o servicios ofrecidos.

Existen dos mercados básicos: el de los consumidores finales -personas, familias- y el de las empresas anunciantes. Las ventas a los consumidores finales pueden adoptar diversas formas: venta de productos en espacios "cerrados" (librerías, disquerías, etc.), prestación de servicios de exhibición o alquiler (cine, video, espectáculo en vivo, etc.), sistemas de abonos, etc.

Otras fuentes operan al margen del mercado, dependiendo de decisiones políticas, empresariales y/o personales, sin consideraciones económicas [108]. Están guiadas por la lógica del "amor al arte" y/o por la lógica político - ideológica, desde la óptica de quienes aportan recursos al financiamiento de las actividades culturales.

Las diferentes actividades culturales tienden, por su parte, a orientarse hacia distintos modos de financiamiento. Algunas son principalmente dependientes del mercado de consumidores finales (editorial, TV para abonados, discos, etc.), otras principalmente se financian mediante publicidad (radio, TV abierta en el modelo de televisión comercial norteamericano[109]), otras dependen a la vez de la publicidad y de los consumidores finales (publicaciones periódicas, ciertos espectáculos en vivo), otras se financian principalmente con los aportes del Estado (música clásica, danza, etc.).

Estado y cultura

Existen dos modelos polares de relación del Estado con la cultura, desde el punto de vista económico[110]:

1. El modelo anglo - sajón (EEUU, Reino Unido), poco intervencionista, que insiste fundamentalmente en la concesión de subvenciones a organizaciones independientes que luego se encargarán de distribuirlas a los organismos solicitantes; y

---

[108] *En rigor, en el caso del esponsoreo y el mecenazgo hay consideraciones económicas o una lógica de la rentabilidad a largo plazo.*

[109] *Existen a nivel internacional dos modelos arquetípicos de organización del sector televisivo: el modelo británico de servicio público y el modelo comercial norteamericano. El primero, se basa en la propiedad estatal de los canales de TV y se financia mediante el pago de un canon por parte de los tenedores de televisores. El segundo, implica la propiedad privada de los canales y el financiamiento mediante la venta de publicidad.*

[110] *Benhamou, Françoise (1996).*

2. El modelo de Europa del Sur (Francia, Italia), mucho más propenso a recurrir a la ayuda pública, con el Estado (Ministerios) administrando directamente las subvenciones [111].

En un nivel intermedio entre estos dos modelos, varios países -entre ellos Alemania- han optado por delegar en los organismos regionales la responsabilidad de la política cultural.

La intervención del Estado en el campo cultural puede orientarse a la regulación de los mercados y/o a la financiación -directa o indirecta- de las actividades culturales. Esta financiación se ha justificado por la necesidad de sustituir al mercado en apoyo a sectores que, sin este aporte, estarían condenados al fracaso. Se trata de inversiones culturales con un alto grado de innovación, con la consiguiente incertidumbre respecto de sus resultados. O segmentos culturales cuya producción no ofrece posibilidades de ganancias de productividad que los autosustenten. También se ha justificado el apoyo estatal en la necesidad de promover el arte, la actividad creativa, y evitar la fuga de talentos; en algunos casos, ayudando para que las propias empresas asuman el riesgo de promover nuevos artistas y creadores.

Que las actividades culturales obtengan su financiamiento totalmente del mercado, o sólo parcialmente y dependan del financiamiento estatal o del mecenazgo, determina que los artistas y demás agentes culturales insertos en una u otra, dependan en cuanto a su empleo y remuneraciones de factores diferentes. Eso influye para que existan distintos niveles de estabilidad laboral y diferentes niveles de remuneraciones.

3. La lógica económica del empleo cultural

Multiplicidad de agentes: diversidad de funciones

En el proceso de producción, difusión, comercialización y consumo de los bienes y servicios culturales, interviene una multiplicidad de agentes, que cumplen diversas funciones. Esta diversificación de agentes es la expresión de una división social del trabajo en la producción cultural. Los principales agentes, ***según la función que desempeñan***, son:

* el ***autor*** (creador, escritor, guionista, “letrista”, compositor, etc.), que es el creador de la obra, por iniciativa propia o por encargo; sus derechos constituyen un factor fundamental en el funcionamiento del complejo cultural;

* el ***intérprete*** (músico, cantante, actor, bailarín, etc.), que ejecuta una obra realizada por otro autor (o por él mismo); adquiere derechos conexos a los de autor;

* ***el representante artístico***. En algunas ocasiones los músicos -y otros artistas- poseen un representante que se encarga de realizar las gestiones con los sellos, los productores de espectáculos, etc. Usualmente percibe un porcentaje de los contratos firmados.

[111] *En Francia, que se apoya en la teoría según la cual los gastos culturales son competencia del Estado, éste dedica casi el 1% de su presupuesto al sector cultural.*

* el ***productor*** (editor de libros, periódicos, fonogramas, videogramas, películas, etc.), que utiliza la materia prima creativa y mejora su calidad (mediante presentación o imagen), y organiza la producción contratando servicios técnicos e industriales;

* el ***gestor cultural***, público o privado, que articula y organiza a diferentes agentes para la realización de una determinada actividad cultural; se asemeja, en muchos sentidos, al productor;

* el ***industrial*** (fabricante de discos, duplicador de copias, procesador e impresor de textos, laboratorios de películas, estudios de sonido, multicopiador de videos, productor de insumos básicos, etc.), especialmente vinculado con los recursos tecnológicos y los bienes de capital necesarios para transformar en producto final la obra producida;

* el ***propietario de medios*** (propietario de periódicos, concesionario de ondas radiales o televisivas), que sintetiza las funciones del productor y del industrial, en el caso de los medios masivos de comunicación;

* el ***editor-productor*** (compañías independientes de radio y televisión, por ejemplo), que realiza programas para los medios masivos o para espacios que arrienda a dichos medios;

* el ***distribuidor mayorista*** (distribuidor cinematográfico, videográfico, televisivo, editorial, etc.), que promueve y vende el producto en los diferentes mercados a escala mayorista;

* el ***comerciante minorista*** (salas de cine, comercio de video prepago, librerías, disquerías, kioskos, etc.), que se relaciona directamente con el público que demanda servicios o con el que compra productos culturales;

* las ***instituciones culturales*** (bibliotecas públicas, museos, sociedades literarias, asociaciones culturales, etc.), que ofrecen servicios culturales específicos, organizan actividades culturales, conservan el patrimonio cultural, etc. Entre las instituciones, se encuentran las sociedades de gestión colectiva que administran los derechos de autor y conexos.

* el ***consumidor*** (lector, radioescucha, televidente, espectador, etc.), sujeto y objeto indispensable para la existencia de cualquier actividad cultural o comunicacional; el Estado, los centros educativos y otras instituciones, forman parte del público consumidor; un caso particular de consumidor lo constituye el coleccionista de pinturas que, en algunos casos, actúa más con la lógica del inversionista o del especulador.

* el ***crítico*** (de cine, teatro, música, pintura, etc.), que mediante notas y comentarios en los medios, orienta a los potenciales consumidores.

* el ***anunciante*** (empresas, instituciones, Estado), que financia la producción o difusión de determinados productos culturales a cambio de la compra de franjas del espacio usuario y consumidor de medios;

* la ***agencia de publicidad***, que intermedia entre anunciantes y medios, que orienta la estrategia publicitaria de los anunciantes y organiza la producción de piezas publicitarias;

* las ***fundaciones***, instituciones sin fines de lucro -aunque a veces dependientes de empresas con tales fines- que financian la producción o difusión de determinados productos culturales.

* las ***instituciones educativas***, públicas y privadas, que forman a los propios agentes culturales (artistas, periodistas, comunicadores, bibliotecólogos, gestores culturales, etc.).

También existen empresas que realizan mediciones acerca de la audiencia alcanzada por los diferentes programas (de radio o TV), así como las auditoras de tirajes (de publicaciones periódicas). La información, desagregada según diversas variables, permite apreciar el impacto en los diversos segmentos de la población, obteniéndose el llamado *rating,* que junto con el perfil del espectador, determinan las decisiones de invesión en publicidad de los anunciantes.

Los agentes culturales no aparecen necesariamente compartimentados. Con frecuencia existen diversas formas de asociación o de integración entre dos o más de las funciones descritas para cada agente. Existen autores que son sus propios intérpretes, como en el caso de los cantautores. Hay intérpretes (actores, cantantes, etc.) que son sus propios productores, organizando el conjunto del proceso productivo, para obra determinadas que ponen en escena o para ciertos recitales. Productores cinematográficos controlan canales de TV, de modo de asegurarse mercados cautivos para sus productos. Industriales fabricantes de aparatos de comunicaciones (audios, TV, etc.) invierten en la producción cinematográfica. "*La búsqueda de integración vertical se refleja en el acercamiento que se produce entre las industrias de creación (edición, prensa, cine, producción audiovisual), los distribuidores de programas (televisiones), los fabricantes de materiales y los gestionarios de redes*"[112].

La diferenciación de los agentes: diversidad de relaciones sociales

Los agentes culturales se diferencian no sólo por las diferentes funciones que cumplen en el proceso de producción, difusión, comercialización y consumo de los bienes y servicios culturales. Se diferencian también por la posición económica que ocupan en dicho proceso o, en otros términos, por las relaciones sociales bajo las que se inscriben en la economía cultural.

En la medida que las relaciones sociales capitalistas tienden a difundirse en el complejo cultural, se van diferenciando dos categorías principales de agentes: trabajadores asalariados y empresarios. Pero estas categorías no son homogéneas.

Los empresarios pueden ser capitalistas o no. En este último caso, organizan el proceso de producción, pero se apoyan en capitales proporcionados por otros:

---

112 Toffler, Alvin. ***Los consumidores de cultura****. Buenos Aires, Editorial Leviatan, 1987.*

esponsors, anunciantes, el Estado, etc., tal como ocurre a menudo entre los productores de espectáculos.

Los empresarios pueden ser de pequeña escala (microempresarios, pequeñas empresas familiares), ser de tamaño mediano o ser grandes empresarios[113]. Pueden constituir empresas independientes o formar parte de grupos económicos -que articulan conjuntos diversificados de empresas-. Pueden ser empresas de capital nacional o constituir parte de corporaciones transnacionales -como sucursales, filiales, firmas asociadas, concesionarias, franquicias, etc.-. Pueden ser empresas operando en mercados competitivos, atomizados, o empresas oligopólicas o monopólicas.

Por su origen, los empresarios pueden provenir de la propia actividad cultural (artistas o escritores que organizaron sus propias empresas, por ejemplo) o de actividades conexas a la misma (industria gráfica, industria de equipamientos de comunicaciones, etc.) o ser capitales originarios de otros sectores, que aplicaron inversiones en algún segmento del complejo cultural.

Los trabajadores asalariados tampoco constituyen una categoría homogénea. Los asalariados de las categorías laborales menos calificadas, y que no forman parte del núcleo clave de la producción cultural (obreros, empleados administrativos, vendedores, etc.), se encuentran en una posición similar a la de los asalariados de otros sectores de actividad -por ejemplo en relación al proceso de formación de sus ingresos-.

Los trabajadores del núcleo clave de la producción cultural (creadores, artistas, intérpretes, etc.), aún siendo asalariados de empresas determinadas, se encuentran en un posición más flexible que aquellos otros. Es más probable que transiten de una posición socio-económica a otra (asalariado - trabajador independiente - microempresario - trabajador voluntario, etc.) o que incluso se desempeñen simultáneamente en más de una posición. El proceso de formación de sus ingresos adquiere particularidades propias de la economía de la cultura como los derechos de autor, los derechos conexos y los "cachets". Su posición es, en principio, más fuerte que la de otros asalariados, más que por sus calificaciones profesionales, por la disponibilidad de un "bien escaso", como el talento, que les otorga una imprescindibilidad que otros no poseen.

Otras categorías laborales, con una elevada formación profesional (periodistas, locutores, técnicos, etc.) se encuentran en una situación intermedia, entre las dos categorías antes señaladas, en la medida que los conocimientos técnicos son más relevantes que la creatividad -que es también una de sus cualidades-.

Pero empresarios y trabajadores, aún en su heterogeneidad, no agotan todas las categorías sociales existentes de agentes culturales.

El Estado y los Municipios pueden ser agentes destacados del complejo cultural.

---

[113] *El carácter de grande, mediano o pequeño, es relativo a las dimensiones del país. Lo que pueda considerarse grande en Uruguay quizás sea mediano en Brasil y pequeño en EEUU.*

Una parte de los trabajadores culturales son funcionarios públicos, empleados en organismos estatales o municipales de gestión cultural o en empresas u otros organismos públicos de producción cultural.

Otra parte de los trabajadores, sobre todo aquellos que integran el núcleo clave de la producción cultural, son trabajadores independientes o por cuenta propia. No se encuentran en relaciones de dependencia asalariada ni con empresas ni con instituciones, vendiendo sus productos o servicios por contratos específicos u organizando su propia producción; por lo general, tampoco emplean trabajo asalariado. Esta categoría puede transformarse, rápida y fácilmente, de un modo transitorio o permanente, en la categoría de microempresario.

Otros agentes se inscriben en la producción cultural mediante formas asociativas, como cooperativas, organizaciones no gubernamentales sin fines de lucro y/o organizaciones de gestión colectiva. Las remuneraciones, como en el caso de muchos teatros independientes del Uruguay, dependerán del éxito o fracaso de su actividad (de las obras puestas en escena, por ejemplo).

Existe también el trabajo voluntario gratuito, como forma de participación de los agentes en la producción cultural.

Lógicas y lógicas

Las diferentes posiciones sociales en el proceso de producción cultural implican, normalmente, distintas lógicas de los agentes: o sea, diversidad de motivaciones y objetivos buscados en la actividad cultural.

Entre los agentes culturales se pueden identificar al menos las siguientes lógicas:

**** el "amor al arte"***, la cultura como un fin en sí mismo, que contiene objetivos de realización personal (desarrollo de creatividad, prestigio, "remuneraciones simbólicas") y producción de diversidad (creación de significados);

**** la lógica de la rentabilidad***, la cultura como un negocio, con objetivos de ganancias;

**** la lógica de la supervivencia***, la cultura como un medio de vida;

**** la lógica político - ideológica***, la cultura como un vehículo de difusión de ideas y valores;

* ***la lógica de la promoción cultural***, la cultura entendida como factor estratégico del desarrollo social (construcción de ciudadanía, de identidades nacionales y locales, etc.).

Si bien cada una de estas lógicas diferentes se correlaciona con cada uno de los tipos de agentes, de acuerdo a su posición socio - económica en el proceso de producción cultural, en muchos casos no existen de forma pura, sino entremezcladas. Muchos agentes culturales tienen, a la vez, diversas motivaciones y objetivos para participar del proceso de producción cultural.

Aún cuando la difusión de las relaciones sociales capitalistas en el complejo cultural tiende a imponer la lógica de la rentabilidad -en los agentes empresariales-, esta misma lógica puede aparecer con variantes y con mayor o menor entrecruzamiento con otras lógicas. La lógica de la rentabilidad puede aparecer en forma pura -como lógica financiera- en quienes invierten en obras pictóricas con finalidades especulativas [114]. O en aquellas empresas de origen extra - cultural que invierten en ciertos sectores culturales por la atracción de la rentabilidad que ofrecen -como si fuera cualquier otro negocio, sin tener ningún interés o sensibilidad específicos en relación a la cultura-. O en las empresas anunciantes que ven en ciertas actividades culturales, y en especial en los medios masivos de comunicación, simplemente un instrumento eficaz para su política de marketing.

Pero la lógica de la rentabilidad puede estar imbuida, más o menos fuertemente, de la lógica del "amor al arte", en especial en el caso de aquellas empresas formadas a partir de la propia actividad cultural -o a partir de artistas, creadores, intelectuales, etc. transformados en empresarios-. Su operativa no se guía exclusivamente, o principalmente, por objetivos de ganancia, sino también por objetivos propiamente culturales (difusión de la cultura, por ejemplo).

También puede estar imbuida de la lógica político - ideológica, lo cual aparece notoriamente en el caso de ciertos medios masivos de comunicación (prensa, radio, TV), que tienen fuerte influencia en la formación de la opinión pública. Los medios son uno de los vehículos de la difusión ideológica, aunque ese no es su carácter propio, intrínseco[115]. Las clases sociales económicamente dominantes y las fuerzas que controlan el Estado, que suelen coincidir y/o articularse, son quienes están en mejores condiciones para acceder a los medios y utilizarlos para reforzar su dominación, propagar -deliberada o inconscientemente- las ideologías que estimen más propicias a sus intereses e incorporar los medios a la propia estructura de poder dominante. Los propios medios -sus propietarios, sus gestores- pugnan por incorporarse a esa estructura de poder, constituyendo lo que algunos han denominado "el cuarto poder". O devienen un instrumento para conquistar el poder[116].

La utilización de los medios con finalidades ideológicas o políticas, por parte de una clase, grupo social o individuo, en ciertas condiciones concretas puede entrar en contradicción con la ***condición de "masividad"***, poniendo en cuestión la viabilidad de aquellas finalidades. Más aún, el objetivo económico de la rentabilidad, en ciertas circunstancias puede implicar la difusión de mensajes que, por su contenido o por

---

[114] *El arte puedeser concebido como inversión, como especulación o como arte. "Las personas que pertenecen al grupo del arte como inversión creen que las obras se pueden comprar a un precio, venderse después a otro mayor y, mientras tanto, disfrutar de ellas. Lo mismo piensan de las casas (...), las joyas (...), la tierra (...) y las alfombras orientales..." (Grampp, William D. – 1991).*

[115] *Los medios son aparatos de información, educación y entretenimiento. La transferencia de información y diversión es discursiva -audiovisual o gráfica- y como todo discurso, implica una construcción de la realidad, una forma de interpretar los hechos y otorgarles un significado. En esa construcción se integran, consciente o inconscientemente, valores, convicciones, códigos de conducta, etc. Pero esa construcción que realizan quienes emiten mensajes por medio de la radio, la televisión y las publicaciones, es reconstruida por los receptores en ciertas condiciones sociales (ambiente familiar, clasista, cultural, etc.) y en un terreno ideológico preexistente. Dada esa función de los medios, los mismos se transforman en uno de los instrumentos más importantes de la lucha de clases -y de grupos sociales de distinta naturaleza (nacionales, raciales, de género, etc.)- en el terreno ideológico y cultural. Pallares, Laura - Stolovich, Luis (1991).*

[116] *Ibidem.*

su forma, estén en franca contradicción con los intereses ideológicos que, supuestamente, tendrían los propietarios o explotadores del medio[117].

La ***condición de "masividad"***, en sociedades modernas pero, particularmente en economías de mercado competitivas, implica un papel vital del público al que el medio de comunicación llega, para asegurar su fuente de sostenimiento económico. La competencia por la atención del público y, asociadamente, la competencia por el dinero de los avisadores, obligan a que el contenido y las formas de las publicaciones y emisiones reflejen el interés y las expectativas de algún grupo de la sociedad. Sin descartar que los propios programas y ediciones *hagan a la audiencia o a los lectores*, sin un grupo social -más o menos extendido, más o menos específico- que tenga expectativas sobre el mensaje del medio y lo respalde, es difícil que el mismo pueda sobrevivir económicamente, dado el carácter mercantil de los medios de comunicación. El medio o los espacios que lo integran necesitan reproducirse, asegurar su continuidad y futuro, y para ello deben tener éxito en alcanzar la condición de "masividad" -o sea, tener una validación por parte de un cierto público-[118].

La lógica de la supervivencia, por su parte, puede estar asociada tanto a la lógica del "amor al arte" como a la lógica político - ideológica. Trabajadores asalariados que transforman la actividad cultural en un medio de vida, pueden perseguir en esta actividad un fin en sí mismo u objetivos de realización personal y/o de distinción social; pero también pueden procurar objetivos de difusión de sus ideas y valores por medio de la actividad artística, literaria, periodística, comunicacional, etc. Esta lógica puede estar presente en los trabajadores culturales cooperativistas, voluntarios, etc. guiados por la lógica del "amor al arte".

La lógica político - ideológica puede también estar presente en la acción cultural del Estado y de los Municipios, aún cuando en ellos prime el "amor al arte" o la “lógica de la promoción cultural”.

Esta última lógica es propia del agente cultural Estado, municipios, ONG's, fundaciones, etc. Se caracterizaría por la promoción de actores, empresas e instituciones culturales, coordinación de acciones culturales, apoyos económicos de diversa índole, conservación del patrimonio natural y cultural tangible e intangible, creación cultural centrada específicamente en actividades culturales no mercantiles o no suficientemente rentables, diseño de programas y políticas culturales, negociación con otros subsistemas (económico, político, social), etc. Reconoce la importancia de la cultura como condición esencial de la construcción de ciudadanía, pero también como generador de desarrollo económico, ocupacional y de identidades, tiene una visión estratégica de la cultura. Reconoce la interdependencia entre contextos y sistemas , concibe a las instituciones culturales como organizaciones de la complejidad. Es una lógica que busca la "armonización" (como dice Bourdieu) de las relaciones entre políticas.

¿Conservadores e innovadores ?

---

[117] *Ibidem.*
[118] *Ibidem.*

Las lógicas empresariales pueden diferenciarse, también según el tamaño de las empresas y según el carácter más o menos innovador de las mismas. Para algunos autores existe una división entre empresas grandes "conservadoras" y empresas pequeñas "innovadoras". Dado el enorme riesgo que implican las inversiones culturales las grandes empresas tienden a concentrarse en pocos productos cuyo éxito ya está "probado", desarrollando una intensa propaganda de los mismos. Por otra parte el consumidor, dado el alto grado de incertidumbre asociado a los diferentes consumos, elige aquellos más promocionadas y cuya calidad está más "generalmente aceptada". El resultado de esto es el reforzamiento del "*star system*".

