

PRÁCTICA ARTÍSTICA Y POLÍTICAS CULTURALES

ALGUNAS PROPUESTAS DESDE LA UNIVERSIDAD

José A. Sánchez
José A. Gómez
(coordinadores)



UNIVERSIDAD DE MURCIA
VICERRECTORADO DE EXTENSIÓN CULTURAL Y PROYECCIÓN
UNIVERSITARIA
Aula de debate

PRÁCTICA ARTÍSTICA Y POLÍTICAS CULTURALES

ALGUNAS PROPUESTAS DESDE LA UNIVERSIDAD

Textos

Francisco Jarauta Marión
Jean Marc Adolphe
Jorge Riechmann
José A. Sánchez
Pedro G. Romero
José Miguel G. Cortés
Landry-Wilfrid Miampika
Alfons Martinell
Nelo Vilar
Patricio Hernández
Rafael Fresneda Collado
Pedro Quilez Simón
Manuel Fernández Delgado
José A. Gómez Hernández

Coordinación

José A. Sánchez
José A. Gómez Hernández

INDICE

Introducción	9
Primera Parte. Reflexiones sobre práctica artística y políticas culturales	11
Mundialización y conflictos civilizatorios	11
<i>Francisco Jarauta</i>	
Política de la presencia.....	21
<i>Jean Marc Adolphe</i>	
Cansados de discursos que no conducen a nada. Anotaciones sobre arte y responsabilidad cívica.....	25
<i>Jorge Riechmann</i>	
Los próximos cien años (de la mano de Gabriel Celaya)	39
<i>Jorge Riechmann</i>	
Nuevos espacios para el arte	47
<i>José A. Sánchez</i>	
Archivos FX. Archivos de la Iconoclasia.....	65
<i>Pedro G. Romero</i>	
Repensando el hecho expositivo. Algunas notas desde la periferia.....	71
<i>José Miguel G. Cortés</i>	
De la invención del otro a las travesías transculturales postcoloniales	81
<i>Landry-Wilfrid Miampika</i>	
La gestión cultural en la Universidad	103
<i>Alfons Martinell</i>	
Marginales y criptoartistas: arte paralelo y arte de acción en el estado español en los años 90.....	113
<i>Nelo Vilar</i>	

Segunda Parte. Cultura y Región: Aportaciones y experiencias en la Región de Murcia	129
La política cultural en la Región de Murcia: retrasos comparativos y nueva dimensión estratégica.....	129
<i>Patricio Hernández</i>	
Propuestas del Archivo General de la Región de Murcia en el ámbito de la cultura.....	137
<i>Rafael Fresneda Collado</i>	
Las propuestas culturales de las bibliotecas públicas	143
<i>Pedro Quilez Simón</i>	
Los criterios de gestión en el Museo Ramón Gaya.....	147
<i>Manuel Fernández Delgado</i>	
La propuesta cultural de la Universidad de Murcia.....	149
<i>José A. Gómez Hernández</i>	
Los autores	157

INTRODUCCION

La democratización de la cultura y el libre acceso de los ciudadanos a la misma ha sido probablemente el principal objetivo de las políticas culturales de los países occidentales durante la segunda mitad del siglo veinte. Se entendió que no sólo el acceso a la cultura era un derecho ciudadano, sino que la extensión de las prácticas culturales contribuiría a la cohesión social y constituiría un índice del bienestar de determinada población. Democratizar no es, sin embargo, sinónimo de masificar y, aunque la cultura de masas sea un fenómeno paralelo al proceso democratizador, su potenciación no puede constituir el objetivo de ninguna política democrática. El retraimiento de la inversión pública en cultura, el abandono de políticas culturales activas o la aplicación de criterios extemporáneos están provocando una creciente invasión del sector cultural por parte de la industria del ocio y, con ello, una creciente confusión de lo democrático y lo masivo.

La Universidad tiene una responsabilidad ineludible en este ámbito. No sólo como lugar donde pensar, desde la cultura y el arte, los cambios que a nivel geopolítico, micropolítico, social o medioambiental están transformando nuestra experiencia y condicionando nuestro futuro, sino como lugar desde donde proponer políticas culturales activas que incidan en la ciudad, recuperen la herencia crítica y estimulen a una participación de los agentes culturales en la gestión de la colectividad.

Con este objetivo se realizaron, organizadas por el Aula de Debate y el Servicio de Actividades Culturales de la Universidad de Murcia (en colaboración con diversas asociaciones profesionales e instituciones relacionadas con la dinamización de la cultura) unas Jornadas de reflexión sobre “Práctica cultural y acción ciudadana”, cuyos resultados ahora presentamos.

Se trataba de reflexionar sobre las prácticas artísticas y culturales contemporáneas y sobre los modos de actuar desde la gestión cultural para conseguir una mayor incidencia en el contexto ciudadano. Desde el principio teníamos claro que no podía ser una reunión de especialistas en gestión cultural. Se trataba más bien de reunir a una serie de personas comprometidas en la creación, el pensamiento y la acción cultural para tomar el pulso a las tensiones que actualmente atraviesan este campo. Siendo muy conscientes de que el ámbito de la acción cultural está siempre estrechamente enlazado a las transformaciones sociales y políticas que nos afectan, y de las que no podemos desentendernos.

La propuesta de este ciclo de conferencias tenía, por tanto, una dimensión transversal, y apuntaba directamente hacia la corrección de la especialización excesiva que en las últimas décadas ha caracterizado el tratamiento universitario de la cultura tanto en sus planteamientos docentes como en el ámbito de la extensión universitaria. Ya a principios del siglo veinte, Antonio Machado advertía por boca de Juan de Mairena: “Cuando el saber se especializa crece el volumen total de la cultura. Ésta es la ilusión y el consuelo de

los especialistas. ¡Lo que sabemos entre todos! ¡Oh, eso es lo que no sabe nadie!” En las zonas más privilegiadas de la actividad social, la investigación científica o la gestión empresarial, resulta difícil concebir procesos de investigación o trabajo sin equipos multidisciplinares o compuestos por personas formadas en más de una disciplina. En cambio, en el ámbito de la cultura humanista y la gestión de las artes, seguimos manteniendo compartimentaciones obsoletas.

Si el tratamiento de la cultura está así de especializado, resulta comprensible que al mismo tiempo se encuentre aislado de las problemáticas sociales y de las preocupaciones políticas que afectan a la ciudadanía. Y por preocupaciones políticas no nos referimos exclusivamente al ámbito de la política institucional, sino a la ordenación del espacio público en su totalidad y a los ámbitos de responsabilidad ciudadana. Es precisamente la abdicación de nuestras responsabilidades ciudadanas la que contribuye en muchos casos a la pauperización del ámbito cultural o a la concepción de la cultura exclusivamente como una herencia, como algo del pasado y no como algo vivo, que se mantiene vivo gracias a la intervención presente, incluida la acción artística, y que, al estar vivo, afecta a los modos de organización de lo público.

En el ámbito de las ciencias experimentales, la investigación universitaria no se limita o no puede limitarse a alimentar los proyectos institucionalmente predeterminados, sino que plantea constantemente retos morales, subraya deficiencias tecnológicas o propone alternativas más eficaces o menos dañinas para el ser humano o la naturaleza. ¿Por qué en el ámbito de las humanidades la Universidad no puede disponer de espacios para el ejercicio de la reflexión y el pensamiento crítico, que no sólo alimenten los proyectos o las inercias políticas, sean del signo que sean, sino que contribuyan a la construcción de la convivencia? Estamos convencidos de que en la Universidad son posibles esos espacios, porque es en la Universidad donde como en ningún otro espacio social debería estar garantizada la libertad incondicional de palabra y cuestionamiento.

Los textos recogidos en esta publicación remiten a experiencias y a proyectos tanto como a ideas o teorías. Confiemos en que puedan contribuir a la elaboración de propuestas de acción que permitan nuevas orientaciones en la concepción de la actividad cultural a desarrollar desde la Universidad, desde instituciones privadas, desde diversas instancias administrativas, sin olvidar el necesario diálogo entre la administración y los ciudadanos a través de los numerosos colectivos artísticos y culturales.

MUNDIALIZACIÓN Y CONFLICTOS CIVILIZATORIOS

Francisco Jarauta

1. ESCENARIOS DE LA MUNDIALIZACIÓN

Pocas épocas como la nuestra se han visto dificultadas para pensar su futuro. Una serie de cambios profundos, que tienen en la caída del muro de Berlín, la disolución de la URSS y la crisis de los llamados socialismos reales su referencia simbólica, han ido produciendo la relativización de los modelos con los que la tradición moderna había interpretado y explicado su experiencia, orientándola hacia lo que cristiana o hegelianamente constituía el horizonte de su historia. Lo que apenas hace unas décadas se presentaba como prometedor horizonte e inicio de una era dominada por los efectos de una ciencia y tecnología omnificientes —recordemos la euforia que se derivó de ciertos informes que sobre el año 2000 institutos dedicados al análisis de tendencias publicitaban— resulta ahora dificultad, incertidumbre, impotencia incluso, derivadas de un escenario en el que los hechos se resisten no sólo a ser interpretados, sino que se muestran cada vez más con una inusitada violencia. Y por referirnos a hechos más próximos, basta recordar cómo lo que en principio fue recibido con entusiasmo —sería suficiente volver a leer los comentarios políticos con los que algunos acogieron la crisis de 1989 y el derrumbe de los socialismos europeos, anunciando un triunfante “ya hemos llegado” o aquel otro “la historia nos ha dado la razón” —, se tuerce ahora de pesimismo o de un incómodo ser espectadores de unos hechos bien ajenos a las previsiones edificantes de ciertos pensadores sociales.

Bien es cierto que las lecturas sobre esta nueva situación no coinciden y la posibilidad de aventurar pronóstico sobre el futuro de la humanidad no por ello ha dejado de ser para algunos un ejercicio fácil y hasta prometedor. Coincidiendo con la crisis de 1989 aparecía el ensayo de Francis Fukuyama *El fin de la Historia y el último hombre*, cuya tesis era que con la caída del fascismo y del comunismo ya no quedaba oponente ideológico alguno al capitalismo liberal y que, por lo tanto, la guerra de ideas había terminado. Para Fukuyama, estos acontecimientos anunciaban “el fin de la Historia”, una época en la que los diferentes procesos sociales, ideológicos, culturales, quedarían subsumidos por un consenso generalizado en torno al capitalismo liberal occidental.

Dejando de lado que la creencia en que la historia podría llegar a su término, o que ya lo ha hecho, constituye una variación filosófica sobre un tema judeocristiano, lo que aquí nos importa es la interpretación de los hechos propuesta por el estudioso americano. Remitiéndose a una vieja idea de Hegel —el propósito de la Historia era la realización de la libertad humana— Francis Fukuyama no ve dificultad alguna para hacer coincidir una serie de hechos como los que giran en torno a la crisis de 1989, como la citada consecu-

ción de un destino moral, ejemplificado ahora en la democracia liberal, que se revela para nosotros como el verdadero “significado de la Historia”. Ésta adquiere sólo ahora su verdadero sentido, el de la realización racional de la libertad y de la esencia humana.

En claves distintas y desde presupuestos diferentes este mismo problema había sido planteado años antes por Herbert Marcuse en su desesperanzado *El hombre unidimensional* y más recientemente por Daniel Bell en su no menos famoso ensayo *El fin de las ideologías*. En el primer caso, Marcuse denunciaba la fatiga de un sujeto que, renunciando al horizonte utópico de la modernidad, hacía coincidir sus intereses con aquellas formas de vida que la sociedad capitalista avanzada había creado, remitiendo al espacio de una conciencia desdichada las formas de emancipación y cosmopolitismo que había organizado el proyecto moderno de la Ilustración. Daniel Bell, más próximo a los hechos, advertía de la pérdida revolucionaria de la ideología del proletariado, al aceptar éste las compensaciones del estado de bienestar, una vez que los procesos de transformación social habían generado una nueva estructura social propia del capitalismo avanzado. Una política reformista, abierta a los diferentes nuevos tipos de complejidad económica, social, cultural, etc., era el único y eficaz método para una historia que había abandonado por imposibles otros horizontes. Y si Bell lamentaba, por una parte, la pérdida del entusiasmo utópico, se consolaba, por otra, con los nuevos y múltiples beneficios, especialmente los que se derivaban de la nueva gran homologación social.

De estas tesis de Daniel Bell, desarrolladas más tarde en numerosos escritos suyos, atentos a la deriva de un tipo de complejidad específico de la por él llamada *postindustrial society*, es deudora, sin duda, la interpretación de Fukuyama. No importa si la situación real de la humanidad sea bien ajena y distante del ideal no sólo de la democracia liberal sino y sobre todo del bienestar disfrutado por las sociedades que se amparan de tal democracia. Sólo una mirada que elige como centro y horizonte su propio mundo, puede prescindir de los hechos que la rodean, por dramáticos que resulten. Clifford Geertz y otros han establecido los límites de esta mirada.

Frente a esta universal globalización y casi como denuncia del ocultamiento de la historia real, se presenta el ensayo *The clash of civilisation* de Samuel P. Huntington. Su intención era intervenir en el debate politológico que arrastra lecturas contrapuestas sobre el futuro de la humanidad. Si, por una parte, hay quien sostiene el fin de la historia y la gran globalización de los procesos sociales bajo el modelo de la democracia liberal propia de las sociedades postindustriales, por otra, *after the facts* dirá Huntington, es necesario priorizar el análisis de una serie de hechos que definen la situación del mundo en los últimos años. El retorno a la tradicional rivalidad entre los estados nacionales o incluso su crisis, causada por tendencias hacia el tribalismo y la particularización, adquieren hoy unas dimensiones nuevas que modifican el comportamiento tradicional de los conflictos políticos. Para Huntington “la principal fuente de conflictos en este nuevo mundo no será ya ni ideológica ni económica. Las grandes divisiones de la humanidad y la fuente de conflictos predominante será de carácter cultural. El choque de civilizaciones dominará la política mundial. Las líneas de fractura entre las diversas civilizaciones serán las líneas de frente del futuro”.

Las razones en las que se apoya la tesis de Huntington son, entre otras, las siguientes: el creciente papel que juega la conciencia cultural en los procesos de identificación social; el cambio en el sistema de relaciones internacionales, históricamente dominadas por países occidentales, hegemonía ahora problematizada desde instancias políticas y culturales diferentes; el posible desarrollo de instituciones internacionales políticas, económicas o militares estables al interior de cada una de las civilizaciones; una probable y peligrosa *escalation* militar a resultas de una polarización y enfrentamiento entre las diferentes civilizaciones; la concentración de conflictos en torno a un eje sobre el que girará toda la política internacional y que no es otro que el de “Occidente y el resto del mundo”.

Este conjunto de observaciones pone sobre la mesa elementos que, en su conjunto, señalan las líneas de nuevos conflictos de resistencia al proyecto de la gran homologación, sugerida por los defensores de la tesis acerca del “fin de la Historia”. Habría que recordar aquí cómo Daniel Bell, fiel a sus anteriores análisis, ha polemizado abiertamente sea con el diagnóstico sea con el alcance de las posibles implicaciones estratégicas del análisis de Huntington. Para Bell queda claro que esa zona de riesgos descrita por *The clash of civilization* se debe entender restringida al conflicto entre culturas y que no necesariamente debe trasladarse a lo político; éste tiene otra lógica y responde a otras conveniencias. Sin embargo, lo que al parecer no entiende Bell es que, tras esta simplificación, opera uno de los clásicos hábitos epistemológicos del funcionalismo social, incapaz de integrar en procesos más complejos los diferentes órdenes de una situación internacional que, tras la caída del muro de Berlín, el colapso del Imperio soviético y la crisis en general del llamado socialismo real, parecen ser capítulos de una historia ya resuelta, sólo que a la espera de una próxima resolución.

Lo que nos interesa, por el contrario, del análisis de Samuel P. Huntington es su adscripción a una línea de crítica del proyecto universalista occidental que no por casualidad adquiere una creciente importancia política y social a lo largo de los años ochenta y principio de esta década. La crisis del socialismo ha arrastrado también consigo la promesa de una emancipación universal, que debe ser ahora pensada desde parámetros nuevos. De alguna manera el proyecto marxista se inscribía en un horizonte universal, válido para todo proyecto emancipatorio. No resulta difícil reconocer cómo todas las ideologías internacionalistas son, en el fondo, variantes del *pattern* universalista de matriz liberal. En su origen está la idea de la unificación del género humano por vía económica, que no es más que una variante de la unificación de la humanidad por vía cultural y ética, tal como había sido propuesta por la Ilustración, de Kant a la Revolución Francesa.

A la crisis de estos proyectos le acompaña la emergencia de una serie de latencias de la dinámica cultural, económica, social. Estas zonas de latencia recorren todas aquellas áreas del planeta que se consideran excluidas de los beneficios del sistema capitalista mundial. Esta crítica no es sólo intelectual, sino que se organiza como una crítica militante que considera el proyecto universalista como un proyecto etnocéntrico, construido para un sujeto cultural fuertemente homogéneo de matriz europeo-occidental.

A esta crítica del universalismo occidental se añade un elemento todavía más preocupante, como es el retorno del *pathos* comunitario de las culturas, que no se limita a denun-

ciar el carácter etnocéntrico de las culturas hegemónicas, sino que defiende la necesidad de reescribir la propia historia, al margen de como Occidente ha entendido la historia de la humanidad. La afirmación y desarrollo de este *pathos* señala hoy en día uno de los ejes de conflicto y colisión más importantes en el análisis de Huntington. A lo que habría que añadir un nuevo hecho: resulta curioso observar cómo en la época en la que el proceso de internacionalización del capital es máximo y la universalización del modelo capitalista liberal se proyecta a escala planetaria, al mismo tiempo y coincidiendo con las múltiples zonas de resistencia a la tan comentada globalización, surge una lógica de los derechos, ya no ligada a la dinámica de la promoción individual, como había acontecido en los sesenta, sino una lógica de los derechos de los grupos, de los colectivos, de las etnias, que asumen cada vez más connotaciones culturalmente homogéneas. Crece así un nuevo mapa que, en la medida en que se afirma, genera oposiciones y conflictos, cuyo alcance hoy puede considerarse imprevisible. Sea cual sea el posible grado de diálogo o polarización entre las dos tendencias —piénsese por ejemplo en el aumento de formas de intolerancia, racismo, xenofobia, etc., generalizados en Europa y otras partes del mundo; sin olvidar tampoco el capítulo de los integristas en sus diferentes manifestaciones—, lo que sí es cierto es que nos enfrentamos a una nueva situación política y culturalmente entendida.

Charles Taylor, en su ensayo *The Malaise of Modernity*, ha situado el multiculturalismo como el problema central de nuestra época. Queramos que no el futuro será mestizo, y se precisan nuevas formas de tolerancia y comunicación. En una sociedad moderna ya no es posible ni deseable una homogeneidad global; es necesario junto al reconocimiento y defensa de la universalidad —cada vez más abstracta—, un reconocimiento de las diferencias, de la identidad cultural de cada grupo y colectivo. Es un difícil trabajo al que necesariamente debe remitirse la ética contemporánea, necesitada de un concepto más radical del Otro. Ha sido el mismo Charles Taylor el que en uno de sus últimos trabajos, *Multiculturalism and the politics of Recognition*, ha analizado las posibles vías de un trabajo que trascienda el espacio de la crítica y desemboque en procesos operativos. El respeto y reconocimiento del Otro pasa por legislaciones que legitimen de partida una situación *de facto* y la amparen posibilitando dinámicas abiertas y de integración. La defensa que Taylor hace de una comunidad liberal de grandes dimensiones puede ser la idea que regule el proyecto de una historia abierta a construir, cuyo sujeto será el resultado de un proceso complejo de interrelaciones culturales y políticas. Sobre la dificultad de este proceso sería útil un análisis más detenido de lo que ha venido a llamarse el *The Liberal-Communitarian Debate* y en el que han participado pensadores sociales como Habermas, A. Macintyre, R. Dworkin, entre otros, pero este análisis resulta excesivo para estas páginas.

Pero sí sería un olvido imperdonable no traer a una reflexión, a caballo entre los problemas del multiculturalismo y los conflictos de la sociedad contemporánea, un nuevo factor, cuya importancia y carácter decisivo, en cuanto a los problemas arriba comentados, resulta indiscutible. Me refiero al factor demográfico y migratorio. Una serie de trabajos e informes sobre este problema no hacen más que insistir en la absoluta gravedad que acompaña el desarrollo de este factor. La Organización Mundial de la Salud y el Fondo de Población de las Naciones Unidas calculan que los aproximadamente 5.500 millones que habitan hoy el planeta se transformarán en 9.000 hacia el año 2025, para llegar a un núme-

ro entre 10.000 y 14.000 millones, el 2050. Este aumento espectacular de la población, como todos sabemos, no acaece de forma regular en todo el planeta. De hecho, el 95 % del aumento previsto tendrá lugar en los lugares más pobres de la Tierra: en India, China, América Central y África. Algunas zonas del globo se están transformando en sociedades adolescentes (el 60 % de la población en Kenia tiene menos de 15 años), mientras que otras acusan un profundo envejecimiento (el 20 % de la población sueca tiene más de 60 años). Sumado este desequilibrio demográfico al ya existente económico y social, asistimos hoy a la aparición de una vasta falla demográfico-tecnológica que divide profundamente el planeta. El mayor reto al que se enfrenta hoy la sociedad global es el de evitar que esta falla no estalle en una crisis que conmueva al mundo. Paul Kennedy, en su ya famoso ensayo *Preparing for the 21st century*, ha dejado claro que “el inminente diluvio de gente ahogará todos los demás problemas del siglo XXI”, haciendo no sólo necesario sino rigurosamente urgente una reflexión que derive en políticas capaces de decidir sobre un cambio en las prioridades culturales, pero esto sólo resultará probable si contamos con la visión global y la voluntad necesaria para articular principios universales más amplios. Por ahora, son otros los intereses y la primacía de los problemas internos de las democracias occidentales —piénsese en los que se refieren al desempleo, mantenimiento del nivel de bienestar, etc.— se orientan en otra dirección. Pero resulta absolutamente urgente promover políticas responsables que impidan llegar a situaciones-límite e irreparables. Henry Kendall afirma que “si no estabilizamos la población con justicia, humanidad y compasión la naturaleza acabará con nosotros y lo hará brutalmente y sin piedad”. Y entonces será difícil tener esperanza.

La consideración de estos riesgos últimos no debe restar importancia a otras dinámicas inevitables que la situación actual ya está generando, como son los fuertes movimientos migratorios de estas últimas décadas y cuyo futuro, por las razones que se han ido anotando, es todavía más complejo. Hoy por hoy resulta uno de los elementos decisivos a la hora de plantear los problemas de la multiculturalidad. Por una parte, las razones que humanamente fuerzan a masas de población a abandonar sus países de origen en búsqueda de formas de subsistencia; por otra, la dificultad de las sociedades receptoras para arbitrar políticas tolerantes y solidarias, sin caer en un tratamiento profiláctico o policial de la migración. M. Walzer, en su *Exodus and Revolution*, señala lo inevitable y dramático que puede resultar una alternativa de tal tipo a sociedades que tienen que elegir entre la muerte por hambre o la emigración. Y Hans Magnus Enzensberger, teniendo como campo de análisis el caso alemán, ha realizado en las páginas de *La gran migración*, una de las meditaciones éticas más radicales sobre los tiempos que están ya ahí. Una compleja máquina de derechos, diferencias, identidades, comportamientos, exclusiones y violencias, que entra en acción tan pronto el proceso de la emigración se desencadena, alterando el confortable y defendido castillo del bienestar y la identidad.

Bien es cierto que el terror de las cifras no tiene ojos y que ni las estadísticas ni los informes más dramáticos deciden la modificación necesaria de las prioridades y las políticas. A veces, se tiene la impresión de que determinados problemas son interpretados como si de una fatalidad se tratase, mitad destino, mitad impotencia, ante los que sólo queda la resignación, renunciando a aquello que nos hace humanos, a la dignidad de la razón y la conciencia, lugares desde los que afrontar la historia de la humanidad, para que ésta no

sea el escenario de la abdicación y la muerte. Otras, son los hechos los que, transformados en evidencias, convierten la realidad en insufrible, llevando a la humanidad a buscar más allá y contra los hechos un nuevo horizonte, otra cultura. El conflicto entre estas interpretaciones puede decidir la suerte de una historia próxima.

Una historia que se ve atravesada por una nueva frontera que divide la humanidad en dos mundos cada vez más distantes entre sí. El viejo sueño de la unificación humana —la Historia había sido pensada como la realización de la libertad y dignidad humanas— corre el riesgo hoy de ser un “sueño soñado”. Los hechos se obstinan en probar que la tendencia se orienta en otro sentido que el de aquella razón edificante. No sé si es tarea de la crítica o del corazón hacer frente a esta ilegítima escisión, precisamente cuando las mediaciones clásicas, la política incluida, deciden sobre otras prioridades y objetivos. Si algo queda claro es la incompetencia ética de cierto pensamiento social a la hora de enfrentarse a esta nueva situación. Sin darnos cuenta, en dos o tres décadas, nos hemos convertido en domésticos. Nuestro mundo coincide con el de nuestros intereses o problemas. Es hora de atravesar este círculo de tiza y exponernos a otra mirada. Sólo recorriendo esta tierra de nadie, que paradójicamente nos protege, podremos establecer un proceso de reconocimiento que, más allá de las buenas intenciones, construya otro orden del mundo. De lo contrario estamos condenados a ser póstumos en vida.

2. DERIVAS DE LA IDENTIDAD

Es a la luz de estos problemas que ha cobrado una relevancia indiscutible la cuestión de la identidad cultural. Lo que a principios de siglo se presentaba como una incipiente reflexión — tantas veces planteada bajo las retóricas de la supuesta identidad nacional — a finales del mismo ha pasado a ser una cuestión central para todo tipo de estudios y análisis, preocupados por la interpretación de los procesos configuradores del mundo contemporáneo. Las diferentes tradiciones críticas que más eficazmente han colaborado a definir el problema, han hecho posible un tipo de análisis que abarca tanto su perspectiva histórica como sus implicaciones críticas. Para unas y otras resulta claro que las supuestas identidades culturales nunca son algo que venga dado, sino que se construyen colectivamente sobre la base de la experiencia, la memoria, la tradición, así como de una amplia variedad de prácticas culturales, sociales, políticas. Este proceso debe ser pensado históricamente, es decir, a partir del sistema de relaciones que han definido los diferentes mundos culturales, a veces desinteresados por mostrar la lógica de sus propias identidades e imaginarios. Obviamente estos procesos no son autónomos. Por el contrario, operan dentro de un dinámico sistema de interdependencias, cuya lógica no es ajena a las relaciones de dominación que han regido entre las diferentes culturas. Foucault y Said, pero también Gayatri Spivak, Rey Chow o Homi K. Bhabha, entre otros, han mostrado el comportamiento de los mundos simbólicos en conflicto. Para estos análisis es necesario que afirmemos nuestras densas particularidades, nuestras diferencias, tanto las vividas como las imaginadas, pero, ¿nos podemos permitir dejar de teorizar la cuestión de cómo nuestras diferencias están emparentadas y, sin duda, jerárquicamente organizadas? ¿Nos podemos permitir, en otras palabras, tener historias completamente diferentes o vernos a nosotros mismos como si viviéramos — y hubiéramos vivido — en espacios completamente heterogéneos y distintos? Estas interrogaciones que S.P. Mohanty nos plantea no son sólo intenciones, sino

que se presentan como verdaderas orientaciones metodológicas. La perspectiva postcolonial —tal como está siendo desarrollada por comparativistas y teóricos de la cultura— ha abierto nuevas perspectivas a cuya luz las relaciones de interdependencia son estructuralmente fundamentales a la hora de definir los diferentes universos culturales, que anteriormente eran considerados autónomos. Desde este punto de vista, toda cultura debe ser entendida como la producción incompleta de significado y valor, a menudo constituida por exigencias y prácticas incommensurables. La cultura se extiende para crear una textualidad simbólica, para darle a la cotidianeidad un aura de individualidad, la promesa de placer, anota Homi K. Bhabha en *Nation and Narration*, que todo orden simbólico postula.

Este orden simbólico se complementa con el desarrollo de imaginarios paralelos, cuya lógica rige la deriva de identidades nómadas o mestizas, señaladas por la marca de su propia oscilación. Un ejemplo excelente para ilustrar esta tensión es la distinción entre Occidente y Oriente y su desarrollo en la literatura, la pintura y la música europeas del siglo XIX. Desde el ya clásico *La Renaissance orientale* de Raymond Schwab a *Orientalism* de E.W. Said - texto de referencia para cualquier discusión contemporánea sobre el problema - puede seguirse un larguísimo proceso de relaciones e interferencias sobre las que se han construido los modelos de lectura e interpretación con los que Occidente mira Oriente. No se trata de establecer una arqueología de esta mirada, sino de reconstruir el proceso con el que Occidente ha ido definiendo el rostro del Otro, que halla bajo las formas ajenas a su identidad, sea cual sea, su especificidad cultural. El gran laboratorio teórico y crítico que representa hoy el debate contemporáneo sobre el Orientalismo, trasciende la problemática específica de la que parte, para postular hacia delante nuevas formas de aproximación a la discusión contemporánea sobre la identidad.

Hoy resulta obvio el carácter híbrido y mestizo de todas las culturas, más allá de las retóricas de dominación con las que algunas quieren o pretenden defender su carácter de excepción. Gracias a los esfuerzos realizados por historiadores como Hobsbawm y Ranger (*The invention of tradition*) o Martin Bernal (*Black Athenea*), sabemos como las tradiciones pueden ser inventadas, construidas a partir de herencias silenciadas o manipuladas. Hay momentos que necesitan definir políticas fuertes de la identidad, hasta el extremo de poder desarrollar mecanismos de exclusión de todo aquello que no se corresponda con los propios estereotipos culturales. Frecuentes conflictos contemporáneos tienen en la base esta dificultad. Los nacionalismos, los fundamentalismos — habría que hacer las oportunas diferencias conceptuales entre unos y otros — aplican frecuentemente en defensa de su propia identidad cultural mecanismos tantas veces excluyentes, marcados por formas de intolerancia y violencia. Frente a estas estrategias, es necesario construir una mirada abierta a la complejidad de una época profundamente multicultural. Si se habla hoy de una cultura de la postidentidad -*Cultures in between*, dirá Bhabha- es para indicar los procesos de desplazamiento que descentran y permeabilizan los referentes tanto simbólicos como imaginarios de las culturas contemporáneas. Analizar estos desplazamientos es algo más que un simple ejercicio crítico. Se trata de ir más allá de ciertos planteamientos que se agotan en una reflexión más o menos edificante. Ir más allá significa en este caso replantear las profundas limitaciones que tiene nuestro concepto liberal de comunidad cultural. Los debates contemporáneos sobre multiculturalismo y comunitarismo han abierto un

amplio espacio de discusión al que debemos remitirnos. Una sociedad cada vez más compleja como la nuestra debe asumir desde su propio funcionamiento la idea de diferencia. Lenguas, etnias, géneros, etc. son la base estructurante de una diferencia que debe reflejarse en la mirada de quien la interpreta, pero también en la política de quien orienta sus problemas y propone su solución. Se trataría de construir conceptos suficientemente abiertos que nos permitan pensar las nuevas situaciones, los nuevos conflictos. En definitiva, lo urgente es construir modelos de interpretación próximos a las complejidades crecientes, que nos permitan no sólo adecuar nuestra mirada, nuestra lectura, nuestra escritura a esta nueva perspectiva, sino que haga también posible una política que, lejos de supuestos privilegios administrados desde imaginarias identidades, nos acerquen a nuevas formas de tolerancia y libertad.

3. DESAFÍOS

Frente a esta situación bien es cierto que se han levantado en las últimas décadas voces de alarma sobre los riesgos y peligros que acompañaban casi de forma natural los procesos iniciados. Bastaría recordar los no olvidados informes del Club Roma, *Limits to Growth*, de 1972 o el más reciente de la Comisión Mundial sobre Medio Ambiente y Desarrollo -el conocido Informe Brundland- *Our Common Future* (1987)- que acuñó el concepto, ahora utilizando universalmente, de desarrollo sostenible. Como también los problemas planteados en la Conferencia de Río de 1992. Fue allí que por primera vez se hizo pública y expresa la exigencia de que la humanidad pueda decidir su destino, un futuro que no tiene por qué ser decidido por los imperativos de la competitividad de la economía liberal del mercado. Hoy, seis años después de aquella Conferencia, queda bien en evidencia cómo los intereses particulares y “privados” de una minoría -el G7- impiden una verdadera reflexión, la definición de una agenda de investigación y actuación y finalmente una nueva orientación de las estrategias macroeconómicas que definen el futuro del planeta.

Lo que está en juego es la defensa de los bienes comunes, entre los que tienen también que figurar el conjunto de los derechos sociales: el derecho al hábitat, a la salud, a la educación, a la cultura; pero también el derecho a la paz y el rechazo de las guerras, la violencia sea cual sea su origen y forma. Para ello hay que construir y defender la idea y práctica de una ciudadanía mundial, enraizada en una redefinición del bien común y del interés general planetario. Frente a la jungla de los intereses, urge la concretización de nuevos valores que orienten la experiencia de la humanidad para el próximo siglo. Pierre Bourdieu advertía del riesgo que corría la actual civilización de ser destruida. Lo sería si nadie resistiera a los procesos en marcha, forzados a homologarse con las estrategias generales arriba citadas. Se trata, afirmaba Bourdieu en su intervención en la gare de Lyon de diciembre de 1995, de reivindicar un pensamiento crítico que, haciéndose cargo de la nueva situación y la complejidad que la caracteriza, vuelva a construir un proyecto social y cultural que corrija y evite los desajustes del sistema actual. Se trata de volver a articular el momento de una interpretación nueva del mundo con el de su transformación. En juego está el mito moderno de la igualdad, la justicia, la libertad, principios sobre los que se ha construido nuestro modelo civilizatorio.

Este proceso tiene que ver con ciertas urgencias que no pueden ser aplazadas. En primer lugar es necesario organizar nuevas formas de solidaridad planetarias en defensa de los bienes comunes de la humanidad. Esto implica la decisión a favor de una política de civilización, tal como Edgar Morin y Sami Nair han planteado. Una lectura de la complejidad actual exige necesariamente el cambio de ciertas estrategias. Otro tipo de relación económico-financiera, un concepto nuevo de co-desarrollo, una política más solidaria, capaz de proyectar más allá de la situación heredada, nuevas ideas y dinámicas de desarrollo, que impidan situaciones estructurales críticas como las que sufre buena parte de África, Asia y Latinoamérica. Se trata de procesos de deterioro acelerado, cuya capacidad de modificación es prácticamente nula si se mantienen las actuales políticas. El crecimiento demográfico, la crisis de sus estructuras sociales, la costosa financiación impuesta, obliga a estos países a soportar un futuro inhumano, del que somos testigos silenciosos.