La concentración de las grandes empresas en sólo algunos artistas y líneas de productos, abre posibilidades a las pequeñas empresas de insertarse en aquellos nichos de mercado abandonados por las empresas grandes. Desarrollan diversas estrategias caracterizadas por su creatividad y su alto riesgo, lo que determina su situación de inestabilidad permanente. Cuando alguna línea de trabajo de estas empresas logra cierto desarrollo es rápidamente adoptada por las empresas grandes, que de esta forma cuentan con la posibilidad de renovar sus propuestas, siempre acechadas por la obsolescencia, sin cargar con los costos de la experimentación.

Este esquema de funcionamiento, se adapta claramente a lo que acontece en la industria discográfica. Los nuevos artistas encuentran dificultades para acceder a los grandes sellos o ***majors*** (5 sellos concentran actualmente más del 90% de las ventas mundiales de discos) que se dedican a editar a los artistas consagrados. Las disqueras independientes (o ***indies***), en cualquier región del mundo, se limitan cada vez más a encontrar el nuevo talento. Y este talento lo difunden hasta donde sea posible, por lo general en un mercado local, sin las inversiones en promoción típicas de las ***majors***. De ahí surge un nuevo arreglo –tácito o implícito- mediante el cual las ***indies*** descubren los músicos y luego les venden o licencian los contratos a las ***majors*** para que los promocionen y distribuyan119. El mismo fenómeno se verifica con los lanzamientos de nuevos géneros musicales al mercado.

Particularidades del empleo cultural

La cultura es una importante fuente de trabajo para creadores, intérpretes, empresarios, empleados y trabajadores independientes de empresas productoras, industriales, de medios, de comercialización mayorista y minorista, de agencias de publicidad, instituciones culturales, etc., así como para quienes se ocupan en actividades anexas, encadenadas a la producción cultural, en servicios técnicos, de apoyo, etc.

Las particularidades del empleo en las actividades culturales se presentan, sobre todo, en las categorías profesionales que constituyen el núcleo clave de la producción cultural (creadores, artistas, etc.) y en las categorías "intermedias" de elevada calificación laboral (locutores, técnicos, periodistas, etc.).

Existen dos mecanismos fundamentales de contratación de la fuerza de trabajo[120]:

---

[119] *Lovering, John (1998).*
[120] *Becker, Howard (1988).*

el empleo permanente de mano de obra estable que se presenta en ciertos segmentos de mercado, en algunas actividades culturales y en ciertas fases del proceso de producción cultural; y
el empleo zafral, con contrataciones ad-hoc, tal como se presenta habitualmente en el cine, la programación de televisión y los espectáculos en vivo. Se trata de una forma de organización temporal constituida por un proyecto determinado. Su flexibilidad permite que los productores puedan adaptarse a proyectos cuya continuidad no es siempre segura y contratar mano de obra especializada en determinadas tareas. Se ha señalado[121], sin embargo, que "*paradójicamente el sistema ha provocado un aumento de los costos de producción ya que los productores compiten para contratar técnicos y actores del más alto nivel*".

El trabajo artístico, "corazón" del complejo cultural, adquiere características específicas[122]:

* Es irregular y poco protegido; "*una parte importante de los trabajadores culturales – sobre todo entre creadores, intérpretes y artesanos- presentan características propias del sector informal y por lo mismo no están integrados al aparato de prestaciones sociales, seguros médicos, tributación, sistemas jubilatorios, etc.*" [123];

* Las perspectivas de carrera son inciertas; "*la vida de los artistas tiene características tales que exige de ellos la aceptación de incertidumbres con respecto a su notoriedad, al resultado de sus inversiones, todo ello en función de recompensas materiales y simbólicas que suelen estar reservadas para unos pocos elegidos*"; "*la incertidumbre de estas carreras se explica por la diferencia existente entre el esfuerzo exigido y el objetivo a alcanzar, y también el carácter temporal del éxito, sujeto a modas y veleidades características del mundo del arte en todas las épocas*"[124];

* La gama de remuneraciones del trabajo artístico es muy amplia, "*el éxito de algunos, muchas veces adquirido con sacrificio, se ve acompañado de importantes ganancias, mientras que la pobreza relativa de otros sólo se ve tímidamente compensada por la libertad de que pueden disfrutar*"[125];

* Es muy frecuente el multiempleo, con actividades complementarias de la artística: "*El artista busca maximizar el tiempo que dedica a su trabajo artístico, pero este trabajo no es suficiente para cubrir sus necesidades básicas. Por lo tanto también dedica parte de su tiempo a un trabajo destinado a asegurarle la posibilidad de comprar una determinada cantidad de bienes; superado este nivel prefiere dedicarse a sus actividades artísticas, aunque éstan no estén tan bien remuneradas como las no artísticas*", según el modelo de asignación del tiempo de David Throsby (1994).

¿Cuál es la racionalidad de la elección de la carrera artística que parece ofrecer tan pocas ventajas económicas, salvo para unos pocos elegidos?

---

[121] *Benhamou, Françoisee (1996)*
[122] *Ibidem.*
[123] *Achugar, Hugo (1999).*
[124] *Menger, P.M.(1989).*
[125] *Benhamou, Françoisee (1996)*

"*El artista compensa la ausencia de utilidad vinculada a sus magros ingresos mediante la utilidad no monetaria representada por el reconocimiento del público y por la pertenencia a un medio muy apreciado por él. Los beneficios simbólicos pueden convertirse en beneficios materiales: los títulos, los honores, el reconocimiento social generan a su vez remuneraciones materiales, invitaciones, ampliación del mercado 'natural' del creador, etc. Como en la lotería, la expectativa de ganancia en caso de éxito es tan grande que justifica todo tipo de riesgos*"[126].

El sistema de estrellas

Una característica central del funcionamiento del complejo cultural es el denominado star system (sistema de estrellas). "*La concentración del consumo en determinados productos provenientes de artistas cuyo reconocimiento de talento y consagración son producto de la preferencia por la notoriedad, rasgo característico en el consumidor. Confrontado a un universo incierto, el consumidor prefiere minimizar sus riesgos asumiendo los productos reconocidos por el star system. Las empresas intentan aumentar sus ventas sin incrementar, en forma proporcional, sus costos de producción: los avances en las técnicas de comunicación así lo permiten. El artista transformado en estrella puede llegar a tener un público considerable*"[127]. Las enorme diferencias de remuneración entre las estrellas y los demás artistas no se deben necesariamente al talento sino también a la suerte, señala Moshe Adler (1985).

Se produce en cierto modo un círculo vicioso del éxito: el "salario" actúa como señal y le ahorra al director una parte de los costos vinculados con la búsqueda de mejores artistas; los artistas mejor pagos son los más requeridos, y se instala así una espiral del éxito o del fracaso que pone en peligro las trayectorias profesionales[128].

Estas particularidades del trabajo artístico generan una muy fuerte competencia entre los artistas, y una lógica de comportamiento que se sobrepone -frecuentemente- a la lógica de la posición socio - económica (como asalariado, independiente, cooperativista, etc.). La tradición de bohemia, con que se asocia a estos agentes culturales, no es ajena a esta posición particular del trabajo artístico.

Pero no puede ocultar un hecho esencial: el carácter económicamente productivo de este tipo de trabajo, ubicado en el "corazón" de un complejo productivo altamente dinámico.

4. Impacto multiplicador del empleo

La cultura es una importante fuente de empleos directos, aún cuando algunos segmentos de ese empleo sufran fuertes inestabilidades, carreras inciertas y multiempleo –como contracara del empleo cultural parcial o insuficiente.

---

[126] *Ibidem.*
[127] *Rosen, Sherwin (1981).*
[128] *Towse, R.(1992).*

En cuanto empleador directo genera fuentes de trabajo para entre el 2% y el 3% de la Población Económicamente Activa de muchos países desarrollados, pero también de países en desarrollo como los del Mercosur.

Pero el impacto ocupacional de la cultura no radica sólo en los empleos directos.

Las actividades culturales y comunicacionales, en cuanto actividades económicas, constituyen lo que se ha denominado un "*complejo productivo*". Los complejos productivos son agrupamientos de actividades económicas que resultan más interdependientes entre sí que con el resto de la economía en el marco de la división social del trabajo. Los flujos de intercambios son mayores al interior del complejo que en relación a otras ramas de actividad. Por lo general estos agrupamientos se dan por medio de encadenamientos en torno a la producción de ciertos bienes o servicios: desde la materia prima hasta el producto final se pasa por una serie de fases en las que generalmente participan distintas empresas o unidades productivas.

Existen interacciones crecientes entre las diferentes actividades culturales, manifestadas en el entrecruzamiento -parcial o total- de sus procesos de producción, distribución y comercialización.

"*La música creada, tocada específicamente para un espectáculo o bien ya existente, es un elemento importante en producciones como la danza, el teatro, la televisión, el cine... Una novela puede convertirse en la base de una obra de teatro o en el guión de una película. Al mismo tiempo, las artes plásticas necesitan/ utilizan las artes gráficas para su difusión/ comercialización, al igual que la música grabada precisa del diseño gráfico para su comercialización. La progresiva tecnificación de las producciones culturales y la creciente importancia de la expresión audiovisual conducen gradualmente a la eliminación de las barreras, de los soportes y de los distintos sectores culturales... Las obras de teatro se graban para la TV. La televisión retransmite conciertos en directo. Las editoriales comercializan discos compactos y casetes. La promoción de la literatura se realiza en video. Libros informativos se convierten en videos. Las obras de arte se ven menos que los catálogos de las salas de exposiciones. Los carteles publicitarios se convierten en cuadros coleccionables. Las películas cinematográficas acompañan al espectador en su hogar. Se comienzan a difundir diarios electrónicos a través de teletextos y, así, de manera casi infinita...*" [129].

Estas interacciones conducen a una gradual desaparición de las tradicionales fronteras entre las diferentes actividades culturales y comunicacionales, y a una mayor estructuración interna del sector cultura como complejo productivo.

A la vez, este complejo estrecha relaciones -económicas, industriales y tecnológicas- con otros sectores de la economía que, directa o indirectamente, pasan a depender del nivel de actividad del complejo cultural.

"*La producción teatral requiere de la industria eléctrica, la discográfica de la química y la electrónica, la audiovisual de la electrónica, etc.* ***La lógica de la supervivencia***

[129] *Según un estudio encargado por el ayuntamiento español de Barcelona, en 1990. INITS (1990).*

de estos sectores industriales depende en medida relevante de la existencia de ciertas industrias y productos culturales*. Una parte de las industrias del papel, por ejemplo, la química, la maquinaria, el transporte, las artes gráficas, etc., no tendrían mucha razón de ser sin la producción y el consumo de libros* [130].

Estos encadenamientos de actividades -culturales y conexas- determinan efectos dinámicos multiplicadores, "hacia adelante" y "hacia atrás" en cada una de las diferentes "cadenas culturales", en términos de nivel de actividad económica y en términos de empleo [131].

El efecto multiplicador determina que, de un modo directo e indirecto, las actividades culturales lleguen a representar entre el 3% y el 6% de la Población Económicamente Activa –variando según la realidad de cada país.

6. Conclusiones

La lógica económica de la cultura en sus distintas manifestaciones (demanda, producción, valorización, financiamiento) condiciona la lógica del empleo cultural, en la medida que la producción y difusión de cultura van siendo hegemonizadas por la economía.

Si bien la cultura no puede ser considerada como un sector de actividad más, dado que tiene diversas especificidades, no pueden obviarse las fuertes influencias que ejerce la economía, no sólo sobre las formas de funcionamiento de la cultura, sino incluso sobre sus propios contenidos –que se van ligando crecientemente a una lógica mercantil.

Si esta tendencia es muy peligrosa desde el punto de vista de la libertad creativa, las características económicas de la cultura determinan que el empleo cultural –en cuanto actividad remunerada- no resulte el más satisfactorio para quienes integran el "núcleo clave" (creadores, artistas, etc.), salvo para la minoría que llega a la cúpula del "star system". Inestabilidad, incertidumbre, aleatoriedad, multiempleo, bajas remuneraciones, etc. solo pueden aceptarse a partir de la expectativa de un gran "premio" si la apuesta del artista o agente cultural llega a ser exitosa.

Pero no se trata sólo de la "perversidad" del sistema económico que penetra a la cultura. Es la expresión también de una superproducción estructural de bienes y servicios culturales. No todas las manifestaciones de la diversidad cultural están en condiciones de alcanzar una escala de público que las torne viables económicamente; en todo caso seguirán existiendo como actividades creativas, pero no como una fuente de sostenimiento económico de sus protagonistas.

Salvo, quizás –y ya entrando en el terreno de las utopías- si cambiaran las reglas básicas del funcionamiento económico.

---

[130] *Ibidem.*

[131] *El efecto multiplicador se define como el ingreso neto aportado por una unidad de gasto en dichas actividades culturales.*

Sobre los Derechos Culturales

Raymond Weber
Ex Director de Cultura, Educación y Deporte del Consejo de Europa.

Los derechos culturales son, sin ninguna duda, una categoría subdesarrollada de derechos humanos.
Evidentemente, en la Declaración Universal de Derechos Humanos y en el Convenio Europeo de Derechos Humanos se pueden encontrar algunos derechos con una dimensión cultural, por ejemplo, en el terreno de la educación, la libertad de expresión y la libre circulación de información. Pero derechos como el de escoger la propia identidad o el de pertenecer o no a una cierta comunidad aún no están incluidos en este marco.
Desgraciadamente, la bastante reciente Carta de los Derechos Fundamentales (de la Unión Europea) sólo hace tres referencias, muy escuetas, a la cultura, pero no en el sentido de derecho individual.

Dos de los documentos principales del Consejo de Europa incluyen algunos "derechos culturales":

La Carta Europea de las Lenguas Regionales y Minoritarias. Su objetivo es garantizar el uso de estas lenguas en la educación y en los medios de comunicación, en cuestiones jurídicas y administrativas, en la vida social y económica, así como en las actividades culturales.
Pero la Carta no protege a las minorías lingüísticas ni establece derechos individuales o colectivos para los hablantes de lenguas minoritarias o regionales;
El Convenio Marco para la Protección de las Minorías Nacionales, que establece las obligaciones y principios necesarios para la protección efectiva de las minorías nacionales «dentro del la preeminencia del derecho, respetando la integridad territorial y la soberanía nacional de los estados».
El Convenio incluye algunas disposiciones culturales y educativas: el derecho a escoger la pertenencia o no a una minoría; la restricción de las políticas de asimilación; las libertades de expresión, conciencia y religión; el derecho a participar en la vida cultural.

Pero el Consejo de Europa no pudo llevar a cabo una decisión que tomó la Cumbre de Viena (1993): "empezar a elaborar un protocolo que complemente el Convenio Europeo de Derechos Humanos en el terreno cultural, mediante disposiciones que garanticen los derechos individuales, concretamente de quienes pertenecen a minorías nacionales". No se ha podido llegar a un consenso entre los 43 estados miembros del Consejo de Europa respecto a este protocolo.

Quizá ahora sea el momento de reabrir este asunto, sobre todo después de la adopción de la Declaración Universal sobre la Diversidad Cultural, que tuvo lugar en la última conferencia general de la UNESCO.
Les citaré el artículo 5 de esta Declaración: "Los derechos culturales: un entorno que permite la diversidad cultural. Los derechos culturales son una parte integrante de los derechos humanos, que son universales, indivisibles e interdependientes. El

crecimiento de la diversidad creativa requiere la plena aplicación de los derechos culturales, tal y como se define en el artículo 27 de la Declaración Universal de Derechos Humanos, y en los artículo 13 y 15 del Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales. Toda persona tiene, pues, el derecho a expresarse y a crear y difundir su trabajo en la lengua que escoja, y en particular en su lengua materna; toda persona tiene derecho a una educación y formación de calidad que respete totalmente su identidad cultural; y toda persona tiene derecho a participar en la vida cultural que escoja y realizar sus propias prácticas culturales, siempre y cuando respete los derechos humanos y las libertades fundamentales."
Y en el "Programa de acción para su ejecución" de esta Declaración, en el párrafo 4 se puede leer: "avanzar especialmente en la comprensión y aclaración del significado de los derechos culturales como parte integrante e indivisible de los derechos humanos".

Los derechos humanos no son solamente una red de seguridad que fijan unos criterios mínimos: también hacen posible la fijación de objetivos y actúan como un sistema de control de la democracia. La idea es que el único modo de protegerse contra la fragmentación es garantizar el total y completo reconocimiento de los derechos culturales como una expresión de la indivisibilidad de los derechos humanos, es decir, como derechos universales lógicamente incorporados en el respeto de los otros derechos humanos.

Como todo derecho cultural es un derecho a una identidad, debemos, ante todo, establecer la complejidad de la noción de "identidad cultural".
Les citaré *Los derechos culturales, un proyecto de declaración* (de Patrice Meyer-Bisch y el Grupo de Friburgo): "la identidad cultural no es un refugio, sino el contexto en el que actúa la personalidad. Se sobreentiende que nos referimos a todas las características culturales por las cuales un individuo o un grupo se define a sí mismo, se reconoce o desea ser reconocido. La identidad cultural incluye las libertades implícitas en una dignidad individual e incorpora la diversidad cultural, tanto las características específicas como universales, la memoria y la planificación en un proceso continuo."
La definición propuesta revela los tres pares de conceptos que constituyen una unidad dialéctica: lo específico y lo universal; el resultado y el proceso; la diversidad y la coherencia. Juntos constituyen la base para el fortalecimiento de todo derecho cultural.

La gente rica puede creer que la cultura es una cuestión secundaria y, sobre todo, de elección personal. Sin embargo, los pobres –los que no tienen acceso a las libertades fundamentales porque no poseen los recursos culturales necesarios– saben que es la base esencial de la democracia más elemental.
Pero el problema no se reduce solamente a "gestionar la diversidad"; esta expresión es unilateral y demasiado pragmática. No estamos preocupados solamente por saber cómo el gobierno de un país puede gestionar la diversidad en la periferia de una unidad nacional, en sus escuelas, en los barrios céntricos, en los medios de comunicación, etc. Claro que es importante la gestión pragmática, y, a veces, llega a ser decisiva, ya que, por definición, la diversidad no se puede resolver con un enfoque global.
No obstante, la diversidad no es un objetivo en sí misma. Se convierte en una fuente de riqueza sólo bajo la condición de unidad, es decir, sólo donde existan relaciones

internacionales. La diversidad es una fuente de riqueza solamente cuando se produce interacción. A falta de interacción, la implicación política corre peligro y, de ahí, la paz. Nuestro problema no es la coexistencia ni la simple cohesión y coherencia social, sino la hospitalidad y acoger a los otros. Y esto sólo es posible en un "hogar" fundado en valores comunes.

El Iberoamericanismo en la nueva encrucijada pos-once de septiembre

George Yúdice
Universidad de Nueva York, Estados Unidos de América

LAS INDUSTRIAS CULTURALES EN LOS BLOQUES REGIONALES

Originalmente, había preparado un trabajo sobre el papel de la cultura como motor de acumulación y empleo en el contexto de la globalización y el auge de las nuevas tecnologías. En él indiqué, como suele hacerse en todo trabajo sobre cultura y economía, que el sector cultural contribuye más que cualquier otro al PIB de muchos países (según Chartrand (1998) entre el 6% y el 8,5%). Hice notar además que el grueso de la distribución de la acumulación derivada de ese sector se basa en el régimen de propiedad intelectual y del copyright, estructurado por instituciones internacionales como la OMC para beneficiar a los G7 o países centrales, resultando en la maquinización de la producción cultural en los países latinoamericanos en lo que respecta a las industrias de la música, el libro, la televisión, el turismo. Es decir, se disemina la creación de contenidos pero las decisiones sobre qué contenidos deben producirse y la rentabilidad permanecen en los conglomerados de entretenimiento. Estos a su vez incorporan a estas industrias en procesos de convergencia con las industrias de las telecomunicaciones (v.gr., Telefónica) y de Internet (v.gr., Terra-Lycos, subsidiaria de Telefónica), en las que los españoles (y mediante ellos otros intereses europeos) tienen un fuerte protagonismo. De ahí paso a reflexionar sobre algunas estrategias para aumentar la rentabilidad de las industrias culturales en las ciudades latinoamericanas, que a mi ver deberían invertir en la producción y distribución de las industrias culturales como parte de sus programas de desarrollo urbano, y de hecho algunas ya lo han hecho, como señalan Rodrigo Berríos y Felipe Abarca en un informe publicado este año titulado "Ranking de ciudades: De Puerto Madero a Puerto Digital." Este tipo de desarrollo cultural sigue la estrategia de la "economía creativa," como la llama Michael Volkerling, o "economía cultural," como la llamo yo (Yúdice 2002), según la cual la "venta y compra de experiencias humanas" en "ciudades temáticas [*themed cities*], sucesos de interés común, centros turísticos de entretenimiento, galerías de tiendas [*shopping malls*], turismo global, moda, cocina, deportes y juegos profesionales, cine, televisión, mundos virtuales y otras experiencias simuladas" representan "el nuevo estadio del desarrollo capitalista" (Rifkin, 2000, 29 y 265). Desde luego, tuve en cuenta las contradicciones y los problemas generados por esta estrategia y, además, su vulnerabilidad en tiempos de recesión y crisis económica. En la industria de la música se reconoce como ley el que la venta de fonogramas caiga en tiempos de crisis económica. Por ejemplo, los mercados de música que estudié en 1998 (Yúdice 1999), que estaban en su momento de auge, han caído, algunos precipitosamente. Por otra parte, hay que tener en cuenta que la "economía creativa" no necesariamente afecta a los sectores más pobres; de ahí la necesidad de la intervención de los gobiernos y las ONGs para fomentar la creación de PyMes que puedan rendir beneficios en esos sectores.

Esos temas y otros que no menciono por factores de tiempo son los que elaboré en mi ponencia original, pero dos cosas me llevaron a cambiar el trabajo. Por una

parte, los atentados del once de septiembre afectaron sobremanera la economía creativa de mi ciudad, Nueva York, que ahora sufre una grave crisis económica debido no sólo a la pérdida de un 10% del espacio para oficinas y toda la actividad económica que generaban las 40.000 personas que trabajaban en las torres gemelas, sino también a una baja brutal del turismo y por ende la fuente de ingresos para la cultura. Sólo unas pocas semanas después de los atentados se cerraron cinco espectáculos de Broadway, 100 atores fueron despedidos, e el sector teatral había perdido $5milhões (McKinley 2001). Esas cifras se multiplicaron en las semanas siguientes. La víctima más reciente es el Museo Guggenheim, que ya tenía problemas de sobreexpansión antes de los atentados y ahora sufre una disminución del 60% de visitantes (el Guggenheim depende de las entradas) y la pérdida de una parte importante de donantes, y fue obligado a despedir el 20% de los empleados (porcentaje que puede llegar a 40%) y cerrar el anexo en el sur de Manhattan. Los otros proyectos en el extranjero, incluyendo la posibilidad de un Guggenheim en Rio de Janeiro, también fueron postergados.

La otra cosa que me hizo reflexionar de nuevo sobre las industrias culturales y los mercados fue un email que recibí de los organizadores de este encuentro, donde se me pedía que desarrollara dos preguntas: (1) si el mundo está evolucionando hacia bloques culturales, tiene el espacio iberoamericano algo que decir?; (2) cómo deben prepararse las industrias culturales dentro de este contexto (Nellens 2001)?

Estas preguntas presuponen una serie de premisas que habría que explicar antes de intentar contestarlas. En primer lugar, la idea de bloques culturales -- o mejor, formaciones supranacionales – surgió como propuesta para negociar los efectos integradores a escala mundial de la globalización financiera, comercial y mediática. La Unión Europea sirvió en un principio como modelo de esta regionalización, si bien careciendo de una fuerte "comunidad imaginada," según el paradigma propuesto por Benedict Anderson para caracterizar a las consolidaciones nacionales. A principios de los 1990s, Arjun Appadurai sugirió que podrían entenderse los procesos de globalización no como una homogeneización de culturas diferentes sino como la gestación de "mundos transnacionales imaginados." Esos imaginarios proyectarían experiencias de pertenencia, aun cuando los seres interpelados en ellos jamás se encontraran cara a cara. Un mundo imaginado es como una religión o una estructura del sentir, para usar el término de Raymond Williams: una constelación de "sentidos y valores vividos y sentidos" (Williams 1977: 128-35). Appadurai amplía el concepto para captar los "múltiples mundos constituidos por los imaginarios históricamente situados de personas y grupos dispersos a lo largo del mundo" (1993: 276). Puesto que los que constituyen estos mundos imaginados no se encuentran arraigados en un lugar específico o dentro de una estructura de poder particular, es del todo probable que cuestionen las fronteras oficiales y territoriales que los contienen. La existencia de estos mundos imaginados, bajo ciertas circunstancias, puede servir como base para la transformación de las estructuras territoriales (p. ej. la supuesta "latinización de Estados Unidos) o para conflictos violentos (p. ej.), el mundo islámico en el contexto de su creciente transnacionalización no sólo en el medio oriente y en sudasia, sino también en Europa, Estados Unidos y América Latina). La fluidez que caracteriza a estos mundos imaginados no quiere decir que se encuentren fuera de las relaciones de poder sino que ofrecen una óptica efectiva para entender fenómenos políticos y culturales como el imperialismo, la acomodación, la aculturación, la resistencia, etc.

Habría que añadir que no hay nada natural en el desarrollo de estos mundos imaginados: por lo general surgen en coyunturas histórico-políticas y económicas muy particulares. Son proyectos, como es el caso de la europeización, que a su vez requieren de una imantación cultural que puede o no darse. Toda sociedad, trátese de una nación o de una formación supranacional, está compuesta de diversas fuerzas e intereses en escalas de distinto alcance. Los intereses económicos o comerciales, por ejemplo, pueden constituir una escala muy distinta a la de la composición étnica de un mundo imaginado. Históricamente, las políticas públicas, a menudo veladas, tenían como objetivo alinear esas diversas fuerzas o intereses, es decir, alinear las diversas escalas, con mayor o menor éxito. En muchos casos, sin duda la mayoría, ese alineamiento fue impositivo y violento.

Empiezo a responder a la primera pregunta que se me hizo interrogando la manera en que se ha de crear un mundo imaginado iberoamericano. Digo crear, pues no hay nada natural en la idea de que los países de habla castellana y portuguesa en este hemisferio se conciban como parte de un espacio iberoamericano, a pesar del uso de esas lenguas y los aportes religiosos, arquitectónicos, culinarios, etc. oriundos de la península ibérica. Podría hablarse de un mundo afro-americano o de un mundo ítalo-americano, siguiendo el marco referencial que propone Paul Gilroy en *The Black Atlantic*. Además, muchos de los países de este hemisferio han entrado o han sido forzados a entrar en la órbita económica, política y cultural de EUA. La ampliación del TLC norteamericano para constituir un Área de Libre Comercio Americano o ALCA es parte de una estrategia muy particular de encarar la competitividad que genera la globalización. Puede pensarse que el ALCA no tiene políticas de integración cultural para el hemisferio, pero estas ya existen en el sector privado de los conglomerados de entretenimiento y de las telecomunicaciones. He elaborado sobre este tema en escritos sobre las industrias culturales en Miami, que debido a factores de tiempo no puedo elaborar aquí (Yúdice 2001).

No tengo suficiente perspectiva histórica para hablar con confianza sobre los rápidos cambios actuales, pero me parece que vale la pena arriesgarse un poco. Si bien la integración económica de América Latina bajo el ALCA ha sido uno de los objetivos más importantes de la política económica estadounidense desde mediados de los 1980s, los atentados del 11 de septiembre abrieron nuevas posibilidades para EUA, sobre todo en esta época de crisis económica, y a la vez resultaron en un relativo abandono de sus intereses al sur del río Bravo. Antes de los atentados Bush estaba a punto de negociar un acuerdo de Gastarbeiters con México, a cambio del cual promovería la amnistía a 3 millones de inmigrantes indocumentados. Pero también antes de los atentados ya se veía el enfriamiento de EUA respecto al salvataje de los inversores en la Argentina. A mediados de agosto de este año, el secretario del Tesoro de EUA sostuvo que Argentina no había logrado afirmarse pese al “blindaje,” razón por la cual rechazó nuevos préstamos para Argentina, argumentando que era como echar a perder el dinero por el cual los trabajadores estadounidenses habían trabajado duro (Zlotnik 2001). A pesar de aprobarse el auxilio financiero, el FMI todavía no larga los $1.300 millones y la Argentina está a punto de fallar, tras cuatro años de recesión. La penosa situación económica argentina, si bien no ha arrastrado tras sí al Brasil, no obstante impacta el desarrollo del Mercosur. Por añadidura, hace más de un año Chile postergó su entrada al

Mercosur y buscó entrada al TLC norteamericano, debilitando así la efectividad de la negociación de los países del sur con EUA (Rohter 2000).

Mientras tanto, EUA parece necesitar cada vez menos a sus vecinos latinoamericanos. La militarización a que conduce la guerra contra Afganistán y luego más generalmente contra el terrorismo ha legitimado no sólo la hasta entonces patética figura de Bush sino también a una gigantesca intervención gubernamental en la economía estadounidense. R.C. Lewontin ha escrito que sólo las guerras o las catástrofes hacen posible romper con la tradición privatista. El New Deal de Roosevelt y luego la segunda guerra mundial hicieron posible superar la depresión de los años treinta. La "Guerra contra la pobreza" de Johnson en los 1960s también legitimó enormes inversiones gubernamentales en los sistemas de servicio social y de creación de trabajo, para así eliminar las causas de los más de 40 motines urbanos en esa década. Ahora vemos que la política económica estadounidense se funde con la guerra a los terroristas, logrando en el proceso una gigantesca infusión de capital para la industria militar, las tecnologías de vigilancia, la industria farmacéutica (incentivada para producir tanto armas biológicas como sus antídotos), y para establecer el control sobre la industria petrolera.

Como señala César Bolaño, "menos de 20 días después de los atentados, el gobierno estadounidense destinó, mediante un paquete de emergencia aprobado por el Congreso, US$ 15 billones para salvar las inversiones en la industria de aviación (y nada para los más de 100.000 obreros que perdieron sus empleos en esa industria), e otros US$ 40 billones para otras operaciones de salvataje e ayuda a los sectores afectados por la crisis, la mitad de los cuales son para la ciudad de Nueva York. Ahora se habla de un paquete de más de US$ 60 billones. Sólo las empresas aéreas piden otros US$ 10 billones, mientras el sector de las agencias de viajes pide US$ 4 billones para evitar demisiones. El Departamento de Defensa quiere aumentar su presupuesto por US$ 17 billones. Otros US$ 1.3 billones serán destinados aumentar el preexpuesto para el combate al terrorismo con armas químicas y biológicas. Por añadidura, el banco central o FED ha reducido las tasas hasta llegar al punto más bajo en la historia de EU: ayer el FED cortó las tasas otro 1/4, quedando en 1,5%. Estas reducciones forman parte de una estrategia integrada con los demás bancos centrales o G7, a la vez que se inyectan más de US$ 100 billones para aumentar la liquidez bancaria. Hay además innúmeros proyectos, como el del diputado republicano Don Young, que busca conceder US$ 71 billones en incentivos fiscales, préstamos subsidiados y garantías de préstamo para la construcción de una red de trenes de alta velocidad, o el proyecto del senador demócrata Ted Kennedy, de aumentar los gastos del deseguro de desempleo por US$ 8 billones y los seguros de salud para los que pierden sus empleos por US$ 20 billones, etc. (Folha de São Paulo, citado en Bolaño 2001).

Además de la guerra contra Afganistán, que requerirá una enorme inversión en la reconstrucción de ese país, es del todo probable que EUA extienda su guerra contra el terrorismo a Irak, país cuya reconstrucción luego que tendrá "subsidiar." En cuanto a Pakistán, ya se está liquidando su deuda externa y se están operacionalizando otros tipos de ayuda para así mantener la alianza de ese país.

¿Qué tiene que ver todo esto con un espacio o un mundo imaginado iberoamericano? La respuesta me parece obvia. En la medida que EUA abandona a

los países de América Latina, se produce una coyuntura propicia para fortalecer los vínculos entre sí y con España y Portugal. El iberoamericanismo puede ofrecer una legitimación muy distinta a la que se está consolidando en las relaciones entre EUA y América Latina. Considérense las siguientes repercusiones: de inmediato se cierran las fronteras entre EU y México que el gobierno de Fox estaba tratando de abrir aún más; el Plan Colombia, que debe eliminar el problema del narcotráfico y de la guerrilla, se asimila al nada nuevo "nuevo orden mundial" de vigilancia y guerra a terroristas; la piratería de los productos de la industria global del entretenimiento y de la industria digital también se asimilan a las redes terroristas y lugares como Ciudad del Este o Manaus caen bajo el control de un policiamiento global; los sistemas de televisión, donde la mayoría de los residentes de América Latina recibe sus informaciones, no tienen acceso como tampoco los estadounidenses a otras informaciones sobre la guerra que las que permita el gobierno de Bush que impone una censura que el Big Brother de Huxley u Orwell envidiaría. Todo esto quiere decir que la ayuda económica, que ha servido para salvar a los inversores en tiempos de crisis económica, ya ni tendrá que legitimarse mediantes políticas para mitigar la pobreza y fortalecer la sociedad civil. La seguridad del orden mundial ya no se medirá en esos términos, sino que irá a producir todavía más ganancias para las arriba mencionadas industrias que apoya Bush.

Habría que añadir, además, lo que James Der Derian (2001) ha denominado la red "militar-industrial-mediática-y-de-entretenimiento." Los medios cada vez más colaboran en el sistema de control. Como constataron varios teóricos de las nuevas formas de guerra reticular (Arquilla, Ronfeldt, Stephanson, Castells), quien controla la información y su encuadramiento gana la guerra (Garreau 2001). De ahí la importancia de una nueva censura que se vislumbró durante la Guerra del Golfo Pérsico. El estado militarizado estadounidense ya no permitió que los periodistas buscaran información por cuenta propia, sino que los encaminaron a los lugares y escenarios que el gobierno quería que se vieran. Esta vez, el gobierno ha sido todavía más descarado (acaso más desenmascarado). El 10 de octubre Condoleezza Rice, consejera de Bush para seguridad nacional, les pidió a las redes televisivas que no mostraran sin editar mensajes enviados por Osama bin Laden. Todas las redes accedieron (Roberts 2001). Más aún, como sabemos, la televisión se ha convertido en un arma de la guerra del gobierno. Pero esta guerra no se limita al espacio nacional sino que, debido a la influencia de los conglomerados mediáticos y de entretenimiento, se ha presionado para que la televisión en América Latina también edite sus mensajes. Los televidentes de CNN en América Latina se quejaron de las evidentes estrategias de manipulación. Observa Piscitelli (2001) que "CNN violó sus propios manuales de estilo que tenían hasta hace poco, como ejes rectores la religión del uso del sonido ambiente, y la inexistencia de trucos de edición, así como la obligatoriedad de la diseminación de opiniones alternativas. En los tres aspectos CNN rompió sus códigos arrastrada obviamente por la ola de patriotismo y por la sed de venganza."

La convergencia del militarismo y los medios llegó al extremo que los militares invitaron a cineastas y guionistas como Steven E. De Souza y Joseph Zito, que dirigieron "Delta Force One" para generar nuevos escenarios de terrorismo mediático (Roberts 2001). También se usan las nuevas tecnologías de simulación hollywoodense para entrenar a los militares (Bart 2001: Hart 2001: "U.S. Army Goes Hollywood" 1999). Este uso de los medios sin duda apunta en direcciones muy

distintas a los estudios mediáticos típicos de la academia estadounidense e inclusive de los comunicólogos latinoamericanos. Más aún, cuanto más participan los usuarios de estos escenarios preescritos, de estos parámetros para interpretar el mundo, tanto más control se ejerce en este nuevo régimen de vigilancia.

Contra esto, se tiene que impulsar a las industrias culturales a propagar una cultura de derechos, arraigada en el reciente protagonismo español en ese respecto, encarnado en el juez Baltasar Garzón, y en la ya gastada pero resuscitable política de derechos humanos en América Latina. (Excursus sobre lamentable hostilidad a los derechos humanos por una de las fundadoras del movimiento de derechos humanos: Hebe Pastor de Bonafini.) Si los EUA ahora elimina habeus corpus e instituye tribunales militares, los países latinoamericanos, siguiendo la política jurídica española, deben dar otro ejemplo.

Ofrecer una alternativa al multiculturalismo estadounidense, tan compatible con el consumismo globalizante. Sé que se han hecho muchas críticas al mestizaje latinoamericano, p. ej., al mito de la democracia racial brasileña que oculta desigualdades entre blancos y negros. Pero en lugar de abandonar ese mito, habría que intentar realizarlo. Las industrias culturales pueden hacer un papel importante, con apoyo gubernamental e iberoamericano, en la representación equitativa de todos los ciudadanos.

El iberoamericanismo puede valerse de una propuesta cultural articulada por Fernando Ortiz hace 61 años: la transculturación. Se trataría de fomentar programas televisivos, cine, turismo y curricula secundaria y universitaria a sacar provecho de la transculturación de iberos, africanos e indígenas. La historia patrimonial, desde luego, es importantísima en este respecto. No hay que ir muy lejos para encontrar ejemplos: el barroco arquitectónico; la música, siguiendo los estudios del mismo Ortiz o de Alejo Carpentier; las coproducciones de cine; etc.

Este otro multiculturalismo, al estilo latinoamericano, podría inclusive proyectarse al espacio estadounidense y ofrecer una alternativa a las comunidades latinas allí, aumentando así su rentabilidad. (Empresarios españoles llegaron a NYU para financiar un departamento de estudios latinos, pero con el énfasis en investigación en marketing para colocar productos españoles. Problema del reductivismo económico.)

Para concluir, quisiera volver a mis comentarios introductorios. Un mundo imaginado, en este caso el iberoamericano, no es algo natural sino que tiene que ser creado. Y esa creación es facilitada o obstaculizada por la coyuntura histórico-política y económica. A pesar de la crisis económica que aqueja a los países de la región, creo que este es un momento propio para darle nuevo protagonismo a las culturas latino e ibero americanas. Pero como ya se advirtió en otros encuentros, a menudo las iniciativas iberoamericanas promueven intereses económicos españoles.

Según los críticos, ciertas medidas para contrarrestar la globalización, entendida como anglo-americanización, responden a los intereses de los países dominantes, como por ejemplo en los acuerdos bilaterales de integración y cooperación. Según Miquel de Moragas, “en lugar de fomentar la cooperación, los acuerdos

internacionales promueven la competencia," lo cual perjudica a las empresas nacionales. Fernando Vicario, a su vez, argumenta que en lugar de promover la integración o rescatar identidades en riesgo, las empresas españolas cuidan de los intereses propios, a lo cual Roncagliolo añade que la integración de la televisión y la telefonía, promovida en el contexto iberoamericano, eliminará dueños latinoamericanos. Por lo tanto, el espacio iberoamericano o latinoamericano acaba siendo una plataforma para que los países europeos acrecienten ventajas en un contexto dominado por Estados Unidos.

Así pues, me parece que habría que reformular la pregunta que se me hizo. En lugar de preguntar ¿cómo pueden prepararse las industrias culturales para aprovechar la gestación de un espacio iberoamericano? Creo que la pregunta debiera ser, como responsabilizar a las industrias culturales, para que no se conviertan en una versión iberoamericana del modelo hegemónico estadounidense. La respuesta a esta pregunta ya está en los documentos de los patrocinadores de este encuentro: promoviendo los valores y los derechos culturales; mejorar los procesos y las prácticas educativas; fortalecer las relaciones entre los sistemas educativos, los sistemas de ciencia y tecnología y los procesos culturales.

Me doy cuenta que no presté suficiente atención a uno de los temas de esta mesa: los mercados. Sé que las nuevas iniciativas para fomentar las industrias culturales prometen aumentar el empleo y mejorar los ingresos, metas importantísimas. Pero más importante me parece cuidar de los valores y los derechos culturales. El desafío es cuidar simultáneamente de mercados, empleos y derechos.

BIBLIOGRAFÍA

Anderson, B. (1983) *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso.

Appadurai, A. (1992) "Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy." In *The Phantom Public Sphere*, ed. Bruce Robbins. Minneapolis: University of Minnesota Press. Originally appeared in *Public Culture*, 2(2) 1990: 1-24.

Beale, Alison. "Communication Policy, Media Industries, and Globalization: Identifying a Policy Hierarchy." En *Cultural Policies in a Global Context: Globalization, Nations, and Global Cities*. Eds. Diana Crane, Nobuko Kawashima, Kenichi Kawasaki, and Roseanne Martorella. New York: Routledge, en prensa.

Beaverstock, J.V., R.G. Smith y P.J. Taylor. "A Roster of World Cities", *Cities*, 16, 6 (1999): 445-458;online http://info.lboro.ac.uk/departments/gy/research/gawc/rb/rb5.html. Véase también J.V. Beaverstock, R.G. Smith, P.J. Taylor, D.R.F. Walker y H. Lorimer, "Globalization and World Cities: Some Measurement Methodologies", *Applied Geography*, 20 (1), (2000), pp. 43-63; online: http://info.lboro.ac.uk/departments/gy/research/gawc/rb/rb2.html

Berríos, Rodrigo y Felipe Abarca. "Ranking de ciudades: De Puerto Madero a Puerto Digital." *América Economía Publishing*. Interlink Headline News, suple ILHN 2297. 20 de mayo de 2001. http://www.ilhn.com/indice.php3

Bolaño, César Ricardo Siqueira. 2001. "Pós-modernismo, Islã e o futuro do capitalismo. Uma contribuição latina ao debate sobre a concepção de Império."

"Boogie Woogie." *Latin Trade*, julio de 1997, http://www.latintrade.com/archives/july97/ tradetalk.html

Casonu, Néstor, Director General Regional para la EMI Music Publishing. Entrevista, Miami Beach, 14 de marzo de 2000.

Castells, Manuel. *The Rise of the Network Society*. Oxford: Blackwell, 1996.

-----. "La ciudad de la nueva economía." *La factoría* 12 (julio-agosto 2000). http://www.lafactoriaweb.com/articulos/castells12.htm

City of South Miami Beach. "Economic Development Division", http://www.ci.miami-beach.fl.us/

Everitt, Anthony. *The Governance of Culture: Approaches to Integrated Cultural Planning and Policies, Policy Note No. 5*. Strasbourg: Council of Europe Publishing, 1999.

Faber, J.P and Reese Ewing. "Cisneros Goes Online", *LatinCEO* (diciembre de 1999), pp. 46-53.

Folha de São Paulo, 30/9/2001, caderno B.

García, Beatrice E. “Entertainment Industry Survey Is Off the Mark”, *The Miami Herald* (edición en línea), 5 de diciembre de 1998, 1C.

Gomes, Marco A. de Filgueiras. *Au Coeur de Bahia: Le Pelourinho, histoire et défix contemporains*. Paris: Tout pour Plaire Multimédia, 1999).

Granado, Bruno del. Entrevista, Miami Beach, 13 de marzo de 2000.

Grosfoguel, Ramón. “Multiple Colonialities in a Symbolic World-City: Miami in the World-Economy”. Ponencia presentada en el XXII Congreso Internacional de la Latin American Studies Association, Hyatt Regency Hotel, Miami, 17 de marzo de 2000.

Herscovici, Alain. “Globalización, sistema de redes y estructuración del espacio: un análisis económico.” En *Globalización y monopolios en la comunicación en América Latina. Hacia una economía política de la comunicación*. Buenos Aires: Ed. Biblos, 1999

Jacobs, Karrie. “Capital Improvements.” *Guggenheim Magazine* (Fall 1997): 10-17.