Se trata también de construir un nuevo pensamiento crítico que haga suyo un nuevo proyecto utópico. Hay una necesidad de utopía en el pensamiento contemporáneo que ha ido aceptando uno de los tipos más vergonzantes de domesticación. Lo afirmaba hace poco Ignacio Ramonet en las páginas de *Le Monde Diplomatique* y con él muchos de nosotros. Se trata de pensar nuevos conceptos, nuevos valores, que posiblemente ya estaban presentes en la tradición moderna, que habían quedado relegados y olvidados en nuestros análisis de la actual situación mundial. Hay que recuperar un internacionalismo necesario, espacio político en el que se encuentren los problemas, se discutan las soluciones, se proyecte el futuro de la humanidad. Esto implica también la recuperación de nuevas formas de la política, de la discusión, de la participación. Junto a las solidaridades antes invocadas, hay que tener también presente una línea de emergencia en la que coinciden nuevos sujetos, nuevos acontecimientos políticos. Se trata de reconocer y apoyar la importancia que tienen hoy los diferentes movimientos de solidaridad. Por ellos pasa una amplia y generosa demostración de la fraternidad humana.

Finalmente es urgente asumir una nueva responsabilidad frente al futuro inmediato de nuestro mundo y de la humanidad. Un ideal moral que nunca dejó de ser el horizonte al que la experiencia humana caminaba, sabedora de que hay ciertos mínimos innegociable, como son, por ejemplo, los que recoge la Declaración Universal de los Derechos Humanos, que ahora cumple su cincuenta aniversario.

POLÍTICA DE LA PRESENCIA

Jean-Marc Adolphe

1.

*El espacio mas bonito es cuando **tú** estás aquí.*

De verdad, me hubiera gustado estar aquí, contigo, con vosotros, pero solo puedo ofrecer mi ausencia. Aunque, en cierto modo, todos estamos ausentes. Lo que hacemos es casi invisible: ¿quién lo ve ? Lo que escribimos, o decimos, es casi clandestino: ¿quién lo lee?, ¿quién lo escucha?

Hemos aprendido a vivir con esta soledad, desde esta ausencia que nos constituye. Socialmente, casi no existimos, sean cual que sean las ilusiones que, a veces, nos ofrecen para disfrutar.

De verdad, me hubiera gustado estar aquí, pero, en cierto modo, estoy, no solo gracias a las palabras de este texto, sino también por la sensación de compartir con vosotros un “espacio común”, tal como se podía calificar el espacio europeo antes de que se convirtiera en un “mercado común”. Y al mercado no le interesa nuestra ausencia. Aunque sea una ausencia muy activa, muy productiva, muy viva. Pero el valor que tiene es un valor humano, y este valor no tiene mucho precio en las “plazas financieras”.

Todo esto ya se sabe, no somos “triumfalistas de la operación”, no somos conquistadores, porque lo que queremos conquistar solo vale para todos; no es un territorio reservado, una propiedad privada. Somos guerrilleros, como actores ausentes de la guerra cultural, y nuestra guerrilla, la de los ausentes, se llama: “politica de la presencia”.

El tema es : “acción cultural y acción artística. ¿Que quiere decir esto? En Francia, en ese momento, tenemos un gobierno que, para construir treinta nuevas cárceles, va a cortar la mitad de los presupuestos de educación artística en las escuelas. Ya antes se hacía muy poco...

No hay que equivocarse. Las palabras “acción cultural” y “acción artística” son de las pocas cosas que dejan los que construyen los cárceles a unos guerrilleros como nosotros.

Cada “acción” tiene que ser cultural y artística. En ese sentido, no somos actores de una obra que de todas formas se represente sin nosotros; somos actores de una obra que está por escribir, cantar, bailar...

Pero, claro:

no es suficiente levantar los manos.

Ni tampoco bajarlas

o disimular esos dos ademanes

con todos los ajeteros intermedios.

Ningún gesto es suficiente,

aunque se vuelva inmovil como un desafío.

Solo queda una postura disponible :

abrir los manos

como si fueran hojas.

(Roberto Juarroz, Poesia Vertical).

2.

*El espacio más bonito, es cuando **tú** estás aquí.*

Recuerdo que, hace unos años, intentamos conseguir financiación de la Comunidad Europea para un proyecto titulado SKITE (nombre de ciertas comunidades espirituales del siglo XVI en Rusia). La idea era muy simple: ofrecer a unos sesenta artistas de toda Europa (hasta Uzbekistan) la posibilidad de trabajar juntos durante un mes, sin ninguna obligación de producción, solo para experimentar y probar cosas nuevas.

Pero al pedir la subvención de la Comunidad Europea, evitamos mencionar la idea de “búsqueda artística”. Son palabras demasiado complicadas para la burocracia. Habíamos escrito que era un “proyecto-piloto para la formación continua de los intérpretes de la producción coreográfica en Europa”. A los bárbaros hay que hablarles bárbaro.

Al final del proyecto, fui invitado a un hotel muy selecto de París para participar en un simposio con representantes de empresas, bancos, sindicatos, etc., que habían recibido también esta subvención europea. De verdad, durante los dos días de este simposio, no entendí nada. La gente hablaba en francés, pero con un vocabulario tan abstracto para mí, que no podía entender de qué realidad hablaban. El lenguaje del “marketing” (aquí se trataba del marketing de la formación) es una barbaridad impensable. Cuando presenté

nuestro proyecto, al final de la reunión, nosotros que no habíamos producido ni un CD-Rom, ni una video interactiva, ni lo que sea, que sólo habíamos producido una forma de encuentro... hubo, como se puede imaginar, un silencio terrible! Para la segunda edición de este proyecto, han doblado la subvención...

Es así. A veces, la poesía tiene una fuerza increíble.

Porque la única cuestión política, hoy, es: ¿cómo tomar de nuevo posesión de la realidad?

No hay otros caminos que los caminos del lenguaje, del movimiento, de la imaginación.

Entre los libros que tendrían que formar la biblioteca de "la acción cultural y artística", debería figurar *Poesía y realidad* de Roberto Juarroz, un guía fantástico. En este libro, Juarroz escribe que:

La única manera de recibir una creación, es crearla de nuevo. Tal vez, crearse con ella". Y creo más todavía: pienso que la única forma de reconocer la realidad y recibirla, de ser realidad, es crearla, creándose y recreándose con ella. La poesía y la realidad aparecen así como la más íntima afinidad que se da en el ser del hombre.

En esta relación entre poesía y realidad, la primera condición de cualquier poesía válida es una ruptura: abrir la escala de lo real. Quebrar el segmento convencional y espasmódico de los automatismos cotidianos, situarse en el infinito real, o si se quiere en lo "finito sin límites", como pretenden algunos científicos. Asumir, a través de un inevitable dislocamiento, de la vida y del lenguaje, este infinito que empieza en cada cosa y deja de ser así un anacrónico decorado, una invocación medieval, un concepto matemático o una evanescente y tenebrosa referencia, que la mayoría trata de olvidar, como si fuera una mala ocurrencia. Esto implica recordar, entre otras cosas, que "lo visible es sólo un ejemplo de lo real", según la incomparable expresión de Paul Klee, y que, "si se limpiaran las puertas de la percepción, como quería William Blake, todas las cosas aparecerían tal cual son, es decir infinitas". Esto supone también que ya no es posible reducirse a un lugar, un país, una lengua, una vida, una época, una literatura. es entender de una vez que toda literatura es literatura comparada, que todo pensamiento es pensamiento comparado. No hay escapatoria: la poesía abre la escala de lo real (espacio, tiempo, espíritu, ser. no ser) y cambia la vida, el lenguaje, la visión, o experiencia del mundo, la posibilidad de cada uno, su disponibilidad de creación.

3.

*El espacio mas bonito, es cuando **tú** estás aquí.*

A veces pienso que se podría preferir la censura franquista; por lo menos, estaba claro. Pero nunca he vivido en una verdadera dictadura, así que es difícil imaginarlo. No sé si hoy en Europa muchas personas viven en una verdadera democracia. Porque una democracia que no da bastante espacio a sus artistas y creadores es una democracia falsa. ¿Cuáles son hoy en Europa los presupuestos de “la acción cultural e artística”? En Francia somos muy ricos: el Ministerio de la Cultura se come apenas un uno por ciento del presupuesto del Estado. ¡Un por ciento! Todos los políticos (a excepción de la extrema derecha), dirán que la cultura es importantísima para... un montón de cosas. Pero, claro, no pasa nada. El dinero va para construir nuevas cárceles. ¡Eso también es una cultura!

Hay que reconocer que somos dirigidos por unos grandes impotentes. ¿Dicen que van a reducir el paro? Aumenta. ¿Hablan de justicia social? La pobreza va adelante. ¿Hablan de derechos humanos? Aplauden a Vladimir Putin. Etcétera...

En ese contexto, ¿cuál puede ser el sentido de una “acción cultural e artística”? Bueno, la acción cultural y la acción artística solo tendrían que preocuparse del poder. Y claro, no quiero hablar del poder de los impotentes de este mundo, sino del poder de crear, el poder de hacer algo con las manos, el cuerpo y la cabeza, el poder de reinventar el poder.

En esos momentos que al Poder le escapa el poder de cambiar la realidad, los artistas son los únicos que, hoy en día, transforman la materia del poder, y por eso hoy en día están tan censurados, mutilados, instrumentalizados...

Tenemos en nuestras manos la posibilidad de cambiar esto

(aunque “ningún gesto es suficiente, aunque se vuelva inmóvil como un desafío”),
porque de verdad tenemos el verdadero poder,
que es el poder de la acción poética.
No tenemos dinero, no tenemos ejército, no tenemos policía,
no tenemos nada,
pero de verdad nosotros somos el ministerio de la cultura (con lo que quiere decir cada palabra: “nosotros”, “somos”, “ministerio”, “cultura”),
en cualquier sitio que estemos,
porque “el espacio mas bonito es cuando estás aquí”.

Política de la presencia.

El único sentido de la “acción cultural y artística” es que cada *tú* puede ser mas bonito.

CANSADOS DE DISCURSOS QUE NO CONDUCEN A NADA. ANOTACIONES SOBRE ARTE Y RESPONSABILIDAD CÍVICA

Jorge Riechmann

El jefe Joseph, un indio nez percé, habló así el 14 de enero de 1879 ante una gran reunión de ministros del gobierno y parlamentarios del Congreso estadounidense: *He oído conversaciones y más conversaciones, pero no se ha hecho nada. Las buenas palabras no sirven para nada si a nada conducen. Las palabras no traen de vuelta a mi gente muerta, ni devuelven nuestra tierra, ahora invadida por los hombres blancos. No protegen la tumba de nuestros padres, ni nos entregan los caballos ni el ganado. (...) Las buenas palabras no proporcionarán a mis gentes un lugar donde vivir en paz y donde poder cuidar de sí mismos. Estoy cansado de discursos que no conducen a nada. Mi corazón enferma cuando recuerdo todas esas buenas palabras y todas las promesas rotas. He escuchado demasiadas palabras de hombres que no tienen derecho a abrir la boca*¹.

“Los señores del poder y del dinero secuestran las palabras para cambiar los contenidos”, en un verdadero *secuestro del lenguaje y de la razón*, se afirma en la declaración final del Primer Congreso Iberoamericano de Ética y Filosofía Política², en el que he tenido el honor de participar.

¿Cómo plantear, de manera sencilla, la peliaguda cuestión de la responsabilidad cívica del escritor? Acaso de la forma siguiente: aunque a veces decir puede ser una forma de hacer (y sumamente poderosa), también hay muchas ocasiones en que decir es sólo una forma de hurtarse, de esquivar, de confundir, de huir. Y existen otras formas de hacer a las que ningún decir puede reemplazar.

La distancia que media entre la palabra desencarnada y la palabra con un cuerpo detrás. *De lo que digo respondo con mi persona.*

Por otra parte: los seres humanos pueden mentir, las palabras no pueden. (Cualquier texto puede leerse como si uno lo viviese intensa e íntimamente, asumiéndolo con toda la convicción y fuerza que nos habita, cuando el lector o lectora es un declamador experi-

¹ Citado en McLuhan, M. T. *Tocar la tierra*. Barcelona: Octaedro, 2002, p. 131.

² Alcalá de Henares, 16 al 20 de septiembre de 2002.

mentado. La pasión por las ideas puede fingirse, igual que el orgasmo. Desconfía de la declamación.)

“La responsabilidad de los intelectuales” –escribió una vez Noam Chomsky— “consiste en decir la verdad y en denunciar la mentira”.

Las palabras no bastan. A partir de aquí, hay quien decide endurecer sus palabras bañándolas en odio; y hay quien decide actuar –sin olvidar la tibieza y la dulzura.

El artista, en las sociedades modernas (vale decir: cuando ya no es chamán, ni médico, ni arquitecto, ni labrador, ni sacerdote...), siempre ha tenido algo de parásito social. Pero se le consentía a cambio de la entrega impredecible, irregular y ocasional de ese algo, a la vez imprescindible y superfluo, difícil de definir pero reconocible al primer golpe de vista (o de tacto, o de oído...), que llamamos belleza.

Luego, en cierto momento del siglo XX, el artista se desentendió de ese pacto implícito, y pasó a exigir reconocimiento, dinero y honores *precisamente por desempeñar con énfasis consciente, y hasta cierta sobreactuación zalamera, el papel de parásito social*. Es la distancia que separa a un Paul Klee de un Andy Warhol; la distancia que va de un indagador que arriesga a un virtuoso del recochineo.

Luego, las cosas han empeorado mucho más. Así, en la España de 2002, el cínico Santiago Sierra se suma a la definición que los cínicos artistas germano-occidentales de finales de los setenta, “Dokoupil y gente así”, proponían para el arte: “un gran artista es el que ocupa la primera página de una revista y arte es lo que las instituciones de legitimación, críticos, curadores, museos, etcétera, dicen que es arte”³.

Da náuseas.

En una entrevista Félix de Azúa, con el ingenio y el cinismo que le distingue, insiste en la falta de eficacia del arte político y en el carácter inane –como de suplemento cultural—de la actividad del intelectual. “Tenemos exactamente la misma función que los suplementos culturales. Somos el cura que se sube a un púlpito y echa su sermón. Los políticos no pueden decir: ‘Damas y caballeros, no creemos en ningún valor que no sea el dinero y el poder’. Tienen que decir que hay valores, y como ya no pueden apelar a la religión apelan a los del arte, la cultura, los viajes o la gastronomía, que son los valores que defienden los suplementos culturales en general. Pero los intelectuales no tenemos ninguna función, y los que se creen tenerla se convierten en instituciones y son ridículos, como Günter Grass...”

³ Entrevista en *Blanco y Negro Cultural*, 28 de septiembre de 2002, p. 28.

Aquí hay, a la vez, algo que está bien visto—el poder de soborno del sistema y la capacidad de banalización de la sociedad del espectáculo—y un grave error de apreciación: los hay que se dejan sobornar, y los hay que no. Hay sin duda intelectuales de suplemento cultural: pero también otros y otras que no se dejan atrapar entre las portadas y contraportadas multicolores. Personalmente a mí Grass no me parece ridículo, aunque eso es cuestión de opinión: lo que no resulta opinable es que no es un intelectual de suplemento cultural. Noam Chomsky no es un intelectual de suplemento cultural, Vandana Shiva no lo es, el subcomandante Marcos no lo es, John Berger no lo es, Arundhati Roy no lo es, Ignacio Ramonet no lo es, Susan George no lo es... Hay que optar. Saber a qué señores sirve uno: o si lucha contra el poder de los señores.

El milenio se anuncia con contradicciones llevadas al extremo. La derrota, si no en todos sí en muchos países, de los totalitarismos políticos no excluye la posible victoria de un totalitarismo blando y coloidal capaz de promover—a través de mitos, ritos, consignas, representaciones y figuras simbólicas—la autoidentificación de las masas, consiguiendo que (...) ‘el pueblo crea querer lo que sus gobernantes consideran en cada momento más oportuno’. El totalitarismo no se confía ya a las fallidas ideologías fuertes, sino a las gelatinosas ideologías débiles, promovidas por el poder de las comunicaciones⁴.

Con pocos días de diferencia se inauguran dos nuevos y grandes centros culturales en Madrid, ambos preparados para gastar millones de euros defendiendo—dicen sus declaraciones de intención—el mestizaje, la interculturalidad, la conciencia medioambiental y el pluralismo: como mandan los cánones. Y todos en demostrar lo diferentes que son de los demás, lo exclusivo de su oferta. Mientras tanto, los inmigrantes se ahogan a decenas en las aguas del Estrecho de Gibraltar y la devastación de nuestros ecosistemas prosigue imparable. No me cabe duda de que hay muchas más personas implicadas en esa gestión de la cultura y en su disfrute, que la que está trabajando en grupos ecologistas o en colectivos de solidaridad, a menudo con una agobiante carencia de recursos.

La cultura como cortina de humo. El arte como maniobra de distracción. Intelectual, escritor, artista, poeta: tienes que decidir con quién estás.

Lo que encuentro realmente peligroso y desagradable es el tipo de lenguaje que escuchamos recientemente: intervención humanitaria, y no olvidemos libertad y

⁴ Magris, C. *Utopía y desencanto*. Barcelona: Anagrama, 2001, p. 10.

democracia y todo lo demás. En realidad es justificar un acto simplemente autoritario para controlar y mantener el poder. Y la cuestión de destruir seres humanos mientras eso sucede parece ser irrelevante. (...) Durante el bombardeo de Serbia, hace dos años, había un mercado en una aldea llamada Nis. Yo he sido testigo presencial de este hecho. Una mujer estaba sentada con su hijo de cinco años en un banco del mercado, comiéndose un bocadillo. Y de la nada, empezaron a caer bombas, bombas estadounidenses. El mercado se convirtió en un caos. Unas 40 ó 50 personas murieron. Esta mujer buscó a su hija, que había salido disparada de sus brazos. Encontró la cabeza de la niña en la alcantarilla.

Pero el primer ministro Blair y el ex presidente Clinton nunca reconocerían la cabeza de esa niña. De hecho, la muerte y el que se le hubiese arrancado la cabeza a la niña sería totalmente irrelevante para esa gente. Sostengo, y realmente lo creo, que Clinton y Blair deberían ser procesados por crímenes de guerra...⁵.

Dominados y dominadores, aunque hablen con las mismas palabras, dicen siempre cosas distintas.

Cuando un ministro —el simpático Zaplana, pongamos por caso, o quizá el antipático Rato— habla de “contar con la participación de la sociedad civil”, está hablando en realidad de la privatización de servicios públicos. Cuando habla de “racionalidad económica”, se refiere a despidos. Los ejecutivos de las grandes empresas lo entienden al instante. La gente del común tiene que entenderlo, tenemos que entenderlo: nos va en ello la democracia, la seguridad, la libertad, la vida.

“Una de las funciones de la literatura es precisamente lo que Confucio llamó la rectificación de los nombres. En la antigua China, el poeta y consejero del emperador garantizaba que, en un Gobierno justo, las palabras significaran su sentido.”⁶

¿De qué habla el Diablo? Sólo de la realización del Bien Supremo.

Lo que en la cultura cotidiana, la cultura que día a día vive la gente, la cultura en sentido casi antropológico, es destructividad ecológica, la alta cultura lo sublima como arte (e incluso —supremo escarnio— ¡arte que se dice políticamente comprometido contra esa destrucción!).

Lo que en la cultura de todos los días es racismo y xenofobia, la alta cultura lo sublima como líricos elogios del mestizaje y la diversidad.

⁵ Pinter, H. en *El Cultural*, 3 de octubre de 2002.

⁶ Weinberger, E.: El libro tiene hoy la caducidad de un yogur. *El País*, 14 de octubre de 2002 (Entrevista).

La tensión en la base se hace insoportable; y en los sublimes mecanismos de destilación de la alta cultura, uno se ahoga. La empresa mecenas del museo de arte moderno de la ciudad es la misma empresa que arrasa los alrededores de la ciudad construyendo autopistas. La empresa que devasta tres continentes con sus prospecciones y explotaciones petrolíferas es la misma que financia la conservación de parques naturales en la metrópoli. *Hay que negarse a entrar en semejante lodazal.* Trazar una línea, y decir: hasta aquí, y atenerse a ello.

Necesitamos menos artistas de esos que se sienten casi militantes (gratificados por sus variadas actividades sublimatorias), y más militantes. Menos pasajeros de la alta cultura, y más activistas de la cultura de base, rompiéndose los cuernos para cambiar los valores de la gente, ahí donde esos valores pueden quizá ser cambiados.

(De todas formas, amigo, cuidado con las exageraciones: sería un poco mareante estar en contra del racismo por ser racismo, y por otra parte en contra de los proyectos antirracistas por ser “políticamente correctos”.)

A la cultura de relumbrón, con presupuesto ventripotente y *glamour* mediático, hemos de aprender a decir no.

Un buen *test* es el siguiente: esa aportación cultural tuya tan abracadabrante y fundamental, ¿aporta algo a los campesinos de Guatemala? ¿Podrías defenderla ante una asamblea de esos campesinos?

En Occidente vivimos una situación que podríamos calificar de “inmoralidad estructural”, que corrompe sin tregua nuestra vida moral, artística, intelectual. Tres dimensiones de esa situación:

1. El abismo de desigualdad Norte/ Sur: seres humanos de primera y de tercera categoría. Un *apartheid* planetario, en beneficio de los menos.
2. Vivimos como si fuésemos la última generación que habita un planeta de usar y tirar: *après nous le déluge*.
3. Un discurso de derechos humanos y valores universales, sistemáticamente contradicho por nuestra práctica.

¿Qué conciencia aguanta este vaivén continuo entre el chorro de agua casi hirviendo y la ducha fría? La analogía sería una sociedad esclavista que hubiera perdido por completo la fe en sus propios valores esclavistas, y defendiese—verbalmente— valores abolicionis-

tas, al mismo tiempo que siguiere haciendo girar toda su vida económico-social sobre el esclavismo.

Así, el cinismo se convierte en la endémica enfermedad profesional de nuestros intelectuales y artistas...

En semejante situación, conjugar valores éticos (de liberación humana, de justicia ecológica) y valores estéticos (de belleza, de indagación existencial) se convierte casi en un acto de heroísmo; y esto es desastroso. Desastroso el país que necesita de héroes, nos avisaba Bert Brecht hace ya tantos años...

En un mundo así, donde a todos los niveles de lo público y también en la vida privada se generalizan la hipocresía y el cinismo, la recomendación de *atender siempre a las prácticas que acompañan a los discursos* es doblemente importante.

Gaspar Noé, el director de cine francés que la logrado la más reciente quiniela de catorce resultados—en su gremio eso quiere decir aproximadamente: el escándalo mediático, a base de la oportuna dosis de sexo, violencia y “transgresión”, que asegura una intensa publicidad gratuita para un bodrio que no merece ni cinco minutos de atención⁷--, declara a la prensa: “El bien y el mal no existen. Son códigos totalmente artificiales. La vida es amor. Lo que para mí es el bien para otro es el mal.” No cabe duda de que se trata de la postura metaética más coherente con la nueva “jaula de hierro” de la *sociedad del espectáculo*, donde son dominados los exciudadanos y neosúbditos mediante la producción masiva de contenidos de conciencia y *realidad virtual*.

En la sociedad del espectáculo, al arte y la cultura se le plantea un problema especial: porque quienes dominan el mundo nos tienen agarrados por los cojones de la imaginación⁸.

⁷ Así valora el crítico cinematográfico Ángel Fernández-Santos la película de Gaspar Noé *Irreversible*: “Cine de apariencia rompedora, pero que no rompe norma alguna, sino que finge —y es cosa fácil hacer un ejercicio de simulación tan endeble y tosco— vulnerar la gramática del cine convencional para, agolpando confusión y barullo en la pantalla, ocultar bajo ese agolpamiento la necia y salvaje incompetencia con que está hecha la (es un decir) filmación a brochazos de este bodrio, que—en palabras de *Le Monde*—destila ‘indigencia intelectual’ y que, detrás de imágenes de pringosa y tediosa exaltación de la violencia, deja ver un caso extremo de indigencia moral y profesional. (...) Nada hay más aburrido que este juego de señoritos aficionados a la violencia por la violencia: ese atroz y alarmante fenómeno de la vida de la Europa actual al que los responsables de este reaccionario seudofilme no oponen la menor distancia crítica, sino que comulgan con él” (“Incompetencia”, *El País*, 11 de octubre de 2002).

⁸ Lo mismo se puede nombrar, de manera más culta, como una *hiperestetización* envolvente de la sociedad: véase Jiménez, J. *Teoría del arte*, Madrid: Tecnos, Alianza, 2002.

El símbolo de la opresión, en los países del Sur, es un policía con material antidisturbios; en el Norte, seguramente, hay que identificarlo con un “creativo” de agencia de publicidad.

Vuelve y revuelve tantas veces la pregunta: ¿es posible un arte político? ¿Es posible una poesía política?. Sin embargo, la pregunta está mal planteada; en esta sociedad “hiperestetizada” donde la dominación se ejerce de manera fundamental a través de la imaginación y de los deseos de la gente, debería ser más bien: ¿es hoy posible, son posibles, un arte o una poesía no políticos? (Ya que la sociedad “hiperestetizada” en el sentido de José Jiménez es por ello mismo una sociedad hiperpolítica.)

En tal contexto, intentar preservar la autonomía del arte (¡no su autarquía!) puede ser no un ejercicio de irresponsabilidad social, sino una defensa contra la mercantilización.

Uno de los fenómenos que, considerados desde el pensamiento de liberación social del siglo XIX, más sorprendentes han de resultar en el mundo de los siglos XX y XXI, sin duda es que las gigantescas ganancias de productividad que ha logrado el sistema industrial no se hayan transformado en menos tiempo de trabajo y más tiempo para la vida; que, a pesar de la abundantísima producción de bienes y servicios, no nos hayamos acercado al “reino de la libertad” que anticipaba Marx para después que las perentorias necesidades materiales de los seres humanos hubieran sido satisfechas.

Pero si las necesidades materiales se satisfacen con bienes materiales, y si de estos hay —en las zonas privilegiadas del planeta— plétora, ¿cómo es que no se producen fenómenos de saturación? La respuesta es sin duda que *cuando el estómago está saciado, los guardianes de nuestro establo nos echan pienso para la imaginación y el deseo*. Lo expuso Wolfgang Sachs en un brillante ensayo breve del que traduzco un par de párrafos:

Lo que importa en una sociedad así es el poder simbólico de bienes y servicios; no son sencillamente—menos que nunca—vehículos de utilidad: desempeñan una función expresiva. Lo que cuenta es lo que los bienes dicen, no lo que hacen. En las sociedades modernas los bienes son medios de comunicación. Constituyen un sistema de signos a través del cual un comprador o compradora hacen afirmaciones sobre sí mismos. Mientras que en los ‘buenos tiempos de antaño’ los bienes informaban sobre el estatus social, hoy señalan apego a un particular estilo de vida.

Hoy en día, muchos productos han sido perfeccionados al máximo y no admiten desarrollo ulterior: sólo cabe encontrar nuevos compradores si esos bienes ofrecen más capital simbólico. Los coches que ya no pueden ganar en velocidad ni

comodidad se diseñan para constituir maravillas tecnológicas. Los relojes que no pueden señalar el tiempo de manera más exacta adoptan un aspecto deportivo cuando se transforman en relojes submarinos. (...) Los diseñadores y publicitarios están ofreciendo continuamente a los consumidores nuevas sensaciones y nuevas identidades, mientras que la utilidad del producto se da por supuesta.

En semejante contexto, la relación entre consumidor y producto se ve moldeada sobre todo por la imaginación, que es infinitamente maleable. Los sentimientos y significados no brillan por su estabilidad: su plasticidad y fácil obsolescencia puede ser explotada por los diseñadores de infinitas maneras. La imaginación, en efecto, es un inagotable combustible para avivar una oferta creciente de bienes y servicios. Y por esa razón, la expectativa de que las sociedades enriquecidas alcanzarían un día el nivel de saturación no se ha realizado: cuando las mercancías se transforman en símbolos culturales, no han final para el crecimiento económico⁹.

Repito lo que escribí antes: nos tienen cogidos por los cojones de la imaginación. Pero si es así, y por más que la tarea parezca casi inabordable, no queda otro remedio que plantear, junto a las tradicionales políticas para la liberación social, *políticas para la emancipación del deseo*, propuestas para la liberación de esa subjetividad que imagina –y que puede hacerlo de manera autónoma, o verse presa en las redes de una heteronomía tanto más eficaz cuanto más sutil e inadvertida.

El ejercicio del poder está ligado estrechamente al uso de las palabras; a la capacidad de *redefinir la realidad* que tienen los discursos fuertes... o especialmente oportunos. Ésta, escritor, intelectual, poeta, es tu oportunidad; y también tu responsabilidad.

“Lo que mueve el mundo no son razonamientos sino intereses”, me decía Ángel esta mañana. Pero no se trata de dos polos antitéticos: los razonamientos pueden elaborarse a partir de intereses –de hecho, los buenos razonamientos no pueden evitar tener en cuenta los intereses--, y por otro lado, todos los seres vivos sintientes, desde el más humilde hasta el más encumbrado, tienen intereses (luego en la práctica cualquier razonamiento que vaya más allá de la abstracta lógica formal se complicará con intereses). Lo que en realidad quería decir este hombre es: las luchas sociopolíticas no las deciden los valores sino el poder. Bien, aquí entraríamos en la discusión ya secular sobre los profetas armados y desarmados, pero como mínimo habrá que indicar: valores y razones son también, *siempre*, un factor de poder. Y los valores emancipatorios, aliados con los buenos razonamientos, pueden emplearse para intentar aumentar el poder de los desposeídos.

⁹ Sachs, W.: Rich in things, poor in time, *Resurgence* 196, septiembre-octubre de 1999.

Emilio Lledó habla de la lucha por la verdad en términos no metafísicos: “algo tan sencillo como saber lo que decimos, querer saber lo que decimos, poder decir lo que sabemos.”

Vivimos en una *cultura del atiborramiento*: empacho de estímulos, de información, de ruido, de entretenimiento, de mercancías (para quienes pueden pagarlas)... Los restaurantes *All You Can Eat* en EE.UU., donde la gente puede comer hasta hartarse por un precio fijo, son el paradigma al que tiende a ajustarse todo lo demás.

Virtud política: aprender a vivir frugalmente y amar la diversidad.

Un espacio señero de resistencia se abre hoy si uno *se hurta al atiborramiento*. Y lo mejor de estas prácticas emancipatorias “nuevas”, del tipo de dejar de comer carne, apagar las pantallas o vivir más despacio, es que están al alcance de cualquiera que se las tome en serio, aquí y ahora. No requieren ninguna inversión adicional de recursos escasos, en la medida en que son prácticas de austeridad que lo que hacen es precisamente liberar recursos escasos.

No se trata del conocido eslogan *que paren el mundo, que me quiero bajar*: sino, antes bien, *porque quiero vivir de verdad en este mundo, es de la Megamáquina de donde he de apearme*.

Lo más importante para los seres humanos es la intensidad, el deseo: la forma en que la vida se refracta en un sujeto. Y eso está en los ojos que miran, no en lo mirado.

Con el poeta Javier Egea desafiaremos al tirano:
*“Yo te digo, Videla/ que viven los poetas con los ojos abiertos/ y miran y conocen y sienten conociendo/ y entonces dos caminos:/ apoyar a la muerte o defender la vida.”*¹⁰

¿Demagógico? Sólo quienes se pongan del lado del tirano confundirán, en las situaciones extremas, la sencillez con la demagogia. Los demás seguiremos pensando que *vivir con los ojos abiertos y defender la vida* son dos buenas reglas de conducta.

¹⁰ Un poema de su libro *Argentina 78*, inicialmente publicado en 1983, ahora en Egea, J. y otros: *Contra la soledad*, Barcelona: DVD, 2002, p. 62.

Pascal Quignard glosa las dos “propuestas decisivas” del pensador chino de la Antigüedad Kong-suen Long: *Existen pensamientos que no provienen de ninguna parte. Hay meditaciones sin conclusión*¹¹.

Eso que somos no lo sabe nadie.

En los estandartes de Occidente, mucha retórica altisonante—e hipócrita—sobre libertad, democracia y derechos humanos. En el dorso de esos estandartes, bordadas con hilo de oro, tres palabras inglesas que sí dicen la verdad de sus valores: *convenience, comfort, entertainment*.

(El denominador común de esa tríada de valores/ disvalores, si uno lo piensa un poco, sería: *no querer saber*.)

La cuestión de fondo es: si usted sólo puede tener aire acondicionado al precio de ser un asesino, ¿se resistirá a asesinar?

Cuando estés repitiendo tu itinerario acostumbrado, repetido mil veces y automatizado hasta la indiferencia, recuerda: hay siempre varios trayectos posibles para llegar a un lugar, y ahora mismo podrías estar explorando la calle de al lado.

El arte es una navaja multiusos: gran cantidad de errores y malentendidos se derivan de la suposición de que es sólo un martillo, o sólo un abrelatas, o sólo un destornillador...

Los *safari parks* han desacreditado la naturaleza; los parques temáticos han adulterado lo que llamamos nuestra “civilización”; los libros de autoayuda han degradado cualquier clase de reflexión sobre la sabiduría, y así podríamos seguir. Resulta difícil concebir una degeneración mayor de los ideales de una cultura que, en la exaltación arrogante de la Ilustración, se proponía como faro cuyas luces iluminarían el mundo entero. Hay días en que, verdaderamente, uno siente fuertes impulsos de sumarse al padre André Breton en su conocida reivindicación del “acto surrealista puro” (ya se sabe, aquella barbaridad de los disparos al azar contra la multitud).

¹¹ Quignard, P. *El nombre en la punta de la lengua*, Madrid: Debate, 1993, p. 73.

Aparte de ser una infamia y de resultar contraproducente, es una tontería: pues en cualquier momento y en cualquier lugar puede uno encontrar la línea vertical que lo iza de inmediato fuera de la papilla siniestra. Esa posibilidad está abierta para ti: no desvíes la mirada: ahí.

En una Academia para poetas, las asignaturas troncales podrían ser zoología sacra, economía política, alquimia, matemáticas, deriva situacionista, extrañamiento brechtiano, lógica taoísta, dos lenguas extranjeras vivas y dos lenguas muertas, botánica, termodinámica, geología, agroecología y orientación por las estrellas. Sólo en el décimo año de estudios se abordaría la retórica: con Aristóteles como manual, eso sí.