Jackson, Terry. “Lights, Camera. Where is the Action?”, *The Miami Herald* (edición en línea), 5 de marzo de 2000, 1M.

Katel, Peter. “El futuro de Miami mira hacia el sur”, *El Nuevo Herald* (edición en línea), 1 de enero de 2000, 1A.

Kilborn, Peter. “Miami Beach Clubgoers Creating New, Unwanted Image”, *The New York Times* (edición en línea), 27 de febrero de 2000.

Lacarrieu, Mónica. “Construcción de imaginarios locales e identidades culturales en la mundialización.” Ponencia presentada en el Seminario Nuevos retos y estrategias de las políticas culturales frente a la globalización, Instituto d’Estudis Catalans, Barcelona, 22 a 25 de nov. de 2000.

LeClaire, Jennifer. “Latin America Makes Miami Major Entertainment Player. 'Hollywood East' is now third-largest production hub”, *The Christian Science Monitor* (edición en línea), 17 de agosto de 1998.

Leyva, Dennis. Entrevista, Oficinas de la Ciudad de Miami Beach, 14 de marzo de 2000.

Lohr, Steve. “Welcome to the Internet, the First Global Colony.” *The New York Times* (online edition) 9 January 2000.

Madrick, Jeff. “Government's Role in the New Economy Is Not a Cheap or Easy One.” *The New York Times* (online edition) 11 May 2000.

Martin, Martín. “Studio Miami How Does an Entertainment Capital Rise from the Ground Up? Cash, Connections and Cool”, *The Miami Herald* (edición en línea), 13 de diciembre de 1998, 1I.

Mato, Daniel. “Miami en la transnacionalización de la industria de la telenovela: Sobre la territorialidad de los procesos de globalización”, ponencia presentada en el panel sobre Ciudades Globales y Capitales Culturales I: Industrias de los *Media* y de la Cultura, XXII Congreso de la Latin American Studies Association, Hyatt Regency Hotel, Miami, marzo 16-18, 2000.
Miller, Toby. “The Crime of Monsieru Lang: GATT, the Screen and the New International Division of Cultural Labour.” En *Film Policy: International, National and Regional Perspectives*. Ed. Albert Moran. London: Routledge, 1996, 72-84.

----- y Marie Claire Leger. “Runaway Production, Runaway Consumption, Runaway Citizenship: the New International Division of Cultural Labor”, *Emergences. Journal for the Study of Media and Composite Cultures*, 11, 1 (en prensa).

Moncrieff Arrarte, Anne. “Region Emerges as Entertainment Capital”, *The Miami Herald* (edición en línea), 25 de junio de 1998, 1A.

Moretta, Leonardo y Hernán Nazer. “Fundación Banco Patricios dentro del nuevo espacio cultural (apunte para un debate sobre las nuevas formas de acción cultural). En M. Margulis y M. Urresti, comp., *La cultura argentina de fin de siglo. Ensayos sobre la dimensión cultural*. Buenos Aires: Oficina de Publicaciones del CBC UBA, 1997, 567-576.

Nellens, Dirk. 2001. Correo electrónico, 28 de noviembre de 2001. <dnellens@interarts.net>

Oropeza, Mariano. “*Un barrio a la carta*. Un ensayo sobre estilos de vida y ciudad en un caso.” *Consumos culturales en una cultura de consumo en la sociedad argentina del ajuste*. Comp. Ana Wortman. Buenos Aires: Editorial Del Punto, en prensa.

Peterson, Iver. “City's Artists Are Its Pride and Something of a Pain.” *The New York Times* (edición online) 23 de mayo de 1999.

Rifkin, Jeremy. *The Age of Access: The New Culture of Hypercapitalism, Where All of Life is a Paid-for Experience*. New York: Putnam, 2000.

Rivera-Lyles, Jeannette. “FIU hacia la elite universitaria de EU”, *El Nuevo Herald* (edición en línea), 4 de enero de 2000.

Rohter, Larry. 2000. “Brazil Miffed as Chile Shifts Trade Focus Toward U.S.” *The New York Times* 3 de diciembre.

Rojas, Javier. “Un Museo Guggenheim en Rio de Janeiro.” Terra Networks Mexico, 16 noviembre 2000. http://clubs.terra.com.mx/arquitectura/articulos/int/5333/

Rosenberg, Carol. “Miami attracting celebrity exiles: Famous flee Colombia for life in quieter, safer South Florida”, *The Miami Herald* (edición en línea), 3 de abril de 2000.

Storper, Michael. “The transition to flexible specialisation in the US film industry: external economies, the division of labour, and the crossing of industrial divides.” *Cambridge Journal of Economics* 13 (1989): 273-305.

Streeter, Thomas. *Selling the Air: A Critique of the Policy of Commercial Broadcasting in the United States*. Chicago: U of Chicago P, 1996.

United States. Information Infrastructure Task Force. Working Group on Intellectual Property Rights. *Intellectual Property and the National Information Infrastructure: The Report of the Working Group on Intellectual Property Rights* / Bruce A. Lehman, Chair. Washington, DC: Office of Legislative and International Affairs, U.S. Patent and Trademark Office, September 1995.

Volkerling, Michael. “From Cool Britannia to Hot Nation: ‘Creative Industries’ Policies in Europe, Canada and New Zealand.” *International Journal of Cultural Policy* 7:1 (Spring 2001).

Estudios y procesos culturales latinoamericanos después de 11-9: un *collage* de anécdotas y meditaciones parciales

Marc Zimmerman
Universidad de Illinois, Estados Unidos de América

19 de julio 1979. Minneapolis, Minnesota. Estoy en un tapón de trafico mirando los chóferes, preguntándome como es posible que no se dan cuenta –idiotas--que hoy en DIA, los sandinistas entraron a Managua y el mundo no va a ser igual. El mismo año, Sony sale con el Walkman. Y el mundo no va a ser igual. Ya sabemos cual evento registró más a lo largo.

Ya en 1989, sabíamos que el 11-9 era sumamente importante. 11/9 …yo viajando en Italia. Saliendo de milano vi los titulares—Allende muerto, Golpe militar—huelga en Bolonia medio-día, manifestación en Florencia en la tarde, huelgas en las calles en todo mi camino desde Roma hasta Barcelona y Madrid…y en todas partes. y ya 911 Nueva York –eso ha borrado 11-9/73—para quien o quienes? Por un rato? Para siempre?

1.

Como medir la historia, las cosas que pasan y no pasan? Las estructuras profundas y no tan profundas, la longue durée y los incidentes. Cuales son las determinaciones de la historia? Cuales son las desdeterminancones y las no-determinaciones de un proceso supuestamente determinado? Hay una cadena de acontecimientos que nos lleva al nuevo 11/9? Era una ataque en contra de la globalización? El poder imperial de los estados? Tenia que ver con el fin de las historia? El choque de culturas? El odio a la modernidad? Con 11/9, se termino la postmodernidad? Se clausuraron la palabra clave de toda una generación—whatever: lo que sea. .

De hecho, el papel declinante de América Latina en el mundo, tan obvio después de 89, se resistió con las supuestas democratizaciones y el nuevo surgimiento de neoliberalismo como motor del creciente globalización latinoamericana. El tratado de libre comercio, MERCOSUR, indicó nuevas relaciones y posibilidades. Chiapas y Vieques salieron como puntos de `resistencia y esperanza. No es de sorprender que paralelo a los acontecimientos de la globalización, vinieron su auge los teóricos culturales de la globalización que dejaron hablar de la postmodernidad en países de modernización desigual para hablar de la globalización de las culturas y de las luchas, redes, y contraculturas étnicas y locales en relación con las fuerzas globalizantes.

El 9 de septiembre, Vicente Fox demandó a un señor Bush débil y ya debilitado mas aun por la creciente recensión económica un nuevo acuerdo sobre la inmigración y la amnistía para los mexicanos. Unos días mas tarde, los mexicanos empezaron a cortar sus bigotes y dejaron de decir ojalá para evitar ciertas identificaciones. Y los planes panistas se han ido a pique… Y Bush se convierte en el héroe mas héroe, el Papa de Tarzan.

Y en Buenos aires, en Caracas, o Cuba? Y en la nueva Granada? Que tal? Que tal en las Americas, cuando Bush institucionaliza los tribunales militares—todos al paredón. Si no están de acuerdo, al paredón. Y la cultura, el trabajo cultural, los procesos democratizantes de la actividad cultural. Los ngo's y las culturas étnicas y subalternas? Ya sabemos que todos son subversivas, o ayudan a los terroristas, o ayudan a los que ayudan aunque indirectamente a los terroristas. Al paredón – todos.
Y los conferencistas que estudian la cultura? Todos son terroristas. Al paredón—torditito. Excepto vos y tu, porque son infiltrados, colaboran con el nuevo orden, por lo menos como disidentes cuyas objeciones y discrepancias purifican y claro mejoran el sistema globalizante… Esos no son terroristas y pues tal vez esos son?…. Son trabajadores culturales? Como parte del paquete de los movimientos sociales en marcha a la ingobernabilidad? Son los agentes que luchan para o en contra del imperio? Articulan las multitudes? Hacen posible algo nuevo? Y que tal nuestro romanticismo sobre la resistencia subalterna, sobre la lucha en contra de modernidad? Sobre derecho culturales? El derecho de oprimir, el derecho de quemar viudas? Y que posibilidades hay en el nuevo contexto post 11 de 9? Como articular una oposición mas que ritual?

Bush ya nos ha dicho: son terroristas los zapatistas, y esos de por aquí ni hablar. Si no estan de acuerdo con el pacto liberal pues son terroristas. Y claro son terroristas los activistas culturales—ellos que defienden practicas viejas, los que forjan o protagonizan practicas nuevas y inconformistas…los intelectuales orgánicos de los ngos, los defensores a los marginados, subalternos o lo que sea… Pero porque perder tiempo argumentando y matizando. Off with their heads! Al paredón todos! ESPECIALMENTE los trabajadores de la cultura, especialmente los teóricos culturales, luchando para forjar nuevos espacios democráticos de contestación y pues oposición. Todos, toditos, al paredón.

2.

Noviembre 1976. En una visita el Centro Romulo Gallegos n Caracas, tenia la oportunidad de explorar la posibilidad de ver la literatura en un contexto cultural que mediaba entre obras y sistemas literarias y el campo generalizado de asuntos socio-económicos y políticos. De hecho, dije que si querían estudiar los fenómenos culturales correctamente, tenían que tener un marco teórico medio adecuado pero también una practica cultural justificable teóricamente, pero metido tanto en los procesos culturales (en la cultura popular y la vida cotidiana) que desviaría los procesos y así hicieron mas inadecuadas las teorías basadas en ellos.

Varias décadas mas tarde, después de innumerables revoluciones en la practica critica y la teoría, muchos están haciendo lo que propuse en Caracas. Pero que podemos decir de nuestro campo en evolución, especialmente después de 11-9 Nueva York?
La cuestión de estudios culturales, y su critica de la cultura popular y la política cultural emergen como importantes en relación a las posibilidades por establecer una cultura democrática y participatoria afuera de las grandes narrativas de la modernidad. Dada la hegemonía creciente del capitalismo globalizado y transnacional, las forma culturales latinoamericanas re-hacen tradiciones pasadas en traen con ellos muchos huellas de lo postmoderno. Pero operando en

sociedades diferentes, y involucrados en sincretismos de operaciones previas, estas formas pueden tener estructuras profundas y funcionalidades diferentes, y pueden terminar produciendo resultados muy distintos, tal vez distanciados de o aun explotando los valores de cambios. Y los resultados pueden incluir contribuyendo a los procesos más contradictorias en las cuales las tendencias globalizantes pueden servir como la base para una unidad latinoamericana nunca alcanzada en previas etapas de transformación capitalista—y eso precisamente en aquella etapa cuando el desarrollo técnico puede irónicamente facilitar la posibilidad de por lo menos una autonomía o liberación de la determinación económica y, si, tecnológica, cuando aquel desarrollo evoca la posibilidad de articulaciones alternativas.

3.

Mayo 1993, dos días antes de la conferencia fundadora de la red de estudios culturales latinoamericanos organizada en México por Néstor García Canclini y George Yudice. En un intercambio cálido con Carlos Monsiváis, tenía yo la gran torpeza de presentar a Guillermo Gómez Peña y después a los tigres del norte como modelos posibles para una cultura mexicana emergente, popular y ya transnacional. Monsiváis negó mis propuestas, no me dió lo más mínimo de crédito, me paró cada vez que empecé a hablar. Y cuando, yo, ya frustrado le pregunté pero Carlos que para ti, entonces, sería para él un buen modelo cultural para el pueblo, me contesto, "Mozart." Fue entonces cuando me enoje y respondí que él no sonaba ya como el gran cronista de la cultura popular mexicana sino como un poeta premio Nóbel a la vuelta. Y, cuando me respondió que en eso el poeta a lo mejor tenía razón, yo, si, ya enojadísimo, dije, mira Carlos, aquella relación entre los elites artísticos y el pueblo, aquel modelo de Frida/Diego en manifestaciones con banderas en rojo y negro no funciona ya; además, nunca funcionó.

Claro el intercambio medio-cómico con Monsiváis es una expresión de las nuevas condiciones de la globalización, y la problemática de "lo popular" ya como producto de las fuerzas dominantes o como una expresión que desborda sus condiciones. Todavía vale la pena hablar de lo popular? Expresa el arte o la artesanía una libertad contraria a la lógica de los productos de las maquilas y el "out-sourcing" post-Fordista? Son los objetos estéticos, ya con los elementos de signos y materias que vienen de las cuatro esquinas del globo meras mercancías de la globalización o, por lo menos, en parte, y aún en contradicción, una expresión de una cultura vital y resistente? Yo he dicho que sí, que para mí, a globalización puede representar el viejo imperialismo cultural en otro ropaje. Pero también, por otra parte, la cultura globalizada tiene sus posibilidades creativas y libertadoras. Y claro, para mí, las expresiones culturales latinoamericanas han servido como ejemplos claves (aunque-y tal vez porque-sin duda son formas contaminadas, híbridas y hasta compradas, distorsionadas y lo demás) de la potencialidad positiva de los procesos culturales en el mundo contemporáneo. Las particularidades latinoamericanas, sus mezclas de elementos pre-modernos, modernos y post-modernos, son claves importantes en articular su papel local, regional y global. Claro, en todo eso, se tiene que fijar la cuestión política en todas las relaciones de desarrollo, producción y creación. Y todo eso es así después tanto como antes 911. En este contexto se debe considerar otra fecha…

4.

Verano 1999. Daniel Mato, unos de los fundadores del sector cultura, política y poder, de la Asociación de Estudios Latinoamericanos, en una sesión plenaria sobre el tercer mundo en la conferencia Cross Currents, en la Universidad de Birmingham, Inglaterra. En su esfuerzo de articular una base diferencal para a la inserción de América Latina en una organización internacional de estudios culturales, Mato insiste que los estudios culturales latinoamericanas tenia que ser distinguidos por sus primos británicos y estadounidense por la designación, "Estudios latinoamericanos en cultura y poder." Así que para Mato el centro de los estudios tenia que enfocar las dimensiones políticas de las practicas culturales, en los efectos de poder inherente en y emanando a través de las practicas.

Tal vez Mato tiende hacia una esencializacion del trabajo latinoamericano; tiende a subestimar los residuos criollistas de las practicas y prejuicios latinoamericanos. Sin embargo, se debe tomar en serio el hecho que nuestros análisis de procesos culturales siempre tienen su dimensión directamente política. Y claro se debe especificar y trabajar esta dimensión. Que implica eso antes y ahora después del 11/9?

5.

1997. En camino a una conferencia de estudios culturales, un amigo me pregunto que estaba trabajando y estudiando yo ya que había terminado mi estudio de literatura y política en Guatemala. Y yo le conteste, como de chiste, que no estaba trabajando en nada particular porque ahora estaba yo haciendo estudios culturales.

De veras, a veces trato de imaginar lo que van opinar sucesivas generaciones de estudiosos, de lo que nosotros hemos hecho con el tiempo que nos tocó vivir. A veces me asusta escuchar cómo nos citamos uno al otro y cómo tomamos nuestras pequeñas decisiones muy brillantes sobre una cosa u otra. ¿Habremos hecho algo? Vamos a dejar un cuerpo de trabajo que contribuya al conocimiento? O a los procesos locales y particulares en contra la globalización?

¿Qué hemos construido y adónde vamos? Mi impresión es que van a decir que: esos pobres, atrapados en una transición histórica fin de siglo perdió la brújula y no estudiaron y no podían estudiar nada a fondo. Tomaron posiciones, buscaron espacios para sentarse en un banquete al que llamaron postmoderno. Y hablaron mucho, pues. Discutieron mucho, tenían conferencias en lugares bonitos. Pero, pobrecitos: qué hicieron?

Y mientras tanto, que paso con el mundo que ellos trataron a entender y afectar? No tenemos que buscar en Bosnia o Rowanda, o en el mundo chino-mongol o en Afganistán o el mundo muselmano y/o árabe Como nunca antes, casi en directa proporción con la organización racionalista de las sociedades posguerra fría, hoy tenemos más violencia, más enemistad, más lucha étnica, mas economía informal y criminal y todo eso nos lleva a formas de no-gobernabilidad, pero con qué articulación política que funcione en algún sentido?

No sé. Pero creo que se ha hecho más claro la necesidad de cierta humildad teórica. No, no creo que somos los idiotas de Alvaro Vargas Llosa y compañía,

pero el mundo no es como muchos de nuestra minoría intelectual pensábamos que era. Y ¿cómo pensamos que tenemos razón ahora? ?¿Qué hacemos, entonces? Para algunos, tal vez todo esto no es importante. Me pagan bien por teorizar, entonces teorizo. Yo vendo, o me vendo, donc je suis. Vengo, veo, vendo. Entonces yo sí soy quien soy y además quién soy; se quien soy y sé que soy mejor que vos. ? Y tu, mon ami? mon frere? Ah, perdon, ma soeur. ¿Y qué pierdo yo?

Pero a mí ciertas cosas me siguen importando. Porque en el mundo latinoamericano, con todas sus contradicciones y todos sus problemas y todas sus hibridaciones, que pueden terminar como formas de acomodación, todavía palpitan conexiones con un mundo conquistado solamente en parte y en la superficie, y que puede ayudar a desordenar un orden que no sirve, ayudar en la búsqueda de otro orden / desorden, de otra comunidad imaginaria más allá de mi tiempo y de mi imaginación.

Por eso formamos LACASA CHICAGO (the Latin American/Latino Cultural Activities and Studies Arena of Chicago) y nuestro proyecto: la idea de desarrollar un espacio que conecte nuestro punto, mi lugar de enunciación, con otros.

6.

9/10/98. Se fundo LACASA Chicago. Claro, parte de nuestro trabajo era construir una red de trabajadores y estudios culturales, buscando solidaridad/ayuda/comunicación en el desarrollo de proyectos artísticos e intelectuales alrededor de temas locales y particulares pero democrático en relación con la globalización. Una idea que teníamos nosotros era establecer una red electrónica como un nodo mas en el intento de intercambiar ideas y perspectivas, anunciar proyectos, problemas, conferencias, etcétera—para usar el sistema de información global en contra de los efectos nefastos de la globalización. Un día en Tijuana México, 1996, pregunte a un amigo como pensaba él estaba funcionando nuestro punto nodal en la red latinoamericana cultural, y me dijo, pero Marc, LACASA es la red.

A través de la red, hicimos solidarios con la huelga de profesores en Tijuana; hicimos campana para que un latinoamericano terminaría siendo el presidente de la Asociación de Estudios Latinoamericanos. Apoyamos proyectos de libros, exhibiciones de arte; hicimos nuestros propios exhibiciones; desarrollamos una pagina del web y nuestro propio serie de libros visto como contribuciones a una cartologia teórica y cultural. Como tal, nuestros esfuerzos representan esquemas y propuestas—entre otras cosas, peticiones modestas para transformar y mejorar las cosas.

LACASA se ve a sí misma como un foro para la discusión y la acción; esto es, un foro pero también una palestra. Se busca actuar a través de la mediación cultural en lo económico, lo político y otros circuitos en los cuales latinos y latinoamericanos juegan sus roles en el nuevo (des)orden mundial. Pero debo preguntar si la red no funciona como rama de una organización terrorista, o tal vez una organización sombrilla para terrorista de la cultura….

7.

8/9. En la conferencia de estudios latinoamericanos en Washington, Alberto Moreiras y otros—incluso George Yudice—insistieron que los estudios culturales están en algún tipo de crisis, que claramente nuestro proyecto teórico y practico fue inscrito dentro de un sistema de sistemas como parte en vez de como fuerza opositora, que los estudios culturales como nosotros habíamos construido el termino no podíamos trascender pero si alimentamos aquel sistema. Yo por mi parte descremé—pues los estudios culturales como yo los vi, pueden ser en un momento de cruce, but que este cruce derivo del hecho que claramente nuestro campo no podría en si resolver los problemas del sistema capitalista mundial, cuando aquel sistema acabo de empezar de articular los arreglos post-guerra fría y que obviamente era un momento prematuro en el nuevo proceso que Michael Hardt y Antonio Negri habían designado tan recientemente como "imperio." Mientras tanto, dije, pues debemos seguir gozando en nuestro trabajo, nuestras aventuras y no quejar y pontificar tanto.

Las dificultades, dije, de estudios culturales en o sobre América Latina tenían que ver con dificultades latinoamericanas. También dije que la incapacidad de producir una critica comprensiva y transformadora del sistema no debe conducirnos a pensar que estamos al punto del agotamiento, de la absorbición, y de la extinción total. De hecho, dije, el campo nuestro estaba constituido como un modo flotante y modificable de intentar pensar y trabajar sobre los epifenómenos y profundidades de crisis sistémicos. Habíamos ido mas allá de la preocupación de Stuart Hall con la construcción social para explorar el grado en lo cual discursos teóricos dados eran o no socialmente construidos; habíamos ido mas allá el reduccionismo cultural aun cuando hemos dependido en los estudios culturales para abrirnos a muchos puntos de privilegio analítico y teórico. Pero claro, no había necesidad de hablar de la fin sino de una necesidad siempre-presente de modificar y transformar las perspectivas presentados dentro del campo de estudios culturales. Como trate de comunicar todo eso, Moreiras trato de pararme (parece una costumbre en marcha) por indicar que la necesidad en estudios culturales era para mas teoría, y que no debemos encerrarnos en una facticidad no examinada.

Tengo que confesar que me halle preguntándome cuando había perdido yo mi capacidad como trabajador cultural, cuando había empezado no respectar a la teoría, por razón de mis obsesiones ingenuas con "realidades' y pues la facticidad que mata. Tengo que confesar que me quede preguntándome sobre la política real de algunos de mis colegas jóvenes todavía sin nietos. Obviamente vencido como siempre, labiando mis heridas conferencistas—siempre es así, parece—camine por el pentágono antes de tomar un a avión que en unas horas más no podría tomar—eso el 10 de 9. Todos sabemos que paso el próximo día.—un montón de facticidad choco con nuestro mundo, causando tanto dolor y levantando todo una serie de cuestiones sobre derechos y identidades culturales, sobre nuestros romanticismos subalternos, así que ya si dirá que estudios culturales están en crisis, y también la actividad cultural y nuestros proyectos en un momento cuando la claridad de pensamiento es difícil lograr y talvez peligroso.

De regreso en Chicago, circule en nombre de LACASA Chicago muchas perspectivas de muchos de los mas destacados de estudios culturales con perspectivas sobre lo que ha pasado. Circule los pensamientos de Zizek, Sassen,

Chomsky, Menchú, Wallerstein, Tilly, y otros muchos mas. Me parecía fascinante en medio del horror y dramatismo. Pero también molesto ver como todos los famosos tenían que meter el cuchillo, o promover sus nichos de venta (sus líneas de mercancías) en el mercado de producción intelectual. Para mí, talvez la nota breve que circulamos sobre George Yúdice saliendo del gimnasio para ver las torres en llamas fue el mas llamativo y nos proporciono una imagen de estudios culturales mundiales, como el mundo mismo, verderamente en crisis en un nuevo post-coyuntura que tal vez cancelaría distorsionar la memoria, de otras coyunturas previas. Escribí a Yúdice, que se puede hacer? Y en estos primeros días de choque el me contesto: "llorar". Era consciente del eco de Darío?: "Tantos millones: vamos a hablar ingles y llorar después.

Claramente la vida latinoamericana y las agendas de estudios culturales latinoamericanos serán profundamente afectadas por esta nueva situación. Pero espero que nosotros que trabajemos estos asuntos podemos ajustar nuestros proyectos a la coyuntura y si, hacer mas que llorar.

8.

11/12. Vengo aquí no con soluciones sino preocupaciones. Espero que podemos pues explorar esas cuestiones en este Campus. Pero dejadme terminar con unas giras mas.

En un examen final que leí hace tres días un estudiante mío escribió el siguiente:

Si es la verdad que la postmodernidad termino el 11 de Septiembre, 2001, entonces sospecho que el mundo será un enforcer más rígido de absolutos—o estas en el lado de los estados Unidos, o eres campeón del terrorismo. Todas las referencias a la pluralidad y relativismo serán abolidas en nombre de lo bien del mundo civilizado. A la la luz de esta forma de razonamiento, seria interesante ver como los gobiernos latinoamericanos luchan para ponerse en el lado correcto de la brecha entre las naciones civilizadas y las naciones no-civilizados y terroristas. América Latina. El estudiante predica bien, creo, que cualquier mención de marxismo será vista como algo extremadamente fuera de moda; las políticas neo-liberales siguieron, siempre en el nombre de libre comercio y libertad. Pero el resultado será mas pobreza latinoamericana y más riqueza de los que dominan la globalización económica. Y directamente después de eso, el estudiante dice; "Colombia estará visto mas y más como una amenaza mayor a los países civilizados del hemisferio.”..

En el trabajo que escribí en relación con la conferencia de Interarts en Barcelona, discutí el proyecto social-democrática europea de forjar un bloque con Venezuela, México y Nicaragua sandinista como contra-peso en el mundo capitalista al poder de los estados unidos. Reitero la necesidad de un contra-bloque si no al nivel de gobiernos, pues al nivel de los ngo's supuesta guerra contra el terrorismo va produciendo otro sistema de poder—y el imperio parece más amenazante que lo pinta los señores Hardt y Negri en su libro tan discutido. En todo eso el supuesto sistema de justicia globalizado parece sumamente débil en relación con el poder de un superestado-nación en un tiempo supuestamente post-estado nación. Más y más vemos que los supuestos flujos de la globalización siempre tienen dirección y claro solamente fluyan en ciertas direcciones, y no por un proceso neutral. Otro

problema; ya vemos una nueva coalición política forjada entre los republicanos más capitalistas y la clase trabajadora—los policías, los bomberos, pero más que eso y incluso largos sectores latinos dentro de los estados unidos que apoyan el asalto a las libertades ya en marcha En este contexto que tal la ciudadanía cultural? Que tal los derechos culturales? Me parece importante que pensamos estas cuestiones en un país que ha sufrido y puede sufrir mucho mas en relación a las nuevas configuraciones políticas-culturales que nos esperan mientras la guerra en contra el terrorismo produce nuevos niveles de poder.

Pero mientras esperamos y pensamos—pues, todos, toditos al paredón Coda.
Puede ser útil en terminar este esfuerzo medio-improvisado examinar uno de los pronunciamientos clásicos de Stuart Hall ahora con la música de trasfondo de las revoluciones de información y cibernética, que viene con la globalización, pero claro también con el impacto de 11/9. Estoy pensando en el intento ya arcaico de Hall para ilustrar procesos de resistencia subalterna en función de las apropiaciones rastafarianas de la Biblia en una manera especialmente coherente a nuestro propósito

Dando vuelta al texto, ellos se rehicieron; se posicionaron a ellos mismos como nuevos ... sujetos; se reconstruyeron como negros en el nuevo mundo; se hicieron lo que son. Y ... aprendieron a hablar *un nuevo lenguaje ... y a cantar ... No pensaron que sus únicos recursos culturales se dieron en el pasado. No fueron atrás* a buscar y recobrar alguna "cultura folklórica" absolutamente pura... así como si eso sería la única manera que podrían aprender a hablar. No, ellos hicieron uso de la manera moderna de anunciar su mensaje. "No nos hablan de tom-toms en la selva. Queremos usar nuevas formas de articulación y producción para hacer una nueva música, con un nuevo mensaje". Eso ... no es algo totalmente nuevo, no es algo que tenga una línea recta y no-quebrada de continuidad desde el pasado. Es una transformación a través de la reorganización de los elementos de una práctica cultural, elementos que en sí mismo no tienen connotaciones políticas alguna. No son los elementos individuales de un discurso los que tienen connotaciones políticas o ideológicas, es la manera en que estos elementos se organizan en el nuevo campo discursivo.... la ideología [rastafariana], que transforma la conciencia de un pueblo ... de ellos mismos y su situación histórica, aunque estalla culturalmente, no se constituye como una fuerza social y política.... Pero si se articula a un movimiento social, un movimiento de gente.... La fuerza popular de una ideología orgánica depende siempre de los grupos sociales que pueden ser articulados hacia y por ella. Es aquí que uno tiene que localizar un principio articulador. Pero ... ésta conexión no [es] ... necesariamente dada en las estructuras o posiciones socio-económicas, sino precisamente como el resultado de *una articulación (Hall 1986: 59-60)*.

No es por accidente que he escogido un ejemplo que no viene del proletariado clásico ni del campesinado o de los sectores indígenas que señalan las excepcionalismos más notables en los esquemas normativos marxistas. De hecho, el ejemplo tiene que ver con un sector muchas veces visto como lumpen, un grupo muchas veces identificado con el sector informal, y con un proyecto que a lo mejor tiene mucha negatividad. No tengo que detenerme aquí en meditar sobre las hibridizaciones infelices y trágicas de este siglo en América Latina; no tengo que apuntar a rutas trágicas y destructivas, resistencias y culturas de resistencia tristes y

terribles para todos y que a veces han hecho que aceptemos o quedemos medio mudos en frente de "soluciones" que en otros contextos opondríamos con más fuerza y convicción. No cité a Hall para reproducir un romanticismo de resistencia que ha creado innumerables problemas en nuestro mundo. Sin embargo, y con todas las precauciones que uno puede nombrar, creo que todavía se puede decir que es la búsqueda de articulaciones provisionales y la búsqueda de contestaciones que apuntan hacia una democracia verdaderamente participatoria y no manipulada para los pueblos de las América, lo que nos manda a estudiar la cultura popular y la vida cotidiana en el intento de hallar nuevos paradigmas teóricas y nuevos modos de contestación en las Américas. Es a esta búsqueda que se dedica estas meditaciones pero la cuestión ha cambiado ya después de 11/9: Que hacemos con esto ahora ya cuando no podemos calcular la cuestión de resistencia en nuestra coyuntura nueva?…. Pero porque preguntarse tanto. Al paredón, todos—toditos.

Yúdice, George. “La industria de la música en el marco de la integración América Latina - Estados Unidos.” In Néstor García Canclini & Carlos Moneta, eds. *Integración económica e industrias culturales en América Latina*. México: Grijalbo, 1999, 115-161.

-----. 2002. “La Globalización y la nueva división internacional del trabajo cultural.” En La gestión cultural hoy, eds Marcelo Alvarez and Mónica Lacarrieu. Buenos Aires: Fundación CICCUS, 2002.

Zel, Antoinette, Vicepresidente Ejecutivo y Director General de MTV Latin America. Entrevista, Miami Beach, 14 de marzo de 2000.

Zlotnik, Claudio. 2001. “O’Neill ataca de nuevo: afirmo que Argentina anda sobre terreno ‘muy resbaladizo’.” *Página 12* 18 de agosto. http://www.pagina12.com.ar/2001/01-08/01-08-18/ pag03.htm

Talleres

Cultura y Sociedad de la Información

Coordinadores
Francesc Badia, Fundación Interarts
Omar Rincón, Pontificia Universidad Javierana

a).- DECALOGO DE IDEAS PARA EL DEBATE

- NUEVO TIPO DE CULTURA

Las nuevas tecnologías de la información y de la comunicación están teniendo un impacto transversal en todas las actividades humanas. La revolución afecta, como todas las revoluciones tecnológicas de la historia, también al conjunto los procesos culturales que conforman la nueva sociedad, llamada del conocimiento.

Cuando la red entra a formar parte estructural de la nueva sociedad, vemos cómo la emergencia de un embrionario nuevo tipo de cultura, la llamada cultura digital, viene a superponerse (aunque no es sustitutiva) a otros tipos de cultura conocidos, desde la cultura ancestral y tradicional, la herencia dinámica del patrimonio y del folclor, hasta la cultura de la educación básica, la cultura mediática, o la cultura académica, científica y artística.

- CULTURA CONSTITUIDA POR IMAGENES Y POR SIGNOS

Siguiendo a Manuel Castells, podemos decir que desde una perspectiva histórica amplia, la sociedad red representa un cambio cualitativo en la experiencia humana. Debido a la convergencia de la evolución histórica con el cambio tecnológico hemos entrado en un nuevo paradigma de interacción y de organización social que es puramente cultural. De ahí que la información sea el ingrediente clave de nuestra organización social y que el flujo de mensajes e imágenes entre las redes constituya el hilo conductor de nuestra estructura social.

Así, lo que es específico de los nuevos sistemas de comunicación, organizados alrededor de la integración de todos los modos de comunicación, desde la escritura, el sonido y la imagen hasta el multimedia, es que su contenido es cada vez más “cultura”, entendida ésta como constituida particularmente de imágenes y de signos. Sabemos (desde Barthes y Baudrillard) que todas las formas de comunicación se basan en la producción y en el consumo de signos.

Sabemos que las culturas están hechas de procesos de comunicación. En este sentido, todas las sociedades humanas han existido en (y actuado a través de) su entorno simbólico. De ahí la importancia crucial de la digitalización de todas las formas de expresión simbólica. De ahí también el impacto revolucionario de las nuevas formas de comunicación y la aparición de una nueva cultura, llamada cultura digital o, mejor aún, cultura del conocimiento.

- ESTRUCTURA ABIERTA DE LA RED

Si las redes constituyen hoy la nueva morfología de nuestras sociedades, importa saber que las redes tienden a funcionar *bottom up,* esto es, de abajo hacia arriba, y que ello les confiere más poder y eficacia que las formas tradicionales de ejercer el poder de arriba hacia abajo. Las redes están hechas de algunos elementos básicos hechos de puentes o de *links,* como se dice ahora, links que conectan puntos o nodos a través de una estructura abierta, que permite su extensión sin límites aparentes y la integración dinámica de nuevos nodos, siempre y cuando sea posible su intercomunicación.

Esta nueva morfología imprime un fuerte dinamismo a las interrelaciones culturales en un sistema abierto que impulsa la innovación y la creación de nuevas posibilidades de expresión y desarrollo. Su estructura abierta, que concede un importante poder de comunicación a los individuos y los colectivos, inquieta sin embargo a los gobiernos y a los poderes clásicos, pues hace muy difícil, sino imposible, su control efectivo.

- INTEGRACION A TRAVÉS DE LA FRAGMENTACIÓN

Es precisamente condición de ingobernabilidad desde arriba lo que está haciendo aparecer nuevas formas de interacción social y cultural muy poderosas. Observamos cómo sectores de la sociedad cada vez más amplios (dentro de esa poderosa minoría del hoy 5% de la población mundial que accede a la red) se están apropiando de las oportunidades de comunicación y de creación que la red ofrece.

En este sentido, asistimos a la formación de una cultura-red basada en el hipertexto electrónico que está rompiendo los medios de comunicación de masas debido a su enorme flexibilidad, su capacidad de integración de la diversidad, de segmentación y de adaptación a las demandas individuales. Observamos así un proceso aparentemente contradictorio que podría ser definido como de integración a través de la fragmentación.

- DIVERSIDAD CULTURAL EN LA RED

La conciencia de la importancia central de la diversidad cultural está ganando terreno en los foros internacionales de reflexión política y cultural. La reciente declaración universal de la UNESCO sobre la diversidad, que viene a sumarse a la declaración previa del Consejo de Europa en el mismo sentido, califica la diversidad cultural como patrimonio común de la humanidad, y la considera tan necesaria para el género humano como la diversidad biológica.

Las tecnologías de la información, al subrayar el papel del conocimiento y al generar un nuevo lenguaje para la creatividad y la comunicación, han supuesto un salto cualitativo donde la diversidad cultural y el diálogo que se establece supone una oportunidad para la comprensión mutua, para el intercambio y para la tolerancia.

- EL ACCESO: UNA CUESTIÓN POLÍTICA

Pero para que el proceso tenga éxito y sea realmente democrático, participativo e innovador, es imperativo garantizar el acceso a la información, especialmente a la información cultural. Los poderes públicos deben intervenir para asegurar que el espacio Internet tenga una dimensión de espacio público, donde sea posible poner a disposición del ciudadano la información y el conocimiento, no sólo de bienes y servicios, sino también de ofertas y procesos culturales diversos. Se trata de impulsar un instrumento de apreciación y de elección que deberá permitir a los ciudadanos tanto asumir responsabilidades como compartirlas con los otros.

De ahí la necesidad de desarrollar políticas que garanticen el acceso libre (o por lo menos muy asequible) a las nuevas tecnologías, acceso que deberá estar al alcance de cualquier persona, y deberá ser comprensible y de fácil utilización por todos en contextos culturales diversos.

Para que aparezca realmente una cultura del conocimiento ciudadana y democrática, las políticas públicas deberían garantizar el impulso de por lo menos cuatro condiciones interconectadas que podrían definirse como:

1. - Saber identificar la información relevante: evitar el “ruido” y la “basura” en el acceso a la información.
2. - Capacitar en el conocimiento y el uso de los multimedia
3. - Apoyar el acceso significativo: facilitar la buena comprensión y el procesamiento efectivo de la información para generar conocimiento
4. - Impulsar la participación ciudadana

- NUEVA FORMA DE EXCLUSIÓN SOCIAL

Si los grandes procesos económicos, políticos, sociales y culturales se están estructurando en y por la red, la exclusión de amplias capas de la ciudadanía del acceso a la tecnología se convertirá en una exclusión todavía mayor que la exclusión económica o cultural. Por eso es tan importante asegurar la infraestructura para las comunicaciones y el acceso de la población. De otra manera, convertiremos esta gran oportunidad en un nuevo fracaso.

- VALOR ESTRATÉGICO DE LA CULTURA

Ante la dimensión estructural de la tecnología en la sociedad, el valor estratégico de la cultura está en su capacidad para inventar, a través de la creatividad y sus distintas expresiones artísticas, nuevos usos sociales de la tecnología, que nos ayuden a habitarla y a apropiarnos de su condición transformadora de la sociedad.

En la nueva sociedad del conocimiento estamos viendo cómo la cultura, antes relegada al papel de acompañante de los procesos sociales y económicos, adquiere centralidad. Algunos han definido el fenómeno como un doble proceso: por un lado asistimos a una culturalización de la economía y, por otro, a una economización de la cultura. Ante este fenómeno, hay que estar atentos, pues vemos cómo la ideología del mercado se aproxima a la cultura considerándola como el gran proveedor de contenidos para la red. Pero la cultura no puede ser considerada únicamente como una fuente de contenidos. La morfología de la red permite su

apropiación y su transformación por parte de la sociedad, y en este proceso, que es eminentemente cultural, el sector tiene mucho más que aportar que sólo contenidos. Puede aportar creatividad, experimentación e innovación, y, sobre todo, valores.

- DIFICULTAD DE ANALIZAR EL FENÓMENO

Como ha sido el caso en períodos de cambio revolucionario, la velocidad de la transformación que estamos viviendo dificulta la acumulación de conocimiento de un objeto de estudio que cambia muy rápidamente. Esta dificultad de conocer realmente lo que está ocurriendo hace que la mitificación, la ideología o el rumor proliferen en la interpretación del fenómeno, oscureciendo nuestra comprensión y, por lo tanto, dificultando la acción política, que debe ser anticipativa y no reactiva, como muchas veces es el caso.

- OPORTUNIDAD Y DESAFÍO DE LA RED

Internet, que es tecnología altamente maleable y flexible, es sobre todo un medio de comunicación que permite, por primera vez en la historia, la comunicación de muchos a muchos, en un tiempo escogido, a una escala global.

Las nuevas tecnologías de la información y de la comunicación ofrecen una gran oportunidad para el desarrollo de la creatividad y de la diversidad cultural a la vez que sitúan la cultura en el centro del debate social.

Por eso el sector cultural tendría esta dimensión estratégica. Por eso el sector tendría una gran responsabilidad en inventar los usos de la tecnología para transformar los valores éticos y estéticos de nuestra sociedad.

b).- RELATORÍA DEL NETSHOP

El netshop sobre cultura y sociedad de la información se planteó desde una metodología multimodal para propiciar una reflexión informal alrededor de un decálogo de ideas sobre cultura y sociedad del conocimiento que, a modo de micro-módulos, sirvieron para propiciar una discusión abierta.

Al taller asistieron unos 27 participantes, pertenecientes a distintas disciplinas e instituciones, en una mezcla interesante de universidades, representantes de organismos públicos y gestores culturales de América Latina, Europa y los Estados Unidos.

Los conductores del taller propusieron un decálogo de ideas para abrir el debate con tres preocupaciones fundamentales:

1. - Reflexionar sobre si existe o no una nueva cultura digital, o cultura del conocimiento, en qué consiste y cómo afecta a la construcción de nuestras identidades individuales y colectivas
2. - Reflexionar sobre si las nuevas tecnologías propician o no la diversidad cultural en nuestras sociedades cada vez más interconectadas

3. - Reflexionar sobre el rol estratégico de la cultura en la sociedad del conocimiento y su papel cada vez más central en la conformación de los nuevos procesos sociales y económicos

El debate tuvo muchas más aportaciones desde ángulos distintos demostrando que el fenómeno de la sociedad de la información nos afecta a todos y que todos tenemos algo que decir.

El debate no tuvo una conclusión formal pero quedaron apuntadas por lo menos algunas ideas:

1. - La cultura tiene un papel central en este nuevo medio y se aprecia un fenómeno claro de apropiación de las tecnologías por parte de la sociedad. En esta apropiación social el sector cultural tendría mucho que aportar.
2. - El fenómeno es revolucionario porque está cambiando la sociedad muy rápidamente y hace falta acumular reflexión e información para desarmar algunos mitos que circulan y aprender a conocer el nuevo medio para utilizarlo mejor en favor de la diversidad, de la creatividad y de la tolerancia.
3. - Efectivamente existe hoy una nueva cultura, que podríamos denominar como cultura digital o cultura del conocimiento, aunque no sepamos aún en qué consiste exactamente. La aparición de ciertas cyberculturas nos daría una pauta de qué manifestaciones culturales son específicas de los nuevos medios, si bien la cultura digital iría mucho más allá.
4. - La oportunidad que ofrece la nueva tecnología depende en buena medida del uso que hagamos de ella y su flexibilidad y carácter abierto(aunque con evidentes limitaciones de formato) ofrecen importantes posibilidades para la creatividad y la intercomunicación.
5. - La red forma ya parte estructural de nuestra sociedad y está tejiendo nuevas redes de intercambio de información a la vez que facilita su continuidad y acelera las posibilidades de la interacción, de la sostenibilidad del conocimiento mutuo y de la cooperación cultural internacional.
6. - La cultura de la red debería interesarse por las formas creativas de su uso, la creación de protocolos para narrar y significar desde lo local y tener en cuenta las necesidades y demandas del sujeto-usuario. En este sentido, la diversidad en la red depende, en buena parte, del uso que hagamos de ella.
7. - En la cultura de la red no se requiere (no necesitan los participantes) estar en más redes. La necesidad artificial de estar conectado provoca angustia e indefensión por el exceso de información inútil, por el exceso de “ruido” o de información-basura. En este sentido, habría que prevenir la “infoxicación” y oponer resistencias culturales a la colonización de los bits.
8. - Decidieron (los participantes en el netshop) no crear una red, sino seguir las afinidades y afectos de cada uno para crear redes informales o, simplemente, “comunidades de afectos”.
9. - Para más información... dirigirse a la red.