Auden —citando a un rabino jasídico— proponía aprender del ladrón: “Un niño y un ladrón pueden enseñarte las diez reglas de la acción. Del niño puedes aprender tres cosas: está alegre sin causa. Nunca se está quieto. Cuando quiere algo lo pide con todas sus fuerzas. El ladrón también enseña cosas útiles:

- Trabaja de noche.
- Si no termina la primera noche, continúa la noche siguiente.
- Él y todos sus cómplices se aman los unos a los otros.
- Arriesga su vida por poca cosa.
- Lo que roba tiene poco valor para él; lo cambia por calderilla.
- Aguanta golpes y sinsabores; le importan poco.
- Le gusta su oficio y no lo cambiaría por ningún otro.”¹²

A los dos maestros de Auden yo añadiría un tercero, el perrito, para completar la trilogía didáctica. Del can se pueden aprender las ocho reglas de la acción:

- Inaugura el mundo cada mañana.
- Para él se recrea cada día el mágico tapiz de olores, siempre el mismo y siempre diferente.
- Disfruta con los placeres más sencillos.
- Está de verdad en lo que está, viviendo absorto el “ahí”, sin distracciones.
- Se relaciona con afectividad intensa.
- Se fía de sus sentidos y pone la calidad por encima de la cantidad.
- Distingue lo bueno y lo malo a base de fino olfato.
- Siendo tan diferentes como somos, nos considera perros y nos trata sin discriminación ninguna.

¹² Citado en: Zóbel, F. *Cuaderno de apuntes*. Madrid: Galería Juana Mordó, 1974, p. 31.

Llega a ser el que eres.

Llega a habitar el lugar donde vives.

Llega a pensar tus propios pensamientos.

Llega a aproximarte a tus prójimos.

Llega a hacerte cargo de tus acciones, y a amar a aquellos a quienes amas.

Llega al corazón de las tautologías que en realidad no son tales.

Otoño de 2002

SOBRE EL LUGAR DEL POETA EN LA CIUDAD DEMOCRÁTICA¹³

1

No sirve, radicalmente no sirve la poesía como ornamento y filigrana. No es posible la redención estética del mundo, pero incluso el fingimiento de su posibilidad resulta indigno.

Y no resulta hoy viable la poesía fundacional, la poesía instauradora del sentido del mundo. El mundo se nos cae a pedazos: parece deshonesto aplicar pegamento lírico a los fragmentos.

(La poesía sirve para *dar sentido*, ciertamente, o intentarlo. Pero no a la manera en que da sentido un Legislador Supremo, sino al modo en que lo hace un ciudadano reunido en asamblea con sus iguales.)

Escribir supone la preexistencia de un impulso de transformación de la realidad. (Incluso el narrador naturalista, por más que pueda engañarse pensando otra cosa, elabora realidad transformándola y crea nuevas realidades.) Eso emparenta la literatura con la práctica revolucionaria.

¹³ Publicado originalmente en: Riechmann, J. *Canciones allende lo humano*, Madrid: Hiperión, 1998.

CANSADOS DE DISCURSOS QUE NO CONDUCEN A NADA...

No hay poema que redima el mundo; pero tampoco hay poema que deje el mundo intacto.

Diría que la elegancia es una trampa.

El gran escritor escribe para deshacerse de su estilo--eso lo supieron entre otros Julio Cortázar y Henri Michaux. Escribe para desaprender, para descondicionarse.

De ahí que la definición más breve de poesía que se me ocurre sea: comenzar a escribir cada línea como si se fuera a inventar el lenguaje.

Hay que dejar que las palabras *hablen*, hay que permitirle al texto que piense. Parece una obviedad, pero es lo supremamente difícil. El poeta tiene que saber prescindir de la perspectiva general. Sus poemas saben cosas que él no sabe.

¿Para qué sirve la poesía? Rigurosamente para nada. Como todo lo esencial.

2

La expresión “intelectual comprometido” es equívoca. *Compromiso*, en un primer sentido, puede denotar sumisión a una instancia ideológica exterior (que solía ser un partido político, que solía ser *El Partido*); en un segundo sentido denota *el esfuerzo por que la palabra tenga consecuencias fuera del orden del discurso* (esfuerzo que en principio es compatible con la más rigurosa independencia respecto a instancias ideológicas externas).

En la primera acepción, “descompromiso” es sinónimo de independencia; en la segunda, de irresponsabilidad.

Por eso mismo, la expresión “poesía comprometida” es también equívoca (y no digamos si se pronuncia en francés, *poésie engagée*). Según ha señalado Cristoph Hein, rebelándose contra el compromiso en cuanto a sumisión a control externo, una virtud esencial de la poesía es su incapacidad para el compromiso: no sirve para chalanos ni claudicaciones.

Su extremada radicalidad se deriva de una extremada *fidelidad a lo real y a las posibilidades de lo real*. En muchas situaciones, la palabra *fidelidad* me parece más libre de equívocos que la palabra *compromiso*.

Poesía: palabra que se rebela contra la instrumentalización del lenguaje. Palabra no administrada.

Lo que el poeta propone no son "nuevos textos sagrados", sino ventanas sobre el mundo que, para respetar la mayoría de edad de quien lee o escucha, no pueden sustraerse a sí mismas al ilimitado ejercicio de la libertad crítica.

3

El único compromiso directo del poeta en cuanto tal es con el lenguaje; y de ahí se deriva su única responsabilidad importante *en cuanto poeta*.

En calidad de poeta responde de sus palabras, no de su ideario político, o de sus sentimientos morales, o de sus conocimientos científicos.

Ahora bien: sucede que el poeta es más cosas además de poeta. Es un ser humano, quizá un amante o un padre, explota o es explotado, come o no carne de animales, ocupa cierto lugar en la división social del trabajo, se entrena o no para la guerra, sus acciones causan más o menos daño al medio ambiente, evade impuestos o no; es un ciudadano.

Un ciudadano como los demás: no es un ciudadano especial. No tiene privilegios o responsabilidades especiales en cuanto ciudadano. Ahora bien: creo que habría que situar el listón de las responsabilidades del ciudadano bastante más alto de lo que es común por nuestros pagos.

Democracia es autogobierno y es participación, o no es nada. Oscar Wilde sentenció que el socialismo cuesta demasiadas tardes libres. Su aforismo puede reformularse: la democracia es asunto de tiempo perdido, de mucho tiempo perdido. *La conversación ininterrumpida* es el título de un libro de poemas que admiro, pero también una buena definición breve de la ciudad democrática.

No concibo --por poner un ejemplo-- al ciudadano de la ciudad democrática que no dedique unas horas semanales a la actividad sociopolítica no remunerada, dentro o fuera de las instituciones. Si no lo hace, podrá tener cualidades excelentes en otros ámbitos, pero *como ciudadano* no está a la altura de sus responsabilidades.

Al poeta en cuanto ciudadano no le exijo menos que a los demás ciudadanos, ¡estaría bueno! Ni le prohíbo que aborde los problemas, las luchas o los desgarramientos de la ciudad democrática en sus poemas. Ya que -como todos los materialistas sabemos- la calidad del poema la determinan sus palabras y no su tema.

LOS PRÓXIMOS CIENT AÑOS (DE LA MANO DE GABRIEL CELAYA)¹

Jorge Riechmann

Al filosofar hay que bajar al viejo caos y sentirse a gusto en él.

Ludwig Wittgenstein, 1948²

Creo que estamos en una situación que lo que reclama es nutrir el caos, más que intentar clarificarlo organizativamente; quiero decir el caos en sentido griego, la masa de proto-ser —no me refiero al desorden necesariamente.

Manuel Sacristán, 1980³.

Los griegos no consideraban, ni nosotros debemos hacerlo, que ser poeta fuese un asunto neutral desde el punto de vista ético. Las decisiones estilísticas—las elecciones de ciertos metros, imágenes y vocabularios—se relacionan estrechamente con una determinada concepción del bien.

Martha Nussbaum⁴

El vínculo profundo con su época—y con los aspectos de ésta que pueden resultar lejanos a las generaciones sucesivas—es el signo de su universalidad, auténtica sólo cuando el individuo se sumerge en su propio tiempo asumiendo sus cargas y sus límites, mientras que quien pretende hablar desde un púlpito sustraído a la contingencia y relatividad de la vida, sin mancha de su sudor ni de su sangre, no pasa de ser un vacuo retórico.

Claudio Magris⁵

Si el arte, la literatura, es siempre un producto social, el que trata de hacer arte o literatura social peca contra natura: contra la propia naturaleza del arte y de la literatura, cuya producción natural invierte.

José Bergamín⁶

¹ Primera versión de este texto publicada en el n. 49 de *Poesía en el Campus*, monográfico *¿Todavía hay compromiso? Poesía y globalización*, Zaragoza: Universidad, abril de 2001.

² Wittgenstein, L. *Observaciones*, Madrid: Siglo XXI, 1981, p. 116.

³ Coloquio de la conferencia “¿Por qué faltan economistas en el movimiento ecologista?”, transcrito por Salvador López Arnal.

⁴ Nussbaum, M. *La fragilidad del bien*, Madrid: Visor, 1995, p. 44.

⁵ Magris, C. *Utopía y desencanto*, Barcelona: Anagrama, 2001, p. 111.

⁶ Bergamín, J. *Aforismos de la cabeza parlante*, Madrid: Turner, 1983, p. 67.

1

Se me ha concedido el Premio Internacional de Poesía Gabriel Celaya⁷; recibirlo del alcalde de Torredonjimeno me honra⁸, y también me interpela a situarme con respecto al potente poeta de Hernani.

A mí me han llamado intelectual –con buenas y con malas intenciones. Pero si soy algo, si yo soy algo, soy poeta. Lo cual sólo quiere decir: no renuncio a cobijarme bajo el frondoso árbol del lenguaje, dentro de la gran casa roja de la poesía. Sigo aspirando a ser *ciudadano de la lengua*, según la hermosa expresión de Rubén Darío.

La vida, el amor, la fugacidad del tiempo, la muerte, son los grandes temas “eternos y universales” de la poesía, se nos dice por parte de quienes querrían mantenerla incontaminada por asuntos más mundanos, como los conflictos políticos. Pero en cuanto pensamos en la vida como *la plenitud posible de la vida para todas y todos* (¿y cómo si no podríamos aproximarnos al misterio de vivir?), ya tenemos “lo social” en la puerta de la gran casa roja de la poesía.

2

Lo que me separa –no me distancia-- de Celaya: su sentido de misión. El poeta, escribía René Char, tiene a lo más una tarea, pero no una misión. “Mientras haya en la tierra un solo hombre que cante/ quedará una esperanza para todos nosotros”⁹ no son versos cerca de los cuales podamos acampar hoy. (Probablemente el mismo Gabriel, en los años setenta, ya no podía.) ¿Una canción para sostener la esperanza de todos? ¿El poeta como fuente dispensadora de salvación?¹⁰ Nuestras espaldas ceden bajo el peso plúmbeo de esa misión heroica, redentora.

Lo que nos sigue uniendo: la tarea de la insurrección. La poesía, o es resistencia, o es puro verso, suele decir José Viñals. “Vuelvo a luchar como importa y a empezar por lo que empiezo”¹¹: éste verso de Gabriel es un buen bastón para caminar en la noche oscura.

3

Según Gabriel Celaya, “el poeta está obligado a dar voz a los vencidos, a los mudos.”¹²

⁷ Por mi libro *La estación vacía* (Germanía, Valencia 2000).

⁸ El 21 de octubre de 2000.

⁹ Celaya, G.: *Itinerario poético* (edición del autor), Madrid: Cátedra, 1975, p. 73. Del poema *Pasa y sigue* (1952).

¹⁰ Otero, Canto Primero, recogido en Luis, L. de: *Poesía social española contemporánea* (Ed. de Fanny Rubio y Jorge Urrutia). Madrid: Biblioteca Nueva, 2000), p. 290.

¹¹ España en marcha (1954), en: *Itinerario poético*, p. 85.

¹² Historia de mis libros, en: *Itinerario poético*, p. 23.

Mientras que para Pierre Bourdieu “mi interés primordial ha estado en el estudio de la dominación, en su sentido más amplio, no sólo político, la dominación de todos aquellos que toman la palabra en lugar de otros”¹³.

Creo que hablar en nombre de los otros, suplantar su palabra, es el pecado original de la poesía llamada social: la raíz común de sus flaquezas estéticas y éticas (cuando las tiene, que no es siempre). No se trata de “hablar por aquellos que no pueden hacerlo”¹⁴, sino de *crear condiciones para que los de abajo puedan decir su propia palabra*. (Lo cual, evidentemente, no es tarea de la poesía sino de la práctica revolucionaria.)¹⁵.

Nunca hay que proponer a otra persona subirse en zancos tan altos que, si cae, se rompa la crisma. Ese riesgo podemos asumirlo nosotros mismos, pero no hacérselo correr a otros.

No la paradoja como fácil recurso retórico, sino el coraje para mirar de frente las antinomias de la existencia.

La consigna más importante para el siglo XXI: **TODOS SOMOS MINUSVÁLIDOS.**

4

Esa idea de “ser la voz de los sin voz”, magnánimamente prestar palabra a las criaturas de un mundo que se supone desasistido de ella, me parece radicalmente falsa. De hecho, *todas hablan* (incluyendo los riscos, el bosque, el manantial, las aves, las babosas y los demás animales): en el mundo no hay carencia, sino más bien sobreabundancia de palabra. Un poeta no es dispensador de ese don, sino receptor del mismo.

Poesía, reino de la inminencia. (De ahí su asociación con el temblor.)

En definitiva: lo que a quienes hemos sido etiquetados de “nuevos poetas sociales” nos sobra de la “vieja” poesía social es el yo heroico y la pretensión de hablar por los otros.

¹³ Entrevista en *El Ciervo*, Barcelona, junio de 2000, p. 26.

¹⁴ María Beneyto, poética en la clásica antología de Leopoldo de Luis *Poesía social española contemporánea* (Ed. de Fanny Rubio y Jorge Urrutia). Madrid: Biblioteca Nueva, 2000, p. 396. “El poeta”, había escrito Beneyto un par de líneas más arriba, “debe participar en las inquietudes y problemas de la comunidad humana a la que pertenece. [Pero, ¿cómo podría dejar de hacer tal cosa? J.R.] Es un deber moral ineludible. [¿Por qué? ¿Cómo se justifica ese imperativo moral? J.R.] El hombre de nuestros días (...) tiene derecho a ese apoyo, a esa compañía, [Y si no la solicita, ¿habremos de imponérsela? J.R.], a esa ampliación de su palabra que el poeta le da cuando hace aquello que llamamos poesía social” [Las cursivas son mías, J.R.].

¹⁵ Una obviedad, pero por desgracia no puede uno dejar de repetirla. “Las revoluciones no se hacen escribiendo poemas sino colectivizando los medios de producción” (Leopoldo de Luis, *Poesía social española contemporánea*, op. cit., p. 220).

Pero el trabajo de insurrección de poetas como Gabriel Celaya sigue siendo hoy tan necesario como hace treinta o cincuenta años. “Yo me alquilo por horas; río y lloro con todos;/ pero escribiría un poema perfecto/ si no fuera indecente hacerlo en estos tiempos”¹⁶.

5

El hecho de que un poema no pueda nada contra la muerte no es una razón para dejar de escribir elegías. Análogamente, que la poesía no sea un “arma cargada de futuro” no es una razón para dejar de escribir poesía crítica contra las relaciones sociales vigentes. ¿Hasta cuándo habrá que seguir repitiendo la obviedad de que el valor estético de un poema no guarda ninguna relación con su contenido? La temática no implica una estética.¹⁷

6

Mi compromiso —en poesía— es con la poesía; y además soy un ciudadano comprometido con su tiempo y con sus semejantes, lo que naturalmente no deja de tener efectos sobre los poemas. Pero partir de un compromiso político *a priori* a la hora de escribir poesía, eso no: sería poner el carro antes que los bueyes. Y a estos bueyes, además de tirar del carro, hay que dejarlos pacer mucho tiempo en libertad.

“Si nada va a salvarse/ para qué escribir/ que nada se salvará”, se preguntaba el poeta cubano Virgilio Piñera en octubre de 1962, en plena “crisis de los misiles” estadounidense- soviético- cubana; y nos lo recuerda Arturo Arango en sus lúcidas “Notas sobre los

¹⁶ Aviso (1946), *Itinerario poético*, p. 62.

¹⁷ “¿Podría hablarse de la poesía amorosa como escuela? Pues la misma respuesta negativa cuadra para la que se recoge en esta antología” (Luis, L. de: *Poesía social española contemporánea*, op. cit., p. 217). En el mismo libro, Ángel González (escribiendo en 1965): “A mi modo de ver, lo que define como *social* a la poesía no es el estilo, sino el tema. Hay quien dice que ese tema, más que poético, es tema de editorial periodístico, de ensayo o de panfleto. El argumento no me parece serio. Todo lo que es tema de un poema puede serlo de otras cosas, por supuesto. También podría decirse que la poesía religiosa no es válida porque aborda temas más adecuados para pláticas y sermones, y que a la poesía amorosa le ocurre lo mismo, en nombre de que sería más eficaz decir las palabras de amor en una carta dirigida a la novia, la esposa, o la amante. Esos argumentos revelan poco talento o mala fe. (...) Al margen de las discusiones y de la polémica, yo sigo teniendo fe en esa poesía crítica que sitúe al hombre en el contexto de los problemas de su tiempo, y que represente una toma de posición respecto a esos problemas. Más que posible, esa poesía me parece inevitable.” Poética en la antología de Leopoldo de Luis *Poesía social española contemporánea*, op. cit., p. 404. Vale la pena releer también la reflexión de Manolo Vázquez Montalbán en la misma antología (p. 535-537).

márgenes”¹⁸, puntualizando que hay una manera de concebir el compromiso social desde el cuestionamiento, la incomodidad, el “discurso de la negación” y la lucha no por la escritura, sino en su contra. Ahí estamos de lleno en el terreno de Piñera, de forma que más vale dejarle hablar: “Ya en La Habana empezó en forma mi eterno combate contra la escritura. Porque no se lucha por la escritura sino en su contra. (...) Escribir simplemente es un oficio como otro cualquiera; en cambio, *escribirse* uno, he ahí el secreto.”

“Sabed que la belleza, eso que llaman/ cielo, mínima flor, Mar Amarillo/ ya lo he visto. No tengo tiempo. Antes/ hay que poner los hombres en su sitio”¹⁹ (Blas de Otero). ¿Poner los hombres, o poner los nombres en su sitio? ¿Por qué hay que pensar que una de las dos tareas tiene preferencia sobre la otra... o que se trata de tareas distintas? ¿Lo son en los mejores poetas “sociales”? ¿En el propio Blas de Otero? ¿En César Vallejo? ¿En Gonzalo Rojas? ¿En René Char? Éste acaba el más impresionante de los documentos poéticos de la resistencia al nazismo, *Hojas de Hipnos*, con la anotación siguiente: “En nuestras tinieblas no hay un sitio para la Belleza. Todo el sitio es para la Belleza.”²⁰ En este caso, el poeta provenzal tiene razón frente al bilbaíno: los dos lo saben y se hubieran puesto rápidamente de acuerdo²¹.

7

“Todo está por hacer”, escribía Celaya en un poema de 1954.²² “Todo está por hacer”, escribimos hoy, y el mensaje de esperanza se nos quiebra en un treno de derrota. Porque todo sigue por hacer, pero el tiempo se acaba.

Existe un enorme potencial –hoy, en buena medida anquilosado—de imaginación, de capacidad creativa, de relación con el otro, de amor y solidaridad. En el mundo tanático que habitamos, hay grandes reservas de Eros. La reducción de lo humano a relaciones mercantiles es un fenómeno criminal que casi tendríamos que llamar *antropocidio*: por eso, hay razones específicamente existenciales y morales para acabar con el capitalismo.

¹⁸ Ponencia en el II Congreso de Poesía Iberoamericana en Lengua Española, organizado por el Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, agosto de 2002.

¹⁹ ¡Belleza que yo he visto ¡no te borres ya nunca! Poema de Blas de Otero recogido en Luis, L. de: *Poesía social española contemporánea*, op. cit., p. 289,

²⁰ Char, R. *Furor y misterio* (edición de Jorge Riechmann), Madrid: Visor, 2002. Fragmento 237 de *Hojas de Hipnos*.

²¹ Quizá sobre una posición semejante a la siguiente: “En términos literales no escribo poesía social y menos aún poesía política. Trato de lograr belleza o que la belleza surja. Considero que ésa es si no mi única obligación, mi obligación mayor. Pero ¿qué belleza? ¿La belleza en abstracto, desasida del mundo, los seres y las cosas? En absoluto: la belleza concreta y deseable sin la cual el hombre no puede vivir y menos crecer y mejorar su condición humana. Se trata de una concepción estética, sí, mas también un compromiso ético en toda regla.” Viñals, J. *Huellas dactilares*, Barcelona: Montesinos, 2001, p. 117.

²² *Todo está por inventar* (1952), *Itinerario poético*, p. 90.

La cultura del capitalismo se basa en la idea —intelectualmente ruinosa— del *intercambio igual*; en cambio, todo lo que hace que la vida sea valiosa tiene que ver con el regalo. Ya sólo eso nos hace intuir una incompatibilidad esencial entre el capitalismo y la vida.

Lo humano, el abanico de las posibilidades humanas, es un continente apenas explorado y sin embargo gravemente amenazado: como la biosfera, ese vulnerable mundo natural que habitamos. Es responsabilidad de todos y cada uno, cada una, tratar de detener esa catástrofe antropológica, ese *antropocidio*. Todo por hacer y el tiempo se acaba.

¿Puede ayudar la poesía? Quizá con su capacidad de extrañamiento. Ver el mundo con ojos nuevos es una condición previa para poder transformarlo, y la poesía, que nos ayuda a des-automatizar la mirada y la expresión, nos permite ver el mundo con ojos nuevos.

Hugo von Hofmannsthal sobre Jean Paul: “Sus libros tienen la tendencia a hacer lo próximo tan lejano y lo lejano tan próximo, que el corazón puede abrazarlos a la vez.” Ése es el movimiento de verdad de la escritura verdadera, con todo su poder de extrañamiento.

Capacidad de extrañamiento de la poesía, en un doble sentido: extrañarnos es asombrarnos, y también es distanciarnos, sumergirnos en la alteridad. Cuando la poesía es anhelo de lo otro, resulta natural la alianza con la revolución.

8

“Si se sustituye la sociedad por el mercado, inmediatamente la cultura se convierte en moda”²³. La trampa para el poeta: prestarse a funcionar como alma de una sociedad desalmada. La trampa para el intelectual comprometido: prestarse a funcionar como conciencia de una sociedad corrompida y corruptora. Hace falta una dosis elevada de amor y de rabia para escapar de esas trampas.

²³ “El *narcisismo individualista* [se ha] difundido y generalizado por toda la sociedad como actitud dominante. El descubrimiento de temas y sensibilidades por parte de los movimientos culturales de los sesenta ha servido para fraguar una identidad diferente del individualismo clásico, pero esa nueva identidad se ha construido de espaldas a un proyecto colectivo, alternativo o común, lo que era desafío edípico a las imposiciones burguesas se ha convertido en un hedonismo activo y agresivo. En este espacio de modificación profunda de las estructuras productivas del capitalismo postindustrial, lo social como proyecto ha caído en el vacío (Lipovetsky), la cultura se presenta como un proceso de combinación de formas y de formalización del gusto, de representación *neobarroca* (Calabrese), de moda y superficialidad; lo que no resulta extraño porque si se sustituye la sociedad por el mercado, inmediatamente la cultura se convierte en moda. El postmodernismo como lógica cultural del capitalismo tardío (Jameson) se aparta de cualquier vinculación entre la cultura y la política cotidiana activa, rompiendo así un planteamiento que había sido básico y fundamental en los nuevos movimientos sociales de los años sesenta”. (Luis Enrique Alonso)

Interrogado en 1969 sobre la eficacia de la acción del escritor, Jean-Paul Sartre contestó: esa eficacia “sólo puede consistir en evitar lo peor”. En el mejor de los casos, evitar lo peor.

En Francia, en algunas manifestaciones de parados y "jóvenes airados" durante los noventa, se desplegaron pancartas con la admirable consigna **RÉSISTANCE/EXISTENCE**²⁴. Ésa es la tensión con que se movía Gabriel Celaya, y ésa es la tensión que queremos nosotros para nuestros movimientos.

²⁴ Holmes, B. Ne pas plier, *Fuera de banda 2* (nueva época), Valencia, primavera de 2000.

NUEVOS ESPACIOS PARA EL ARTE

José A. Sánchez

Mi intervención no está construida desde la teoría, sino desde la práctica y desde el proyecto. No desde la práctica artística, sino desde la proximidad a los artistas y a la problemática de la mediación entre creadores y público. Esta experiencia se concreta en los últimos años en la organización de dos eventos. El primero, *Desviaciones*, fue un ciclo dedicado a las artes del cuerpo (danza, arte corporal, instalaciones interactivas...) dirigido por dos coreógrafas, La Ribot y Blanca Calvo. Durante cinco años, se presentaron en Madrid trabajos de artistas contemporáneos europeos y americanos (del norte y el sur) en la sala cuarta pared, el Circulo de Bellas Artes y Casa de América. Lo que empezó siendo un ciclo dedicado a la nueva danza se convirtió en una programación singular que no necesitaba ser etiquetada: el público aceptó pronto que *Desviaciones* debía ser entendido como una programación de trabajos artísticos que se situaban en zonas fronterizas y que resultaban de una disposición arriesgada desde el punto de vista creativo. Además de esto, *Desviaciones* se caracterizaba por dos rasgos importantes en este momento: se trataba de un proyecto organizado por artistas y apoyado por un colectivo independiente; y se proponía no sólo presentar trabajos, sino generar un contexto adecuado de recepción.

1. CONTEXTOS

La necesidad del contexto fue clara desde el principio. En cierto modo, el proyecto de *Desviaciones* se entendía como la creación de un contexto: un contexto para la presentación de las piezas de los creadores españoles. Se trataba de dar a conocer obras desconocidas en España (y al principio no demasiado conocidas tampoco en Europa) y que al mismo tiempo estas obras contextualizaran las nuevas propuestas de los creadores españoles, de modo que unas obras se apoyaran en otras y facilitaran la recepción por parte del espectador. Pero también había una voluntad de crear un contexto de debate adecuado, que implicaba tanto la organización de largos coloquios con los creadores como conferencias y mesas redondas con participación de críticos, académicos y artistas.

Creo que el contexto funcionó. Y que el planteamiento se adecuaba al tipo de trabajos que se presentaron en *Desviaciones*. Por una parte, *Desviaciones* despertaba la curiosidad de un público inquieto, que se acercaba a las salas de presentación con una actitud abierta, sabiendo que determinadas propuestas podrían no interesarle, incluso disgustarle, pero que aun así estaban proponiendo un tipo de discursos que tenían continuidad en el resto de la programación, y que en ella con seguridad encontraría ideas, placer estético o simplemente diversión inteligente. Por otra parte, los espectadores sabían que su acercamiento no sería exclusivamente receptivo, sino que tenían oportunidad en todo momento de respon-

der a los artistas, bien en los coloquios, bien de forma directa durante los días del encuentro.

El contexto aportaba una garantía de profundización en las propuestas individuales al tiempo que la posibilidad de reconstruir la continuidad de todas ellas. Funcionaba al mismo tiempo como un instrumento para llegar más lejos en la recepción de las obras y como una garantía de seguridad, tanto para el espectador como para el artista. Garantía para el espectador, porque en ningún momento se vería completamente defraudado: aquellas piezas que no le satisficieran podía entenderlas como capítulos necesarios aunque no demasiado interesantes de un discurso. Garantía para el artista: porque su trabajo no iba a ser recibido por un público desinformado, sino por un público dispuesto a adaptar sus mecanismos receptivos a la propuesta formulada, un público más interesado por los procesos de construcción y composición que por los resultados a los que se llega en un momento dado.

Indudablemente, el contexto puede ser cuestionado en la medida en que implica crear protecciones y, por tanto, barreras, entre la producción artística y la sociedad. Efectivamente, el contexto es una protección. Es algo más que un marco. Un festival, por ejemplo, puede ser un marco. Un marco que por ejemplo invite al público acercarse a determinado tipo de espectáculos como espectáculos veraniegos, espectáculos latinoamericanos o espectáculos que hay que ver... Pero *Desviaciones* no se planteaba como un festival y, por tanto, no meramente como un marco. Más que enmarcar, pretendía generar un espacio discursivo y experiencial en el que las propuestas de los artistas pudieran ser leídas con máxima atención a sus lenguajes y a sus procesos. Evidentemente, para conseguir esa concentración en las obras singulares y para conseguir cerrar el discurso colectivo era necesaria la protección.

En el caso de *Desviaciones* la protección era necesaria. La creación de un espacio paralelo era necesaria. Pero no siempre lo es. Incluso, probablemente, algunas de las propuestas presentadas en *Desviaciones* no requirieran un contexto y podrían funcionar en una relación directa, inmediata, brutal con el público. Obviamente, su recepción sería distinta. Y esto es lo que me interesa subrayar. Yo creo que el contexto era necesario al principio, porque las propuestas de aquellos artistas no eran aceptadas fácilmente, porque eran descalificadas como “esto no es danza”, “esto no es teatro” o “esto no es arte”. Y porque además en algunos casos se trataba de piezas que iniciaban procesos de búsqueda. Por eso había que protegerlas, de los ataques de la crítica y de la institución; y de su recepción como espectáculos formalizados. El contexto era necesario debido a la fragilidad de los procesos: no de las obras singulares, que podían ser ya obras maestras (como las *Piezas distinguidas* de La Ribot o *Nom donné par l’auteur*, de Jérôme Bel), sino por la fragilidad de las trayectorias, que podían ser quebradas o influenciadas por una mala recepción.

Cinco años después, el contexto necesario en ese momento se hizo innecesario. Y para algunos espectáculos de esos mismos artistas podría haber sido incluso dañino. Por ejemplo, *Nom donné par l’auteur* (1994), de Jérôme Bel resulta mucho más accesible en un espacio contextualizado, ya que es la primera pieza creativa de Bel, un trabajo sumamente conceptual, resultado de meses de investigación de la sala de ensayos, y que propone al

espectador un juego lingüístico con pocas concesiones espectaculares. *The show must go on* (2001), también de Jérôme Bel, funciona mucho mejor fuera de contexto, o mejor, en el contexto de una programación convencional. Porque todo el discurso conceptual sobre los componentes básicos de la teatralidad sobre los que Bel había comenzado a trabajar en el 94 ha sido reelaborado en forma de un discurso espectacular que deconstruye la espectacularidad, y que se basta a sí mismo en relación con el público en general. Es decir, el trabajo de Jérôme Bel resulta mucho más efectivo cuando se presenta ante un público *no preparado* para una propuesta de ese tipo, porque se trata de enfrentar al público consigo mismo, con la teatralidad y con el juego. Indudablemente, el público *preparado* disfruta igualmente, pero además el espectáculo tiene es sumamente eficaz (guste o no) en relación con el público habitual de un gran teatro.

No se trata de que los artistas que empiezan necesiten un contexto y aquellos que ya cuentan con un discurso elaborado no. A veces es así, como en el caso de Bel. A veces es a la inversa. Depende del tipo de espectáculos. Y de lo que se trata es de disponer de una multiplicidad de contextos, o bien de flexibilidad dentro de una misma institución para generar divesos contextos de recepción que impliquen un mayor o menor grado de mediación entre el trabajo artístico y el público, un mayor o menor grado de protección, un mayor o menor grado de autonomía, que puede ser entendida como aislamiento...

Situaciones, el proyecto que dirigí en Cuenca durante tres años, también se planteaba la cuestión del contexto, en un doble sentido. En este caso, a diferencia de Desviaciones, exclusivamente centrado en las artes corporales, se trataba de un festival multidisciplinar, en el que se apostaba por la creación joven. Se trataba de ofrecer a los creadores un contexto adecuado para la presentación de sus obras y un tiempo de encuentro y reflexión sobre su proceso. Se trataba al mismo tiempo de dar protagonismo a los más jóvenes y de propiciar un diálogo entre artistas de diversas disciplinas y distintas generaciones.

La primera edición (octubre de 1999) reunió en Cuenca a más de trescientos participantes. El edificio de la Facultad de Bellas Artes, donde se gestó el proyecto, se convirtió en un improvisado centro de arte contemporáneo: aulas vacías y pasillos sirvieron de salas de exposiciones o proyección, escenarios provisionales, archivos de documentación, lugares de encuentro o talleres efímeros. En paralelo, los escaparates del centro comercial fueron intervenidos por jóvenes artistas, se pudo visitar un poblado chabolista instalado por un grupo de artistas de la Facultad a escasos kilómetros de Cuenca, se vieron acciones en lugares insólitos, actuaciones en el teatro Auditorio y un excepcional concierto de Carlos Santos en la iglesia de san Miguel (esa misma iglesia en la que en el año 1993, Ángel González y Horacio Fernández habían convocado a un centenar de artistas plásticos para debatir sobre *La situación* del arte español).

Un año y medio después, en abril de 2001, se celebró la segunda edición. Un número similar de participantes acudieron a la cita. Pero sus obras ya no se vieron en la Facultad, sino en toda la ciudad, especialmente en el casco histórico, intentando una ocupación artística del mismo, tal como desde el principio habíamos imaginado. Junto a espacios habilitados para fines específicos, como el Teatro Auditorio o las salas de exposiciones del MIDE (hoy Fundación Antonio Pérez) y la UIMP, se utilizaron edificios muy diversos

para albergar exposiciones, instalaciones, actuaciones y conciertos. La ocupación más espectacular fue la del convento de las Angélicas (vendido por las monjas a la Diputación y en ese momento aún sin rehabilitar como sede de la futura Escuela de Artes), donde estudiantes y artistas jóvenes hicieron suyas las celdas (incluida la de castigo), el refectorio, el claustro, la capilla y otras dependencias conventuales que, albergaron intervenciones plásticas, instalaciones, exposiciones, vídeo-instalaciones, acciones, presentaciones coreográficas e, incluso, un pase de modelos. Pero también se ocupó la antigua Torre de los Hurtado de Mendoza (popularmente conocida como “Casa del Gitano”), aneja al Museo de la Ciencia, donde un grupo de artistas internacionales intervino sobre las trece pequeñas estancias, divididas en seis plantas. En el ático de la casa se presentaron obras de arte electrónico y conciertos de pequeño formato. También hubo conciertos en el Planetario del Museo de la Ciencia y en la recién restaurada Iglesia de santa Cruz (actualmente centro de artesanía), donde se presentaron posteriormente tres piezas coreográficas. Teatro y danza hubo en el Auditorio y las conferencias y coloquios se distribuyeron entre las salas de la UIMP, el Auditorio y el Museo de las Ciencias.

En la última edición de Situaciones organizamos unas jornadas de reflexión, similares a éstas, en las que se abordó el tema “Nuevos modos de producir y comunicar el arte”. Me gustaría recuperar en este momento algunas de las ideas que allí se formularon. Por parte de los gestores, se insistió en tres cuestiones básicas: la búsqueda de la centralidad, la cultura del proyecto y la defensa del espacio público. Jordi Balló comenzó su reflexión con una apuesta por la centralidad. La centralidad tendría que ver con la voluntad y la capacidad de plantear cuestiones o problemas sobre los que se hable, debata o haga. Es algo que no tiene que ver necesariamente con la cantidad de dinero ni con el grado de difusión, sino con la voluntad. “Es un objetivo sustancial, por el cual vale la pena esforzarse” (Balló 2003, 117)

La apuesta por la centralidad trata de superar la vocación marginal o tendencia hacia la marginalidad de muchas de las propuestas independientes en el ámbito de la cultura, pero también proponerse como alternativa a la abdicación de la centralidad por parte de numerosas instancias públicas así como de los medios de comunicación. La centralidad es incompatible con lo marginal, pero no con “lo menor”, tal como fue definido por Deleuze y Guattari. Es decir, que se puede alcanzar la centralidad sin necesidad de hipotecar el discurso o la propuesta propia en la conquista de un nuevo centro. No se trata de situarse en el centro, sino de conseguir que los discursos que se lanzan se conviertan en objeto de discusión y de acción y, por tanto, tengan eficacia desde el punto de vista cultural, social y/o político. Por otra parte, cuando se habla de centralidad, siempre hay que referirla a un contexto (que puede ser vecinal, local, regional... o bien social, cultural, etc.).

La segunda cuestión tiene que ver con la cultura del proyecto. Esto es algo que efectivamente se ha perdido en muchas dimensiones de nuestra actividad social y cultural, y muy especialmente en el ámbito público. La fijación de estructuras que simplemente generen programas preestablecidos o bien atienden propuestas singulares en forma de subvenciones que se reparten como migajas es incompatible con la cultura del proyecto. La estructura de la administración resulta, salvo contadas excepciones, incompatible con los proyectos. Estos surgen más bien de colectivos independientes: y es que sólo la alianza de

una idea clara, una voluntad de trabajo creativo y la capacidad de adaptarse a las derivas del proyecto hacen posible su éxito. Cuando hablamos de “proyecto” no estamos hablando tanto de proyectos de creación singulares cuanto de proyectos culturales colectivos con vocación de centralidad y una cierta continuidad en el tiempo (sea por su periodicidad, por su duración o su incidencia). Ejemplos de proyectos desarrollados en el CCCB de Barcelona son el Sonar o In Motion. Desviaciones fue también un proyecto de este tipo. También lo fue *El fantasma y el esqueleto*, de Pedro G. Y muchas de las actividades organizadas por Mestizo en Murcia.

Lo que se plantea entonces es cómo pensar y desarrollar proyectos que mantengan su independencia, pero que puedan ser apoyados o acogidos por diversas instituciones privadas o públicas. Y cómo podemos convencer a la administración de la necesidad de adaptar sus estructuras a la cultura del proyecto. El CCCB de Barcelona es un caso ejemplar de institución pública que funciona gracias a una constante colaboración con colectivos y personas que generan proyectos. Sus responsables lo tienen muy claro, y el propio Jordi Balló decía que “la belleza de la construcción independiente radica justamente en esa cultura del proyecto, esa idea de que las cosas no se hacen con espíritu clientelista, no empiezan ni terminan en una institución.” (Balló, 2003, 124) Evitar el clientelismo propio del sistema de subvenciones, pero al mismo tiempo ofrecer unas mínimas condiciones de continuidad que permitan la maduración y eficacia social y cultural de los proyectos que se aprueban. Obviamente, para el desarrollo de una política cultural pública basada en el proyecto son necesarios algo más que administradores o políticos, son necesarios gestores creativos con vocación de centralidad.

La vocación de centralidad, como antes he dicho, no tiene que ver con el deseo de figurar. La centralidad de lo menor va asociada a una dispersión del sujeto, a un énfasis en el sujeto colectivo. Un caso paradigmático de ello es Arteleku. Aunque todos sabemos que Arteleku funciona gracias al empeño y la inteligencia de un gestor creativo llamado Santi Eraso, la centralidad alcanzada por Arteleku tiene que ver con los proyectos generados o acogidos desde allí por muy diversas personas, y por la capacidad de la institución de proyectar la fuerza que esos proyectos en sí mismos contenían. Arteleku pertenece a la Diputación de Guipuzkoa y es, por ello, un espacio público, pero un espacio público sorprendentemente liberado de las rigideces administrativas, lo cual le sigue permitiendo ser un lugar interesante en el contexto artístico nacional.

En su intervención en Cuenca, Santi Eraso hizo una defensa contundente del espacio público como espacio de libertad. Y, en un tiempo de privatizaciones y adaptación de la administración a funcionamientos empresariales, llamó a una reapropiación de lo público. Una defensa de lo público que en muchos aspectos es complementaria con la apuesta por la centralidad. “Nadie puede negar -escribía Eraso- que ahora mismo la diversidad de prácticas culturales está seriamente amenazada por la definitiva mercantilización de la cultura mediante la comercialización de todas las experiencias culturales. Las grandes empresas tratan de acceder a todas ellas para convertirlas en productos de inmediata rentabilidad. Una de las grandes cuestiones para los años venideros es comprobar si podemos sobrevivir a una amplia reducción de la esfera estatal y de la cultura pública. En un mundo en el que el acceso a la diversidad cultural está cada vez más mediado por las grandes

empresas globales, la cuestión del poder institucional y la libertad de elección resulta más importante que nunca.”

Obviamente, Santi Eraso estaba hablando de un tipo de instituciones públicas que bajan desde un concepto democrático de lo público, dirigidas por gestores que renuncian al protagonismo derivado del propio cargo (lo cual no quiere decir que no lo puedan tener por su actividad intelectual, etc.), que conciben el espacio público como un espacio que debe ser devuelto a los agentes sociales sin por ello caer en la demagogia o en la debilidad del satisfacer a todos.

Estas reflexiones o reivindicaciones de los gestores no fueron necesariamente compartidas por los artistas, tal vez porque espacios públicos como Arteleku o el CCB siguen siendo excepcionales. De ahí el desinterés de muchos artistas por la inscripción de su obra en determinados contextos y la opción por formas de organización alternativas, algunas desde lugares periféricos o incluso externos, otras desde una interacción cínica con la institución artística. Para Asier Pérez, que estuvo presente en una de las mesas de debate de Situaciones el pasado año, la búsqueda de la centralidad de la que antes hablábamos no pasa tanto por la posibilidad de presentar en espacios artísticos centrales (como el Palais de Tokyo) propuestas artísticas que plantean modelos de organización social alternativos cuanto por dedicar el esfuerzo creativo a la transformación de la percepción social de un modo directo, hasta el punto de que su empresa, Aporama - Funky Projects ya no se plantea como una oficina de producción artística, sino como una empresa que puede trabajar para diversos tipos de organismos, compañías privadas o instituciones fuera del ámbito del arte. Es de ese modo, asegura Asier, cómo el artista puede volver a tener una incidencia real en la transformación de lo social: no buscando la centralidad en el debate, sino la eficacia en la acción.

2. LA COMPLEJIDAD DE LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS

Desde la perspectiva de la gestión cultural, es preciso que partamos de una asunción de la complejidad si queremos ser capaces de ofrecer a la sociedad una mediación eficaz entre la actividad artística y la problemática social o cultural. Sin ánimo de exhaustividad, me gustaría subrayar tres dimensiones por lo general no suficientemente consideradas por parte de las instituciones culturales, que lastran la comunicación entre las propuestas artísticas y los discursos sociales.

- **Lo transdisciplinar.** Desde los años sesenta, resulta difícil encasillar a un artista en un medio. Aunque sigan existiendo pintores profesionales y fotógrafos profesionales, cada vez es más frecuente encontrar artistas que desarrollan sus ideas en diversos soportes y que trasladan de un soporte a otro conceptos específicos de cada uno de ellos. De esos soportes no se excluyen otras formas de visualidad (la publicidad, la televisión) e incluso el trabajo con medios no visuales (el sonido, la palabra, la acción cotidiana...) No se trata ya de prácticas multidisciplinares, sino de la transición de los artistas de un medio a otro incluso en el interior de un mismo proyecto, hasta el punto de que puede resultar paradójico seguir denominando artista visual a alguien cuya obra no es visible

(sino, tal vez, legible o audible) o bailarín a alguien que no se mueve o incluso está ausente de escena.

Lo transdisciplinar puede afectar a territorios aparentemente tan alejados como la poesía y la ciencia. En su intervención en Situaciones 2002 Dionisio Cañas propuso una ampliación del concepto de artista a partir de la ampliación el concepto de poeta, proponiendo una interacción con el pensamiento científico. Cañas citaba a Richard Dawkins en su libro *Destejiendo el Arco Iris. Ciencia, Ilusión y el Deseo de Asombro*: “Mi tesis es que los poetas podrían hacer mejor uso de la inspiración que proporciona la ciencia y que al mismo tiempo los científicos deberían tender la mano al gremio que estoy identificando por falta de una palabra mejor con los poetas. Por Poetas, desde luego quiero decir artistas de todo tipo”

Adelantándose a esta invitación, Maris Bustamante, artista no objetual mexicana, organizó a mediados de los noventa diversos seminarios transdisciplinares con la participación de poetas, artistas visuales, artistas no-objetuales y científicos experimentales. Ella misma diseñó proyectos de interacción con científicos: uno de ellos, en colaboración con un físico que trabajaba en la NASA, consistió en poner en órbita en un satélite de investigación una de sus creaciones plásticas más célebres, una hermosa vaca de goma-espuma. Recientemente, Arteleku acogió un seminario sobre arte, tecnología e investigación científica dirigido por Cecilia Andersson, y algunos de los materiales elaborados en ese seminario fueron publicados en la revista *Zehar* (nº 45, verano 2001)

En ese mismo número de *Zehar* se recogía el texto de una conferencia-espectáculo realizada por Xavier LeRoy (un artista presentado también en *Desviaciones*), titulada *Product of circumstances*, un intento de hacer interaccionar los conocimientos del artista sobre biología celular (concretamente sobre la oncogénesis) y su práctica como bailarín o coreógrafo. El resultado es una especie de coreografía basada no en la música, sino en el estudio de la oncogénesis y de la regulación hormonal en el cáncer de pecho.

Xavier LeRoy presentó en *Desviaciones* *Self-Unfinished*, y Miriam Gourfink una pieza de danza construida a partir de cálculos matemáticos. *Desviaciones* fue un proyecto marcado por la idea de lo transdisciplinar, entre otras cosas porque los artistas convocantes se sentían cómodos en esa zona, trasvasando a las artes escénicas conceptos de las artes visuales y viceversa. También lo fue *Situaciones*. Pero en ambos casos se trató de espacios temporales, que no consiguieron una implantación en la programación habitual de Madrid o de Cuenca respectivamente. Y es que, a pesar de los largos cuarenta años transcurridos desde que estas prácticas comenzaron a extenderse entre los artistas, los espacios de exhibición (museísticos o escénicos) siguen resistiéndose a abandonar su rígida categorización y, en todo caso, admiten como excepcionales propuestas que momentáneamente la subvierten.

- Lo performativo. En los últimos años, diversos teóricos han propuesto la utilización de la categoría de lo “performativo” para abordar una comprensión global de la cultura

contemporánea. La acentuación de la dimensión performativa de las artes apareció asociada a partir de los cincuenta al énfasis que los artistas comenzaron a poner en los procesos más que en los resultados y a la valoración de lo efímero frente a la obra estable. Según la teórica alemana Erika Fischer-Lichte, a partir de los años sesenta, es que todas las artes se vuelven performativas. (Fischer-Lichte 1998, 9) Sólo concibiendo todas las artes como performativas se puede concebir un tránsito sin obstáculos de uno a otro medio en el trabajo de un mismo artista, es decir, la transdisciplina está íntimamente ligada a la performatividad.

Por otra parte, tal transformación del ámbito artístico estuvo propiciada por una transformación cultural de raíces profundas. Según Milton Singer, en los años cincuenta se rompió el consenso según el cual la cultura se construía exclusivamente mediante artefactos: textos, obras, monumento... que constituía el principal objeto de atención de las ciencias humanas. A partir de esa década comenzó a aceptarse que la cultura también podía manifestarse en acontecimientos efímeros o de modo procesual, es decir, se descubrió lo performativo como función constitutiva de cultura. (Singer, 1959, XII)

No sólo la etnología llamó la atención sobre el fenómeno de la performatividad, también la teoría de la literatura se vio afectada por este proceso de cambio cultural. Así, Roland Barthes apostó por un desplazamiento del texto, o del concepto de texto, a la *escritura* en su obra *Le degré zero de l'écriture*, publicada en 1952. Y el filósofo John L. Austin pronunció en 1955 una serie de conferencias en la Universidad de Harvard en las que sostuvo que el lenguaje no sólo cumple la función de describir un estado de cosas o afirmar un hecho, sino que también implica un comportamiento, es decir, que el lenguaje no sólo cumple una función referencial, sino también siempre una función performativa.

Si durante mucho tiempo el concepto de texto sirvió como modelo para la cultura occidental, da la impresión de que esta función está siendo asumida cada vez más por lo performativo, o bien por una relación específica entre lo textual y lo performativo. Tal como el etnólogo Dwight Conquergood formuló a principios de los noventa, la representación del "Mundo como Texto", durante tanto tiempo dominante, está siendo superada por la representación del "Mundo como Actuación (Performance)" (Conquergood 1991, 190).

Este entendimiento de la cultura en términos de performatividad se corresponde con unas prácticas artísticas que rehúyen en muchos casos la fijación material o incluso textual, que se plantean como itinerarios, como viajes a los que se invita al espectador / participante o bien como juegos, como acontecimientos que no pueden ser comprados como objetos de arte, sino más bien usados, disfrutados, pensados...

- Lo relacional. En la *Estética relacional*, una de las obras más influyentes en el panorama artístico del cambio de siglo, Nicolas Bourriaud sostiene que "el arte es la organización de presencia compartida entre objetos, imágenes y gente", pero también "un laboratorio de formas vivas que cualquiera puede apropiarse". Según su propuesta, el ar-

te se instala en el intersticio social, esa zona (según Marx) de actividad económica que escapa a la regulación, la obra de arte es en sí misma un intersticio social. Y lo que la obra de arte propone es un modelo de organización, una forma, algo que puede ser trasladado a la vida cotidiana, o algo que puede ser apropiado por el receptor, ya no concebido como espectador pasivo, sino como agente que interactúa con la propuesta. Para él la actividad artística es un juego que precisa de la participación del receptor, no ya para adquirir sentido sino incluso para existir. La obra carece de esencia, no es un objeto, sino más bien una “duración”, el tiempo en que se produce el encuentro. Obviamente, lo relacional está íntimamente ligado a lo performativo, y al mismo tiempo comporta una disolución de los límites entre las artes del tiempo (la música, la danza, el teatro) y las artes del espacio (las artes plásticas). “Ya no se puede considerar la obra contemporánea como un espacio a recorrer. La obra se presenta ahora más bien como una “duración” que debe ser vivida, como una apertura a la discusión ilimitada.” (Bourriaud, 1998, 15)

Bourriaud atribuye a las relaciones de proximidad que la ciudad genera esta transformación en la concepción de la actividad artística: “una forma de arte donde la intersubjetividad forma el sustrato y que toma por tema central el estar-juntos, el “encuentro” entre espectador y obra, la elaboración colectiva del sentido. [...] El arte es un estado de encuentro.” (idem, 16-18). Más adelante, Bourriaud formula con más rotundidad su idea de la obra artística como “encuentro”: “La esencia de la práctica artística radicaría entonces en la invención de relaciones entre sujetos; cada obra de arte encarnaría la proposición de habitar un mundo en común, y el trabajo de cada artista, un haz de relaciones con el mundo que a su vez generaría otras relaciones, y así hasta el infinito.”

Lo que hace en su libro Nicolas Bourriaud es recoger una multitud de ejemplos de artistas que han desplazado su interés de la producción de imágenes o formas materiales a la producción de formas de organización y relación y elaborar un marco teórico que permite su comprensión y, por tanto, ofrece soluciones para su exhibición o su presentación en lugares públicos (de hecho actualmente Bourriaud es director del Palais de Tokio). Sin embargo, numerosos artistas han mostrado sus cautelas o incluso su abierto rechazo al pensamiento de Bourriaud al considerar que constituye, en cierto modo, una vuelta al orden, una propuesta que permite asimilar aquellas manifestaciones artísticas que trataban de situarse decididamente fuera de la institución artística.

En verano de 2002 se presentó en el Espai d'Art Contemporani de Castellón un proyecto que podría responder a las ideas formuladas a nivel teórico por Nicolas Bourriaud: *Las arquitecturas del acontecimiento*. El comisario de la exposición, Martí Perán, exponía sus objetivos de la siguiente manera: “La voluntad del proyecto no es otra que invitar a pensar sobre las posibilidades y los inconvenientes que afectan al intento por habilitar unos lugares, unos canales o unos circuitos por los que debería fluir la vida real o el puro acontecimiento. Esta apuesta responde a una situación característica de la contemporaneidad, saturada de ficciones y simulacros, hasta el extremo de convertir lo real en lo menos visible. Todo se nos ofrece como secuencia de una misma narrativa presta la consumo inmediato y sin distinción alguna de modo que, frente a esta tesitura, la producción cultural

quizás debiera asumir el compromiso de rescatar la realidad entre tanto ruido mediático y tanto espectáculo banal (Perán, 2002)

De lo que se trata entonces es de generar contextos o situaciones que permitan recuperar lo real, la vida. Esos contextos o situaciones pueden ser construcciones, arquitecturas en las cuales el espectador se convierte en usuario o participante: “Aquí el artista difícilmente mantiene la autoridad sobre la experiencia real que se despliega en el acontecimiento, así que mejor llamarlo un simple orquestador de situaciones; del mismo modo el espectador tampoco está llamado a sufrir la convencional pasividad de la expectación, sino que, precisamente al contrario, se requiere su presencia para que el acontecimiento crezca y se desarrolle gracias a su acción en calidad de usuario de la arquitectura para el acontecimiento puesta a su disposición.” (ídem)

La interacción de arte y artesanía, arte y publicidad, arte y cultura popular, arte y prácticas cotidianas visible en el trabajo de los artistas que participaron en esta exposición nos lleva a abordar otro tipo de descentramientos que contribuyen igualmente a la dispersión de la práctica artística.

1. De la práctica artística a la cultura visual. ¿Dónde trazar el límite entre la práctica artística y la cultura de masas? ¿Es arte el diseño? ¿Es *más arte* una puesta en escena de Lope de Vega en el Teatro Español que una actuación de cómicos en un café? Umberto Eco adelantó los términos del debate en *Apocalípticos e integrados* (1965), introduciendo sus estudios sobre cine, cómic y televisión. Desde entonces, las bellas artes y el resto de disciplinas que compartían con ellas el territorio de la alta cultura han ido perdiendo el centro de lo que desde hace unos años denominamos cultura visual. Yves Michaud, filósofo y crítico de arte, ex director de la Escuela Superior de Bellas Artes de París, profesor en la Universidad de París I y director del proyecto *Université de tous les savoirs*, escribía hace poco en *El País*: “¿No queríamos que el arte se acercara a las masas? Pues ya está conseguido, tanto que se confunde con la cultura. Estamos en sociedades reflexivas, que se interrogan permanentemente. De golpe, los artistas, como los filósofos y los intelectuales en general, se encuentran metidos de lleno en esta reflexión. [...] Hoy el intelectual aparece en la televisión junto a un diseñador, un periodista, un ama de casa, y tiene muchos problemas para decir cosas más interesantes que ellos. El arte, de pronto, no tiene una posición de preeminencia. Y el artista debe reconocer su impotencia. Es más, el arte tiende a disolverse. Lo que me impresiona es que en una sociedad que lo coloca todo bajo el signo de la belleza, el gesto deportivo es arte, el maquillaje es arte, el diseño es arte, el cuerpo es arte, la cocina es arte, todo es arte excepto el arte. El arte pasa al estado gaseoso. Está en todas partes y en ninguna. Es hora de preguntarse qué es lo que queda en museos y galerías y por qué resiste todavía. Vamos camino de la experiencia estética difusa en la moda, en el deporte, en el diseño, en los cabellos, en los perfumes, en casi todo. Es el triunfo del ‘ready-made’.” (Michaud, 2002)
2. El arte de género. Fue la crítica feminista la que en los años sesenta abrió el camino hacia un replanteamiento radical de la práctica y la historiografía del arte. La tentativa de definir un discurso femenino en arte y literatura coincidió en los sesenta con el es-

fuerzo de numerosas historiadoras por rescatar los nombres de las mujeres artistas a lo largo de la historia y por indagar las razones de su exclusión. Ello condujo a la necesidad no tanto de rescatar nombres para insertarlos en el mismo canon, sino de mostrar las grietas del canon y proponer nuevos discursos, nuevos conceptos de arte, que en muchos casos incidieron en prácticas no suficientemente atendidas, como el arte efímero, o espacios habitualmente despreciados, como el doméstico. La aportación de las artistas e historiadoras feministas arrojó una serie de preguntas que excedían su primer ámbito de trabajo y afectaban al entendimiento de la práctica artística en general: “¿Qué hacer con todos aquellos que no son grandes maestros ni grandes genios? ¿Qué hacer con los pintores de “provincias”, los artistas menores que no influyeron en el curso de la historia, sino, sencillamente, en dos kilómetros a la redonda? Más aún: ¿quién es el encargado de juzgar la importancia de los logros, de clasificarlos y excluirlos/incluirlos en la historia y las salas de los museos, quién dicta qué artes son menores y cuáles mayores, una de las preguntas más reiteradas desde las posiciones feministas? ¿Sobre qué criterios científicos se sustenta la idea de genio? ¿No es la historia del arte tradicional, como el resto de las historias, una construcción edificada sobre valores relativos que van cambiando con el paso de los años? ¿No se detectan a lo largo de la historiografía del arte intentos -fallidos a veces- de subvertir un orden canónico algo trasnochado que premia clasicismo frente a Romanticismo o Barroco, épocas de esplendor frente a épocas de decadencia?” (de Diego 1996, 437). Al margen de estas preguntas, es obvio que el énfasis en la diferencia no podía limitarse a la diferencia de sexo, sino que debía referirse, sobre todo a la de género, que tuvo su consecuencia en el desarrollo de una serie de prácticas que partían de la afirmación y la expresión de cuestiones de género y, consecuentemente, con especial extensión en la academia americana (Estados Unidos, Canadá y México), del desarrollo de los *gay*, *lesbian* y *queer studies*.

3. Las prácticas y discursos de género han tenido efectos de descentramiento similares a la irrupción del arte contemporáneo no occidental en paralelo al desarrollo de los estudios culturales y postcoloniales. La ausencia de los otros géneros en la historia del arte es sólo una dimensión de la ausencia del Otro, reducido a la consideración de primitivo (arte africano o aborigen) o prehistórico (arte precolombino). En 1830, Hegel escribía: “África no es una región histórica del mundo. No tiene movimientos ni logros que mostrar, carece de devenir histórico. La zona septentrional del continente pertenece al mundo europeo o asiático; lo que entendemos precisamente por África es el espíritu antihistórico, el espíritu no desarrollado, siempre sujeto a las condiciones naturales y que aquí debe presentarse únicamente como el umbral de la Historia”. Y en 1923 Lévy-Bruhl afirmaba que “el funcionamiento mental de los pueblos primitivos es esencialmente diferente del de los europeos, y estas diferencias son hereditarias e imposibles de cambiar” (Njami 2001, 19 y 20)

Habrían de pasar varias décadas para que los propios africanos comenzaran a rebatir estas ideas y, en paralelo a los procesos de independencia, se comenzara a plantear la posibilidad de un arte postcolonial y unos estudios postcoloniales. El Festival de las Artes Negras, celebrado en Dakar en 1966 gracias al empeño de Léopold Sedar Senghor, fue el punto de partida de una serie de discursos que tenían sus raíces en la obra, iniciada en los

años treinta, de Aimé Césaire, Léon-Gontrand Damas y el propio Senghor y que tuvo continuidad en las teorías panafiricanistas o afrocentristas de Frantz Fanon y Cheick Anita Dip. El propósito era recuperar la memoria que había sido arrebatada a los africanos por las culturas colonizadoras y reivindicar la negritud como un concepto no contradictorio con el de humanismo. La destrucción física y moral provocada por las dos guerras mundiales y las siguientes guerras coloniales afirmaron la necesidad de esa búsqueda: “Hete aquí que los cimientos de Occidente se estremecieron, que vigorosos pensadores entablaron una batalla contra la *Razón*, mientras los francotiradores surrealistas, infiltrados en las líneas enemigas, atacaban los puestos de mando de la *Lógica* con las “armas milagrosas” de Asia y de África. Desde finales del siglo XIX, los orientalistas y los etnólogos los habían encerrado en los museos y en las bibliotecas. Estos fueron nuestros maestros, los que nos salvaron de la desesperación y nos mostraron nuestras propias riquezas. ¡Pero no! Fuimos a buscar a nuestros verdaderos maestros al corazón de África, a las cortes de los príncipes, a las veladas familiares, incluso a los lugares de retiro de los Sabios. Éstos eran los poetas, los músicos y los hechiceros, esos que allí reciben el nombre de “maestros de cabeza” o mejor aún, de “videntes” (Senghor 1964, 26).

Desde entonces, se han sucedido numerosas tentativas de hacer presente un discurso propio por medio de exposiciones como *El primitivismo en el arte del siglo XX* (1984), *Les Magiciens de la Terre* (1989) o *Africa Explores the 20th Century* (1991) hasta llegar a las recientes bienales de Portoalegre o Dakar o la última Documenta comisariada por el nigeriano Okwui Enwezor. Uno de los temas constantes en los debates que han acompañado cada una de esas publicaciones o exposiciones es la denuncia de la denominada, en términos de Hans Magnus Enzensberger, “retórica del universalismo”, una variación liberal del viejo concepto de hegemonía, que conduce al problema básico: “¿cómo presentar el arte de las otras culturas?” Y la sospecha que surge inmediatamente al plantear tal pregunta es que para poder responder a ella será necesario en primer lugar reconocer que el concepto occidental de arte no funciona en otras cultura y que habría que partir por redefinir ese mismo concepto. (Belting 2001, 43). Y es que, como denuncia Donald Preziosi, la noción de arte como fenómeno universal fue una invención de la Europa Ilustrada que contribuyó a la gran “empresa de conmensurabilidad, intertranslatividad y hegemonía (eurocentrista).” (Preziosi 1999, 31).

Para Simon Njami, la principal dificultad para integrar el arte africano y especialmente el arte contemporáneo africano en la historia del arte es el funcionamiento de distintos tiempos, y es que la noción de tiempo “no es, ni mucho menos universal”. Sobre esta idea organizó su propuesta *El tiempo de África* en la Sala de Exposiciones de Plaza de España de la Comunidad de Madrid y en el CAAM de Gran Canaria (2001). Con ellas contribuía a un debate abierto muchos años antes. “How ought I to exhibit it” fue el título de un seminario organizado por el Tropics Museum de Amsterdam en 1992: “¿Cómo representar coherentemente a las otras culturas si sus objetos son trasladados a instituciones occidentales y descontextualizados?” La descontextualización implica la privación de los objetos considerados artísticos de sus funciones no estéticas, de todo aquello que va más allá de la contemplación y que en ocasiones es esencial a la producción del objeto. Ahora bien, la contextualización podría ser igualmente peligrosa, ya que, dada la imposibilidad de hacer presente y efectivo el contexto original, su reproducción podría asemejarse peli-

grosamente a las instalaciones propias de las denostadas Exposiciones Universales o, aún peor, de los parques temáticos.

Jean-Hubert Martin apostó por la descontextualización en una de las primeras exposiciones de arte contemporáneo con pretensiones de globalidad, *Les Magiciens de la Terre*. En respuesta a la contextualización preconizada por los etnólogos, Martin elevaría la descontextualización a la categoría de verdad absoluta: “La principal cuestión que se plantea es la de saber por qué objetos que tienen un sentido preciso en su contexto de origen son a veces interpretados, apreciados y valorados merced al nuevo sentido que nosotros les atribuimos. Si somos capaces de llegar hasta el origen del malentendido, descubriremos que sus consecuencias son fascinantes, pues el objeto cobra algo así como una segunda vida en la cual se le atribuye un sentido que antes no tenía. Este deslizamiento, esta deriva, debería estimular una reflexión más profunda, en lugar de provocar una reacción de rechazo” (Martin 1989, 7).

La principal consecuencia de todos estos descentramientos es el cuestionamiento de la autonomía de la práctica artística. “Ahora el arte contemporáneo tiene un rasgo que lo distingue de todo el arte hecho desde 1400, y es que sus principales ambiciones no son estéticas” (Danto 1997, 209). El arte moderno (o más bien pretendió serlo) un arte autónomo, que encontraba en sí mismo la legitimación de su existencia, las leyes de su transformación y las razones de su eficacia en el ámbito social o político. Sin embargo, las tensiones heterónomas en el interior de lo artístico nunca desaparecieron. Y tales tensiones se acentuaron a partir de los sesenta, coincidiendo con un proceso de dispersión de lo artístico. Por una parte, numerosos artistas buscaron una mayor eficacia comunicativa aproximándose a formas de arte popular: la música, el cómic, el cabaret, las artesanías... Por otra, se revalorizaron como campos propios de la creación artística el diseño industrial, la moda, el diseño gráfico, la publicidad... Todas estas tensiones centrífugas del arte han sido estudiadas y en muchos casos reconocidas por la institución artística: no es raro encontrar en los museos exposiciones dedicadas a la moda, el diseño, etc., o publicaciones y estudios sobre artistas que trabajan en lo popular o sobre las artes populares mismas.

Pero las tensiones heterónomas que afectaron a la creación artística desde los años sesenta condujeron también a otro tipo de prácticas: el arte político, el arte activista... o bien la inmersión del arte en la actividad social, pedagógica, etc. También este tipo de prácticas han sido atendidas por instituciones y academia, si bien con unos efectos, desde el punto de vista de la transformación del concepto mismo de arte en su uso político mucho más débiles que las anteriores. Es decir, que la percepción social y política del fenómeno arte sigue siendo en cierto modo inmune a las aportaciones de las prácticas que optan por unos modos de heteronomía no aliados con la industria o la artesanía.

También en este caso debemos remontarnos a los años sesenta. Comencemos con algunos casos de actividad heterónoma en el ámbito de las artes escénicas. Latinoamérica en los años sesenta y setenta fue un lugar privilegiado para la acción social y la acción política desde la práctica artística. Después de su participación en los sucesos del 68 en París y de su intento de ofrecer un espacio de revolución concreta con *su Paradise now*, algunos

miembros del Living Theatre, liderados por Julian Beck y Judith Malina, se trasladaron a Brasil y allí, en diversas ciudades y poblaciones de favelas, trataron de utilizar el teatro para regenerar la vida social de las comunidades deprimidas y al mismo tiempo verbalizar o expresar las problemáticas que les afectaban. Pero antes de que el Living Theatre llegara a Brasil, Augusto Boal había comenzado a desarrollar lo que después llamaría Teatro del Oprimido, una serie de técnicas destinadas a convertir al público pasivo en agente: el teatro dejaba de ser concebido como espectáculo cerrado para espectadores pasivos y se convertía en una herramienta para el juego social, la formulación de las condiciones de opresión o el ensayo de procedimientos transformadores.

Poner la técnica artística al servicio de causas políticas o al servicio de grupos sociales oprimidos no es la única vía de arte heterónimo. En los años setenta, se multiplicaron las propuestas artísticas asociadas a discursos feministas o a discursos de la identidad, y en los años ochenta numerosos artistas dedicaron su actividad a la formulación de la problemática social ligada a la epidemia del SIDA o a la educación. El arte de acción fue uno de los medios más eficaces para este tipo de prácticas, si bien no el único. No se trataba únicamente de que el artista se convirtiera en portavoz o representación de determinados colectivos o problemáticas. En muchos casos lo que se producía era una colaboración directa entre artistas y personas identificadas con determinados colectivos sociales.

Estas prácticas de lo social-identitario conviven con otras prácticas que presentan un carácter más decididamente político por su intención de intervenir en el espacio público y en el debate sobre lo público. El arte activista surge a mediados de los setenta y se expande en los ochenta, si bien en distintos lugares y en distintos momentos se va nutriendo de estrategias de acción y posicionamientos artísticos y políticos diversos.

En su artículo “¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo”, Nina Felshin propone la siguiente definición del arte activista: “una práctica cultural híbrida” surgida de la unión del activismo político con las tendencias estéticas democratizadoras originadas en el conceptual de finales de los sesenta y comienzos de los setenta”. El artículo de Felshin está traducido en un libro publicado el año pasado por Paloma Blanco, Jordi Claramonte, Marcelo Expósito y Jesús Carrillo con el título *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. En esta misma obra (en la que se incluye igualmente una traducción parcial de *La estética relacional*), se puede también acceder a información sobre colectivos como *Ne pas plier* o *Reclaim the streets*. En España, la *Fiambrera obrera* y otros colectivos artísticos, muchos de ellos con sede en el barrio de Lavapiés y vinculados en algún caso al movimiento Okupa han desarrollado estrategias de acción similares. El auge de los movimientos de resistencia global ha permitido el desarrollo de nuevos modos de interacción entre la acción directa y la práctica artística con vocación de intervención en el espacio público. Si bien el arte cómplice de los movimientos de resistencia global no tiene por qué ser un arte activista, y puede concretarse como una práctica artística realizada al margen de los circuitos de mercado y comunicación institucionales.

La cuestión que se plantea entonces es ¿cómo repensar los espacios públicos y los espacios culturales para atender esta multitud de prácticas? No con la intención de asimilar-

las y neutralizarlas, sino de favorecer su desarrollo, potenciar su eco y aumentar su eficacia social.

3. LOS NUEVOS ESPACIOS

Aquí no puedo responder con consignas o con proyectos, sino con ejemplos de tentativas más o menos acertadas, a las cuales ya me he referido a lo largo de esta sesión y que podríamos considerar como espacios transitorios. Transitorios, porque trabajan con la consciencia de la transformación que afecta al concepto de práctica artística en el mundo contemporáneo, porque no se conciben como eternos y porque huyen del anquilosamiento (de la muerte) mediante una constante adaptación al presente. Probablemente uno de los rasgos que une a espacios públicos tan diferentes como Arteleku, CCCB y el Espai d'Art Contemporani es su capacidad para albergar proyectos de comisarios, artistas o colectivos independientes, sin que los proyectos sufran por su inclusión en un espacio público, pero al mismo tiempo sin que la programación o definición de ese espacio público caiga en un eclecticismo o en un "todo vale". Ese difícil equilibrio entre la apertura a la producción independiente y la definición de una línea clara de trabajo y una voluntad de intervenir en el espacio social y político de la ciudad constituye el objetivo deseable de estos nuevos espacios para el arte y para la cultura en general.

Allí donde este tipo de estructuras públicas no existen, pero también donde estas existen, probablemente la transformación del espacio cultural esté asociada a la aparición de espacios intermedios. Intermedios entre el proyecto independiente y la institución. Intermedios en las coordenadas espacio-temporales: proyectos itinerantes, proyectos en progreso. Intermedios en la concepción de la estructura organizativa y relacional: artistas-críticos-público. Ejemplos de espacios intermedios serían Desviaciones, dirigido por Blanca Calvo y La Ribot, o El Fantasma y el Esqueleto, dirigido por Pedro G. Romero. En algunos casos, estos espacios intermedios se plantean como oficinas de producción o empresas. Es el caso de Casco Projects en el ámbito de las artes visuales, en Utrecht, o el Live Art Development Agency, dirigido por Lois Keidan en Londres, por citar algunos ejemplos.