Economía y Cultura

Ministerio de Cultura de Colombia, CAB, CERLALC

Coordinadores:
David Melo, Cerlalc
Rafael Gutiérrez, Ministerio de Cultura de Colombia

El Convenio Andrés Bello, el Ministerio de Cultura de Colombia y el Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe –CERLALC- hemos promovido el Estudio de Economía y Cultura, proyecto de investigación cuyos primeros resultados presentaremos en el Campus. Nos gustaría muy amablemente invitarlos a compartir con nosotros esta reunión, en la que hemos previsto presentar y debatir con los participantes los siguientes temas:

1. ¿Por qué un estudio de Economía y Cultura, para que sirve, qué esperamos obtener de esta investigación?

2. Conceptos: economía de la cultura, las industrias culturales, la empresa cultural, qué papel juega la economía en el diseño de las políticas culturales, cuáles indicadores económicos necesita el sector cultural, el eterno problema de los indicadores sociales del impacto de las políticas culturales y en particular de las industrias culturales.

3. Cómo hemos desarrollado la investigación hasta la fecha y cómo seguiremos en la segunda fase del estudio: metodologías de recolección de información, estrategias de cooperación, países participantes, otros centros de investigación vinculados, la relación con el sector privado, el fortalecimiento de las asociaciones de trabajadores de la cultura, el trabajo en redes, las experiencias piloto de los estudios microeconómicos o locales.

4. Los primeros resultados de la investigación: ¿cuál es el aporte de la cultura al producto interno bruto de los países estudiados, cuánto factura el "sector cultural", cuánto se produce en cada subsector, qué empleo genera el sector, cuál es el comercio exterior de bienes y servicios culturales, se puede medir la piratería?

5. A la luz de estos resultados cuantitativos, ¿cómo percibimos las actividades económicas en el sector cultural; qué características tienen los procesos industriales asociados con lo creativo, las industrias culturales o las industrias de la creatividad?

6. El análisis de las políticas culturales: recomendaciones específicas desde la economía, temas impositivos o fiscales, la distribución, la circulación, protección, promoción y recaudo de los derechos de autor y conexos, la seguridad social de los trabajadores del sector cultural, procesos de formación técnica, procesos de formación de públicos, estrategias de financiamiento, etc.

7. ¿Cuál sería la viabilidad de establecer programas de asistencia técnica para la creación y el fortalecimiento de pequeñas y medianas empresas culturales, qué características debería tener este programa, con quién se podría desarrollar, cómo empezar algunas experiencias piloto?

8. El reto de preparar, diseñar y calcular indicadores del impacto social de las políticas culturales: ¿cómo hacer las mediciones, como garantizar la confiabilidad de los resultados, cómo conseguir consensos frente a posturas tan diversas en la definición de los posibles impactos de las actividades culturales en la sociedad?

9. ¿Cuáles serían las prioridades de la segunda etapa del Estudio de Economía y Cultura, quiénes estarían interesados en participar en una red de investigadores en el tema, bajo qué condiciones?

IBERFORMAT

Coordinador
Alfons Martinell, Fundación Interarts

Introducción

IBERFORMAT tiene como objetivo principal fomentar la creación de una red de centros de formación y unidades de capacitación en gestión cultural, así como facilitar un conocimiento mutuo del espacio iberoamericano.

La primera reunión de se celebra en el marco del Segundo Campus Euroamericano de Cooperación Cultural en Cartagena de Indias, Colombia del 11 al 13 de diciembre, 2001.

Las personas e instituciones que consta en la relación adjunta convocadas por la Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura (OEI) con la propuesta de crear una red de centros y unidades de formación en gestión cultural.

IBERFORMAT es una red entre centros y unidades (no sólo universidades, no sólo de formación acreditada). Siguiendo esta política no se excluirá esos centros que ofrecen formación profesional en gestión cultural sin base académica. Aún así, estamos hablando de una práctica que se ha sido formando, IBERFORMAT aún no es una red de cualquier centro sino en la primera etapa del proceso se incluirá centros que se dedican en formación en gestión cultural.

Considerando

- se valora la propuesta del encuentro de centros de formación como una iniciativa que responde a una necesidad del sector
- se trata de la disposición y diversidad de los programas de formación en gestión cultural en el área iberoamericana y la necesidad de compartir reflexiones y problemas

- se plantea la necesidad de reflexión sobre las figuras profesionales de la gestión de la cultura respetando la idiosincrasia de cada país y de sus formas culturales

- es necesario describir y ordenar la tipología de formación que se está impartiendo en este campo y encontrar canales de coordinación

- se manifiesta la necesidad de que cada país desarrollo el modelo de formación más adecuada a su contexto y realidad

- se manifiesta que la formación en gestión cultural tiene que ir adaptando a los cambios de la sociedad y adelantar para el futuro según las prioridades de cada país en su contexto cultural

- existen muchas lecturas sobre los perfiles profesionales, contenidos y metodologías en la formación en gestión cultural que responden a procesos históricos nacionales pero en la actualidad manifiesta una necesidad de encontrar con contextos más amplios

- se constata la poca investigación especializada en este campo como la relación de la formación con la investigación cultural que se está realizando en diferentes niveles

- en este marco se valora prioritariamente la función de una red para avanzar en estos problemas

Sobre la Red: IBERFORMAT

La Red ha de permitir trabajar en diferentes niveles que se pueden conseguir progresivamente si los actores de la red lo consideran necesario.

1er nivel: INFORMACIÓN – IDENTIFICACIÓN – INVENTARIO

2º nivel: COMUNICACIÓN – INTERACCIÓN

3er nivel: COOPERACIÓN – COHESIÓN

4 nivel: FORMACIÓN (conjunta – compartida)

Sobre los miembros de la Red

De acuerdo con el debate inicial y constitutiva de esta red, se establecen los iguientes tipos de miembros:

Centros de Formación
Entendemos como aquellas instituciones, universidades, etc. De carácter docente que ofrecen una formación en el campo de la gestión de la cultura.

Unidades de Formación
Organizaciones e instituciones con otras finalidades culturales o administrativas que incorporan ofertas formativas en el campo de la gestión de la cultura.

Miembros individuales / Proyectos iniciales
Personas, grupos y organizaciones que se dedican a la formación en este campo o tienen un proyecto para ofrecer como propuesta en el futuro próximo.

Observadores
Personas o instituciones que quieren mantener un nivel de información-vinculación con la red Iberformat

Para pertenecer a la red los aspirantes han de solicitarlo al núcleo organizativo povisional

Sobre la organización

Se propone un primer secretario-comisión inicial compuesto por cuatro representantes de diferentes países y la OEI como institución colaboradora y promotora de esta iniciativa.

Secretariado: iberformat@campus-oei.es

Próximamente se informará sobre una primera web de la Red Iberformat.

Objetivos de la red

- crear una red de centros de formación y unidades de capacitación (a nivel universitarios y otros sistemas) en gestión cultural para una mejor transferencia y cooperación en la formación de recursos humanos en el espacio iberoamericano

- fomentar un programa de formación de formadores (autoformación de formadores) en el espacio iberoamericano en la especialidad de la gestión cultural en general, como escenario de mayor intercambio

- estimular el establecimiento de programas de formación específicos en las diferentes realidades nacionales y regionales de los países miembros a partir de asistencias técnicas u materiales de apoyo a la capacitación

- introducir una perspectiva internacional en los contenidos y planteamientos de la gestión y administración de las políticas culturales para una mayor presencia de las culturas de Iberoamérica en un mundo globalizado

- facilitar la transferencia de nuevas reflexiones, tendencias y resultados a los diferentes países participantes a partir de programas de intercambio de formadores y estadías de responsables de la formación en otras realidades

- utilizar la formación como estrategia de cooperación cultural a partir de los contactos y el fomento de proyectos transnacionales

- desde IBERFORMAT, enlazar con las redes mundiales de centros de formación de gestores culturales, especialmente las que actúan en Europa y en países norteamericanos fuera del espacio iberoamericano

- promover los programas de formación con módulos compartidos y el reconocimiento de titulaciones

- facilitar intercambios de profesionales en formación y reciclaje

- promover métodos de evaluación en base a sistemas de comparabilidad

- establecer un banco de recursos formativos con materiales on-line

- compartir la experiencia de introducir docencia “sin distancia” en el sistema IBERFORMAT

- investigación

- difusión y publicaciones de sus actividades y recursos

Campos de acción

1º Nivel INFORMACIÓN – IDENTIFICACIÓN – INVENTARIO

- elaboración de una guía de centros de formación (web OEI)

- mantener una estructura de información permanente e interactiva entre los diferentes miembros de la red

- mantener relación con otras redes del sector ENCAT, NETCULT, AAAA u otras redes culturales y artísticas

2º Nivel COMUNICACIÓN – INTERACCIÓN

- realizar un debate sobre la definición de la formación en gestión cultural dentro de la formación cultural en un sentido más amplio

- creación de un banco de proyectos, ideas o buenas prácticas

3º Nivel COOPERACIÓN – CO-GESTIÓN

- realizar un estudio comparativo sobre niveles de formación en gestión cultural de acuerdo con las diferentes realidades nacionales

- elaborar materiales, manuales, compartidos con diferentes de reflexión

- crear grupos de trabajo, comisiones o comunidades virtuales de debate y elaboración conjunta

- crear espacios de investigación en los campos relacionados con la formación en gestión culturales en diferentes perspectivas

- realizar estudios sobre convalidaciones, reconocimientos de formación

4º Nivel FORMACIÓN (conjunta – compartida)

- establecer sistemas de movilidad de formadores

- establecer sistemas de movilidad de alumnos
- mantener espacios de formación de formadores a diferentes niveles (regionales y subregionales)
- sistemas de formación compartido

Informe Sobre Cultura y Sustentabilidad en Iberoamérica

Participantes:

Jesús Martín Barbero
Renato Ortiz
Eduard Delgado
Mónica García Alonso

Los participantes han reunido para definir los temas y sub-temas del Informe sobre Cultura y Sustentabilidad en Iberoamérica. Los participantes han discutido las tendencias, los problemas, y los cambios importantes que han observado en América Latina. Sus observaciones van a formar la base de un cuestionario que Interarts va a distribuir a correspondientes en los campos definidos en la lista siguiente. Los correspondientes son elegidos por los participantes y la investigación de Interarts. Mientras que los cuestionarios son realizadas, el equipe de Interarts va a agregar estadísticas relacionadas a los temas y sub-temas. El objetivo del informe es a tener una prospectiva sobre los escenarios de desarrollo cultural iberoamericano.

Temas y sub-temas del cuestionario:

Producciones y prácticas

1) Las culturas populares de raíz tradicional
    a) identidad local
    b) relación con el mercado (industrias culturales, turismo cultural)
    c) relación con el estado y las políticas publicas
    d) apropiación y expropiación (grupos sociales, arte contemporáneo)

2) Culturas indígenas
    a) relación de lo indígena con lo nacional y lo transnacional (social y jurídico)
    b) oralidad y escritura
    c) conocimiento / saberes tradicionales y tecnologías
    d) vigencia de las culturas indígenas para la “nación”

3) Culturas populares
    a) lo urbano: estandardización y apropiación
    b) jóvenes: rituales, tecnologías, música
    c) pobre: “consumo de exclusión”
    d) violento: relación con la marca de clase

4) Lenguas
    a) reconocimiento formal de derechos lingüísticos
    b) uso social de lenguas minoritarias y producción artística contemporánea
    c) lenguas “nacionales” e inglés

d) futuro en Internet

5) Música
   a) industrias fonográficas (local, nacional, transnacional)
   b) los circuitos de difusión en vivo
   c) música e identidades (grupos, urbanos, jóvenes)
   d) acción contemporánea

6) Televisión
   a) estructura cooperativa de producción, programación y difusión
   b) estructura de mercado (abierta, cable, satélite) y el futuro de la televisión publica
   c) especificidad iberoamericana en el espacio audiovisual
   d) usos sociales en la cotidianidad
   e) presencia de lo cultural en la televisión

7) Cine y lo audiovisual
   a) estructura cooperativa: estado y mercado/ políticas públicos
   b) hábitos sociales con relación al cine
   c) cine, nación, y espacio iberoamericano
   d) tecnología (democratización y creatividad)

8) El digital: Internet y multimedia
   a) alfabetización digital (democratización y aprendizaje)
   b) portales, “sites”, y redes
   c) producción artística y difusión/ interactividad
   d) producción de software

9) Prensa, radio, y agencias de información
   a) estructura cooperativa: local, nacional, transnacional
   b) prensa: política y cultura (estructuras de poder, tipos de medios, multimediarios, conglomerados)
   c) radio y usos sociales (comercial, comunitaria)
   d) agencias de información (lo nacional, lo transnacional)
   e) presencia de cultura en prensa, radio y agencias de información

10) Turismo
   a) el impacto del turismo en el espacio publico y los lugares públicos
   b) opciones culturales del turismo
   c) turismo y la reinvención de tradiciones
   d) espacio iberoamericano: “mercado interior”

11) Patrimonio y los archivos

12) Teatro y danza

13) Las artes plásticas

14) Libros y lecturas

15) Literatura

También hay acciones transversales que son importantes a quedar en el fondo de todo:

Acciones Transversales

1) Las políticas publicas (estado, región, municipio)

2) Derechos culturales, derechos a la propiedad intelectual, excepción cultural

3) Financiación, fiscalidad, y mecenazgo

4) Las políticas del tercer sistema

5) Culturas de educación

6) Profesionalidad y formación

7) Cooperación internacional

8) Transferencia creativa

Autoridades locales y desarrollo cultural / Imaginarios Urbanos

Coordinadores
Armando Silva, Proyecto "Imaginarios Urbanos"
Eduard Mirailles, Centro de Estudios y Recursos Culturales, Diputación de Barcelona

1. LO LOCAL Y LO GLOBAL EN LA ACCIÓN CULTURAL CONTEMPORÁNEA

Los distintos procesos de apropiación que implica la globalización en todas sus instancias –económicas, políticas, sociales y culturales– simultáneamente ha iluminado el lugar de lo local. Las redefiniciones desde las distintas ciencias sociales acerca de la categoría de lo local permite visualizar el nacimiento de un nuevo fenómeno, yuxtapuesto por distintas variables que se entrecruzan y se imponen en la cotidianidad del mundo globalizado. Es decir, lejos de concebir lo local como concepto aislado, inmóvil, anclado en un único espacio enfatizado por los tradicionalismos, debemos contemplarlo desde los rasgos propios de la nueva contemporaneidad. Con ello hacemos referencia a los cambios sociales producidos en los últimos años producto, entre otras cuestiones, del movimiento dinámico que afecta a categorías básicas como son el tiempo y el espacio. Desde este punto de vista, lo local no se limita a un territorio geográfico sino que se conjuga en una múltiple compleja y conflictiva trama del tejido social.

La nueva modernidad que adquiere el "sentido de lo local" escapa, en primer lugar, a su homologación con el ámbito comunitario y territorializado, integrando en segundo término las múltiples experiencias personales y colectivas de pertenencia local y la idea de "atravesamiento" – tan certeramente definida por Renato Ortiz – en relación e interacción con los diferentes niveles en que se constituyen las sociedades actuales. La desproblematización del concepto contribuye a alimentar las relaciones propias entre lo global como inevitable y lo local como necesario. Identificar los componentes y las tensiones prevalecientes que contribuyen a una determinada definición de lo local en el contexto de la globalización, implica entonces otorgar una atención especial a los procesos relativos a la cultura y los recursos que de ella se derivan. Desde este punto de vista, la idea de diferencia y/o diversidad cultural se constituye completamente y bajo múltiples formas como materia prima por excelencia de las sociedades contemporáneas.

En este sentido, lo local, las identidades culturales locales y la misma diferencia como soporte de aquellos se constituyen entre significancias inherentes de la globalización. Es en el dominio de la cultura y en su materialización a través de las políticas culturales que dichas tensiones se expresan con toda su contundencia.

A quién representa lo local o qué representa lo local. Son dilemas que requieren de resolución es este contexto, siendo en el campo de la cultura y más concretamente en el de la formulación y ejecución de políticas culturales donde el reto más se evidencia. En este sentido, se impone la tarea de trabajar conjuntamente desde

todos los ámbitos, con miras a reflexionar sobre el nuevo sentido de la acción cultural en el espacio urbano.

Los nuevos retos de la acción cultural territorial

Uno de los cambios centrales en este principio de milenio lo constituyen las transformaciones culturales que operan en todos los niveles de la vida social. Esta nueva modalidad convierte al espacio urbano en un mosaico que abriga una ciudadanía multicultural que requiere de distintas formas de expresión. En este sentido, la sociedad es más rica y más pujante en tanto que puede dar cuenta, reflexionar y pensarse desde la complejidad que la contiene.

La diversidad cultural de las ciudades contemporáneas constituye sin duda un recurso inagotable de representaciones colectivas que dan sentido al desarrollo de amplios sectores poblacionales. En atención a esta pluriculturalidad se requiere incrementar de manera significativa los esfuerzos del sector público para lograr la movilidad y la promoción en los distintos sectores, ampliando las líneas de acción institucional para el desarrollo de los proyectos y programas cultruales.

El respeto a la diversidad plantea como tarea central abatir la desigualdad que ha caracterizado a las relaciones sociales, ello tanto en lo referente a las posibilidades de acceso de grandes sectores marginados a la oferta cultural, como en lo relativo a la generación de espacios y mecanismos que propicien el desenvolvimiento cultural autónomo. Desde este punto de vista, es necesario responder al reto de una sociedad dinámica y cambiante mediante la recuperación del conjunto de procesos implicados en los fenómenos de cambio, innovación y reproducción cultural.

Una tarea esencial de una acción cultural proyectada hacia el futuro es la creación de espacios alternativos donde pueda establecerse un debate democrático, creativo, audaz e independiente. Asimismo, consolidar instancias y procesos para lograr el desarrollo cultural de la ciudad y el acceso de la comunidad a los bienes y servicios culturales, contribuyendo a mejorar la calidad de vida de sus habitantes bajo los principios constitucionales de participación, equidad y reconocimiento de la diversidad, entendiendo la cultura como un **derecho**.

Desde este punto de vista, ubicar la dinámica cultural como verdadero agente de cambio implica fortalecer la proyección cultural local a través del apoyo a la creación, la actividad artística y las actividades de promoción cultural con una concepción pluralista, solidaria y participativa; promoviendo el protagonismo de la comunidad en la vida cultural de la ciudad, mediante el estímulo de modalidades asociativas y el fomento de la innovación en las culturas barriales; y articulando iniciativas y propuestas para captar nuevos públicos, nuevos creadores y nuevas producciones. En este contexto, el eje de una acción cultural territorial radica en su acción directa sobre las células más pequeñas del territorio. Es decir, tiene una importancia estratégica fundamental porque interactúa con los habitantes, escuchando y percibiendo el pulso urbano en sus distintas variantes.

2. HACIA UNA RED DE CIUDADES IBEROAMERICANAS PARA LA CULTURA

Antecedentes

La Diputación de Barcelona es una administración local de segundo nivel, formada por los ayuntamientos de la provincia de Barcelona, cuya misión fundamental es la asistencia y cooperación municipal. A tal efecto ha desarrollado un modelo de administración en red, orientada a la producción de economías de escala sobre el territorio derivadas de la gestión en red los servicios municipales. Su política cultural ha desempeñado un papel pionero al respecto, siendo hoy referencia obligada en el conjunto de España. El Centro de Estudios y Recursos Culturales (CERC) es la unidad que concentra el conocimiento, la información y los recursos formativos acumulados.

Repetidas veces nos hemos preguntado en qué medida podríamos situar tal depósito de experiencia a disposición de la administración local latinoamericana. No de manera esporádica, discontinua o efímera, sino de manera estable, continuada y acumulativa. Propiciando a su vez un flujo de signo contrario que sin duda puede ser de gran utilidad y provecho para nosotros. Pensamos que ello sólo puede ser posible mediante la identificación de algunas cabezas de puente de la administración local latinoamericana con quienes establecer un flujo permanente, aplicado a realidades regionales concretas, con capacidad para digerir saberes, reproducirlos e incrementarlos. He aquí la finalidad del diálogo que nos proponemos junto con algunos de los exponentes a nuestro parecer más significativos de la administración local latinoamericana.

La Organización de Estados Iberoamericanos (OEI), conocedora y partícipe de nuestras reflexiones sobre el tema, nos animó en el año 2000 a dar un paso adelante organizando un foro al respecto. Bajo la denominación de **Primer Foro Iberoamericano de Cooperación Cultural Local** el encuentro tuvo lugar en Barcelona en el mes de octubre del año 2000 en el marco de **Interacció 2000**, evento de carácter bienal sobre cultura y servicio público que organiza la Diputación de Barcelona, a caballo de la primera edición del **Campus Euroamericano de Cooperación Cultural** organizado por la Fundación Interarts. En este primer foro participaron los máximos responsables de la política cultural de las municipalidades de Barcelona, Bogotá, Buenos Aires, Ciudad de México, Montevideo, San Salvador y Santiago de Chile, con el objeto de explorar vías y métodos para establecer un puente atlántico de cooperación cultural entre administraciones locales. Asistieron además representantes de la OEI y del Convenio Andrés Bello, en calidad de observadores invitados.