El caso del Live Art en el Reino Unido resulta paradigmático, ya que ha conseguido transformar realmente las estructuras administrativas, introduciendo el concepto de Live Art tanto en el British Council como en otros organismos públicos y privados que administran fondos y espacios de exhibición, así como en el ámbito académico. El Live Art es conceptualmente un espacio intermedio, ya que acoge propuestas artísticas que proceden de la danza, el teatro, las artes visuales, la música, la cultura popular y el arte activista y que tienen en común la presentación en vivo o en directo. Y la oficina creada por Lois Keidan es también un espacio intermedio, ya que se trata de una iniciativa privada, que trabaja tanto con bares de Londres como con la Tate Modern, con Universidades británicas tanto como con festivales más o menos populares.

Los espacios intermedios facilitan también la generación de redes, algo mucho más difícil de hacer funcionar de manera eficaz, tanto para la sociedad como para la práctica

artística, en el ámbito institucional. Porque a diferencia de los espacios institucionales, que generan sus redes mediante acuerdos formales basados en la coincidencia de intereses en muchos casos marcados por condicionantes políticos o económicos, los espacios intermedios rentabilizan la red o las redes mentales que enlazan en la distancia las trayectorias creativas de artistas e intelectuales y permiten la retroalimentación de los proyectos.

De lo que se trataría entonces es de conectar las redes artísticas y las redes sociales, alcanzar una articulación de intereses que haga efectiva la energía transformadora que circula por ambos tipos de redes. La función del espacio intermedio sería entonces hacer presente en los espacios públicos las propuestas que de forma inmediata difícilmente (salvo excepciones ya comentadas) tendrían acceso a dichos espacios.

La Universidad se encuentra entre los espacios públicos que queremos abrir a la intervención de las redes artísticas y sociales. Situaciones fue un intento de romper la dinámica de la actividad cultural generada por la Universidad para proponer un modelo de interacción con la ciudad pensado desde el presente. En los últimos años, en el ámbito cultural, la Universidad (y estoy hablando en términos generales de la Universidad española) se ha limitado a mantener sus programas historicistas (que se limitan a enmarcar productos culturales reconocidos) o a ofrecer servicios de ocio cultural a sus estudiantes (talleres de teatro, música, etc.). Pero la Universidad ha renunciado en muchos casos a cumplir en el ámbito cultural una labor paralela a la que desarrolla en el ámbito técnico y científico por medio de la investigación. ¿Falta de recursos? ¿O miedo al presente?

En otros momentos, la Universidad ha sido contemplada por artistas, escritores y colectivos sociales como un lugar de experimentación de formas, modelos y contextos. Y ello ha provocado un interés de la sociedad por lo que culturalmente la Universidad generaba. ¿No habría que insistir en la necesidad de recuperar una Universidad culturalmente activa?

Para que la Universidad pueda volver a tener incidencia sobre la actividad cultural de la ciudad, para que recupere la centralidad, es preciso que escuche las demandas culturales de los ciudadanos (a través de los colectivos) y esté dispuesta a una interacción. Pero al mismo tiempo es preciso que flexibilice sus estructuras y los modos en que se ha entendido desde hace años la extensión universitaria, muchas veces de forma paternalista o con criterios unilaterales de programación.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Balló, J. (2003). Espacio institucional y producción independiente, en: *Situaciones, un proyecto artístico en Cuenca*, UCLM-Diputación Provincial, Cuenca, 2003, p. 115-126.
- Belting, H. (2001). Hybrid Art? A look behind the Global Scenes, *Janus*, 9 (2001), p. 41-47.
- Bourriaud, N. (1998). *Esthetique relationnelle*, París: Les Presses du réel.

- Danto, A. C. (1997), *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona: Paidós, 1999.
- De Diego, E. (1999). Figuras de la diferencia, en: Bozal, V. (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* (1996), Madrid: Visor, 2000.
- Eraso, S. (2003). Nuevos espacios para el arte: la refundación de Arteleku”, en *Situaciones, un proyecto artístico en Cuenca*, UCLM-Diputación Provincial, Cuenca, 2003, p. 127-133.
- Felshin, N. (1995). ¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo, en: *Modos De Hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Un proyecto editorial de Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte y Marcelo Expósito. Salamanca: Universidad, 2001.
- Martin, J.-H. (1989), *Les Magiciens de la Terre*, París: Centre Pompidou.
- Michaud, Y. (2002). El arte en estado gaseoso. *El país*, 30 de junio de 2002.
- Njami, S. (2001). *Tiempo de África*, Comunidad de Madrid - CAAM, Madrid.
- Peran, M., (2002). *Arquitecturas para el acontecimiento*, [Catálogo]. Espai d'art contemporani de Castellón, 18 julio-15 septiembre 2002.
- Preziosi, D. (1999). Performing modernity: the art of art history, en: Jones, A., y Stephenson, A. (1999), *Performing the body. Performing the text*, Londres: Routledge.
- Romero, P. G. (2002). Aplazarte, en: *Situaciones, un proyecto artístico en Cuenca*, Cuenca: UCLM-Diputación Provincial, 2003.
- Senghor, L. S. (1964), *Libertés 1*, París: Seuil.

EL PROYECTO “ARCHIVOS FX”

Pedro G. Romero

El Archivo FX es un fondo documental en construcción que pretende sentar las bases con las que, parafraseando a Jürgen Habermas, urbanizar la provincia del nihilismo. Por un lado, se constituye en un archivo de las imágenes de la iconoclasia de la política anticlerical en España. Por otro, y bajo esa luz, en una reflectora de los proyectos radicales de la vanguardia moderna desde la Comuna de 1871 hasta hoy mismo, de Malevich a Rothko, de Dadá a los Situacionistas.

Que la actividad artística, desde la alta poesía hasta la cultura del entretenimiento, sea considerada un mecanismo de *reapropiación* de la trascendencia y ritos religiosos no hace sino subrayar la importancia de un lenguaje como la iconoclasia.

Por otro lado, debe hacerse notar cómo hasta 1945 las artes se sirven de mecanismos iconoclastas para, desligándose de funcionalismos sociales y ataduras institucionales, conseguir plena autonomía, y que a partir de esta misma fecha intentará, con esos mismos mecanismos, expandirse, desde su soberanía, a todos los campos del saber y la práctica social, incidiendo especialmente en los ámbitos de lo comunitario. Es un viaje que transcurre desde Friedrich hasta Klee, y de éste a Beuys, por ejemplo.

En un paisaje como el actual en el que la imagen se constituye como el principal capital simbólico del imaginario social era de esperar que la iconoclasia –desde los Budas mellizos de Barniyan hasta las Torres Gemelas de Nueva York, desde la quema de banderas nacionales hasta la incineración en efígie de líderes políticos, desde las *punk* de la rebeldía juvenil hasta los nuevos *ídolos caídos* de las multitudes- se constituya, con toda su violencia, en el gesto político por antonomasia.

Espacio-tiempo: Fotograma de "Noticiero Español n°13". 1939. Dionisio Ridruejo, Manuel Augusto García Viñuelas y otros.

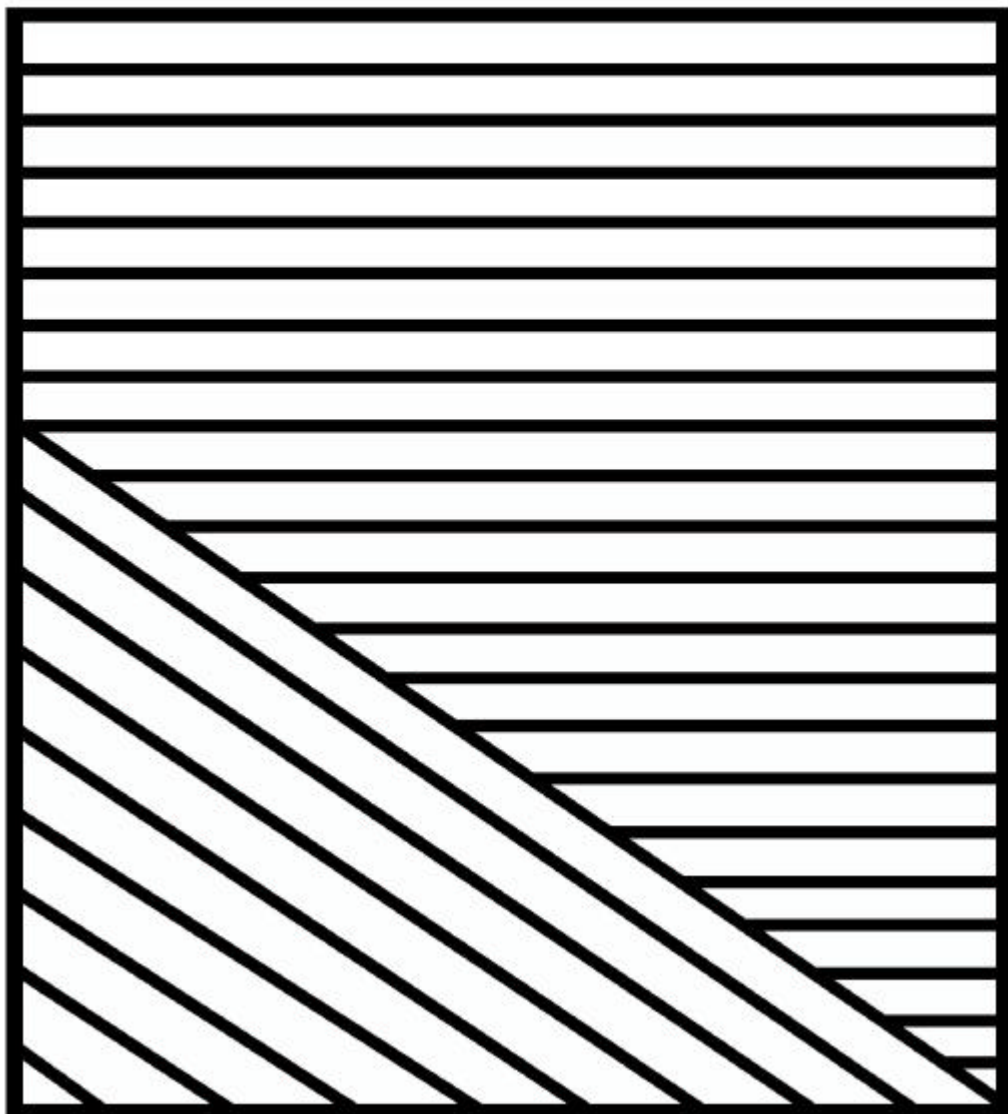
Test de auras: Sol Lewitt.

Saco: "Simplemente dar información, del mismo modo que un administrativo clasifica los resultados de sus prenisas, el azar, el gusto o las formas recordadas inconscientemente no jugarían ningún papel en el resultado". (Sol Lewitt)

Máquinas: "Hay que abolir la obra de arte aislada, no hecha para algo, sino hecha porque sí. No más el arte parcial y fragmentario, el arte para ser contemplado, el arte-casis. Sino el arte para ser vivido, el arte habitable, el arte-todo". (Valcárcel Medina)

La idea: "La cárcel es una institución administrativa con exclusivo uso gubernamental y, en el mejor de los casos, con monopolio judicial. La distancia que va de lo legal a lo clandestino se mide..." 1/4 Archivo F.X.

"En la 'Cárcel del pueblo', por ejemplo, los planos nos muestran un anodino proyecto de viviendas entre medianeras: las distribuciones habituales, la fachada anónima, la verdadera cárcel, insignificante..." 1/4 Archivo F.X.



EL PROYECTO "ARCHIVOS FX"

Espacio-tiempo: Fotograma de "¡Vivan los hombres libres!".1939.Edgar Neville.

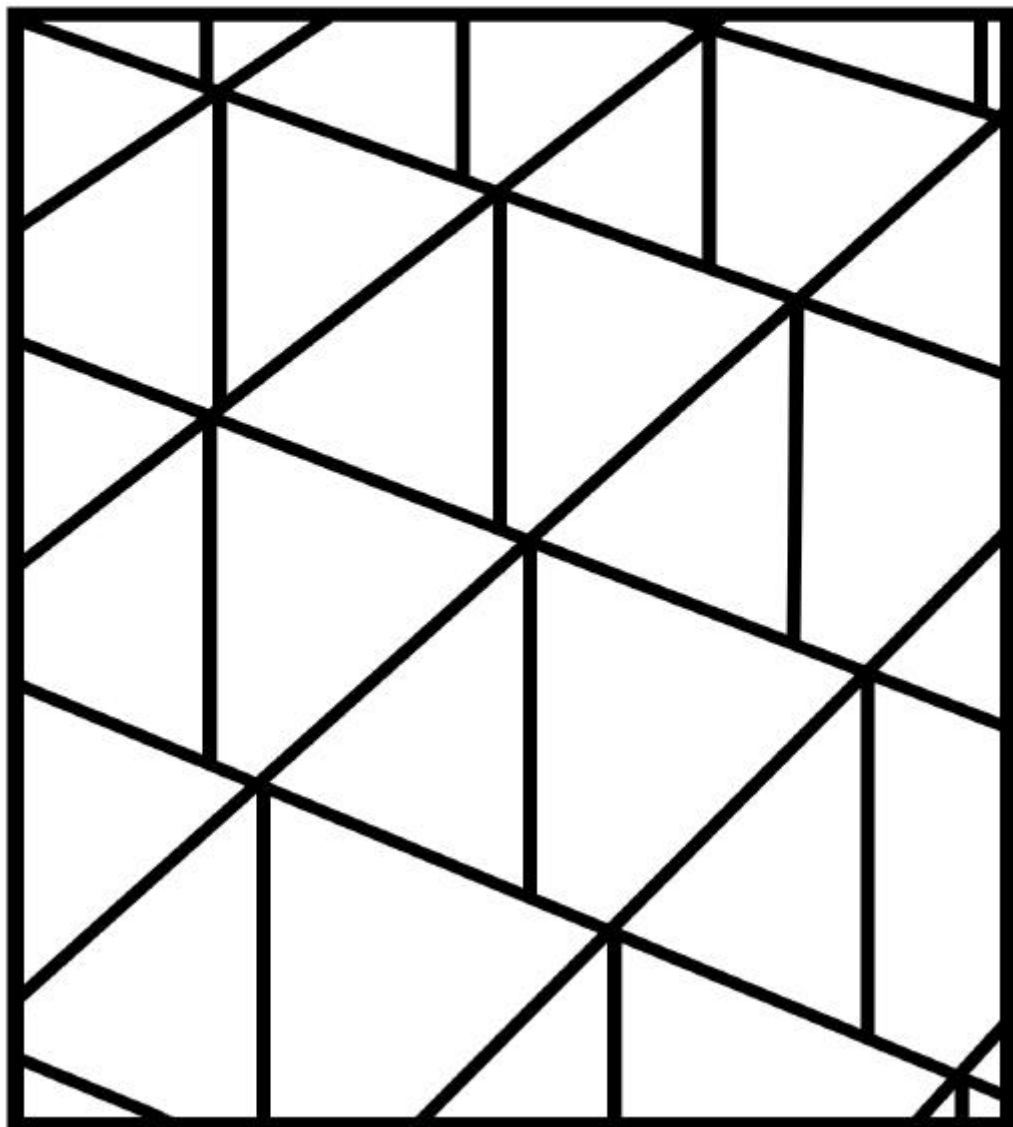
Test de auras:Robert Morris.

Fuga: "La intención era vaciar las cajas, dejarlas absolutamente vacías, no un contenedor sino el vacío" (Robert Morris)

Máquinas: "Los Armarios eran cuadros en los cuales se podían guardar cosas" (Valcárcel Medina)

La idea: "...en este asunto, en la declaración y señalización expresa del lugar. Por lo tanto, ¿puede una cárcel clandestina declarar abiertamente que es una cárcel? El autor aún no ha resuelto esta duda en lo..." 2/4 Archivo F.X.

"...y cotidiana, de unos pisos sin perspectivas ventilados tan sólo por estrechos patinejos que adquieren el valor de radicales metáforas de una vida, como esos pisos, sin salida; pero dentro de ese lugar vulgar..." 2/4 Archivo F.X.



Espacio-tiempo: Fotograma de "Noticiero Español n°13". 1939. Dionisio Ridruejo, Manuel Augusto García Viñuelas y otros.

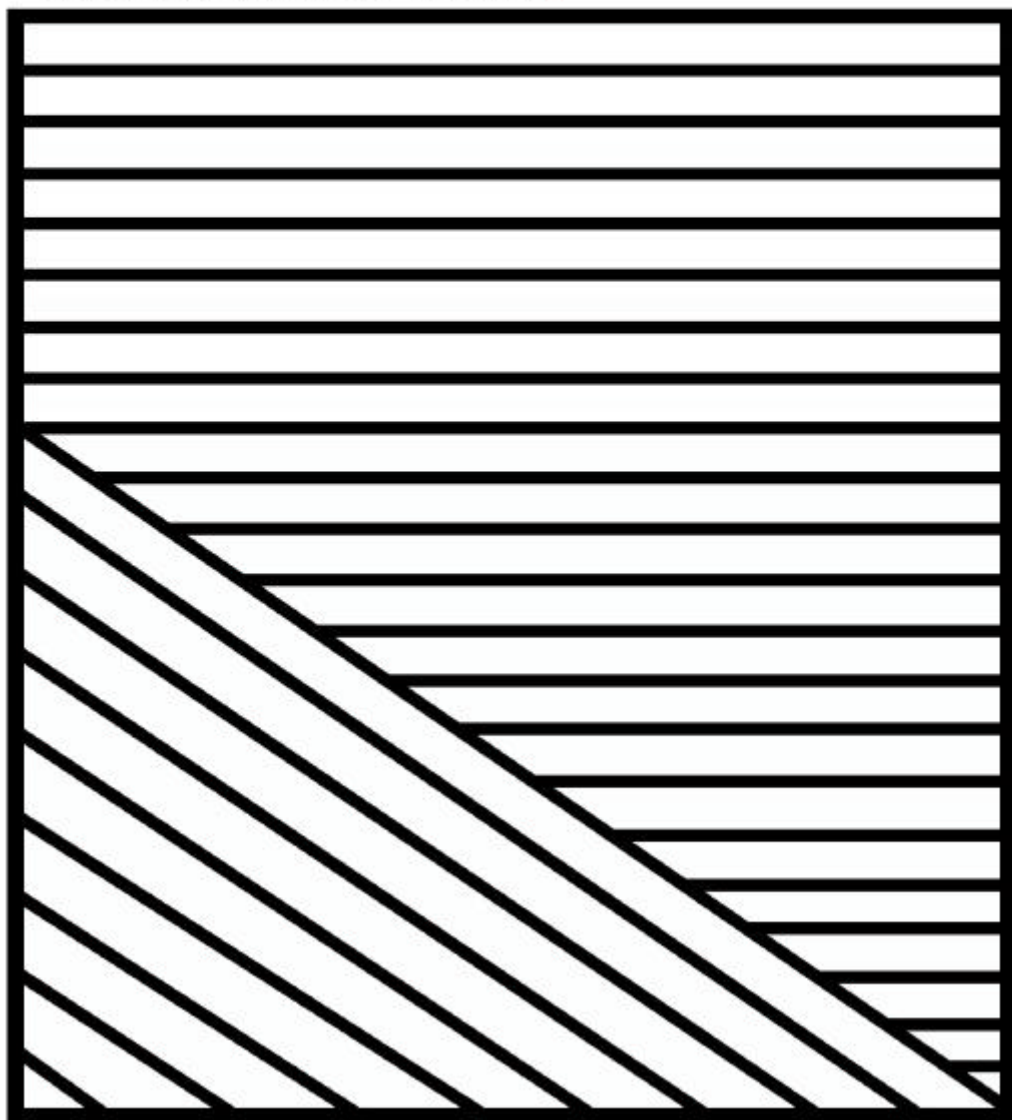
Test de auras: Sol Lewitt.

Saco: "Simplemente dar información, del mismo modo que un administrativo clasifica los resultados de sus premisas, el azar, el gusto o las formas recordadas inconscientemente no jugarían ningún papel en el resultado". (Sol Lewitt)

Máquinas: "Hay que abolir la obra de arte aislada, no hecha para algo, sino hecha porque sí. No más el arte parcial y fragmentario, el arte para ser contemplado, el arte-oasis. Sino el arte para ser vivido, el arte habitable, el arte-todo". (Valcárcel Medina)

La idea: "La cárcel es una institución administrativa con exclusivo uso gubernamental y, en el mejor de los casos, con monopolio judicial. La distancia que va de lo legal a lo clandestino se mide..." 1/4 Archivo F.X.

"En la 'Cárcel del pueblo', por ejemplo, los planos nos muestran un anodino proyecto de viviendas entre medianeras: las distribuciones habituales, la fachada anónima, la verdadera cárcel, insignificante..." 1/4 Archivo F.X.



EL PROYECTO "ARCHIVOS FX"

Especio-tiempo: Fotograma de "Nuestro culpable".1937.Fernando Mignoni.

Test de auras:Daniel Buren.

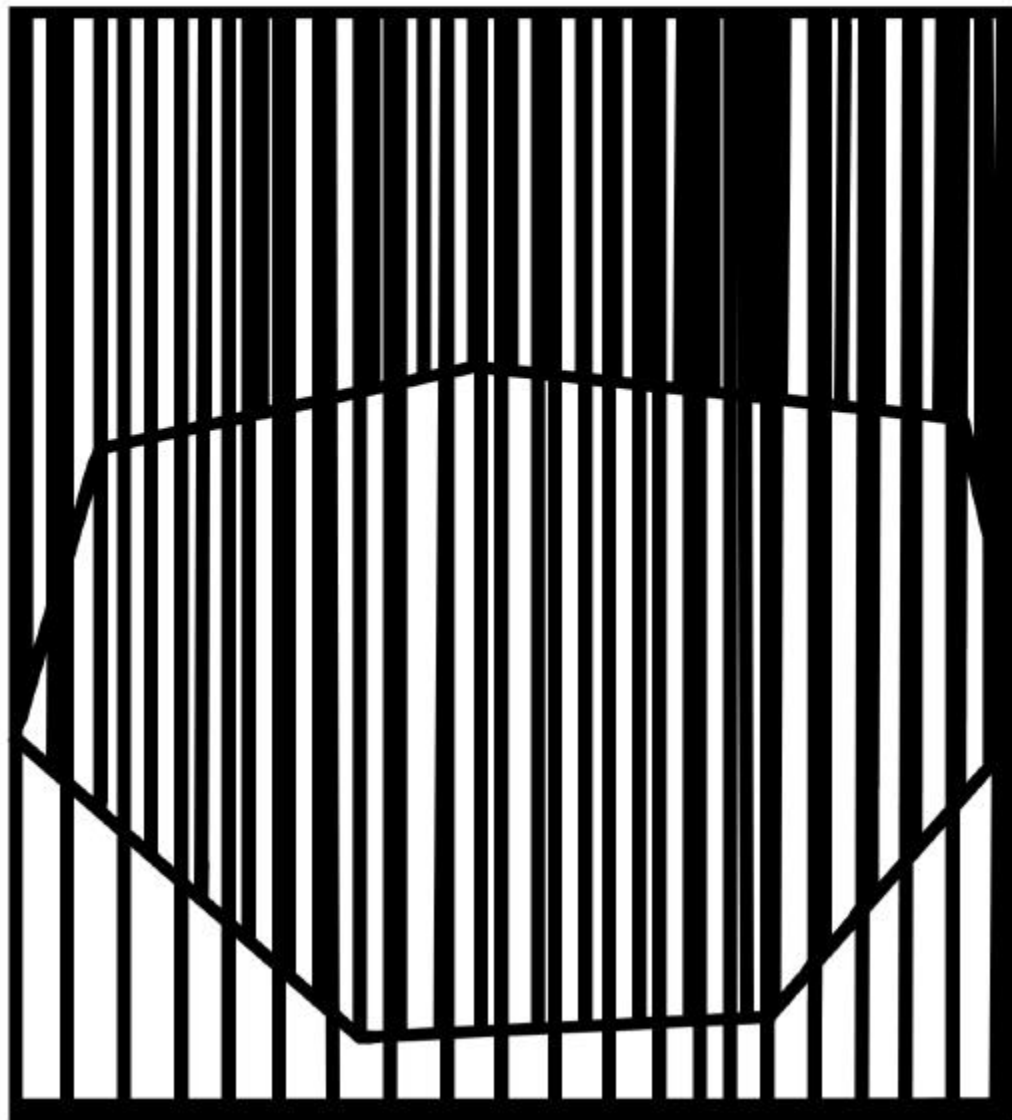
Estancias: "Crearé un medio, un sistema específico para no dirigir la mirada del espectador, sino simplemente existir ante sus ojos". (Daniel Buren)

Máquinas: "Los lugares eran lo que su propio nombre indica, aunque podría añadir que eran recintos cerrados, terminados. Volúmenes habitables, en fin". (Valcárcel Medina)

La idea: "...'casera'. La propuesta sugiera la institucionalización de un hecho que concedería a la gente un derecho estatal." (Cárcel del pueblo-Valcárcel Medina)4/4 Archivo F.X.

"...llegar pero por fin ha llegado, construido como se construyen las cajas fuertes, las cámaras acorazadas, los refugios atómicos o las tumbas de los faraones".

(Rayas-Juan José Lahuerta)4/4 Archivo F.X.



REPENSANDO EL HECHO EXPOSITIVO. ALGUNAS NOTAS DESDE LA PERIFERIA

José Miguel G. Cortés

Me gustaría aprovechar esta ocasión para plantear algunas reflexiones sobre el papel de los centros de arte contemporáneo desde un punto de vista que podríamos denominar periférico. Una periferia obligada y apreciada al mismo tiempo. Desearía plantear una actitud y unas posiciones sociales y culturales genéricas y ver como se están proyectando en una experiencia concreta de un centro de arte contemporáneo. Para empezar, quisiera explicar de modo sucinto dos aspectos que me parecen están adquiriendo una importancia capital.

1. LOS CAMBIOS ECONÓMICOS Y SOCIALES EN EL ÁMBITO INTERNA- CIONAL

Afortunadamente, las cosas, según creo, están cambiando en las últimas décadas. En este multicultural y postcolonial presente, Occidente ya no es garantía de representar ni lo único ni lo mejor. El momento de conceptos absolutos y standars universales parece que ya empieza a ser producto de un tiempo pasado. Hoy en día, empieza a existir una nueva configuración geográfica y unas nuevas relaciones de fuerza institucionales que están modificando, considerablemente, la escena artística internacional en estos dos últimos decenios. La historia, a pesar de lo que algunos vaticinaban, no había sido nunca tan múltiple, plural, diversa y compleja como ahora mismo la constatamos. Desde el final de la descolonización, a mediados de los años 70, un doble proceso económico y geopolítico ha contribuido a transformar la escena mundial en un espacio múltiple y abierto, de transacciones y de intercambios generalizados que está repercutiendo de un modo muy destacado en todos los aspectos de carácter sociocultural.

En el transcurso de la década de los años 70 a la de los años 80, se consolidó irremisiblemente una formidable ampliación del sistema internacional de intercambio y de redes comerciales, financieras y tecnológicas, que han conllevado la formación y la aparición de nuevas zonas geoeconómicas estratégicas (tales como, por ejemplo, la región asiática del Pacífico). Esta dinámica económica y tecnológica ha tenido un efecto capital sobre la dislocación de antiguas formas de organización y de relación políticas de los estados salidos de la 2ª Guerra Mundial. Así, y a partir de la última mitad de los años 80, el sistema bipolar que organizaba las relaciones internacionales desde el final de la guerra fría se ha hundido para dejar paso a un mundo mucho más “multipolar” para algunos, o, al contra-

rio, tendencialmente, “unipolar” para otros, pero en todo caso, más abierto y sobretodo mucho más complejo y problemático que el precedente.

Desde el inicio de los años 90, la aceleración de la globalización de la economía mundial y el fin de la política de los bloques, han marcado el inicio de una nueva era, caracterizada, a la vez, por una revolución tecnológica fundamental (la difusión de la microinformática) y una reconfiguración en profundidad del espacio geopolítico mundial. La sociedad industrial está estructurada por la generalización de una economía que a través de las redes electrónicas existentes comprime el tiempo y destruye las fronteras, haciendo emerger un mundo transnacional, donde el juego del poder, el ejercicio de la autoridad y de la soberanía se definen cada vez menos en el interior de las fronteras nacionales.

El progreso de las redes de circulación y de movilidad ha engendrado un espacio descentrado, un espacio sin lugar, que ha liberado enormes movimientos de migraciones humanas y han convertido al planeta en un vasto espacio de intercambios ilimitados de capitales, de información y de personas. En este nuevo espacio globalizado, donde las fronteras físicas y, sobretodo, las estructuras políticas tradicionales cuentan cada vez menos, y donde el horizonte geográfico de formas de vida y de socialización de individuos deviene planetarios, los mecanismos de conservación y de diferenciación de las identidades culturales ocupan un lugar cada vez más decisivo. Lejos de conllevar una homogenización de las formas de vida y de las culturas, la movilidad se ha convertido en un pujante factor de nuevas diferenciaciones y de nuevas formas de dominación social y cultural producto de las lógicas contradicciones de lo global y de lo local. Este proceso de “deslocalización” constitutiva de la globalización reciente del mundo, ha creado a su alrededor un descentramiento significativo de la escena artística mundial, y ha comportado una nueva definición de la internacionalidad artística y de sus articulaciones geoculturales, marcadas por la aparición de nuevos polos de atracción y por la metamorfosis de las formas y las referencias estéticas.

Estamos siendo testigos de la desintegración de la idea de un solo mundo en el que las diferentes ciudades se disputan en cada época ser el centro del mismo; hoy en día los “centros” se multiplican y la idea de periferia ya ha dejado de significar necesariamente marginalización. Ahora mismo, las cosas están cambiando y el poder ya no trata tanto de reprimir u homogeneizar la diversidad, como de controlarla y domesticarla. Y así, aunque las instituciones artísticas y culturales de Estados Unidos y Europa del Norte posean todavía un importante poder de seducción, atracción y legitimación suficiente como para permitir asegurarse su hegemonía internacional la situación se está modificando a marchas forzadas.

El mundo del arte contemporáneo, es decir, todo aquello que engloba las formas de difusión, de comercialización, de promoción y de legitimación de las obras plásticas están sufriendo una importante transformación. Los límites de la escena artística internacional ya no coinciden con los contornos tradicionales correspondientes al área geográfica y cultural del modernismo y de las vanguardias de la primera mitad del siglo XX. Más bien al contrario, desde el final de la década de los 80 o inicios de la de los 90, ha emergido una nueva configuración y una nueva geografía artística que se traduce por la integración,

cada vez mayor, de situaciones artísticas extra-occidentales provenientes, por ejemplo, de Europa del Este, el Continente Asiático, América Latina, el Caribe o el África subsahariana. Sin embargo, esta diversificación y enriquecimiento no es tan sólo producto del carácter internacional de la escena artística contemporánea, sino también de la relación cada vez más fluida que se va estableciendo entre los aspectos más globales y los más locales o regionales.

Este peculiar proceso de regionalización, o de “glocalización”, como posiblemente diría Manuel Castells, permite que sean escuchados un conjunto de discursos diferentes a partir de la reivindicación de orígenes geográficos, culturales y comunitarios múltiples, y entrar a formar parte de este complejo espacio que hoy en día constituye la creación cultural engendrada por la dinámica geopolítica ocasionada a partir del final de la guerra fría y por esa mutación geoeconómica que se ha convenido en llamar globalización.

2. LA TRANSFORMACIÓN URBANÍSTICA Y SOCIAL DE LAS CIUDADES

Estamos inmersos en un imparable proceso en el cual las ciudades son concebidas, cada día más, como el producto de una relación compleja entre sus formas físicas y el conjunto de fuerzas que atraviesan su vida interior; como la consecuencia de una red compleja e interactiva que enlaza una serie de actividades, procesos y relaciones sociales, en el que se conjugan flujos económicos e informacionales, redes de poder, formas de gestión y organización política, junto a relaciones interpersonales, familiares y extrafamiliares. Todo lo cual origina una organización estético-económica de espacio y lugar en el que la conjugación de muy diferentes fuerzas marcan el hábitat urbano y refuerzan las relaciones de dominación.

La fisonomía urbanística y la estructura social de las ciudades ha cambiado considerablemente desde el inicio de este siglo. En los últimos veinticinco años se ha acelerado en todo el mundo el proceso de concentración de población en grandes metrópolis que no pueden ser consideradas como meras ciudades en el sentido convencional del término (se prevé que en diez años más del 50% de la población mundial vivirá en ciudades, muchas de ellas habitadas por varias decenas de millones de personas). Así, nos vamos a ir encontrando, en vez de un orden basado en estados nacionales, en un archipiélago de ciudades-regiones de elevada capacidad tecnológica con una influencia absolutamente determinante en la escena mundial. Estamos hablando de enormes aglomeraciones de personas en espacios físicos, denominados ciudades, que ya no poseen ninguna estructura centralizada ni concentrada, pero que están intensamente interconectadas en un complejo poliedro que constituye la vida metropolitana de este cambio de milenio.

Es un proceso de globalización económica y de revolución informacional permanente en el que el planeta tiende a una urbanización generalizada (articulada territorialmente en torno a esa red de ciudades) que va a modificar radicalmente la estructura espacial y social en la cual se desarrolla la vida cotidiana. Las ciudades se han ido extendiendo más y más creando un desbordamiento suburbial que ha tenido como consecuencia la destrucción del tejido urbano y social, con lo cual la urbe está desapareciendo como unidad civil y territo-

rial; todo ello, está ocasionando el fin del viejo mito de la ciudad europea. Las metrópolis ya no sólo van a estar adscritas a un territorio físico sino, también, a un enrevesado conjunto de relaciones económicas y sociales que demandan nuevas maneras de acercarse a ellas. Caminamos hacia unas megaciudades de características duales, es decir, espacios en los que se encontrará la mayor concentración de poder social junto a los procesos de exclusión más profundos. De hecho, ya en muchos países, la ciudad no es para todos y las mayorías urbanas no son ciudadanas pues están marginadas, subempleadas y escasamente visualizadas desde la ciudad formal o legal. Pues, se ha apostado por un sistema competitivo, basado en el dispendio de recursos y la renuncia del bien común, con lo que se han fomentado las desigualdades, deteriorado las infraestructuras y contaminado el medio ambiente hasta límites insospechados.

La forma y la estructura de la ciudad orienta y ayuda a organizar las relaciones familiares, sexuales y sociales; coproduce el contexto en el cual las reglas y las expectativas sociales se interiorizan en hábitos par asegurar la conformidad social, por ello la segregación espacial es uno de los mecanismos por los que el grupo con más poder perpetúa su ventaja sobre el grupo con menos poder. Las ciudades son cristalizaciones de procesos políticos históricos y culturales donde la gente y su hábitat son producidos y se producen mutuamente. Evidentemente, la ciudad es lo construido, aquello más objetivo y visible, pero también es lo constituido por los usos sociales, las normas y las instituciones. A través del espacio se controla asimismo el acceso al conocimiento y por lo tanto a los mecanismos de decisión y prestigio. A partir de ahí y en tanto en cuanto la ciudad puede ser considerada como el espacio más inmediato y concreto para la producción y circulación del poder, es necesario plantear un concepto urbanístico que tenga en cuenta el contexto sociocultural, y la participación de los sectores marginados, para ir más allá de una visión de la ciudad meramente formal que perpetúe los intereses de una minoría privilegiada. En este sentido, cuando el punto de vista sobre la ciudad se disfraza de neutralidad se está defendiendo un espacio que reproduce la subordinación de los discursos feministas y niega las diferencias sociales, alentando los lenguajes universales que contribuyen a la perpetuación de las discriminaciones en contra de la diversidad y la pluralidad. Por todo ello, más que una ciudad, hay que empezar a hablar de las diferentes CIUDADES que existen en cada una de ellas, diferentes según las diferencias sociales, culturales o ideológicas de las personas que las habitan. Pues, no habitan el mismo Madrid, París o Londres un joven sin empleo que un aposentado empresario, un hombre que una mujer, un europeo que un inmigrante un matrimonio con hijos que un gay. Es la suma y la pugna entre todas esas posibles ciudades las que conforman la “ciudad” en la que vivimos.

Pues bien, es en este contexto en el que, a mi modo de ver, se debe de plantear *la función, el sentido y el papel que debe jugar un centro de arte contemporáneo en los inicios del siglo XXI*:

Si van a ser las ciudades los núcleos en los cuales se va a ir generando las prácticas sociales y culturales que conformarán nuestro futuro más próximo, si van a ser ellas los crisoles de conformación y confrontación de las realidades más complejas, entiendo que

tiene que ser a partir de esa realidad y desde una perspectiva plural que intente conciliar las experiencias, los lenguajes y las múltiples formas de intervención y ocupación de la ciudad, como podremos estar trazando las líneas de conformación de los diversos discursos contemporáneos y su plasmación en los centros artísticos. Si la realidad económica, vital y cultural están sufriendo profundas transformaciones debemos pensar en modos y maneras de abordar la realidad cultural que permita recoger y apoyar toda aquella riqueza y diversidad que se esta originando.

Por ello, y según mi punto de vista, la monocultura de ayer pierde enteros frente a su relación con "otras" culturas que ya no tienen que ver con la blanca, heterosexual y protestante hegemónica. En estos momentos, cada manifestación cultural tiene que plantearse y responder en términos de relatividad. Todas ellas se manifiestan como intentos de minar la unicidad y generar una atomización en pro de los fragmentos, la dispersión y la anegación del centro como respuesta al poder único que se impone como totalidad. Este nuevo descentramiento de las instancias artísticas tradicionales se ha traducido por la afirmación de una doble perspectiva de transformación crítica del arte: una, desafiando las normas, los cánones artísticos asociados al modernismo occidental y a su hegemonía sobre las culturas no occidentales; la otra, transformando y deconstruyendo en profundidad los sistemas de valores ligados a esas culturas y planteando otras maneras ver y entender el hecho creativo.

Así, el reconocimiento de las nuevas geografías pasa, a su vez, por el reconocimiento de nuevas subjetividades, por la valoración de diferentes puntos de vista y temáticas diversas que hasta hace nada no se contemplaban, tales como la noción de identidad, de raza, de género, de opción sexual, etcétera. Con ello, lo que se produce es un proceso de deconstrucción de las nociones binarias de centro y periferia, inclusión y exclusión o mayoría y minoría, tal y como operan (todavía) en la práctica artística y social mayoritaria. A partir de ahí, se trataría, por tanto, de ir elaborando "mapas", de recorrer caminos y trazar territorios no conocidos para ayudar a desentrañar los diversos mundos posibles. Sería un intento de generar espacios de creación donde se potencien situaciones vivenciales que sirvan para posibilitar una concepción del arte entendida más como un sistema de comunicación o experimentación y no tanto como un objeto de contemplación.

Pero, para posibilitar estos cambios, y tal y como ya escribiera, el teórico de arte americano, Douglas Crimp, hay que abandonar la idea, muy arraigada en determinados círculos modernos, de que el arte es atemporal y universal, para llegar a un planteamiento que lo relacione con las cambiantes realidades sociales. Pasaría, por tanto, por elaborar un discurso contextualizado, plural y transformador, un discurso insumiso en cuanto a las formas y a los contenidos representacionales de la tradición, dejando de lado las prácticas artísticas que no tienen relación alguna con la vida social y cotidiana para ayudar a construir discursos e iconografías que señalen fracturas en los códigos de representación normalizadores.

En este sentido y por estas razones, en mi opinión, los centros de arte no pueden continuar siendo fortalezas inexpugnables, lugares protegidos de todo tipo de contaminaciones sociales o de referentes ideológicos. Hoy en día, es necesario contar con las aportaciones

provenientes del feminismo, del psicoanálisis, de los estudios sobre los géneros y de la identidad, de la microfísica del poder... como plataformas para analizar cuestiones de representación. Los tiempos de la globalización son también los tiempos de la diferencia. Por ello, se trataría de construir lo contemporáneo a partir de una pluralidad de experiencias que actuarían transformando la metacultura global. Con todo ello, me estoy refiriendo no sólo a la potenciación de procesos de hibridación, resignificación y sincretismo, sino también a la creación y el impulso de orientaciones e invenciones de la cultura global desde posiciones hasta ahora entendidas como periféricas, pero que cada vez tienen un mayor peso específico.

Bien, pues después de lo expuesto, me parece que *la posibilidad de reflexionar sobre los centros de arte contemporáneo en concreto*, no puede, ni debe, ir separada del entorno en el cual estos centros se crean y desarrollan pues, todas las carencias y complejos que dominan la escena artística española se plasman, de modo más o menos amplificado, en los espacios para su exhibición. De todos modos, no voy a hablar ahora de las dificultades económicas - que son muchas y muy graves -, ni de las injerencias políticas - que también suelen ser muy numerosas - ni, tan siquiera, del papel que el capital privado y el público van a jugar, en un futuro muy próximo, en la determinación del carácter que irá adquiriendo la programación que los distintos centros van a poder desarrollar. En este sentido, el papel que la rentabilidad - sea esta política o mediática - va a jugar a la hora de decidir el programa de un centro, será tremendamente decisivo. Pero, dejando de lado, ahora, estas cuestiones, lo que a mí me interesa debatir aquí es el contenido que, a mi modo de ver, debería nutrir un centro de arte contemporáneo al inicio de este siglo. Lo que más me inquieta es que seamos capaces de entender cuales son las necesidades y ausencias más perentorias que ofrece el panorama artístico para poder ofrecer un conjunto de actividades culturales y expositivas que doten de sentido a la creación y desarrollo de un centro de arte contemporáneo en el Estado Español.

No creo que se pueda hablar, en estos últimos años, de ningún centro importante especializado en el arte contemporáneo, más bien deberíamos mencionar intentos parciales, pequeños espacios, proyectos efímeros que de algún modo han intentado, con mucha voluntad y duro trabajo, crear zonas o parcelas en las que el modo de hablar y ver el arte contemporáneo permitiera ir un poco más allá de los caminos más trillados y adocenados. Las deficiencias, por otro lado ampliamente debatidas, de infraestructuras y conocimientos han hecho bastante imposible el contar con esas programaciones y esa manera de hacer que debería configurar, según creo yo, un espacio dedicado al arte contemporáneo. A mi modo de ver, las ideas que hemos ido aquí enunciando no han tenido mucho calado en los centros artísticos españoles. El desconocimiento y el alejamiento, cuando no la indiferencia, de la gente interesada por la cultura (no digamos ya del resto de la población) hacia el arte contemporáneo es inmensa

No nos engañemos, y a pesar de que pueda ser duro decirlo, a pesar de que pueda parecer como una opinión extrema, creo que hay una clara evidencia que necesita ser puesta sobre la mesa: la mayoría del arte contemporáneo no interesa a casi nadie. Las artes plásticas se han especializado hasta tal punto que se han quedado restringidas a públicos muy

limitados, llegando en las últimas décadas ha alegorizar su carácter centrípeto con el funcionamiento tautológico de su propia ontología. Así, el ensimismamiento, la tautología, el aburrimiento, la gratuidad o, simplemente, la necedad, son algunas de las señas de identidad de muchas de las obras que se crean y exponen. En repetidas ocasiones, el entrar en una sala de exposiciones supone una extraña experiencia, parece como si el tiempo se hubiera detenido, como si nada de lo que te preocupaba, interesaba, angustiaba o deseabas, tuviera cabida en ese espacio. Allí se habla de otra cosa, de algo que no se sabe muy bien que es, pero que desde luego no te afecta en lo más mínimo. Tu vida, con toda sus riquezas y miserias se ha quedado en la entrada, aquello que ves y que - a menudo- pretende ser complejo, no es más que un juego de elucubraciones espurias. Como cuenta Gerardo Mosquera, “En gran parte del mundo, el arte padece la misma tragedia de la literatura haitiana, desconocida por el 90% de la población del país, que no sabe leer ni escribir”.

Si es así, creo que nos encontramos en una situación un tanto delicada que ya no podemos obviar por más tiempo. De todos modos y, evidentemente, al enunciar estas inquietudes, no estoy abogando por un arte populista engarzado en los más rancios gustos costumbristas. Tampoco considero que la creación artística o cultural vaya a interesar a un gran número de personas algún día; difícilmente aquello que se propone como pensamiento contemporáneo puede ser ampliamente aceptado, pero no es esa la cuestión que trato aquí de suscitar. Sobre lo que me gustaría llamar la atención es sobre el hecho de que la creación cultural (y el arte forma parte de ella) debe ser - según mi punto de vista- un instrumento para ampliar perspectivas, para gozar y comprender los mundos en los que vivimos, un escalpelo de disección que nos abra las entrañas y la mente, que convulsione nuestros estómagos y aumente nuestros deseos por conocer la una y mil realidades que convergen en nuestro entorno. Me es indiferente, si la exposición en cuestión trata de un tema de carácter socio-político, plantea un problema urbanístico o suscita un complejo enredo afectivo-sexual; lo que me exaspera de la actual situación es ese estar mirándose constantemente el ombligo, esas discusiones bizantinas, ese lenguaje críptico, esa vacuidad existencial, esa visión del arte como algo alejado de la(s) vida(s) que conforman la existencia de las personas.

Pero, paralelamente a este proceso, nos enfrentamos a otra situación todavía más grave. Me estoy refiriendo al fenómeno opuesto, a aquel que desea que nos movamos en un mundo cada día más próximo a un parque de atracciones donde el sentido espectacular y la noción de diversión sean los aspectos fundamentales a tener en cuenta para llevar adelante una exposición o no. Evidentemente, esta visión (cada vez más generalizada) no me interesa lo más mínimo. Ante estas dos posibilidades yo propondría una tercera donde exista la necesidad, el deseo, de que cada proyecto responda a la posibilidad de la construcción de un discurso. Es decir, entender la elaboración de cada proyecto no como un fin en sí mismo sino como la creación de una experiencia, como una manera de trabajar en la que el objetivo central sea que la colectividad se tenga que repositionar en relación con ese acontecimiento. Así, una exposición ya no es sólo, o no debería de serlo, una mera contemplación de diversos objetos, sino un evento en el que hay que conseguir la participación de los espectadores y para conseguirlo, es fundamental que lo que allí se cuente esté relacionado con sus preocupaciones e intereses, sean estos de carácter más social o

íntimo. Se trata, en definitiva, de poner en marcha un acontecimiento o investigación que intente hacer avanzar el conocimiento de dos maneras fundamentales: bien poniendo al día material hasta ese momento inexplorado y/o bien proponiendo una nueva interpretación de los objetos presentados.

Para mí un proyecto debe ser entendido como la relación interdisciplinar y multifacética que se crea al vincular estrechamente tres aspectos básicos: el hecho expositivo, el conjunto de actividades que se organizan paralelamente (desde conferencias hasta conciertos) y la publicación que se edita con motivo del mismo. Me parece que son como las tres partes básicas que interrelacionadas pueden ayudar a configurar un planteamiento, una encrucijada de prácticas y de discursos en las que se inscriben las obras de arte y las reflexiones culturales, es decir, la construcción de un sistema de significados. No entiendo un proyecto tan sólo como la disposición de objetos diversos en una sala, más bien al contrario, deseo relacionarlos, que tengan una implicación con la idea que constituye la base del proyecto y que ella misma se convierta en una reacción a las circunstancias del conjunto de elementos en juego. Por estas razones, y algunas más, un proyecto no debería leerse como un texto único pues, hay multitud de aspectos que lo condicionan, influyen y mediatizan: desde el entorno sociocultural en el cual se lleva a cabo, hasta el edificio y su historia, el modo en que se exponen los objetos, el material pedagógico, etcétera, todo ello, y más cosas, conforman parte del "mensaje" que el espectador se lleva consigo cuando visita un centro de arte contemporáneo.

Sin embargo, desde postulados muy diferentes y siguiendo unos parámetros pretendidamente naturales y universales, se han organizado, y de hecho todavía se organizan así muchas veces, las obras de una exposición de acuerdo a criterios de autonomía formal que parecen responder a leyes de evolución interna, cuyo significado se cree visible para todo el mundo, independientemente de la ideología del visitante. El arte es extraído de su contexto y el conjunto de piezas necesariamente heterogéneo que forma toda exposición es homogeneizado y universalizado. Sin tener en cuenta que, tanto la noción de arte, como el concepto de público son categorías ideológicas construidas históricamente y por consecuencias cambiantes. Por ello, cuando el público es entendido como algo indiferenciado y no fragmentado por las divisiones sociales, se perpetúa la concepción idealista de la historia y no una visión crítica de la misma. Así, uno de los problemas básicos actuales consiste en dirigirse indiscriminadamente a las grandes masas. Es fundamental cuestionarse constantemente el tipo de audiencias al que nos dirigimos. No hay un público estándar, como no hay un ciudadano estándar, y no todos los habitantes de una ciudad responden a parámetros idénticos. Quizás por ello, una de las cuestiones sea preguntarse: ¿qué mensaje pretendemos transmitir y en nombre de quién actuamos?. Tal vez ello, nos permita clarificar líneas de actuación y de intervención específicas que nos permitan conseguir los objetivos que nos proponemos. Por estas razones es necesario tener muy en cuenta los cambios que se están originando en los lugares en que habitamos y se encuentran estos centros de arte contemporáneo.

Creo que se debería intentar potenciar unos espacios expositivos que partiendo de la realidad circundante intenten convertirse en "centros de la vida y la cultura contemporánea", lugares que se debatan y vibren con las necesidades que preocupan al hombre y a la

mujer de este inicio de siglo, centros que sean capaces de sugerir y suscitar discusiones y reflexiones que nos permitan bucear en las sombras y los recovecos que conforman la complejidad de la existencia. Una realidad mil veces fragmentada en la que se han hecho añicos multitud de sueños y deseos, una cotidianeidad vertebrada por la fragilidad y la violencia soterrada no puede permitirse, por más tiempo, el lujo de un arte ensimismado alejado de las preocupaciones sociales ni al margen de los debates y aportaciones de las diferentes y variadas formas de cultura que se desarrollan en la época que nos ha tocado vivir.

Abundando en esta dirección, lo que realmente me interesa es descubrir aquello que está negado u olvidado, darle importancia, sacar de la oscuridad y el olvido aquello que la ortodoxia no autoriza. En este sentido, me parece muy conveniente la reivindicación de los discursos periféricos (sean estos referidos a aspectos de tipo cultural, social, sexual o geográfico), la difusión de los discursos de todos aquellos a los que se les ha negado la palabra, ocultado su historia y condenado al ostracismo del modo más brutal (unas veces) o más sutil (otras). La atemporalidad, la universalidad o la neutralidad se me aparecen como algunos de los mayores lastres que una práctica artística o cultural puede acarrear tras de sí y que a mí me gustaría evitar. En este sentido, las periferias, debido a su ubicación descentrada en los mapas del poder económico, político, cultural y simbólico, han desarrollado unas actitudes de resignificación de los repertorios impuestos por los centros que veo muy conveniente potenciar y desarrollar. Es una apuesta que trata de llevar adelante una estrategia transgresora que cuestiona los cánones y la autoridad de los paradigmas centrales y poder ofrecer así posibilidades no excluyentes de intervención cultural.

Esas son, a mi parecer, algunas de las claves con las que un centro de arte contemporáneo debería trabajar para intentar conseguir llegar a ser un lugar de reflexión y participación activa en la construcción de una cultura social que tenga como primer fin hacer más ricas en el sentido más plural del término nuestras vidas.

DE LA INVENCION DEL OTRO A LAS TRAVESÍAS TRANSCULTURALES POSTCOLONIALES

Landry-Wilfrid Miampika

En verdad, toda civilización es un encuentro sincrético de dos mundos, al menos, bárbaros tanto el uno como el otro. Y esto genera evidentemente un nuevo bárbaro tan controvertido en sí mismo que es por fuerza un ser trágico, fatal, porque está habitado por dos muertos, que son los dos mundos que lo han engendrado.

Tchicaya U'Tam'si

1. TRANSCULTURACIÓN Y PRÁCTICAS TRANSCULTURALES

La noción de **transculturación** es fruto de las investigaciones realizadas por el cubano Fernando Ortiz (1881-1969) cuyos trabajos desempeñan, particularmente, un papel decisivo en el estudio sociológico y etnográfico de las culturas que han contribuido al proceso de formación de las naciones latinoamericanas y caribeñas¹. Considerado como el "tercer descubridor de Cuba" tras el geógrafo Von Humboldt, el polígrafo y padre de la etnología afrocubana, Fernando Ortiz intenta, durante la primera mitad del siglo XX, reconsiderar los cimientos de la identidad cubana, y por extensión, caribeña y latinoamericana con investigaciones que contribuyen a discernir mejor la aportación de los negros en la formación de las identidades de esta parte del mundo.

Difusor del término **afrocubano**, militante antirracista luego, tras ocupar varios puestos científicos, académicos, políticos y fundar varias instituciones como la *Sociedad del folklore cubano* en 1924, la *Institución Hispanocubana de la cultura*, y la *Sociedad de Estudios Afrocubanos* en 1937, su labor investigadora hace avanzar los estudios etnológicos en Cuba en una época que otros investigadores como el brasileño Raimundo Nina Rodríguez llevan a cabo una labor similar. En la década del 1920, se constituye en torno a él un grupo de intelectuales y artistas cubanos, el *movimiento negrista*, cuyo objetivo es la revalorización de las raíces culturales africanas como componente insoslayable de la cultura cubana. La obra poética *negrista* de Nicolás Guillén, con la publicación de *Motivos*

¹ Peter Hulme ha señalado la relación entre el vocablo *contrapunteo* y la teoría postcolonial: "*Contrapunto* tiene obviamente una larga historia en la terminología musical, pero dentro de la teoría poscolonial tiene un origen preciso en *Contrapunteo cubano del azúcar y el tabaco*, libro de Fernando Ortiz publicado en 1940 que también introduce el término 'transculturación'" (1996: 7).

de son (1930) y *Sóngoro Cosongo* (1931), es una de las contribuciones más significativas de este movimiento en el que cabe destacar la figura de Alejo Carpentier. A pesar de su conclusión, "sin el negro, Cuba no sería Cuba" (1942), Fernando Ortiz, que aprecia la realidad afrocubana desde el universo de la burguesía blanca cubana, no "logra eliminar el etnocentrismo —tanto de raza como de clase— de su discurso, puesto que acumula orígenes españoles y el hecho de pertenecer a la burguesía intelectual con un compromiso social moderadamente reformista" (Dianteill, 1995: 49).

El concepto de *transculturación* —que define los rasgos básicos de la unidad y diversidad cultural y socio-antropológica del Caribe— corresponde a la segunda parte de su evolución marcada por el antirracismo (Dianteill, 1995: 34-40) y la intensa intención de recuperar los vestigios de la sociedad cubana tras re-conocer la importancia de las culturas de origen africano en la cultura cubana. Tanto la noción de *transculturación* como la idea de *cubanidad* son los dos "ejes orientadores y substratos significativos" de la obra de Fernando Ortiz (Fernández Ferrer, 1998: 32). El término tan importante de transculturación —imprescindible para la antropología y para la teoría literaria— aparece por primera vez en su libro *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940). Partiendo de la premisa de que "el tabaco y el azúcar son los personajes más importantes de la historia de Cuba" (1940: 3), Fernando Ortiz estudia, en esta obra, la historia de ambos productos: origen, naturaleza, proceso de plantación y de elaboración, ritos, semejanzas y contrastes, usos adyacentes (como fármacos en el caso del tabaco) e implicaciones económicas. En fin, para Ortiz, ambos productos constituyen una alegoría de la identidad cubana: el *moreno* y *varonil* tabaco (explotado en condiciones de libertad por el campesinado blanco cubano), producto encontrado por los descubridores en esas mismas tierras y la *blanconaza* y *femenina* azúcar (proveniente de Europa pero producida y explotada por los esclavos de origen africano) e introducida por los europeos en América. Ambos productos son fundamentales en la historia económica de Cuba y sus repercusiones sociales simbolizan los fundamentos de su propia identidad y, por extensión, del Caribe. Pero el acierto teórico singular de este libro es, sin duda alguna, el concepto de transculturación, por ser un paradigma dinámico para la interpretación histórica y sociocultural de las mutaciones antropológicas y ontológicas en el Caribe y en América Latina. El propio Ortiz lo define como sigue:

El vocablo transculturación expresa mejor las diferentes fases del proceso transitorio de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz angloamericana acculturation, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial deculturación, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de neoculturación. Al fin, como bien sostiene la escuela de Malinowski, en todo abrazo de culturas sucede lo que en la cópula genética de los individuos: la criatura siempre tiene algo de ambos progenitores, pero también siempre es distinta de cada uno de los dos. En conjunto, el proceso es una transculturación, y este vocablo comprende todas las fases de su parábola. (1940: 142)

En su introducción, el etnólogo Bronislaw Malinowski da legitimidad al neologismo propuesto por Ortiz. Para el antropólogo funcionalista norteamericano, el término *aculturación* —concepto en vigor en aquellos años en la antropología anglosajona principalmente— es etnocéntrico e introduce "un conjunto de conceptos morales, normativos y valores" (Malinowski: XVI) ya que el elemento resultante de la interacción es considerado inferior porque tiene que aculturarse, es decir, tiene que renunciar a sus valores al recibir los beneficios de la nueva cultura impuesta. Malinowski legitima y reajusta el concepto de Ortiz:

Todo cambio de cultura, o como diremos desde ahora en lo adelante, toda TRANSCULTURACIÓN, es un proceso en el cual siempre se da algo a cambio de lo que se recibe; es un "toma" y un "daca" como dicen los castellanos. Es un proceso en el cual ambas partes de la ecuación resultan modificadas. Un proceso en el cual emerge una nueva realidad, compuesta y compleja; una realidad que no es una aglomeración mecánica de caracteres, ni siquiera un mosaico, sino, un fenómeno nuevo, original e independiente. Para describir tal proceso el vocablo de raíces latinas trans-culturación proporciona un término que no contiene la implicación de una cierta cultura hacia la cual tiene que tender la otra, sino una transición entre dos culturas, ambas activas, ambas contribuyentes con sendos aportes, y ambas cooperantes al advenimiento de una nueva realidad de civilización. (1940: XVII)

En el siglo XIX, el proceso de transculturación será enriquecido por corrientes migratorias procedentes de Europa, Asia y Medio Oriente, fundamentalmente, con las migraciones chinas y japonesas cuyas influencias pueden encontrarse en Cuba, Perú y México, aunque con menos relevancia que los componentes africanos y europeos. A estos se suman componentes étnico-culturales de diversas culturas africanas introducidas con la llegada de los negros esclavos traídos a América que contribuyen en la formación de una cultura singularmente nueva en el Caribe. Desde luego, las culturas de origen africano son algunos de los substratos básicos, reconocidos o no, que modelan los perfiles definitorios de Latinoamérica y el Caribe.

En su ensayo, *Transculturación narrativa en América Latina* (1989), Rama retoma y considera la transculturación como una norma que los narradores latinoamericanos y caribeños asumen. Y su uso fecundo en la nueva narrativa latinoamericana y caribeña se ha operado en una transmutación productiva de tres dimensiones; a saber, "los asuntos, la cosmovisión y las formas literarias" (1989: 34). Dicho concepto ha organizado el texto literario como un espacio de debate sociológico, de mediación intercultural, de negación de la historia oficial o de los vencedores, de arqueología de las mitologías profundas de América Latina, propiciando propuestas de diálogos, de encuentros, de coexistencia de razas y culturas en el "Caldero de América" (Baquero, 1991). Entre los narradores de la nueva narrativa latinoamericana desde Jorge Luis Borges hasta Julio Cortázar pasando por Juan Rulfo, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, José Donoso, Mario Vargas Llosa, José Lezama Lima, Guillermo Cabrera Infante, se destaca el cubano Alejo Carpentier como uno de los máximos exponentes de la transculturación en el Caribe y en la América

continental. Al igual que otros escritores caribeños, como el poeta martiniqueño Édouard Glissant, desde la literatura como proceso de "indagación" o de "exploración" de la realidad, Alejo Carpentier ha contribuido en la consolidación de una antropología caribeña y latinoamericana, mediante el hecho literario, estableciendo unos fundamentos teóricos explícitos en una actividad narradora de primer orden.

Los estudios culturales y la crítica literaria postcolonial tienen que potenciar, aun más, el concepto de transculturación propuesto por Fernando Ortiz para ofrecer un soporte epistemológico digno de interés en los estudios culturales literarios sobre África, América Latina y el Caribe. Este vocablo implica traslado, movimiento, dinamismo, transferencia creativa y resultado imprevisible de costumbres, valores y usos. En el caso del Caribe y América Latina, la transculturación designa la interacción integradora de diversas entidades étnico-culturales que ha diseñado los perfiles esenciales de la cultura latinoamericana y caribeña generando un proceso intenso e inacabado de búsqueda de identidad en cuyas huellas han contribuido, de forma decisiva y en casi todas las manifestaciones de la vida humana, las culturas de origen africano transplantadas en el Nuevo Mundo a través de la trata.

En el caso concreto de las prácticas culturales, partiendo del concepto de transculturación, se puede emprender un acercamiento de la presencia y percepción de las prácticas culturales del otro en las universidades en su conexión directa con las nuevas sociedades, supuestamente, transculturales. Pero para ello, es necesario plantearse algunas preguntas fundamentales: ¿Cómo reinventar al otro en un contexto de identidades variadas, múltiples y fragmentadas? ¿Cuáles son las posibilidades que tienen la Universidad de ofrecer nuevas e inéditas representaciones del otro o sobre el otro? ¿Qué prácticas culturales de mediación pueden favorecer otras percepciones culturales del otro más allá de representaciones exóticas, miserabilistas o connotadas de forma negativa?

Para contestar a estas preguntas, es necesario hacer primero una breve historia de la invención del otro, tomando como ejemplo, el otro de origen africano. Y luego analizar las estrategias que usan algunos o algunas prácticas culturales (*negritud* o *negritud*) contra la invención del otro para proponer una reinención de sí mismo.

2. RELATOS ETNOGRÁFICOS E INVENCION DEL OTRO

El encuentro de dos mundos, Europa y América, o aún más, la imaginación o la invención de América en 1492², puede ser considerado como punto de partida para una toma de conciencia etnográfica en Occidente. La llegada de Cristóbal Colón a América, que

² En torno a la discusión y las implicaciones socio-económicas y políticas actuales de los términos *descubrimiento*, *invención* o *imaginación* de América, léase Carlos Fuentes: *Tres discursos para dos aldeas* (1994). También se puede leer en torno a dicha polémica, los tres volúmenes coordinados por Leopoldo Zea: *Ideas y presagio del descubrimiento de América* (1991. México: FCE), *Quinientos años de historia: sentido y proyección* (1991: México: FCE); *América y su sentido actual* (1992. México: FCE).

ocasiona la conquista y la colonización de los territorios descubiertos, marca una ruptura epistemológica en Occidente en la medida que plantea, de modo contundente, el problema de la Alteridad, de la confrontación europea con otras culturas diferentes, primero negadas pero luego dignas de ser sometidas a un proceso de aprehensión. Desde luego, la existencia problemática del otro³ como ser diferente y como portador de una cultura es lo que da origen a lo que se puede llamar la "etnografía espontánea": un acercamiento al otro que emprende contradictoriamente su estudio, su alegato y su negación en el Nuevo Mundo.

Desde entonces, el encuentro violento con el Otro está en el origen de un nuevo uso de los textos históricos y etnográficos europeos que construyen discursos y modos de percepción del Otro, es decir, de su invención,⁴ que va del siglo XVI al XVIII. En *L'écriture de l'Histoire*, Michel de Certeau señala acertadamente que:

El descubrimiento del Nuevo Mundo, la fragmentación de la cristiandad, las diferencias sociales que acompañan el nacimiento de una política y de una razón nuevas engendran un nuevo funcionamiento de la escritura y de la palabra. Encerrada en la órbita de la sociedad moderna, su diferenciación adquiere una pertinencia epistemológica y social que no tenía antes; en particular, se vuelve el instrumento de un doble trabajo que concierne, por una parte, la relación con el hombre 'salvaje', y por otra parte, la relación con la tradición religiosa. Ella sirve para clasificar los problemas que abren a una intelligentsia el sol naciente del 'Nuevo Mundo' y el crepúsculo del cristianismo 'medieval' (1975: 217).

Entre otros discursos nacientes, la antropología será uno de los más singulares. Hija de la expansión europea más allá de sus fronteras, la antropología, primero bajo la forma de *etnografía espontánea*, se propone nombrar, tratar de comprender, interpretar, traducir o transcribir modos de pensar desconocidos, costumbres ajenas y diferentes a las realidades culturales occidentales desde el prisma eurocéntrico de quien nombra, trata de comprender, interpreta, traduce o transcribe sin considerar la cosmovisión del pueblo que es objeto de la mirada. En la mayoría de las veces, el acercamiento a las culturas recién descubiertas no dejó de alimentar una percepción ficticia de América en sus diversas aristas que colinda, en muchos casos, con lo literario a través de formas como las crónicas (Cristóbal Colón, Alonso de Ercilla, Bernal Díaz del Castillo), las relaciones (Bartolomé Las Casas,

3 En su libro *La conquista de América: el problema del otro* (1987), Tzvetan Todorov indaga justamente ese encuentro que modifica la percepción occidental de las culturas a partir del descubrimiento de América y propone una tipología de la relación con el Otro. Su tipología en la interacción entre el Uno y el Otro se realiza en tres dimensiones: *el plano axiológico* fundado sobre un juicio de valor sobre la diferencia entre bondad y maldad; *el plano praxeológico* marcado sobre la tentación de someterse al otro u de someter el otro; y *el plano epistémico* sobre la necesidad de conocer u ignorar al otro.

4 Sobre la invención del otro, se imponen ya tres libros clásicos: *La invención de América: el universalismo de la cultura occidental* (1958. México: FCE) de Edmundo O'Gorman; *El Orientalismo* (1990. Madrid: Libertarias) de Edward W. Said, y *The Invention of Africa* (1988. Bloomington: Indiana University) de Valentin Y. Mudimbe.

Alvar Nuñez Cabeza, Pizarro, Hernán Cortés), los diarios, las cartas a quien encomendaban las misiones o los informes de viaje. Tanto las crónicas como las distintas modalidades de relato de contacto adoptan, como lo recuerda Benítez Rojo, "formas afines a las del cuento, a las piezas dramáticas, a las de la novela, es decir a las de la ficción" (1998: 114).

Sin lugar a dudas, los relatos que cuentan el descubrimiento de otras culturas, de forma irreal y maravillosa, propician, por una parte, el saber etnológico respaldado por la presencia en el terreno descrito y el conocimiento indirecto en forma de ficción etnológica. A medio camino entre ficción e intención etnológica, no dejan de enriquecer, con sus limitadas aportaciones, los sistemas de pensamiento de forma general, y el pensamiento occidental, en particular configurando las ansias de los grandes imperios coloniales europeos y legitiman la apropiación del espacio social de otro. En fin, como lo recuerda Carlos Fuentes, "1492 expandió y unificó al planeta" (1994: 45) a favor de la expansión económica y cultural de Europa.

Hay que reconocer que los primeros relatos u otros escritos etnográficos no tenían la pretensión científica ni de comprensión de la alteridad, ya que su finalidad era pragmática: hacer el inventario de las costumbres locales con el fin desarrollarlas, abolirlas o para facilitar la labor de control y de administración de los territorios conquistados. El trabajo de los mercaderes, de los soldados y de los marineros, tres actividades encaminadas a conquistar y acumular riquezas, sobrepasan las cualidades necesarias para la observación y la comprensión de los otros propia de la antropología aunque sea incipiente. Todos intentan, como dice Edward W. Said, dibujar "el vasto y relativamente vacío continente, y cada uno lo hace en un discurso específico que choca, desplaza o incorpora el de los otros" (1996: 17).

La descripción de las tierras del Otro llevaba implícita la necesidad de dominarlas. Y en el proyecto de dominación, dichas descripciones se transforman paulatinamente los territorios conquistados en hogar de resolución de fantasías de dominación cultural y de enriquecimiento económico. "El otro es el fantasma de la historiografía. El objeto que busca, que honra y que entierra", arguye Michel de Certeau (1975: 8). Desde entonces, una estructura propia de la modernidad es la relación con el otro, su búsqueda organiza las interpretaciones y ordena la inteligibilidad del discurso occidental puesto que, como vuelve a decir Michel de Certeau en su libro *L'écriture de l'histoire*, "en todo caso, sin lugar a dudas, relacionado al oficio del etnólogo o del historiador, una fascinación del límite o, de lo que es casi lo mismo, del otro" (1975: 57).

Sin embargo, es fundamentalmente a partir del Siglo de las Luces que los intentos sistematizados de la antropología se consolidan como lo ha demostrado el estudio, *Anthropologie et Histoire*, de Michèle Duchet. En este libro se analiza el encuentro entre Antropología y teorías literarias, historia y otras teorías en el seno del discurso filosófico de la Ilustración francesa a través de figuras como Buffon, Voltaire, Rousseau, Helvétius y Diderot, particularmente entre 1750 y 1788, sobre sus reflexiones sobre el ser humano, las diferencias de razas, sus formaciones y progresos, el origen del lenguaje, y las invenciones y técnicas. En una suerte de antropología histórica, Michèle Duchet analiza la historia de la colonización, la historia de la administración bajo el Antiguo Régimen, la historia de las

ideas en confluencia con los nuevos horizontes geográficos, el nacimiento de la ideología colonial, la formación de una ciencia del hombre conforme a la idea de civilización europea. Partiendo de las obras de Rousseau y de Diderot, demuestra que las literaturas de ideas o los discursos no-literarios utilizan géneros literarios o formas literarias (novela, cuento) como sistema de formalización de la escritura. Michèle Duchet enumera distintas antropologías posibles con su naturaleza, su función ideológica, sus presupuestos en su acercamiento al Otro. Muestra que a finales del siglo XVIII, el eurocentrismo relacionado con el proceso de colonización y con una ideología de civilización ordena todo discurso antropológico. Este discurso es, a la vez, parte de un discurso hegemónico europeo sobre la historia y proyecto de las teorías sobre la diversidad de las razas y de los pueblos otorgándoles un rango, es decir, un papel en la Historia humana.