Las conclusiones de este primer foro destacan sobre manera la voluntad expresada por todos y cada uno de los participantes de poner en marcha, bajo los auspicios de la OEI, una **Red de Ciudades Iberoamericanas para la Cultura**, cuya meta sea la conformación en cada realidad municipal de núcleos de gestores culturales que hagan viable la comunicación, el intercambio y la cooperación entre experiencias relevantes y buenas prácticas de políticas y de gestión. El encuentro, en particular, destaco como más significativos los aspectos siguientes:

1. Las administraciones locales, pilar fundamental de la democracia, a partir de la legitimidad específica que les confieren las elecciones locales, son además el poder democrático más próximo al ciudadano, más cercano a sus problemas concretos y, muchas veces, el más cercano también a las soluciones más eficientes. De ahí la creciente asunción del **principio de subsidiariedad** como piedra angular para la organización de la cosa pública: nada que pueda alojarse en el peldaño más cercano a la ciudadanía debe mantenerse en otro más alejado. Aparecen así en el ámbito de la administración local nuevas responsabilidades de futuro y, con ellas, la necesidad perentoria de dotarse del conocimiento debido y de los correspondientes sistemas para el intercambio permanente de información.

2. Los servicios culturales y la política cultural tienden a ocupar **un espacio de centralidad creciente** en el conjunto de la acción de gobierno, junto a las políticas tradicionalmente estructurales (economía, infraestructuras, etc.) Ello es debido al papel crucial que la cultura viene desarrollando a causa del aumento del tiempo libre y, sobre todo, de la generalización acelerada de la nueva economía basada en la información y el conocimiento. Todo ello se hace notar especialmente en el ámbito local, donde la cultura se sitúa en la base de algunas de las iniciativas más innovadoras de promoción económica y territorial, así como de cohesión comunitaria. Esta creciente centralidad de la cultura en la sociedad y en la acción de gobierno pone de manifiesto la **necesidad de articular sistemas eficientes de comunicación y de cooperación** al respecto, a lo ancho del planeta, que permitan el intercambio de información y de experiencias, así como el coordinar actuaciones, promover hallazgos y dotarse de instrumentos compartidos que permitan ganar tiempo al futuro. Ello es especialmente posible y útil entre quienes disponemos de la enorme ventaja de compartir coordenadas lingüísticas y, en cierta manera, culturales.

3. En este contexto, se constata la necesidad de profundizar en las posibilidades de la **cooperación interlocal** entendida no como alternativa a la cooperación intergubernamental, sin duda necesaria, sino como complemento orientado al establecimiento de sistemas de trabajo entre iguales, con problemas semejantes y lenguajes comunes. Subrayando la importancia de la cooperación en términos económicos, una cooperación que genere algunos servicios comunes, diseñados y gestionados en red, compatibles con una concepción de la asistencia técnica de carácter multilateral y horizontal. Superando las intervenciones efímeras y puntuales, que se agotan en ellas mismas y no generan dinámicas nuevas ni continuidades, para avanzar alimentando procesos generadores de realidades estables y acumulativas. Más allá de las recetas preconcebidas, los modelos estereotipados y las fórmulas estandarizadas, adaptando los conocimientos y promoviendo la cooperación aplicada en función de cada realidad, sus problemas y las soluciones específicas que estos requieran. Entendiendo, en suma, la política cultural no como algo aislado y ensimismado, sino integrado en las políticas locales de gobierno, conquistando centralidades y estableciendo sistemas de planeamiento estratégico que conjuguen la dinámica cultural con la realidad económica, social o educativa de las colectividades locales.

4. En último lugar, resaltar el carácter estratégico de trabajar en red, sumando energías para multiplicar resultados. Un **trabajo en red entre ciudades iberoamericanas a favor de la cooperación cultural interlocal**, cuya labor se oriente hacia tres objetivos complementarios y distintos. En primer lugar, la comunicación e intercambio de información en torno a experiencias, buenas prácticas y modelos y sistemas de intervención cultural territorial. En segundo lugar, el diseño de nuevas herramientas de uso compartido para la acción cultural local, desde una lógica que haga posible unas ciertas economías de escala en su desarrollo e implementación. Finalmente, el establecimiento de una agenda de mínimos que informe la interlocución entre los poderes locales y las organizaciones multilaterales que se desempeñan en el ámbito de la cooperación cultural: UNESCO, OEI, OEA, Convenio Andrés Bello, PNUD, BID, Banco Mundial, etc.

Perspectivas

La agenda de este proceso preliminar de convergencia hacia una Red de Ciudades Iberoamericanas para la Cultura se plantea, para el período 2002-2003, los hitos siguientes:

1. La celebración de la primera edición de un evento con el título de **INTERLOCAL, Mercado de Modelos y Experiencias Culturales Urbanas**, bajo los auspicios de la OEI y con carácter itinerante y bienal. En primera instancia, la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Buenos Aires se mostró interesada en acoger la primera edición de dicho evento en el año 2001. Circunstancias de distinta índole obligaron a posponer su ejecución hasta el segundo semestre del año 2002, así como a buscar nueva sede para la celebración de INTERLOCAL. La municipalidad de Montevideo ha manifestado, en el trancurso de la celebración del Campus de Cartagena de Indias, su disponibilidad para acoger dicho evento en el último trimestre del año 2002.

2. La constitución formal de la **Red de Ciudades Iberoamericanas para la Cultura**. En este sentido, la reunión en el Campus del Cartagena, bajo el formato del *netshop* titulado "autoridades locales y desarrollo cultural" se concibe como un hito significativo, de carácter exploratorio preliminar, en el proceso de constitución de dicha red.

3. *NETSHOP* "AUTORIDADES LOCALES Y COOPERACIÓN CULTURAL/IMAGINARIOS URBANOS"

En el grupo de trabajo han tomado parte unas cuarenta personas, procedentes de tres ámbitos complementarios: la dirección de políticas culturales locales, la gestión cultural territorial y la investigación y docencia universitaria. Sus aportaciones se orientaron a acotar el estado de la cuestión de la cooperación cultural local mediantela reflexión sobre los tres conceptos fundamentales que determinan la propuesta de trabajo:

Los contextos contemporáneos de lo local

Lo local, hoy día, como un concepto heterogéneo que trasciende su tradicional relación de significado con respecto a lo urbano. Hoy en día se puede ser urbano sin vivir en la ciudad y viceversa, las nuevas aglomeraciones urbanas en Iberoamérica no son propiamente ciudades y contienen, en su interior, prácticas sociales y culturales alejadas de lo propiamente urbano.

La discontinuidad entre los tradicionales roles otorgados a lo nacional como vehículo de la identidad y a lo local como vehículo de la diferencia. Ambos binomios están hoy en revisión.

Las limitaciones de definir lo local "por defecto", como el último escalón del estado. Frente a ello, las oportunidades de definir lo local "como proyecto", concebido como el primer peldaño de organización de lo social.

La viabilidad de las políticas culturales territoriales

Se constata que, más allá de la dificultad inherente a su proceso de definición, el problema mayor de las políticas culturales territoriales tiene que ver con su elevada provisionalidad, por lo que resulta indispensable avanzar hacia mayores cotas de sostenibilidad e institucionalidad.

Los riesgos de la creciente distancia entre discursos y prácticas, entre reflexión teórica y acción territorial. En definitiva, la escasa presencia del discurso de la política cultural en los labios de los responsables de dichas políticas.

Distintas intervenciones inciden en el exceso de fragmentación de tales políticas, en especial en lo que respecta a la falta de vertebración entre las políticas de lo "macro" y las políticas de lo "micro".

Las oportunidades y limitaciones del trabajo en red como lógica de acción

Como una cuestión preliminar, la incertidumbre sobre la universalidad del trabajo en red concebido como lógica de acción exportable a todos los contextos históricos y geográficos. Probablemente las redes sean algo más "regional" y "cultural" de lo que pudiera parecer

La dificultad de articular las dinámicas entre redes interpersonales y redes interinstitucionales. En cualquier caso, la importancia de las personas como motor de la lógica de acción en red.

Es importante conciliar la presencia en redes hacia fuera con la construcción de redes hacia dentro. Intranet y Extranet, por lo tanto, como dos caras de la misma moneda y una condición necesaria para el trabajo en red. En ambos casos, resulta fundamental concebir la red como un sistema abierto y permeable, en constante diáliogo con su entorno.

El desplazamiento, en la reflexión sobre las redes como lógica de acción, del interés por el sujeto (quién forma una red) hacia el interés por el objeto (las redes para qué). Aquello que da sentido a una red son tanto sis personas como la existencia de proyectos claros y asumibles a corto, medio y largo plazo.

El análisis de las dinámicas de competencia y de cooperación en el seno de las redes. El equilibrio entre ambas tendencias como factor decisivo para la consolidación y el crecimiento de la red.

Proyectos de investigación en el campo sociocultural euroamericano

Coordinadores
Eduard Delgado, Fundación Interarts
Santiago Jara, Ministerio de Cultura de Colombia
Eduardo Nivón, Universidad Autónoma de México

La discusión se vio limitada por las dificultades de acotar el alcance de lo que se entiende por red de investigación. Los puntos que destacaron en la discusión fueron los siguientes:

1. En el campo del objetivo de redes de investigación se generó una opinión común de que el trabajo de investigación tiene rutas ya establecidas que no habría que suplantar. Por lo mismo las redes ya existentes y los mecanismos tradicionales para establecerlas son lo suficientemente eficientes como para diseñar nuevos instrumentos.
2. En todo caso el objeto de discusión futura sobre este tema está centrado en la constitución de redes que comuniquen "experiencias de trabajo cultural", entendiendo por éstas las acciones de los distintos agentes culturales en los ámbitos nacionales, regionales o comunitarios a fin de que sean objeto de análisis por parte de los investigadores y los operarios de la cultura y al mismo tiempo inviten a la formación de redes específicas.
3. Existen múltiples formas para colocar esta información al servicio de los distintos agentes, aunque no se acordó ninguna en específico. Se habló tanto de apoyarse en servicios ya existentes como ACRONIM o bien en la constitución de un sitio específico.
4. Como un medio para avanzar en la discusión en este tema se propuso abrir una discusión virtual a fin de integrar interesados en el tema, difundir experiencias y delimitar con mayor precisión el objetivo y posibilidades de un trabajo en red en este sentido.

Observatorios de políticas culturales

Coordinadores:
Santiago Jara, Ministerio de Cultura de Colombia
Eduardo Nivón, Universidad Autónoma de México

Luego de presentación de los asistentes y de expresar las motivaciones para participar en el taller, se realizaron varias intervenciones. Los puntos que destacaron en la discusión fueron los siguientes:

1. Es conveniente definir con mayor precisión el perfil de observatorio a fin de distinguirlo de entidades como los centros de investigación académica o los bancos de información. Se avanzó en el carácter proactivo de los productos del observatorio en el sentido de que intentan que el sector público o los agentes culturales reaccionen ante las iniciativas elaboradas.
2. Se destacó como una de las características básicas de una entidad de este tipo su independencia, esto es que los distintos poderes no atenten contra su libertad para expresar todo tipo de opiniones y resultados, o bien que no sean instrumentalizados para favorecer una determinada política u orientación técnica.
3. Se reconoció la existencia de distintas modalidades de funcionamiento de los observatorios culturales señalando peligros y conveniencias. Se propuso que la intervención del poder público en la creación o mantenimiento de los observatorios no debiera conducir a una dependencia o identificación total del observatorio con el sector público, por lo que se reconoció la conveniencia de buscar formas mixtas de organización y financiamiento.
4. Se reconoció la improcedencia de definir un perfil estricto y rígido del trabajo de un observatorio y que por el contrario sus especificidades son naturales pues responder a problemas particulares de un determinado momento y lugar.
5. Pese a lo anterior se hizo visible en la discusión dos grandes orientaciones de los observatorios culturales. La primera, desarrollada principalmente por los proyectos de Latinoamérica es concebir a los observatorios principalmente volcados a la discusión de las políticas culturales. La segunda, una visión más común en Europa, es pensarlos orientados al análisis de las actividades culturales. Ambos criterios fueron sostenidos y argumentados y serán motivo de reflexión en siguientes discusiones.
6. Un papel destacado de los observatorios es posibilitar las conexiones internacionales para lo cual se le dio importancia a que hagan acopio y difusión de las posiciones y acuerdos internacionales de cada país en materia de cultura y política cultural.
7. Otro campo de acción es la recuperación de experiencias de nuevos actores culturales como las redes, entidades, grupos, etnias.
8. Por último se puso de manifiesto que los observatorios orientados al campo de las políticas culturales deben atender tanto a la formulación como a la ejecución de las mismas.

Como puntos práctica se sugirieron los siguientes:

a. Iniciar un proceso de conocimiento de las proyectos y trabajos existentes en este campo.
b. Promover un acercamiento de las experiencias regionales, en donde pueden participar experiencias de otros contextos a fin poner en común experiencias, métodos de trabajo y posibilidades de cooperación. Dicho acercamiento puede ser mediante una reunión específica convocada para este fin como en otra reunión como la que ahora a permitido este encuentro.
c. Trabajar para lograr el intercambio y la cooperación euroamericana.

Redes de Arte

Coordinadores

Sylvie Duran, InCorpore
Isabel Soto, Conservatorio Latinoamericano de Artes escénicas

En el marco del Taller *Redes de Arte* llevado a cabo en el *II Campus Euroamericano de Cooperación Cultural*, los asistentes listados, reconocemos y manifestamos

CONSIDERANDO (QUE):

1. La diversidad de experiencias en red en el ámbito de las artes que se realizan en Europa y América Latina de nivel local, como regional, e internacional
2. Estas se realizan en las diversas disciplinas y en espacios interdisciplinarios del arte, a menudo con componentes intersectoriales y participación tanto pública o privada como mixta y de entidades de cooperación internacional y que muestran objetivos enfocados en múltiples necesidades y funciones del arte y la gestión artística como son la creación, la presentación y difusión, la formación, el intercambio creativo y experimental y otros.
3. Esas experiencias se realizan con objetivos múltiples entre los que se cuentan: la promoción al reconocimiento del otro y a la generación de nuevas creatividades, discursos y formas de convivencia; el fortalecimiento de vínculos simbólicos y económicos entre grupos culturalmente diversos y entre diásporas y territorios de origen; la profesionalización y la creación de servicios; el cabildo y la incidencia a favor del sector y de su posicionamiento ante otros sectores; la generación de oportunidades y acceso a los servicios culturales y la descentralización); el desarrollo local y territorial en general; la creación de nuevas audiencias, el conocimiento y apropiación sobre realidades diversas; el fortalecimiento e impacto de las propuestas creativas, etc.
4. El positivo efecto que muestran las distintas experiencias en red compartidas durante este taller.
5. La complejidad y riqueza que presentan esas redes artísticas por los múltiples objetivos y sectores que involucran.
6. Las diferentes culturas organizativas y estrategias de trabajo presentes en las redes del campo euroamericano —en sus niveles de formalidad/informalidad, sus formas de liderazgo, modos de comunicación e intercambio en general, formas de asociación o membresía, pautas de seguridad en los procesos de inversión compartida, etc. —.
7. Las diferencias de contexto y de desarrollo económico e institucional no solo entre América Latina y Europa sino también entre los países latinoamericanos y sus bloques de integración.
8. El efecto de esas diferencias en la creación de redes y en las funciones que ellas se ven abocadas a servir en los variados contextos.

9. El efecto de esas diferencias en el horizonte de retos, alianzas y recursos disponibles de las redes.
10. La menor participación, institucionalización e inversión en las actividades culturales por parte de los Estados, gobiernos locales e instancias de integración regional latinoamericanos en relación con sus homólogos europeos y que se refleja, entre otras cosas, en la asimetría en el intercambio artístico entre Europa y América Latina y en la falta de información sistematizada sobre los medios culturales latinoamericanos.
11. La necesidad de fortalecer y monitorear la creación de mecanismos de participación ciudadana en los temas culturales como parte de los procesos de fortalecimiento institucional y democratización de los países latinoamericanos y el papel que puede jugar la comunidad internacional por apoyar ese proceso.
12. Los diferentes agentes generadores de redes en el campo latinoamericano y europeo, y la importancia de promover espacios de intercambio plurales y diversos, representativos de la diversidad característica de nuestros medios culturales y sociedades europeas y americanas: agentes de base y locales, diferentes grupos étnicos o culturalmente diferenciados, sector privado asociativo y empresarial, instancias oficiales, organismos multilaterales, instancias educativas formales y alternativas, etc.
13. Las importantes debilidades y retos que las redes enfrentan en términos de sus útiles de comunicación y de gestión, especialmente de cara a su fortalecimiento y sostenibilidad
14. La urgente necesidad de asegurar mas eficazmente que hasta ahora el acceso abierto, sostenido y actualizado a información sobre nuestros medios y su diversidad de agentes y procesos.

MANIFESTAMOS QUE HAN DE CONSIDERARSE PRIORIDADES PARA EL FORTALECIMIENTO DE LAS REDES EN ARTES:

1. El reconocimiento y promoción del trabajo en redes como una estrategia para:
   - seguir rompiendo el aislamiento y la incomunicación entre nuestros países latinoamericanos y en el espacios euroamericano (*fortalecimiento de la interacción euroamericana*);
   - conocer y ser reconocido por los Otros (*cultura de paz*);
   - promover tanto la circulación de productos y servicios culturales como las economías de escala (*desarrollo de las industrias culturales*),
   - ampliar la oportunidad de existencia y fortalecimiento de las diversidades culturales y las producciones periféricas y alternativas en el marco de la globalización (*sostenibilidad, diversidad y equidad cultural*)
   - la promoción y defensa de los derechos culturales en las claves actuales del desarrollo mundial (*derechos culturales*)
   - la promoción de espacios de concertación y acción intersectorial y mixta en temas culturales (*participación*)

2. El análisis y sistematización de las experiencias y diferencias entre las redes de las distintas realidades culturales latinoamericanas y europeas.
3. La formulación y ejecución de estrategias de incidencia para afectar la voluntad política y de inversión por parte de Estados, organismos multilaterales y sector privado para favorecer las redes y el trabajo cultural en general.
4. La apelación a los estados latinoamericanos para que garanticen una inversión creciente y sostenible en el sector cultura.
5. La promoción de la participación mixta público y privada y el empoderamiento de la sociedad civil en los eventos y escenarios de intercambio euroamericano y latinoamericano en temas culturales.
6. La creación de recursos y mecanismos que garanticen el acceso abierto, veraz y actualizado a información sobre los agentes y recursos –financieros y otros- disponibles en el campo euroamericano, especialmente del campo latinoamericano mucho menos reportado que el europeo.

Y OFRECEMOS (NOS PLANTEAMOS) PARA LA PROMOCIÓN DE ESAS PRIORIDADES:

1. Nuestras entidades, nuestras prácticas y proyectos en red y los espacios reticulares en los que participamos como una primera base de miembros de una *red de redes artísticas euroamericanas.*
2. El objetivo de esta red de redes será el fortalecimiento de las redes artísticas en general y la promoción de enlaces en el espacio euroamericano a través de la ubicación, organización de recursos e intereses en plaza y la facilitación de su aprovechamiento y optimización por parte de los agentes culturales euroamericanos.
3. Nuestro interés en favorecer enlaces con objetivos de desarrollo e intercambio en ámbitos particulares como:
    - La formación superior artística
    - Los agentes programadores
    - La circulación y la promoción del acceso a información sobre las realidades, agentes y recursos culturales del espacio euroamericano.
    - Recursos de apoyo continuo entre gestores de las artes para la transferencia de experiencias y la asesoría
4. Gestionar para la estructuración de esta red de redes artísticas en las siguientes 4 fases iniciales:
    a. RECOPILACIÓN DE INFORMACIÓN. Levantamiento de una base de datos de recursos e intereses de las entidades firmantes y otras que convoquemos o se interesen en participar en la estructuración de la red. Este proceso estará a cargo de las siguientes entidades y personas:

Por América Latina:

- México: Red Mexicana de Festivales de Danza, Héctor Garay, coordinacion.danza@inba.gob.mx

-Costa Rica/Centroamérica: InCorpore. Sylvie Durán, sduran@incorpore.or.cr

-República Dominicana/Caribe: Depto. de Fomento a la Cooperación Internal. Secretaría de Cultura de República Dominicana, Henry Mercedes, coopera_sec@hotmail.com

-Colombia/Pacto Andino: Facultad de Artes, Universidad de Antioquia, Clara Zapata, zjmonica@geo.net.co

-X/Mercosur: (por definir)

Por Europa:

-Juventudes Musicales Internacional, Vivian Garuz, viviana.garuz@jmspain.org

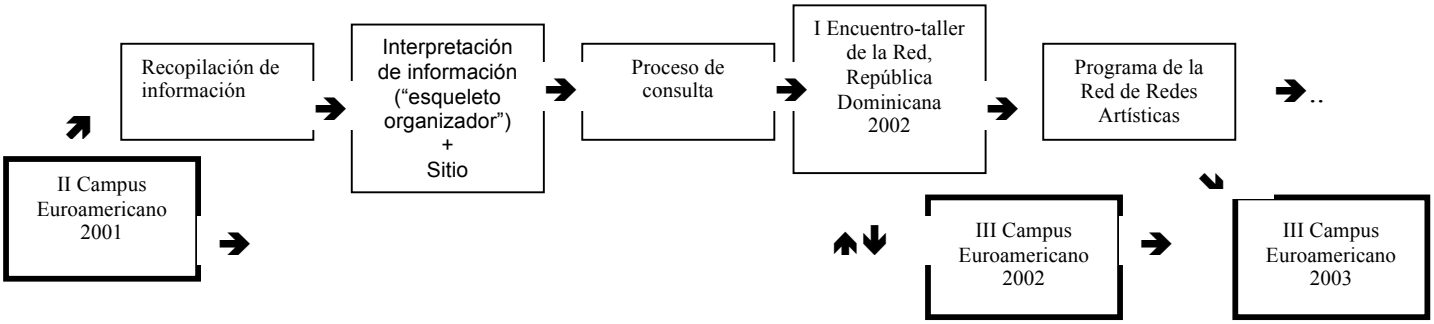
-Informal European Theater Meeting, Claude Véron

-Foro de Redes Culturales Europeas/Interarts. Eduard Delgado

b. INTERPRETACIÓN Y ORGANIZACIÓN DE LA INFORMACIÓN. La interpretación y organización de esa información apoyada por una entidad o consultor especialista en redes culturales.
c. PROCESO DE CONSULTA SOBRE LA PROPUESTA Y CRITERIOS DE ORGANIZACIÓN a las entidades generadoras de la información.
d. UN PRIMER ENCUENTRO-TALLER DE LA RED para la definición de un primer PROGRAMA DE TRABAJO DE LA RED según los recursos e intereses detectados y sus posibilidades de gestión a partir de los recursos de las entidades en red y de la factibilidad de consecución de financiamiento. El eje temático alrededor del que se organizará de ese primer-encuentro será la sostenibilidad de las redes artísticas. Se propone como marco para este Encuentro-taller, la V Conferencia Iberoamericana de Ministros y Directores de Cultura a realizarse en República Dominicana en el 2002 (fecha a definir). Responsable de la reunión: Depto. de Fomento a la Cooperación Internal. Secretaría de Cultura de República Dominicana, Henry Mercedes, coopera_sec@hotmail.com

Se responsabilizarán de la gestión de recursos de las fases b, c y d (voluntarios): -Henry Mercedes, Depto. de Fomento a la Cooperación Internal. Secretaría de Cultura de República Dominicana coopera_sec@hotmail.com,
-Sylvie Durán, InCorpore, sduran@incorpore.or.cr
-Clara Zapata, Facultad de Artes, Universidad de Antioquia, zjmonica@geo.net.co
-Vivian Garuz, Juventudes Musicales Internacional, viviana.garuz@jmspain.org

5. Elevar esta propuesta a las entidades financieras presentes al Campus y a otras, para asegurar su ejecución.
6. La comunicación a las entidades organizadoras del III y IV Campus Euroamericano para que el proceso de la red de redes artísticas sirva de insumo a los Campus.
7. Nuestra capacidad multiplicadora en relación con nuestros medios locales y nacionales para dar a conocer esta iniciativa y el conjunto de las conclusiones y propuestas de este Campus a otras iniciativas y agentes. Y viceversa, reflejar la riqueza y diversidad del trabajo cultural de nuestros medios a la comunidad reunida en este y los próximos campus o actividades de aquí nacidas.
8. Nuestra voluntad de integrar nuestras reflexiones y procesos a las iniciativas que se generan en otros temas culturales en este Campus y otros espacios de integración continental y euroamericano: patrimonio, investigación, políticas públicas, etc.
9. La información de nuestras experiencias para descifrar variables para la creación y sostenibilidad de redes en las artes en el campo euroamericano.
10. El seguimiento y comunicación sobre los resultados de las relaciones bilaterales o multilaterales que abrimos en este Campus como un aporte al fortalecimiento del espacio euroamericano y como un insumo para la valoración de impacto de los esfuerzos de promoción de redes y de este Campus como espacio dinamizador de relaciones euroamericanas.