El discurso sobre los *otros* en el siglo XVIII francés encarna también los sueños de un Edén primitivo, es decir, es un discurso situado, como señala Duchet, entre "la historia y la utopía", con el fin de "poblar el espacio político donde se aventura el hombre europeo, del Renacimiento hasta el Siglo de Las luces" y "de cuestionarse, de pensarse diferente de lo que es, de inventar su propia negación, para mejor medir su alienación" (1995: 11) ante la duda sobre sus propios valores que le induce la confrontación con el Otro: constituye un discurso especular de negaciones y de afirmaciones, un juego espectacular de alteridades que oscila entre lo europeo marcado y connotado positivamente (historia, cultura, idea del progreso, superioridad técnica, pureza moral) y lo ajeno desconocido marcado y connotado negativamente (primitivismo, salvajismo, paganismo, ausencia de escritura).

Entonces, la naciente antropología estudia específicamente las sociedades llamadas salvajes o primitivas, es decir, sociedades consideradas ahistóricas y ágrafas por Occidente. Sin constituir una ciencia legítima autónoma, el discurso etnológico u antropológico existe, primero, en el interior de las ideas filosóficas en general siendo un discurso nuevo que, a finales del siglo XVIII, llevaría el nombre de *antropología*. Este término fue usado por primera vez por Chavannes, entonces profesor de teología en Lausanne, en 1788 en su libro *Antropología o ciencia general del hombre*. Hay que señalar que en el siglo XVIII, la palabra *antropología* pertenece todavía al vocabulario de la anatomía y significa "estudio del cuerpo humano" (Duchet, 1995: 12). Desde entonces, el discurso antropológico está en el seno del discurso filosófico e histórico que intenta elaborar una teoría general de la sociedad y del ser humano, teoría que sería el fundamento de las intenciones de colonización. Por ello, la *antropología* es y será para dicho siglo, según Michèle Duchet, un: "conjunto de ideas sobre la naturaleza del hombre, la génesis y el movimiento de las sociedades humanas que llamaremos antropología, tomando la palabra en su sentido más amplio, filosófico, y no solamente científico". (1995: 19)

El punto de encuentro entre naturaleza y cultura como expresión de todo ser humano es el fundamento básico del nuevo discurso antropológico: es el centro de sus preocupaciones que van ligadas con las intenciones europeas de civilizar y colonizar. Por eso, históricamente, la antropología está basada en el estudio de la pareja salvaje-civilizado hasta el siglo XIX puesto que desde las conquistas de otros territorios hasta su colonización,

"el hombre salvaje es el objeto y el hombre civilizado es el sujeto; es él quien civiliza, lleva con él la civilización, la habla, la piensa, y porque es el modo de su acción, ella se vuelve el referente de su discurso. Como puede, el pensamiento filosófico se encarga de la violencia ejercida hacia el hombre salvaje, en nombre de una superioridad en la que participa: por más que diga que todos los hombres son hermanos, no puede prescindir de un eurocentrismo, cuya mejor coartada es la idea del progreso". (Duchet, 1995: 17)

El problema de la posesión de la tierra del otro organiza el relato que ilegitima el otro como ser inferior. El espacio del otro sería el espacio al mismo tiempo del enriquecimiento posible, de aventuras de toda índole, de imaginación, de fantasía, de realización de males exóticos: un espacio de todas las posibilidades y que presenta a los nativos "como carentes y necesitados de la *mission civilisatrice*", diría Edward W Said en *Cultura e imperialismo* (1996: 23). La consecutiva *mission civilisatrice* europea al conquistar otros pueblos parece altruista: civilizar y humanizar los supuestos salvajes. En el fondo, intentando conciliar interés y civilización, es un proyecto que legitima el etnocentrismo, la superioridad del civilizado europeo y la necesidad de inculcar los ideales del Progreso, la Razón y las Luces a los supuestos salvajes. Como se supone que el europeo tiene derecho a administrar los bienes del otro, revelar la humanidad de éste es —en contra de sus propios principios— reconocer que el otro tiene derecho sobre sus propios bienes y posesiones. Las verdaderas motivaciones de civilizar tienen, realmente, fundamentos económicos: acumular territorios y sujetos, poseer bienes y riquezas, instaurar una cultura dominante con el fin de seguir explotando las posesiones territoriales conseguidas. Hasta cierto punto contribuye, como en la política colonial, a sustentar el orden imperante aunque postule un humanismo fundado sobre la liberación y protección de los pueblos conquistados o dominados.

Entonces, desde su nacimiento, la antropología lleva la marca de una ideología cuya estructura se nutre de las ideas centrales del Siglo de las Luces: dar otra imagen del ser humano revelando la diferencia y la diversidad de razas, culturas e historias dentro de la extensión del mundo en el plano geográfico. Las alegaciones religiosas y filosóficas basadas en ella legitiman la negación o el desdén sistemático de otras culturas. En muchos casos, dichas alegaciones construyen y sobredeterminan, hasta nuestros días, una retórica de los paradigmas mayores del *racismo*⁵ y de las ideologías que instituyen el mito del *buen salvaje*. Los grandes relatos de emancipación e ilustración que propugnan la igualdad entre los seres humanos también dejan pasar la justificación de la expansión colonial que definen e instauran las "actitudes y referencias" hacia el otro. Igualmente predicán la nivelación de las etnias y de los esquemas culturales, la depreciación de las estructuras imaginarias *otras*, la jerarquización de las historias en función de una historia lineal y progresiva, la gradación de las razas posteriormente sustentadas en las tesis del Conde de

⁵ En *Nous et les autres: la réflexion française sur la diversité humaine* (1983. París: Seuil) Tzvetan Todorov distingue entre *racismo* como comportamiento intolerante hacia la diferencia étnica y el *racismo* como ideología teóricamente sustentada sobre las disposiciones históricas o sociales de las razas.

Gobineau sobre la desigualdad de las razas⁶, los estereotipos raciales, el fortalecimiento de las imágenes estereotipadas, el reforzamiento de las fantasías de dominación o de exclusión de las alteridades no occidentales cuyo resultado en el siglo XX fue la colonización. No es casual que haya a finales del siglo XVIII expediciones científicas preparadas con el propósito de descubrir, conquistar y civilizar otros pueblos—África Negra por ejemplo—anticipadas por estos discursos. Aunque la trata y la esclavitud hayan sido abolidas oficialmente entre 1848 y 1886, la negación despreciativa del Negro y de su historia sobrevivió mucho más allá de ese período. Sus representaciones todavía están impregnada de estereotipos: el Negro es, frecuentemente, asociado al buen salvaje o al bárbaro. La indolencia natural, la sexualidad desenfrenada, la lascividad innata y la agresividad incontralada forman parte de dichas representaciones. No es extraño que esta negación se remonte, para buscar su justificación, al mito bíblico de la maldición de Cam o a las tesis sobre la desigualdad de las razas legitimada por Gobineau en el siglo XIX.

La hegemonía europea con las conquistas territoriales de Napoléon, la industrialización estimulada por la invención de la máquina de vapor, el nacimiento de los estados modernos europeos, el afianzamiento del poder de la burguesía justifican la dominación geográfica y cultural sobre los otros territorios y las culturas no europeas. El evolucionismo en la cultura y la historia europea del siglo XIX proseguía la jerarquización de las culturas elaboradas en el siglo XVIII, sin tener en cuenta que todas las culturas están sometidas a los mismos procesos de tradición, innovación y cambio. En el siglo XIX, la antropología conoce nuevos caminos con Lewis Morgan (Godelier, 1980) y sus estudios sobre el parentesco en las sociedades iroquesas y otras sociedades que superan la etnografía espontánea coincidiendo con la conquista y la apropiación de los territorios africanos en el siglo XIX. La colonización de los territorios africanos comenzó con fuerza tras la Conferencia de Berlín de 1885 originando la repartición de África Negra por las potencias coloniales como Francia, Inglaterra, Bélgica, Alemania. Desde entonces, fenómenos como la esclavitud transatlántica y la colonización de los territorios de África Negra y América Latina pervirtieron las estructuras socio-antropológicas y económicas más profundas de las sociedades conquistadas. Contribuyeron, en definitiva, y de manera significativa a la negación del Otro, de su cultura y de su contribución a la Historia contemporánea, en la concepción hegeliana de la historia. Como dice el poeta martiniqueño Aimé Césaire en su *Discours sur le colonialisme* (1955), la consecuencia más notable de estos fenómenos fue el nacimiento de "sociedades vaciadas de su esencia, culturas pisoteadas, instituciones minadas, tierras confiscadas, religiones asesinadas, magnificencias artísticas aniquiladas, extraordinarias posibilidades suprimidas... hombres arrancados de sus dioses, de su tierra y sus costumbres, de su vida, de la vida, la danza, la sabiduría". (1955: 20)

El siglo XIX fue el siglo de consolidación de los imperios coloniales sustentados por la obtención de cuantiosos beneficios y acumulación del Capital. Y en ello, la antropología europea interviene como el mejor aliado de control y de rendimiento en función de las

⁶ Sobre el nacimiento y las grandes articulaciones pseudo científicas del racismo véase particularmente el capítulo VIII ("Le racisme scientifique") del ensayo de William B. Cohen. Cf. *Français et Africains: les Noirs dans les regards des blancs 1530-1830* (1981).

especificidades culturales de los pueblos inventados como salvajes e inferiores, y consecuentemente, necesitados de civilización.

3. RELATOS DE EMANCIPACIÓN: *NEGRISMO Y NÉGRITUDE*

En *Cultura e imperialismo* (1996), Edward W. Said revela, con perspicacia, las consecuencias culturales en las representaciones del proyecto imperialista, desentrañando la relación directa entre las esferas estéticas, por una parte, y la dominación histórica de colectividades no occidentales por otra. Como crítico sagaz y lúcido, Edward W. Said estudia la vinculación entre los relatos culturales occidentales y los imperios modernos del siglo XIX al XX, en particular, los imperios franceses, británicos y norteamericanos con sus antiguas colonias de África, Asia y el Caribe. En su texto inaugural, *Orientalismo* (1990), Edward W. Said ya había indagado las estrategias ideológico-culturales de construcción de Oriente (Medio Oriente) por Europa Occidental como objeto de estudio real, como lugar de ensueño y de fantasías. En *Cultura e imperialismo* (1996), Said prosigue en la demostración de que los estudios literarios no pueden prescindir del valor de la geografía y de la historia para la inteligibilidad de los hechos literarios ya que las ficciones son estructuras que "soportan, elaboran y consolidan la práctica imperial" (1996: 50).

Al lado del esfuerzo del imperialismo europeo por gobernar tierras ajenas, Said muestra que siempre hubo respuestas de resistencia por parte de los nativos. En muchos casos, la resistencia de los nativos culminó en proyectos de descolonización cultural y afirmación de las identidades nacionales, en propuestas alternativas a los discursos hegemónicos, propuestas a veces esencialistas, fundamentalistas e incluso separatistas. Según Said, las distintas experiencias de resistencia frente a las formas de avance (expansión y dominio territorial) del imperialismo en el siglo XIX y XX fueron, proporcionalmente, contundentes. Partiendo de la idea de que los relatos estéticos tienen poder en la medida que reafirman la identidad histórica europea y la necesidad de imponerlas a otros pueblos, el estudio de Said señala igualmente que la novela fue compañera de los imperios y que contribuyó eficazmente a "la formación de actitudes, referencias y experiencias imperiales" (1996: 13). Para Said, hay entonces una interconexión íntima entre las prácticas imperiales, las violencias históricas (esclavitud transatlántica, opresión étnico-racial, dominación socioeconómica) y las ficciones de esas mismas sociedades que, en cierto modo, las sostienen. En numerosos casos, los creadores europeos (Kipling, Joseph Conrad, André Gide, Albert Camus) asumen —consciente o inconscientemente— el proyecto imperial y la ideología colonial que esencializa una supuesta inferioridad de otros pueblos, contribuyendo como consecuencia de la formación de la condición colonial⁷, o mejor, a lo que el sociólogo francés Georges Balandier llamó la *situación colonial*.

⁷ Peter Hulme (1996) señala acertadamente las limitaciones del enfoque de Said: en primer lugar, la falta de consideración de la historia social y cultural del imperialismo interno norteamericano (sus colonos), sus orígenes, su violencia histórica hacia las minorías, en el seno de la propia sociedad norteamericana. Es verdad que Edward W. Said sólo estudia el alto imperialismo norteamericano. Sin embargo, el análisis de los imperialismos británicos y franceses están enriquecidos por la historia de dichos imperialismos. Para el Caribe, la

En las primeras décadas del siglo XX, fundamentalmente, a partir de la década de los 20 y 30, las primeras formas de resistencia que contribuyen al cuestionamiento de la hegemonía cultural occidental y luego al desmantelamiento de la situación colonial tienen lugar en el mismo seno de la cultura occidental. Estas formas de origen burgués propician, a su vez, el surgimiento de poéticas de resistencia alrededor de los años 20 en los territorios bajo dominio colonial: son las vanguardias artísticas (surrealismo, futurismo, dadaísmo y expresionismo). Alejo Carpentier, cuyos inicios literarios se inscriben en estas vanguardias, ofrece una definición acertada:

En la década 1920-1930, la palabra "vanguardia", separada inesperadamente de su contexto político, cobra, por un tiempo, un nuevo significado. Ante un brote de ideas nuevas, en lo pictórico, en lo poético, en lo musical, los críticos y teóricos califican de vanguardia todo aquello que rompe con las normas estéticas establecidas —con lo académico, lo oficial y lo generalmente preferido por el "buen gusto" burgués. Y se llama "vanguardia" a todo pintor, músico o poeta que, independientemente de cualquier definición política, rompe con la tradición en cuanto a la técnica, invención de formas, experimentos en los dominios de la literatura, el teatro, el sonido, el color, en busca de expresiones inéditas o renovadoras, animado por un juvenil e impetuoso afán de originalidad. (1983: 23-24)

Con las vanguardias artísticas, se aprecia una nueva *invención del Otro*, un tipo distinto de aproximación a otras culturas hasta entonces desconocidas en Europa. Existe un notorio interés por revelar, desde el punto de vista socio-antropológico, la polifonía cultural —etnias, pueblos, naciones, religiones, lenguas, tradiciones, culturas orales, historias— de las culturas de África Negra y América Latina por mediación de algunos antropólogos cuya labor está en consonancia con otras ciencias como la historia y la etnofilosofía. Entre otros estudios, los acercamientos antropológicos reconocidos sobre África Negra realizados al principio del siglo pudieron, junto con otros objetivos, restituir las estructuras socio-antropológicas africanas más allá del concepto único y universalizante de civilización a lo occidental: los trabajos pioneros de Maurice Delafosse, —*Las civilizaciones desaparecidas* (1927) y *Los negros* (1927, 1931)—, e *Histoire de la civilisation africaine* (1933) de Léo Frobenius contribuyen, en parte, a difundir e imponer otras imágenes de las culturas africanas y las culturas de origen africano transplantadas en el Nuevo Mundo.

En paralelo a la participación de tropas negras en el escenario europeo de la Primera Guerra Mundial (1914-1918), las vanguardias artísticas europeas estimulan cierta curiosidad por África Negra y las culturas de ascendencia africana en el Caribe. Desde entonces, escritores, artistas (pintores), etnólogos y otros estudiosos manifiestan una voluntad por conocer e incorporar en sus poéticas substratos formales de algunas manifestaciones artís-

fecha clave es 1898 como inicio de la Modernidad en el Caribe partiendo de la obra de José Martí. La obra de Fernando Ortiz es resultante, según Hulme, de las consecuencias de 1898.

ticas de las culturas africanas. Siendo a la vez una suerte de reconocimiento del arte africano, este interés antropológico por **lo negro** y **lo lejano** refuerza y enriquece las creaciones artísticas europeas de entonces: los objetos de arte—máscaras y estatuillas— fuera de sus contextos de origen inspiran el arte europeo, esencialmente, a artistas como Pablo Picasso, André Derain y Henri Matisse. Dentro de las poéticas de las vanguardias, uno de los objetivos era desmontar los mitos constitutivos de la sociedad burguesa europea afianzados desde el siglo XIX hasta las dos primeras décadas del siglo XX; dar a conocer, o mejor, revalorizar la pluralidad de los imaginarios del mundo, la primacía del subconsciente sobre la racionalidad y la materialidad imperante en Occidente, y el reconocimiento de las formas simbólicas (sueños, mitos, ritos sagrados) de los actos humanos y su presencia en las creaciones literarias en cuyo seno "se establece progresivamente una reevaluación positiva del sueño, del ensueño, incluso de la alucinación" (Durand, 2000: 53).

En las vanguardias artísticas europeas se aprecia de forma general, como señala Gilbert Durand, una *prospección de lo lejano*, una rehabilitación de *lo salvaje*, de *lo primordial*, en correspondencia con una indagación de lo que está más próximo, *lo más común*, *lo cotidiano*, *la gente de cada día* (2000: 73). En fin, en sus manifestaciones culturales, casi todas las vanguardias artísticas superaron el positivismo de Auguste Comte y el historicismo marxista imperante en el siglo XIX por la sustitución de formas simbólicas asimiladas en las obras de arte con el fin de imponer representaciones transculturales diferentes e imaginarios desconocidos.

Estos cambios de representaciones culturales ocurren en un momento en el que se sublima el irracionalismo —con trasfondo estético de movimientos como el surrealismo que impregna áreas del pensamiento como la filosofía y la política en Europa— modelan también una revisión de los mitos de otros pueblos favorecida por las teorías antropológicas de James Frazer, la fundación del psicoanálisis por Sigmund Freud y Carl Jung así como estudios sobre antropología de las religiones no europeas por figuras como Gorges Dumézil y Mircea Eliade.

Entre otros acontecimientos que favorecen nuevas percepciones del Otro de origen africano, se puede citar el premio Goncourt a la novela *Batouala* de René Maran (administrador colonial francés de origen guyanés) en 1921⁸; la publicación, en esos años, de la *Antología negra* (1921) del poeta Blaise Cendrars; la fundación en 1925 del "Institut d'ethnologie" de París que será un centro de revisión de la antropología europea; la instauración de los cimientos del nacionalismo negro en los Estados Unidos que se prolonga en la afirmación negra de los poetas del llamado **Harlem Renaissance** y la recuperación del ideal pan-africanista de Marcus Garvey; el impacto de la música jazz y los cantos espiri-

⁸ El escritor colonial español José Mas tradujo la novela de René Maran en 1922. Cf. *Batouala: verdadera novela de negros*. Madrid: V. H. Sanz Calleja. En su prólogo se puede leer un lugar común muy arraigado en la época: "Yo no podía concebir que un negro del Congo tuviese aptitudes de escritor. Sabía que, educándolos en Europa, llegaban a ser buenos bailarines, y que algunos hasta habían logrado tocar la trompeta y el violón con verdadero arte; pero de esto a describir paisajes y estados de almas, había mucha distancia" (Más, 1922: III).

tuales de los negros norteamericanos en las capitales europeas; el viaje de prestigiosos escritores europeos a África Negra como el francés André Gide que transita por África de julio de 1926 a mayo de 1927, viaje que recoge en sus memorias *Voyage au Congo* (1927) y *Le Retour du Tchad* (1928). Las impresiones de su estancia en África —que oscilan entre la duda humanista y un tímido cuestionamiento— sin comprometerse demasiado y abiertamente contra los cimientos inhumanos de la colonización; los reportajes del iconoclasta periodista francés Albert Londres que provocaron un escándalo con sus virulentos escritos sobre la deshumanización de la misión colonizadora en *Terre d'èbène* (1929), tras su estancia en África en 1927; la misión etnológica Misión Dakar-Djibouti en 1932, cuya informe de viaje será el libro de Michel Leiris, *Afrique fantôme*; y la exposición colonial de 1932 en París.

Durante estas mismas décadas del 20 y del 30, estudiantes, intelectuales y escritores negros se reúnen en el Barrio Latino, en París. Procedentes de África negra, de los Estados Unidos y del Caribe, todos tienen una identidad común visible: todos son negros bajo el yugo del exilio, el desarraigo y la violencia racista, mientras que en los territorios bajo colonización europea los trabajos forzados permiten la extracción de minerales y otros recursos naturales. Partiendo de las ideas del ensayista y activista negro americano de finales del siglo XIX, William Du Bois, algunos poetas negros (americanos y africanos) se proponen revalorizar la ascendencia africana de la América negra, por una parte, y la historia y las culturas negras, por otra. Enfrentándose con los tenaces y viscerales prejuicios raciales de la sociedad americana, reivindican sus raíces africanas con el fin de fundamentar mejor la especificidad de su africanidad negada. Entre los poetas del “Renacimiento Negro”, se encuentran las emblemáticas figuras de Langston Hughes⁹, Claude Mac Kay y Countee Cullen. Unos años más tarde, tres revistas de inspiración negra inician, una tras otra, una rehabilitación del negro, convulsionando el mundillo cultural parisino: la *Revue du Monde Noir* (1931), la *Revue Légitime Défense* (1932) y *L'Étudiant Noir* (1935). Los futuros pioneros del movimiento poético de lengua francesa, la *négritude*, militan ya en estas revistas, que a pesar de su carácter efímero, crean las bases de una nueva conciencia negra y una relectura de la Historia contemporánea a partir de la especificidad africana.

El movimiento (antropológico, ontológico, poético y político) de la *négritude* es una de las búsquedas antropológicas más genuinas y polémicas existentes en el siglo XX. Precedido por el *Negro-Renacimiento* y el *indigenismo* haitiano, la *négritude* se propone concienciar sobre el reconocimiento y la aceptación de la condición histórica y socio-cultural. Fruto principalmente del encuentro entre el senegalés Léopold Sédar Senghor (1906) y el martiniqueño Aimé Césaire¹⁰ (1913), cuyo encuentro mítico será decisivo

⁹ El poeta africano-americano Langston Hugues visita La Habana en 1930.

¹⁰ "Aimé Césaire, un practicante de la política cultural 'neologista', representa tal posibilidad: la cultura orgánica reconcebida como un proceso inventivo o como una 'intercultural' criollizada. Las raíces de la tradición se cortan y se reanudan y los símbolos colectivos se enajenan a partir de influencias externas. Para Césaire la cultura y la identidad son inventivas y móviles. No necesitan echar raíces en tramas ancestrales; viven por polinización, por trasplante histórico" (Clifford, 1995: 30).

tanto para el destino de las colonias como para la emergencia de las voces censuradas a través de la poesía negra de expresión francesa. Posteriormente se añade a ellos el guayanesés Léon Gontron-Damas, el malgache Jacques Rabemananjara y los senegaleses Birago Diop y David Diop.

El neologismo *négritude* aparece por primera vez en 1939, en el poemario *Cahier d'un retour au pays natal* del poeta martiniqueño Aimé Césaire. Los objetivos del movimiento eran los siguientes: incentivar una toma de conciencia a través de la inminencia del reconocimiento de África Negra, de su cultura y de su historia pasando por la afirmación de la raza negra, es decir, una reconciliación del negro con su propia historia. También estimula la exaltación de los valores negro-africanos y preconiza la solidaridad entre todos los negros del mundo. En el plano antropológico y estético, la *négritude* valorará—desde una postura esencialista y racial— estereotipos como el sufrimiento negro bajo la colonización y la esclavitud, la preeminencia del ritmo natural en el ser negro, costumbres precoloniales no corrompidas por la violencia de la civilización occidental, la sublimación y la nostalgia por un África precolonial mítica, la nostalgia histórica de un mundo edénico, la complicidad entre lo real, lo sobrenatural y lo irracional, el vitalismo congénito, canto a la mujer negra como símbolo de los males sufridos, celebración del instinto de maternidad innata de la mujer negra y el regreso a las fuentes africanas para superar el abismo debido a la superposición de valores de diversos estratos sociohistóricos que acentúan la complejidad antropológica. En un plano político, la *négritude* había constituido un intento decisivo para el estatuto de los territorios bajo dominio colonial, al contribuir a la agitación necesaria de la descolonización de los países de África Negra. Hasta las independencias, la *négritude* favoreció el proceso de desalienación cultural y política de África Negra y de las Antillas francesas, dejando al desnudo los rigores económicos y la enajenación cultural de la situación colonial.

En las islas del Caribe de lengua española (y, más exactamente, en Cuba, Puerto Rico y Santo Domingo) marcadas por la presencia negra, el *negrismo* —otra poética de reconocimiento de los descendientes de esclavos— induce a la posibilidad (desde la poesía) de revisar los cimientos de la identidad. En Cuba, en torno al padre de la etnología afrocubana Fernando Ortiz, se articula el movimiento *negrista* cubano, que pretende visibilizar los remanentes culturales de los negros, hasta entonces rechazados por ser considerados indignos e ilegítimos. Sus trabajos sociológicos y etnológicos crean las bases para la estetización de los referentes negros reforzando la búsqueda necesaria de la identidad y se proponen deslindar la emancipación histórica y la rehabilitación cultural del negro. Como la *négritude*, el *negrismo* emprende una revitalización de tradiciones no reconocidas anteriormente que lleva a cabo "una reinmersión en las fuentes primigenias" con el fin de intensificar "algunos componentes de la estructura cultural tradicional que parecen proceder de estratos aún más primitivos que los que eran habitualmente reconocidos" (Rama, 1989: 31). La estetización (en la poesía) de los referentes negros consolida y reorienta la búsqueda de la identidad nacional. Nicolás Guillén, tras intentos malogrados en *Motivos de son* (1930), desdibuja los entornos de la estética negrista con *Sóngoro Cosongo* (1931) en una suerte de confluencia de ritmos de origen africano, temas y lenguaje populares, imitación de los instrumentos musicales revelan la cubanía postulada por Fernando Ortiz. Nicolás Guillén dio presencia efectiva al negro en la poesía en la poesía cubana haciendo-

le hablar "en negro de verdad". Por su riqueza rítmica extraída del son —un ritmo procedente de la antigua provincia de Oriente — Nicolás Guillén ahonda en los personajes negros y restituye su identidad cultural. En Puerto Rico y Santo Domingo, Luis Palés Matos¹¹ y Manuel del Cabral¹² consolidan la poesía negrista en torno a las búsquedas rítmicas y de las fuentes africanas para recuperar repliegues de la memoria colectiva caribeña. Luis Palés Matos había iniciado el movimiento negrista con unos poemas escritos en 1921, hasta la publicación de un conjunto de poemas de corte negrista en una antología con el título de *Tuntún de pasa y grifería* en 1937.

La *négritude* por su parte preparó —intelectual y culturalmente— la descolonización, entendida como "una compleja batalla sobre el derrotero de diferentes objetivos políticos, historias y geografías, y está llena de obras de imaginación, de investigación y de contra-investigación" (Said, 341), de los territorios colonizados de África Negra y planteó fundamentos, como lo logra Georges Balandier en *África ambigua* (1964), de svelar bajo una diversidad aparente, la unidad socio-antropológica de las culturas africanas y en particular la yuxtaposición de varios estratos históricos en África Negra. Los dos "Congresos internacionales de escritores y artistas negros" celebrados en París y en Roma, en 1956 y 1959 respectivamente, consolidan igualmente los imperativos del panafricanismo cultural y el proyecto de la *Négritude*. Frente a la situación colonial intensificada en los años 20 y 30, "después de 1950 los pueblos en cuyo nombre habían hablado durante mucho tiempo etnógrafos, a administradores y misioneros de Occidente empezaron a hablar y actuar con más fuerza por sí mismos en un escenario global" (Clifford, 1995: 21). Precedidas por movimientos como la *négritude* o el *negrismo*, el principio de la descolonización en África Negra, la fundación de la editorial *Présence Africaine* por el senegalés Alioune Diop y la revista del mismo nombre, el apoyo de figuras prestigiosas de la élite intelectual francesa (Albert Camus, Jean-Paul Sartre y algunos africanistas como Georges Balandier y Théodore Monod) que apoyan estas iniciativas.

Estos dos movimientos, como lo demuestra Edward W. Said en *Cultura e imperialismo*, son prácticas que legitiman la asunción irreductible de una de las alternativas de Calibán, a saber, la resistencia, la subversión esencialistas, la restauración o la recuperación desde la imaginación de "la identidad geográfica perdida" (1996: 349) son los reflejos primigenios o las estrategias inevitables de las escrituras de la periferia bajo dominio:

Una de las primeras tareas de la cultura de resistencia era reclamar, volver a nombrar y habitar la tierra propia. Con todo ello venían agregadas una serie de afirmaciones, restauraciones e identificaciones, todas basadas casi literalmente en proyecciones poéticas. La búsqueda de autenticidad, de un origen nacional común más verdadero que el ofrecido por la historia colonial, de un nuevo panteón de héroes y (ocasionalmente) de heroínas, mitos y religiones: todo ello se hacía posible gracias al sentimiento de la tierra que el pueblo había recuperado. Y junto a tal imaginería nacionalista de identidad descolonizada, aparece siempre la recu-

¹¹ Cf. Palés Matos, Luis. 1978. *Poesía completa y prosa selecta*. Caracas: Biblioteca Ayacucho. También: Palés Matos, Luis. 1995. *Tuntún de pasa y grifería*. Madrid: Anaya.

¹² Cf. Cabral, Manuel del. 1949. *Antología tierra*. Madrid: Cultura Hispánica.

peración, casi por arte de alquimia o de magia, del lenguaje nativo. (Said, 1996: 352)

Entre otras formas de resistencias y de legitimación, el *indigenismo*, el *negrismo*¹³ o la *négritude* como proyecciones antropológicas se proponen desempeñar una ruptura con visiones estereotipadas, folklorizantes, reduccionistas, del indio o del negro. Por ello, en este intento de adentrarse en las raíces profundas de dichas culturas para liberar imágenes y representaciones fijadas, para dar visibilidad a otras realidades étnicas, para mitificar nuevas imágenes y representaciones del otro, la literatura ha sido un proyecto que ha contribuido a la construcción de una identidad dentro de contextos muy amplios. La literatura ha sido un proyecto de representación de clases, de etnias, de otras identidades en sus contradicciones y devenir, legitimando o deslegitimando identidades y permitiendo, en parte, lo que el poeta cubano Gastón Baquero llamó el "autodescubrimiento de América por los hispanoamericanos" (1991: 17).

4. DIVERSALIDAD Y UTOPIA TRANSCULTURAL

Shakespeare está al origen de la figura legendaria de Calibán. Después de escribir sobre pasiones humanas (envidias, amores, celos, luchas por el poder, intrigas), Shakespeare escribió su último drama entre 1611-1612 llamada *La Tempestad*. En el centro de ese drama, que es una verdadera alegoría sobre la dialéctica de dominación y de sumisión, está la figura de Calibán, deforme caníbal (Calibán es el anagrama de Caníbal). Confrontado a Próspero y Ariel, Calibán el esclavo, el sirviente, el primitivo muy tentado por el deseo de emanciparse situado lejos de la civilización, cercano a la naturaleza y desposeído de su tierra por Próspero.

Para Edward W. Said, es Calibán (y no Ariel) quién desempeña la función de emblema de la *hibridación* y de la resistencia que permite "la restauración de la comunidad y la reapropiación de la cultura" (1996: 332) y un proyecto de descolonización de una memoria común. Para Said, la fábula de Próspero y Calibán gobierna el imaginario del Caribe y "cada nueva reinscripción americana de *La tempestad* supone así una versión local de la antigua y grandiosa leyenda, reforzada y modificada en función de las presiones de una historia cultural y política por hacer" (1996: 3319). Frente a Próspero, que ilustra lo absoluto cultural e ideológico occidental, Calibán, el legendario personaje de Shakespeare simboliza la resistencia y la insumisión en las Américas y en Africa. Retomado y luego puestos en desvío por Aimé Césaire en *Une tempête* (1969), una obra según Edward W. Said, cuyo núcleo "no es el *resentimiento*, sino una afectuosa disputa con Shakespeare acerca del derecho a representar lo caribeño" (1996: 331). El poeta e intelectual cubano

¹³ En su ensayo *El negro en la novela hispanoamericana*, Salvador Bueno ha analizado obras que constituyen hitos en la temática negrista en Hispanoamérica desde la narrativa antiesclavista: *María* (1867) del colombiano Jorge Isaac, *Matalaché* (1928) del peruano Enrique López Albújar y *Juyungo* (1943) de ecuatoriano Adalberto Ortíz, y otras obras de Alejo Carpentier.

Roberto Fernández Retamar ha dedicado un estudio clásico sobre Calibán: *Calibán. Apuntes sobre la cultura de nuestra América* (1973). Lo ha recogido en un ensayo cuyo título es *Todo Calibán* (2000) donde los ecos de la insumisión de Calibán construyen y anuncian un devenir otro y transcultural.

Hoy en día, ¿como hacer para crear espacios y prácticas transculturales puedan ser considerados como travesía o como "lugar de encuentros" y de superación de "conflictos" de Calibán y Próspero¹⁴. Para ello, es necesario redefinir las identidades en su relación dialéctica con las prácticas culturales y las posibles contribuciones postcoloniales.

La identidad cultural es una conjunción dinámica, renovada, continua y abierta de *lo objetivo* (la existencia de valores culturales materiales y espirituales creados por una colectividad determinada) y *lo subjetivo* (la conciencia que dicha colectividad tiene de su particularidad sociocultural e histórica). Dicha conjunción no reduce una cultura a una suma mecánica de valores étnico-culturales ni a una acumulación e inventario inerte de valores socioculturales que se mueven, por una parte, en la búsqueda incesante hacia adentro (movimiento centrípeto), de las tradiciones y raíces de la cultura nacional, que conforman la identidad de una nación; y por otra, la búsqueda de las coordenadas culturales universales de otras naciones (movimiento centrífugo), participando junto a ellas en un plano cultural más amplio.

En *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia* (1988), el filósofo francés Gilles Deleuze plantea la necesidad para el mundo actual de trascender lo que él denomina la *identidad raíz-única* a favor de una *identidad rizomática*, en perpetuo diálogo con el Otro. Partiendo de esta noción de identidad cultural que sobrepasa la afirmación absoluta de un conjunto de valores sustentados por fundamentalismos o esencialismos étnicos, raciales o religiosos¹⁵, una *identidad* tiene que ser considerada como un flujo y reflujo dentro de lo que Edward W. Said ha denominado "una estructura de actitudes y referencias" (1996) múltiple, variable, movедiza, a veces contradictoria y que es resultado de un conjunto de inter-

¹⁴ Sobre la contribución del Caribe a la teoría postcolonial, Peter Hulme plantea: "a mediados del presente siglo, buena parte de la teoría y la crítica poscoloniales convergen en torno a lecturas de *La tempestad*, de Shakespeare. Especialmente en la poderosa reescritura de la obra realizada por Aimé Césaire, la relación predominante es vista como la que se establece entre Próspero y Calibán, colonizador y colonizado, un modelo tomado del Caribe hacia África y enclavado en la lucha anticolonial por el propio Fanon" (1996: 6). Más adelante afirma: "Además de Fanon, Césaire y Ortiz, esa área relativamente pequeña ha aportado teóricos postcoloniales de la significación de Édouard Glissant, George Lamming, Roberto Fernández Retamar, C.L.R. James, para nombrar sólo a unos pocos" (1996: 7).