PARTICIPANTES DEL II CAMPUS EUROAMERICANO DE COOPERACIÓN CULTURAL

Cartagena de Indias, Colombia, diciembre de 2001

NOMBRE	CARGO, INSTITUCIÓN Y PAÍS
ACHURI, MAURA	Jefe de Comunicaciones. Convenio Andrés Bello, Colombia
AGUILAR ORDÓÑEZ, LOURDES JUDITH	Directora Legal Secretaría de Cultura. Honduras
ALAMON, GUSTAVO	Director Departamento e Artes Plásticas. Ministerio de Educación y Cultura. Uruguay
ALVAREZ, EDUARDO	Sección Cultura. Revista Cambio. Cultura, Colombia
ÁLVAREZ, GABRIEL	Consultor CEPPAC - Universidad de Brasilia. Brasil
ANDRADE, GERARDO	Asesor Secretaría Ejecutiva, Convenio Andrés Bello. Colombia
ARANGO DE NOERO, VICTORIA	Directora de Cooperación Cultural Internacional. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. México
ARBELAEZ, OCTAVIO	Presidente de la Red de Promotores Culturales de Latinoamérica y el Caribe.
ARBIQUE, JOSÉE	Directora, Oficina de Enlace. RIPC. Canadá
ARMAND, NOBEL	Lite Europeenne de la Musique. Grecia
AYACA, ANGELA MARÍA	Secretaría Cultura Guaviare.
BADIA, FRANCES	Coordinador General. Fundación Interarts. España.
BALLESTEROS, HAROLD	Instituto Distrital de Cultura de Barranquilla. Colombia.
BARTELS, MARTHA HOHANNA	Instituto Municipal de Cultura Corporación Cultural El Cartel, Bucaramanga, Colombia
BARRERO CASTRO, LIBARDO	Dirección Cultura. UIS. Bogotá. Colombia
BARRILLA, OSCAR	Investigador. Fundación Friedrich Ebert. Universidad Javeriana. Colombia
BARRIOS, ALDEMARO	Coordinador de Industrias Culturales. Viceministerio de Cultura. Venezuela
BECERRA YÁÑEZ, GERARDO	Secretaría de Cultura Norte de S/der
BEJARANO, VERÓNICA	Director de Cooperación Cultural Internacional. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. México
BENAIM, RICARDO	Proyecto Mapa Director por Venezuela
BERMUDEZ, OSCAR	Grupo Nencacatoa Proyecto ParticipArte
BITAR, MONICA	Ministerio de Relaciones Exteriores. Asesor Dirección de Asuntos Culturales, Colombia
BONILLA, OSCAR	Gsud Nencatacoa. Colombia
BOTANA, CRISTIAN	Ministerio de Cultura, Turismo y Deporte. Argentina
BRAVO, MARTA ELENA	Gestora cultural, Colombia
BROWN, GEOFFREY	Director EUCLID. Reino Unido
BRUGMAN, CATALINA	Profesora. Universidad de la Sabana. Bogotá. Colombia
BUSTAMANTE, GERMÁN	Director Escuela Taller Cartagena. Colombia
CABRERA, FABRICIO	Universidad de Los Andes, Departamento de Antropología. Colombia.
CANELLIS, PATRICIA	DNP. Colombia
CAPATO, ALEJANDRO	Subsecretario, Ministerio de Turismo, Cultura y Deporte, Argentina
CARÁMBULA., GONZALO	Dirección de Cultura. Montevideo. Uruguay
CARRERA, ALEJANDRA	Directora de la Oficina de Planificación del Sector Cultural. Consejo Nacional del Cultura (CONAC). Venezuela
CARVAJAL, ALFONSO	Prensa. Ministerio de Cultura. Colombia
CARVAJAL, JAVIER	Ministerio de Cultura. Costa Rica
CASTELLANOS, DORIS	Asesora. Proyecto Observatorio de Políticas Culturales. Ministerio de Cultura. Colombia
CASTILLO, JOSÉ LUIS	Coordinador Cooperación Internacional, Ministerio de Cultura, Guatemala
CASTRO, EFIGENIA	Coordinadora Administrativa Edificio de San Ignacio. Universidad de Antioquía. Colombia
CISNEROS, LEONOR	Directora Nacional. Instituto Nacional de Cultura. Perú
COLINDRES, RAFAELA	Coordinación de Cultura. Convenio Andrés Bello
CORIJN, ERIC	Profesor de la Centro Cosmopolis, City, Culture & Society, Universidad de

	Bruselas. Bélgica.
CORREA, JULIAN DAVID	Director. Cinemateca Distrital. Bogotá. Colombia
CRUZ, EDUARDO	Agregado Cultural y de Prensa. Embajada de México.
DALMAZZO, MARCELO	Agregado de Prensa. Embajada de Chile. Bogotá. Colombia
DÁVILA, ANDRÉS	Director de Justicia y Seguridad. Departamento Nacional de Planeación. Colombia
DE LUCA, FRANCISCO DE	Asesor del Secretario General de la OEI
DE LUIS SOLAR, ANTONIO	Director General de Juventud. Consejería de Educación y Cultura. Principado de Asturias. España
DE NORDEN, ISADORA	Gestión Cultural. Colombia
DE SANTIS, HEATHER	Canadian Cultural Observatory. Canadá
DEL CORRAL, MILAGROS	Subdirectora General Adjunta de Cultura. UNESCO
DELGADO, EDUARD	Director Interarts. Barcelona, España
DIAZ BAEZ, PATRICIA	Gobernación de Bolívar. Directora de Patrimonio Cultural Departamental. Colombia
DUARTE, CLAUDIA	Ministerio de Cultura. Colombia
DÜMCKE, CORNELIA	Cultura Concepts. Berlin. Alemania
DURAN, SYLVIE	Presidente Asociación InCorpore. Costa Rica
EL`GAZI, JANINE	Ministerio de Cultura. Unidad Radio, Colombia
ESCOBAR ARAUJO, ANA MILENA	Directora Ejecutiva del Convenio Andrés Bello
ESPINOSA, DOROTHY	Dir. Fototeca Histórica. Comtenalco. Zaragozilla. Colombia
FERRER, CLAUDIA	Dirección de Patrimonio. Ministerio de Cultura. Colombia
FERRER, MARÍA CLAUDIA	Coordinador Formación y Fomento. Dirección de Patrimonio. Ministerio de Cultura. Colombia.
FLORES, ALEJANDRO	Fundación Artymagen. Comunciación. Colombia

GAMEZ, JORGE ELIECER	Gerente Fondo Mixto de Cultura, Guania, Colombia
GARAY, HÉCTOR	Coordinador Nacional de Danza. Instituto Nacional de Bellas Artes. México
GARCÍA ALONSO, MÓNICA	Programa de Cultura. OEI
GARCÍA, CARLOS ALBERTO	Fondo Mixto Meta. Colombia
GARCÍA, JAIRO	Asesor Convenio Andrés Bello
GARNICA, NELSON	Universidad Nacional de Colombia
GARUZ, VIVIANA	Vicepresidenta Juventudes Musicales Internacionales
GAVIRIA, NELSON	Profesor Universidad Nacional. Bogotá. Colombia
GIRALDO, ADRIANA	Jefe de Cooperación Internacional. Comfenalco Antioquia. Medellín, Colombia
GODOY, MARCIAL	Officer. Programa para América Latina. Social Science Research Council. Estados Unidos de América
GOENAGA, FRANCIA	Ministerio de Cultura. Colombia
GONZALÉZ, DANIEL	Director Comisión Permanente de Planificación. OEI
GONZÁLEZ NIETO, LUIS	Director Centro de Superación de la Cultura. Ministerio de Cultura. Cuba
GRANADOS MORENO, ENRIQUE	Ministro de Cultura. Costa Rica
GREFFE, XAVIER	Universidad París I – Sorbonne, Francia
GRUESO, LIBIA DEL ROSARIO	Directora de Etnocultura y Fomento Regional. Ministerio de Cultura. Colombia
GUTIERREZ, EDUARDO	Malska
GUTIERREZ, LILIANA	Centro de Documentación. Convenio Andrés Bello
GUTIERREZ, RAFAEL	Coordinador del Programa Economía y Cultura. Ministerio de Cultura. Colombia
HARARI, LEONEL	BID
HAROLD SALAZAR	Instituto Distrital de Cultura de Barranquilla. Colombia.

HEIN, ARTURO	Director de la Oficina Regional del la OEI. Colombia
HENRY, ALANA	Co-ordinator, Felix Meritis. Paises Bajos
HERNÁNDEZ, DORINA	Gobernación de Bolívar. Colombia
HERNANDEZ, TULIO	Lab. Cultura Contemporánea Ateneo de Caracas. Venezuela
HERODIER, GUSTAVO	Presidente Concultura. El Salvador
HERRERA, GRIMALDO APANUCO	Gobernación de Bolívar. Consejero Departamental de Cultura. Bolívar. Colombia
HINDLEY, JANE	Profesora Universitaria (Lecturer) Departamento de Sociología. Centro de Estudios de America Latina. Universidad de Essex, Colchester, Essex, Reino Unido
JARA, SANTIAGO	Observatorio de Políticas Culturales. Ministerio de Cultura. Colombia
JARAMILLO, MARÍA ADELAIDA	Directora Departamento de Cultura. Universidad de Antioquía. Colombia
JUAN-TRESSERRAS, JORDI	Coordinador Cursos de Postgrado en Gestión Cultural. Universidad de Barcelona. España.
LAAKSONEN, ANNAMARI	Fundación Interarts. España
LAGO, ASTRID	Ayuntamiento Leotepec. México
LEPESQUEUR, HELENA	Asistente Ejecutiva. Consejo Nacional de Cultura. Secretaría de Estado de Cultura. Consultoría Gestión Cultural. República Dominicana.
LEVEL, ROSELIA	Jefe Unidad de Artes Visuales. Fundación Polar. Caracas, Venezuela
LICONA CALPE, WINSTON	Universidad de Rosario. Bogotá. Colombia
MAIHOLD, GÜNTHER	Instituto Iberoamericano, Berlín. Alemania.
MANRIQUE, TRINA	Directora del Centro Latinoamericano y del Caribe para el Desarrollo Cultural (CLADEC). Venezuela
MANTILLA, ALEJANDRO	Asesor Música - Mincultura – Colombia
MANTILLA, ARNULFO	Departamento Nacional de Planeación. Colombia
MARÍN, SILVIA	Profesora UNAL. Colombia

MARTÍN BARBERO, JESÚS	Departamento de Estudios Socioculturales. ITESCO. Guadalajara. México
MARTÍN SÁNCHEZ, NERIO	Director de Museo. España
MARTINELL, ALFONS	Presidente de Interarts. España
MEJÍA MOSCOSO, BEATRIZ	Directora de la Fundación Solidaridad. CIDAP. Cuenca, Ecuador
MEJÍA, MARCO	Comfenalco Antioquia. Coordinador Cultural. Medellín, Colombia
MELO TORRES, DAVID	Subdirector de Producción y Distribución. Centro Regional para Fomento del Libro. CERLALC. Bogotá. Colombia
MERCEDES, HENRY	Director de Fomento de Cooperación, Secretaría de Estado de Cultura. República Dominicana
MERINO, FRANK	Comunicador social, Carmen de Bolívar. Colombia
MESTRES, RAMÓN	Consejero de Cooepración de la Delegación de la Comisión Europea. Colombia
MIRALLES, EDUARD	Director Centro de Estudios y Recursos Culturales (CERC). Diputación de Barcelona. España
MOLINA HERNÁNDEZ, JORGE	Oficina de Patrimonio Cultura. Gobernación de Bolívar. Colombia
MONTERO, AMELIA	Agregada Cultural Embajada de Bolivia. Colombia
MONTES, CARLOS	Coordinador Académico. Universidad Católica de Chile. Chile
MORENO, ANGEL	Asistente Oficina de Comunicaciones. Convenio Andrés Bello
MORENO, ELIZABETH	Segundo Secretario, encargada de las funciones culturales. Embajada de Ecuador
MORENO, SUSANA	Directora Regional de Cultura. Subsecretaría de Educación y Cultura. Ecuador
NELLENS, DIRK	Fundación Interarts. España
NIVÓN, EDUARDO	Profesor Universidad Autónoma Metropolitana. México. D.F. México
NOCETTI, GRACIELA	Netsud. Dirección de Educación. Zárate. Argentina

NOSSA VALBUENA MARCELA	Relaciones Públicas. Instituto Distrital de Cultura Bogotá. Colombia
NUÑEZ, WILLIAM	Director de Biblioteca Distrital. Colombia
OLMOS, HÉCTOR ARIEL	Consultor en Cultura y Educación. Buenos Aires. Argentina
ORTIZ, RENATO	Director General del Centro de Arte de Maracaibo Lía Bermudez. Venezuela
PACHANO, RÉGULO	Director Biblioteca Distrital Jorge Artel. Colombia
PAKKASVIRTA, JUSSI	Centro Iberoamericano de la Universidad de Helsinki. Finlandia
PALOMINO, GLORIA INÉS	Biblioteca Piloto. Colombia
PALONEN, OSMO	Director of Continuing education Centre, Sibelius Academy. Finlandia
PARDO, JORDI	Director del Proyecto del Museo del Diseño y Arquitectura de Barcelona. Interarts. España
PARIAS, MARÍA CLAUDIA	Asistente Técnica de Cultura. Convenio Andrés Bello
PATERNINA, MILTON	Oficina de Comunciaciones. Convenio Andrés Bello
PATIÑO, ANA ELIZABETH	Coordinadora Cultural Ban República. Bucaramanga, Colombia
PAYARES, ROXANA	Jefe Artes Visuales. Fundación Polar. Caracas. Venezuela
PELLÓN, ANA MARÍA	Subdirectora de Relaciones Internacionales. Ministerio de Cultura. Cuba
PERNAS, PATRICIA	Directora Oficina Regional de la OEI en México
PIÑÓN, FRANCISCO	Secretario General de la OEI
PRIETO DE PEDRO, JESÚS	Cátedra Andrés Bello. Derechos Culturales. Profesor UNED. España
PUPO, YOLANDA	Profesora. La Sorbona. París
QUEREJAZU, PEDRO	Coordinador del Área de Cultura. Convenio Andrés Bello
QUILÉVÉRÉ, MARCEL	Director General Adjunto. Ópera de Marsella. Francia
QUINTERO, GONZALO	Consejero Cultural y de Cooperación. Embajada de España. Bogotá. Colombia
RAPETTI, SANDRA	Investigadora. Universidad de la República. Uruguay

REPETTO, LUIS	Presidente de ICOM-LAC. Director Circuito Cultural. Pontificia Universidad Católica del Perú. Perú
REY, GERMÁN	Defensor del Lector. El Tiempo. Bogotá. Colombia
RINCÓN, OMAR	Profesor. Universidad Javeriana. Colombia
RIOS ROMERO, LIGIA	Asesor Dirección Etnocultura y Fomento Regional. Mincultura, Colombia
RIVEROS, GUSTAVO	Profesional de Programas y Proyectos. Oficina Regional de la OEI en Colombia
RODRÍGUEZ, JORGE	Docente, Universidad Central de Bogotá, Colombia
RODRIGUEZ, LUIS F	Comunicador social, Colombia
RODRÍGUEZ, ROSA ELENA	Asistente Ejecutiva. Consejo Nacional de Cultura. Secretaría de Estado de Cultura. Consultoría Gestión Cultural. República Dominicana
ROJAS, MANUEL DOMINGO	Representante del Secretario General de la OEI en Cartagena. Colombia
SANCHEZ MESTRE	Director de Museo Centro de Arte de Maracaibo Lía Bermudez
SANDINO, EDGARD	Consejero Nacional Danza. Consejo nacional de Cultura, Colombia
SARMIENTO, LUIS FERNANDO	Secretario Técnico CERLALC
SERJE DE LA OSSA, MARÍA CRISTINA	Investigadora. Colombia
SEVERICHE, CARLOS JULIO	Gestor Cultural Museo de Arte Contemporáneo. Colombia.
SILVA, ARMANDO	Proyecto "Imaginarios Urbanos". Colombia
SOARES NEVES, JOSÉ	Respondable executivo de investigacion observatorio de Actividades Culturais Lisboa, Portugal
SOTO BOUTIN, LUIS ARMANDO	Asesor Despacho de la Ministra de Cultura. Colombia
SOTO, ISABEL	Directora Conservatorio Latinoamericano de Artes escénicas. Fundación

	de Artes escénicas. Venezuela
SOTO, LUIS ARMANDO	Asesor Despacho Ministra de Cultura. Colombia
SMIERS, JOOST	Profesor Dr. Utrecht School of the Arts. Países Bajos
STOLOVICH, LUIS	Profesor de facultad de Ciencias Económicas. Universidad de la República. Director del programa de Desarrollo empresarial de la ind. Del software. Uruguay
TORO, GUIDO	Consejero Cultural Embajada de Perú en Colombia
TORRES, MARTHA PATRICIA	Instituto Municipal de Cultura. Bucaramanga. Colombia
TORRES NAVARRO	Instituto Distrital de Cultura de Barranquilla. Colombia
TRIANA, GLORIA	Ministerio de Cultura. Colombia
TURRIAGO, NATALIA	Secretaría Privada. Ministerio de Cultura. Colombia
UMAÑA, ALEXANDRA	Directora Centro Cultura. Conbvenio Andrés Bello
URRIBARRI, DIEGO	Asesor Proyectos Internacionales. Fundación CEAMC. Piedra Azul. Instituto de Cultura Indígena Argentino. Argentina
URIBE, MÓNICA	Editora. Convenio Andrés Bello
URQUINA, HENRY	Profesor Investigador Universidad de la Amazonia Coordinador General Fundarca. Colombia
VALERO HIDALGO, ARTURO	Director Municipal de Educación, Cultura y Turismo de la Municipalidad de Lima, Perú
VELASQUEZ, CATALINA	Red de Museos de Antigua. Colombia
VERGARA, CELIA	Instituto Tecnológico Colmayor. Colombia
VILLAMIZAR, SERGIO	Universidad de los Andes. Profesor de Filosofía. Bogotá. Colombia
WEBER, RAYMOND	Institutut Interdisciplinaire Democult. Luxemburgo
WILCHES, EDUARDO	Asesor Convenio Andrés Bello. Colombia
WOLF MADERO, CECILIA	Oficina Mayor de Cultura. Municipalidad de Guadalajara. Jalisco. México
YEPEZ DEL CASTILLO,	Universidad Católica de Lovain, Bélgica

ISABEL	
YEPEZ, GUSTAVO	Universidad de Antioquia. Colombia.
YUDICE, GEORGES	Director Center for Latin American, Caribean Studies, Director American Studies Programa. New York University. Estados Unidos de América
ZAPATA, CLARA MÓNICA	Decana Facultad de Artes UDLA. Colombia
ZIMMERMAN, MARC	Prof. Latin American + Latino Studies Director. LACASA. Chicago. Estados Unidos de America
ZUBIRÍA, SERGIO	Universidad de los Andes. Colombia.