¹⁵ Para un acercamiento igualmente problemático de las identidades en el mundo contemporáneo, léase el último ensayo del escritor libanés Amin Maalouf: *Las identidades asesinas* (1999).

acciones de instancias históricas, culturales y socio-económicas con esencias fijas, sistemáticas y recurrentes¹⁶.

En los albores del tercer milenio, las diferentes culturas comparten interacciones inevitables —a través de migraciones masivas, relaciones interraciales, autopistas de información—, que plantean una novedosa ruptura epistemológica en el proceso de reconocimiento de la *diversalidad*¹⁷ humana, entendida como la preservación de las diferencias en la diversidad. Esta ruptura, a modo de fin de algunos relatos culturales dominantes y de nacimiento de otros relatos postcoloniales, funda un mundo conectado por los avances tecnológicos pero sin estar unificado ni en lo económico ni en lo sociocultural. El marco de esta convivencia transcultural insta a la antropología —hija de la dominación colonial y luego imperialista—, en consonancia con otras disciplinas como la sociología, la historia, la economía y los estudios culturales, a explicar las dinámicas sociales de la modernidad, más allá de la pretensión europea de civilizar a partir de particularidades erigidas en paradigmas universales. En su acercamiento a diferentes horizontes socioculturales, la antropología cultural somete a juicio crítico las posturas esencialistas o fundamentalistas de conceptos como "cultura" y "etnicidad" considerando las identidades como realidades coyunturales, relacionales, discontinuas, siempre negociadas e inventivas. Estas poéticas "narrativas locales de continuidad y recuperación" (Clifford, 1995: 31) propician "varias formas híbridas y subversivas de representación cultural, formas que prefiguran un futuro inventivo" (1995: 32).

La antropología cultural tiene, entre otros retos, el de proponer políticas de comprensión, de evaluación y de posibles resoluciones de relaciones interculturales contemporáneas configuradas a partir de similitudes, diferencias de identidades múltiples y variadas, por encima de visiones exóticas y de representaciones xenofílicas. Como ciencia, ella favorece una lectura de las culturas rebasando la propensión por el primitivismo, el retraso, o la inferioridad tecnológica de algunas culturas, o de lo que Tzvetan Todorov (1988) denomina el *malinchismo cultural*, es decir, la valorización excesiva de los orígenes y de sus tradiciones en detrimento de otras culturas.

Europa atraviesa una "crisis poscolonial de la autoridad etnográfica", por utilizar el término de James Clifford (1995: 23), que la deslegitima en su aspiración a hablar en lugar de otros pueblos y de otras culturas. Frente a sus discursos hegemónicos, las producciones seminales de los países postcoloniales aportan propuestas (estéticas, textuales e históricas) desde la reconfiguración crítica de los imaginarios simbólicos en renovadas vinculaciones interétnicas. Acercando cada vez más lo lejano y lo próximo, ello es posible gracias a la contribución de una generación de narradores, críticos y pensadores de antiguas colonias occidentales que emprenden, como dice Edward W. Said, una "masiva revi-

¹⁶ El libro *Identidad cultural de Iberoamérica en su literatura* (1986) compilado por Saúl Yurkievich propone diferentes perspectivas sobre la interacción entre creaciones literarias e identidad en América Latina.

¹⁷ El término *diversalidad* alude a las nociones de *opacidad* (lo que protege lo diverso) y de (sublimación y aceptación de lo diverso). Cf. *Éloge de la créolité* (1989) de Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau y Raphaël Confiant.

sión y deconstrucción intelectual, moral e imaginativa de la representación occidental del mundo no occidental" (1996: 23). Entre otros, teóricos como Claudio Guillén en *Entre lo Uno y lo Diverso* (1985) y en *Múltiples moradas* (1998), Tzvetan Todorov en *Cruce de culturas y mestizaje cultural* (1988), Néstor García Canclini en *Culturas híbridas* (1989), Léopold Sédar Senghor en *Diálogos de las culturas* (1995), Édouard Glissant en *Poétique de la Relation* (1990), James Clifford en *Dilemas de la cultura* (1995) y Edward W. Said en *Cultura e imperialismo* (1996), proponen inéditas poéticas interculturales resultantes de la inmersión del mundo contemporáneo en una criollización imprevisible y en una *diversalidad* cimentada por la inmediatez inevitable de los estrechos contactos entre etnias e historias. La citada revisión intensifica la necesidad de un diálogo de culturas, como paso previo para la invención de una herencia cultural común al género humano, en el que las minorías sociales, étnicas, religiosas y genéricas oprimidas consolida su emancipación de la tutela colonial e imperialista impuesta. En ese movimiento, las literaturas postcoloniales —en pleno reconocimiento en Europa Occidental— refuerzan, como complemento válido de la antropología cultural, las percepciones transculturales del Otro, los posibles intercambios interculturales, implantando una conciencia de la diversidad de los imaginarios sin dejar de cuestionar las jerarquías culturales y la universalidad de la cultura occidental.

Las funciones de las literaturas en todas las tradiciones son las mismas: nombrar, traducir (transcribir) otras modalidades culturales y sociales en sus respectivos contextos. Desde Goethe (uno de los primeros teóricos de la interacción intercultural e inventor del concepto *Weltliteratur*), la literatura intenta ofrecer respuestas a la tensión entre lo Uno y lo Diverso, entre tradiciones nacionales y valores universales, proyectando un patrimonio común al género humano. Como terreno de inventario, de proyección de conocimientos, de perpetua relación de los imaginarios socioculturales, la literatura constituye una fuerza fecundante de la historia, de subversión crítica de lo real y de propuestas transculturales. La visión temprana de Goethe niega la existencia de una poética unitaria y absoluta en beneficio de una literatura mundial (*Weltliteratur*) entendida como una literatura plural y un verdadero reencuentro del Uno y lo Diverso¹⁸. Los valores particulares o nacionales de unas cuantas literaturas no pueden legitimarse en valores universales, ya que la estética del Caos-mundo instituye relaciones entre todas las literaturas y sus similitudes sin centro.

En la línea de las propuestas de Goethe, el poeta martiniqueño Édouard Glissant y el teórico español Claudio Guillén, sugieren una poética de la traducción y del multilingüismo¹⁹ que permite, con el aprendizaje de las lenguas extranjeras, los viajes, la comunica-

18 Frente a su primer ensayo que tenía por título *Entre lo Uno y lo Diverso* (1995), Claudio Guillén precisa en *Múltiples moradas*: "Al elegir un título hoy daría mi preferencia a otras palabras, 'lo uno con lo diverso', o 'lo diverso con lo uno' que sugieren no vaivenes sino superposiciones; no dialécticas sino complejidades" (1998: 22-23).

¹⁹ Para Édouard Glissant y Claudio Guillén, el diálogo entre las diferentes literaturas escritas pasa por esa clase de mediación que es la *traducción*. "Arte del roce y de la aproximación", y "práctica de la huella", la traducción es la mejor forma de ennoblecer todas las lenguas del mundo puesto que permite a los lectores de diferentes regiones pasar de una lengua, es decir, de lo imaginario de una cultura a otra. Acerca de este arte, Édouard Glis-

ción audiovisual así como con la libre circulación de la información y de los libros, los intercambios internacionales, que se refuerzan las relaciones culturales internacionales y el diálogo entre diferentes literaturas. Al igual que el traductor, el editor, el intérprete, el escritor y el profesor de humanidades son los enlaces en la conjunción de culturas y los seres humanos. Como interlecto de las creaciones imaginarias multiformes, la traducción permite entonces la eclosión de lo Diverso, de las culturas más alejadas y contribuye pues a la Relación planetaria sirviendo como "nexo" que deslinda una revelación utópica y crítica del camino que conduce al *Uno* hacia lo *Diverso* en toda diversidad. Desde entonces, la estética de la Relación (teorizada por Édouard Glissant) diseña esta nueva visibilidad del mundo en el que "la historia y la literatura sin mayúsculas y contadas con nuestros gestos, se reencuentran para proponer, más allá de las apetencias históricas, la novela de la implicación del Yo al Nosotros, del Yo al Otro, del Nosotros al Nosotros" (Glissant, 1997: 267).

En *Cultura e Imperialismo* el crítico Edward W. Said vaticina con razón: "es imposible dejar de lado las formas, totalmente inéditas dentro de la cultura occidental, de las intervenciones de los artistas y estudiosos no europeos. Pues estas intervenciones no únicamente forman parte del movimiento político sino que, en muchos sentidos, el movimiento está guiando, de manera exitosa, la imaginación y la energía intelectual y figurativa en su trabajo de redimensionar y repensar el terreno común a blancos y no blancos" (1996: 330). Partiendo de esa postulación de Edward W. Said sobre el encuentro inaplazable entre Occidente y otras culturas, uno de los desafíos de la Universidad de hoy es, sin duda, la incorporación en su seno de otros saberes, y en particular, los saberes postcoloniales insoslayables en las Universidades anglosajonas y francesas. Entre estos saberes, la urgente legitimación del continente africano (y el ámbito caribeño) como campo susceptible de conocimiento por medio de una institucionalización progresiva respaldada por la docencia (incluir por ejemplo las literaturas postcoloniales en los programas escolares), la formación de futuros especialistas (legitimando una crítica literaria autorizada capaz de orientar el lector por los laberintos de dichas literaturas del otro y sus prácticas culturales), la publicación de monografías y de revistas especializadas con el fin de estimular un público lector aun no definido hoy en día.

¿Cuáles son las fundaciones necesarias para una utópica posibilidad de *intersubjetividad del Todo-mundo* hoy en día en la Diversidad? Entre otras fundaciones, es necesario una urgente conciencia transcultural que tendría como fundamento básico, la concepción de una cultura renovada, creadora, diversa e integradora de modalidades provenientes de distintos horizontes haciendo de la humanidad un verdadero "concierto barroco", sin dejar de vehicular una utopía posible por encima de la dependencia, las imposiciones político-económicas y la enajenación cultural consecutiva. El reto hoy en día es la síntesis de diversas poéticas culturales sustentando un espacio inédito de connivencia, de conocimiento

sant dice: "arte de lo imaginario, en este sentido la traducción es una verdadera operación de criollización, desde ahora una práctica nueva e imparable de precioso mestizaje cultural. Arte del cruce de mestizajes que aspiran a la Totalidad-mundo, arte del vértigo y de la saludable *errancia*, la traducción se inscribe cada vez más en la multiplicidad de nuestro mundo" (1996: 45).

y de intercambio de memorias sin diferenciación de etnias, culturas e historias, es decir, el nacimiento de una nueva comunidad irreducible a un universo generalizante y capaz de trascender el *racialismo*, las violencias étnicas y los fundamentalismos religiosos, prefigurando otras configuraciones identitarias y representaciones transculturales sin esencialismo ni exclusivismo.

BIBLIOGRAFÍA

- Balandier, G. 1964. *África ambigua*. Buenos Aires: Editorial Sur.
- Barthes, R. 1983. *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral.
- Benítez Rojo, A. 1998. *La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva posmoderna*. Barcelona: Casiopea.
- Bernabé, J., Chamoiseau, P. y Confiant, R. 1989. *Éloge de la créolité / In Praise of Creoleness*. París: Gallimard. Edición bilingüe. Trad. inglesa de M.B. Taleb-Khyar.
- Bourdieu, P. 1998. *La domination masculine*. París: Seuil.
- Césaire, A. 1943. *Retorno al país natal*. La Habana: Ediciones Molina y Compañía. Trad. de Lydia Cabrera, prólogo de B. Péret e ilustraciones de W. Lam.
- Césaire, A. 1955. *Discours sur le colonialisme*. París: Présence Africaine.
- Clifford, J. 1995. *Dilemas de la cultura*. Barcelona: Gedisa.
- De Certeau, M. 1975. *L'écriture de l'Histoire*. París: Gallimard.
- Deleuze, G. y Guattari, F. 1975. *Kafka pour une littérature mineure*. París: Minuit.
- Deleuze, G. y Guattari, F.. 1988. *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pretextos.
- Deleuze, G. y Guattari, F. 1991. *Qu'est-ce que la philosophie?* París: Minuit.
- Dianteuil, E. 1995. *Le savant et le santero. Naissance de l'étude scientifique des religions afro-cubaines (1906-1954)*. París: L'Harmattan.
- Duchet, M. 1995 [1971]. *Anthropologie et Histoire au Siècle des Lumières*. París: Albin Michel.
- Durand, G. 2000. *Lo imaginario*. Barcelona: Ediciones del Bronce.
- Ferro, M. 1985. *L'Histoire sous surveillance. Science et conscience de l'histoire*. París: Calman-Lévy.
- Fernández Ferrer, A. 1998. *La isla infinita de Fernando Ortiz*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert.
- Fernández Retamar, R. 2000. *Todo Calibán. Apuntes sobre la cultura de nuestra América*. La Habana: Letras Cubanas.
- Foucault, M. 1968. *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI editores.
- García Canclini, N. 1989. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- Geertz, C. 1989. *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- Geertz, C, C. James y otros. 1996. *El surgimiento de la antropología posmoderna*. Barcelona: Gedisa.
- Genette, G. 1987. *Seuils*. París: Seuil.
- Glissant, É. 1990. *Poétique de la Relation. Poétique III*. París: Gallimard.
- Glissant, É. 1996. *Introduction à une poétique du divers*. París: Gallimard.
- Glissant, É. 1997 [1956]. *Soleil de conscience. Poétique I*. París: Gallimard.
- Glissant, É. 1997 [1969]. *L'intention poétique. Poétique II*. París: Gallimard.

- Glissant, E. 1997 [1981]. *Le discours antillais*. París: Gallimard.
- Glissant, É. 1997. *Traité du Tout-Monde. Poétique IV*. París: Gallimard.
- Godelier, M. 2000. Le nouvel âge de l'anthropologie. *Le Monde des débats* (Francia), 9, 17, p. 34-36.
- Guillén, C. 1985. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a una literatura comparada*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Guillén, C. 1998. *Múltiples Moradas. Ensayo de literatura comparada*. Barcelona: Tusquets.
- Guillén, N. 1986. *Summa poética*. Madrid: Cátedra.
- Iniesta, F. 1995. *L'univers africain: approche historique des cultures noires*. París: L'Harmattan.
- Le Goff, J. 1988. *Histoire et mémoire*. París: Gallimard.
- Leiris, M. 1969. *Cinq études d'ethnologie*. París: Gallimard.
- Liotard, J.-F. 1988. *Le postmoderne expliqué aux enfants*. París: Éditions Galilée.
- Maalouf, A. 1999. *Las identidades asesinas*. Barcelona: Alianza Editorial.
- Ortiz, F. 1940. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana: Jesús Montero Editor.
- Ortiz, F. 1963. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana: Consejo Nacional de la Cultura.
- Postcolonialisme. Décentrement, déplacement, dissémination. (1997) *Dédale* (Francia), 5-6.
- Rama, A. 1989 [1982]. *Transculturación narrativa en América Latina*. Montevideo: Fundación Ángel Rama.
- Sartre, J.-P. 1984. Orphée noir. *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache*. París: PUF.
- Sédar Senghor, L. 1995. *El diálogo de las culturas*. Bilbao: Mensajero.
- Sédar Senghor, L. 1984. Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache. PUF: París.
- Sédar Senghor, L. 1999. *Poemas*. Madrid: Ediciones Cátedra Letras extranjeras. Trad. de J. del Prado, prólogo de L. Carriedo.
- Segalen, V. 1978. *Essai sur l'exotisme: une esthétique du Divers*. París: Fata Morgana.
- Todorov, T. 1983. *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*. París: Seuil.
- Todorov, T. 1987. *La conquista de América: el problema del otro*. México: Siglo XXI editores.
- Todorov, T. 1988. El cruzamiento entre culturas. En: *Cruce de culturas y mestizaje cultural*. Madrid: Júcar Universidad, p. 9-31.
- Yurkievich, S. 1986. Sobre la identidad cultural y sus representaciones literarias. En: *Identidad cultural de Iberoamérica en su literatura*. Ed. Saúl Yurkievich. Madrid: Editorial Gredos. p. 3-8.

LA GESTIÓN CULTURAL EN LA UNIVERSIDAD

Alfons Martinell

Yo he de confesar que no vengo del campo de las artes, no he tenido esa suerte en mi vida, pero sí que vengo del campo de la cultura. He sido trece años responsable de cultura en el Ayuntamiento de Girona, donde desarrollé varios proyectos dentro de un centro cultural que tiene una escuela de arte, pero nunca he tenido una habilidad artística ni soy creador. En cambio, me he dedicado bastante a la gestión de la cultura y las políticas culturales.

Hace unos años cuando en Chile se recuperó la democracia, como la dictadura había amargado tanto a la cultura, el presidente democrático encargó a un grupo de expertos que hicieran un documento que luego él firmó y que tituló “Chile está en deuda con la cultura”. Hago esta referencia porque me gustaría subtitular mi charla “la Universidad está en deuda con la cultura” y éste es mi punto de partida, la tesis que ahora voy a justificar.

Algún profesor de la universidad me podría decir que la universidad es la fuente de la cultura. Depende de lo que entendamos por cultura: ustedes ya saben que hay más de dos mil definiciones de cultura y cada cultura se puede abordar desde muchas disciplinas, desde la economía, desde la etnología, desde la antropología, etc. Así, se habla de cultura y desarrollo, cultura y paz, cultura y medio ambiente... Pero muchas veces se olvida que nunca puede haber cultura si no hay creatividad, si no hay expresividad, si no hay arte. Podemos tener cualquier definición de cultura, pero ninguna puede sostenerse si no hay un proceso de creatividad, expresividad, si no hay arte. Y hoy en día esto se tiene que repetir, porque todo el mundo se coloca la palabra cultura en la boca, pero no podemos olvidar que para que exista una cultura necesitamos una expresividad propia, una forma de interpretar el mundo. Entonces decimos que la cultura es una máquina de crear símbolos, de crear imágenes que nos permiten entender el mundo de una forma diferente.

Cuando hablamos de políticas culturales no estamos hablando de lo que hacen unos políticos, sino de lo que hacen los agentes sociales. Hoy en día tiene más importancia por ejemplo en Barcelona la Fundación La Caixa que la concejalía de cultura, tiene más dinero. Y, visitando la exposición que hay ahora en este museo, es inevitable recordar la cantidad de patrimonio cultural que es propiedad de la Iglesia, que hace por tanto su propia política.

Cuando hablamos de políticas culturales siempre hablamos de cuatro estrategias, de cuatro líneas de acción para desarrollar una política cultural coherente en un territorio, en una ciudad o en un país. Hablamos primero que en la cultura es necesario una gran estra-

tegia de difusión cultural, es decir, los canales de difusión, de extensión, de democratización que permiten llegar al máximo número de gente. Una política cultural pretende esto y básicamente las políticas democráticas lo que pretenden es la democratización de la cultura, el acceso a la cultura para todas las capas de la población. Por tanto la difusión es una línea muy importante, a veces excesivamente importante.

La segunda base de una política cultural es el fomento y la ayuda a la creación, porque si creamos estructuras de difusión muy amplias y no tenemos creación estas e estructuras de difusión las llenarán otros fabricantes de símbolos, otra expresividades. No es que creamos en una cultura endogámica, sino que creemos en la necesidad de confrontarnos con lo que está pasando, proponer formas de entender, aportar la visión de nuestra propia creación. El soporte de la creación, el fomento a la creación, la ayuda de la creación es una política bastante difícil y dura en nuestro país; la difusión es más agradable para un responsable político desde el punto de vista mediático: ayudar a la difusión de un festival, la festivalitis que tenemos, la eventitis es lo que los italianos llaman a veces “la cultura del kleenex”, de usar y tirar, es una cultura que no deja nada , a veces no deja ni dinero ni plusvalía añadida.

La tercera gran estrategia de esta formación es la capacitación, es la educación en el campo de la cultura, es decir, dar habilidades o facilitar los procesos de adquisición de habilidades que a uno le permitan leer la difusión cultural y usar el lenguaje y expresarse, que es una forma de libertad y es una forma de democracia cultural, de alfabetización cultural. Para entender la cultura contemporánea ya no es suficiente estar alfabetizado, entender la lectura escrita, necesitamos conocer muchos más signos, muchos más lenguajes y tendremos que hacer unas nuevas alfabetizaciones. Y no estoy hablando solamente de las nuevas tecnologías, estoy hablando de entender lenguajes que permitan apreciar la cultura contemporánea. Por eso la formación es fundamental tanto para el que expresa como para el que recibe, el que es más pasivo o el que se nutre de la cultura para entender mejor y tener más capacidad de emocionarse o no emocionarse, de pasar mejor el tiempo libre, su ocio productivo. Uno que sabe leer puede disfrutar de una novela, de una poesía, uno que sabe leer otras cosas puede disfrutar con una obra de arte, con una película y con otras producciones culturales.

La cuarta gran estrategia, quizás la más significativa en el momento actual y la menos valorada es la estrategia de comunicación, los *mass media*. Pero ya sabemos que la comunicación es un campo que casi nunca se asocia a la cultura, no hay ningún país del mundo en que la política de comunicación esté en el Ministerio de Cultura, porque el poder de la comunicación va más allá de la cultura .

Estas son las cuatro grandes estrategias para desarrollar una política cultural equilibrada. ¿Qué está pasando en nuestro entorno? ¿Cuál es mi interpretación en nuestro contexto? Yo he estado estudiando la cultura desde los primeros años de la democracia y he visto la evolución, he visto que en estos veinticinco años desde la transición hasta ahora, España de alguna manera recuperó muchas cosas, pero no lo suficiente para compensar la pérdida de veinticinco años después de la segunda guerra mundial. El ‘boom’ económico de los cincuenta sirvió para crear en Europa infraestructuras básicas que luego ahora han

permitido desarrollar otras fuentes culturales. Es cierto que en los últimos años en España se han hecho muchas cosas pero podríamos decir que por la urgencia y por una cierta incultura de la clase política en general se primó durante muchos años toda esta estrategia de difusión sobre las otras estrategias. Se primó la difusión por varias razones muy honrosas, entre ellas la recuperación del espacio público, de la plaza.

A la larga los creadores y los artistas en los años ochenta fueron los grandes aliados de la democracia, gracias a ellos creamos la imagen, la representación política de la democracia en todas esas ciudades. Os puedo asegurar que cuando yo entré en 1979 en el Ayuntamiento de Girona como responsable de cultura, no había nadie ni nada, era un desierto, mis grandes aliados fueron los artistas, que colaboraron en recuperar la idea de espacio público, recuperar la fiesta, recuperar la imagen de ciudadanía, la idea de que se podía expresar en libertad.

Pero después de esta primera etapa se pasó a una etapa en la que se entró en esta dimensión más industrial y más mercantilista de la cultura, apostando por la difusión a un nivel casi obsceno. Si uno compara lo que se está gastando en difusión cultural, por ejemplo, en mi comunidad autónoma y lo que va a los jóvenes artistas para formarse, ya es pornografía. La diferencia entre lo que se está gastando en una exposición y lo que tiene artes plásticas en Cataluña, tiene un presupuesto que para tener esto es mejor no tener nada y luchar a la contra, porque no vale la pena.

De alguna manera la prioridad en la difusión ha derivado en la de las infraestructuras, de la cultura de la piedra, mejor dicho del hormigón armado, creando grandes contenedores culturales, que son necesarios, porque teníamos que situar nuestras políticas culturales de determinada manera. Ahora bien, el problema es que tú no puedes crear una política cultural solamente con contenedores, necesitas contenidos, y para tenerlos necesitas alianzas con los sectores y con los artistas que pueden aportar este contenido. Y aquí la aventura sería más crítica: si hacemos grandes contenedores, grandes infraestructuras, grandes plataformas de difusión y no estamos incidiendo en la creación y formación algún desequilibrio estamos provocando.

Yo creo que en este momento se está evidenciando un desequilibrio muy importante, del cual vais a ser un poco víctimas los jóvenes que os dedicáis a esto, víctimas y actores, porque este desequilibrio yo creo que no es algo que incite al pesimismo, se puede contrarrestar y tenemos que contrarrestar.

Yo creo que la democracia española no ha llegado a plantearse el tema de la formación artística y la formación de los creadores. Y no ha llegado a hacerlo, porque las estructuras de formación artística que había hace veinticinco años prácticamente no han crecido como han crecido otras estructuras, al menos en Cataluña. En Cataluña no se creó ninguna facultad de Bellas Artes (una cosa del XIX y estamos en el XXI, ¿no?); se han creado diez universidades más de las que había, entre públicas y privadas, y en ninguna de ellas ha entrado ninguna disciplina artística. Últimamente ha aparecido como símbolo de modernidad el tema del audiovisual y la comunicación, pero más cercano a la publicidad y al 'marketing' que a la comunicación tal como entendemos en el contexto de la cultura. En

veinticinco años no se ha resuelto el problema de la formación, la capacitación y la acreditación de las personas que se han dedicado a las artes, e incluso ciertas escuelas de teatro que están adscritas a la universidad ofrecen títulos oficiales que no son iguales que los del licenciado en economía y derecho, no lo son.

Y ahora nos encontramos en la gran paradoja: porque para desarrollarse el sector artístico ha tenido que hacer su vida al margen y ello ha provocado cierto autismo del sector. Yo justifico ese autismo, porque un creador tiene que centrarse en su obra y a veces no tiene que estar tanto en procesos de cambio social, sino en procesos de expresar el cambio social a partir de su obra. Yo lo justifico, pero ese individualismo ha permitido que pasen los años y nadie se crea obligado a resolver estos temas.

En un encuentro en Girona hace unos meses hablábamos de un intento de crear un graduado superior de arte en Cataluña. Pero las personas importantes que han hecho y que dirigen la danza contemporánea, que son las que han estado luchando creando el mercado, la escuela y que han estado al margen de toda estructura social sin apoyo de nadie, estas personas que son las que moralmente y disciplinariamente tendrían que dirigir e impartir los estudios, se quedan al margen, las van a buscar para seleccionar a los alumnos pero no los seleccionan a ellos ni como alumnos, es decir, quedan totalmente marginados de la estructura universitaria.

Muchas veces el sector creativo ha dicho: “esto no es importante”, y puede ser, pero ahora resulta importante, nosotros necesitamos buenos creadores, pero cuando los necesitamos para formar nuevas generaciones, tendremos que poder incorporarlos a las tareas de formación con dignidad, con reconocimiento, para que la docencia pueda ser vista por ellos como una evolución de su propia carrera. Cualquier país debe ser agradecido con quien ha viajado mucho durante mucho tiempo y luego puede ayudar a los demás. Ese tema es un tema tabú y no se llega a encontrar ninguna solución, por eso digo que la universidad está en deuda, porque hoy en día es una vergüenza nacional el tema de cultura y universidad.

Voy a comentar un poco esta afirmación desde otra dimensión, voy a justificarlo más desde la dimensión económica. Hoy en día la cultura no es un sector marginal, la cultura tiene tres grandes aportes. Primero, en este momento representa un porcentaje bastante importante del producto interior bruto, la cultura es una actividad económica importantísima y significativa. Por ejemplo yo vivo en una ciudad de 80.000 habitantes y hay veintitrés galerías de arte privadas, que pagan alquileres en lugares caros (por lo tanto el arte genera movimiento económico), hay cuatro teatros, hay cuatro museos. La cultura no es un sector marginal, hay una industria cultural, hay una industria del cine.

Detengámonos un poco en el cine. Hay una industria de cine pero nadie ha pensado en que tiene que haber una formación en el campo de la industria cinematográfica. A veces estamos formando a ingenieros textiles cuando la cultura tiene más importancia que el sector textil. Sobre todo en algunas zonas, no sé aquí, pero en la zona de Girona y en la Costa Brava el producto cultural tiene mucha más importancia que el sector industrial y el número de empleos y el empleo que genera la cultura no lo genera la industria en este

momento, porque cuando abrimos un museo nuevo creamos quince lugares de trabajo y éstos nunca se van a quedar atrás, cuando abrimos una biblioteca se crean seis lugares de trabajo y esos seis lugares de trabajo son para toda la vida. El sector cultural genera un empleo estable, y va a generar más empleos.

Volvamos al problema de la formación en relación con la industria cinematográfica. El Ministerio de Cultura no se ha preocupado de que exista una facultad de cine o unos estudios homologados. No existe un lugar donde se formen los directores, los productores, los realizadores, y todo el conjunto de personas que mueven la industria del cine, que es una de las industrias culturales más avanzadas y más modernas, casi modelo de lo que es la nueva economía.

Estamos por tanto ante un desajuste enorme. ¿Por qué si es tan importante la gestión cultural o el sector de patrimonio, por ejemplo, se mantienen ciertas licenciaturas de historia del arte, de historia, de filología, pero no existe ninguna licenciatura de patrimonio o de gestión cultural. Para todo esto nos debemos de mover en postgrados, que me parece bien pero no hay un reconocimiento. Yo creo que soy uno de los únicos profesores titulares de la universidad española que me dedico a políticas culturales dentro de la universidad y no hay ningún otro especialista en estos temas que haya llegado a ser profesor titular. En todo caso yo lo hago porque he entrado en la universidad para hacer esto y hago lo que yo sé, que es esto.

La dimensión económica del sector público es muy importante y vayan ustedes a buscar datos, que les dirán que en Europa el sector económico de la cultura es un 4% del producto interior bruto de Europa. En un reciente estudio de la Unión Europea se sostiene que la digitalización de la cultura va a crear tres millones de empleos en Europa en el futuro. Lo que no sabemos es si las personas de cultura entrarán dentro de este mercado de trabajo, porque quizás no estén preparados, eso es otro tema. Aquí reaparece el problema de la formación, de una inadecuación de la formación.

Esta dimensión, y aunque nos aburra un poco la hemos de conocer, hemos de tener un conocimiento de la dimensión económica del sector cultural para poder argumentar ciertas cosas. No somos parásitos, somos un sector dinámico, creciente, que crea empleo. Miren ustedes el programa Cultura 2000 de la Unión Europea: dentro de los cinco grandes objetivos del 2000, uno es el fomento del empleo creativo, es decir, que el 20% de los grandes objetivos de la Unión Europea habla de empleo creativo. Luego habla de cultura y cohesión social, de intercambios de las formas expresivas

La segunda dimensión es que la cultura aporta una plusvalía importante. En primer lugar, una plusvalía política. La cultura es una herramienta de expresión de una identidad, pero aporta una plusvalía política, la cultura puede ser una herramienta para crear la percepción política de que hay libertad. Los creadores son los que expresan la libertad, la alianza con los artistas permite generar la percepción de que estoy en un país libre donde no hay censura, donde uno se puede expresar y puede hacer y decir lo que le parezca. ¿Como explicamos esta dimensión si no es a través de la cultura?

En segundo lugar, una plusvalía económica. ¿Qué sería de la economía de Cuenca, del turismo de Cuenca si ustedes le sacan todos los museos, todo el patrimonio? ¿Que sería? ¿Que atractivo tendría? Ninguno, en lugar de pasarme dos días en Cuenca, me pasaría uno alguna vez. ¿Qué sería de Barcelona sin el atractivo que le aporta la arquitectura, el arte? Una vez tuve la ocasión de hablar a responsables del sector turístico y les dije: “Cierren ustedes los ojos, imagínense su industria, su hotel, su cadena de restaurantes, imagínense que yo a Barcelona le borro del mapa el museo Picasso, el museo del Barça, la Pedrera, la Fundación Miró, le borro todo esto que hemos restaurado, la arquitectura contemporánea, y les digo ahora abran ustedes sus establecimientos, ¿qué pasaría? Que en lugar de cuatro noches de media en un hotel, pasaría una. Entonces usted tiene un negocio que me parece muy bien y paga sus impuestos, ¿gracias a quién?, a la plusvalía que le aporta el patrimonio y la cultura.” Hay quien dice que esta plusvalía puede ser de un 30%. Si en Cataluña el turismo es un 15% o 16% del producto interior bruto estaríamos hablando de un 5% del producto interior bruto. Es decir, la cultura no es un gasto, es una inversión.

La cultura tiene también otra dimensión política: la capacidad de identificación con la cultura de la propia tierra constituye una herramienta de cohesión social. El consenso y la divergencia en cultura son herramientas fundamentales para crear la polis, herramientas fundamentales para crear una sociedad.

Según un estudio de la SGAE, la música clásica en Cataluña ha experimentado un notable ascenso, y esto a nivel económico conlleva cantidades muy importantes. ¿Cómo es que la formación superior de la interpretación musical no está en la Universidad? La universidad está ajena a esto que está pasando, y se está empeñando en hacer cosas, que no digo que no se deban hacer porque yo soy un gran defensor de las humanidades, pero que constituyen inversiones económicamente menos claras.

¿No estamos potenciando una industria del cine? Hemos de crear una gran escuela de cine, hemos de crear una formación cinematográfica, porque es una industria que mueve el 17% de la cuota de pantalla en este momento en España. Mantener el 17% de cuota en el cine español o pasar del 17% al 20% es un objetivo político estratégico de gran envergadura ante los fenómenos de globalización. Se trata de defender la diferencia cultural, pero desde la base, desde la creatividad, no desde el proteccionismo, fomentando la carencia, que se gane el mercado por calidad, por excelencia. Por eso hemos de invertir en la formación de los jóvenes, si no invertimos en enseñanza esto no va a evolucionar, puede ser una burbuja de un momento creativo, pero para que exista una masa crítica es necesario invertir en formación-formación-formación, en educación-educación-educación, porque cuanto más gente domine los lenguajes, cuanta más gente se introduzca en este momento más fácil será la aparición de los excelentes.

¿Qué pasó o está pasando en las orquestas sinfónicas, que el 80 o 90% de las orquestas muchas veces están ocupadas, pero en su momento cuando se creó la orquesta sinfónica de Galicia no había ningún gallego, porque la cuerda en este país no tiene formación, el viento sí que tiene. La orquesta sinfónica de Galicia, que es la forma en que los gallegos interpretan ciertas cosas, es decir, su propia identidad... ¿Alguien se ha planteado por qué

no hay ningún gallego en la sección de cuerda? ¿alguien se lo ha planteado? Si no hay exigencias, si no hay más dinero, si no hay apertura, nunca los habrá.

Estamos cansados de oír que los gastos de cultura se recortan, hemos de entrar en la mentalidad que ha apostado por la creatividad, apostar por la cultura. Los analistas económicos y de mercado tendrán que hacer estudios del impacto que tiene un museo en la ciudad, porque será necesario argumentarlo y ustedes cuando presenten su proyecto creativo, cuando ustedes diseñen su proyecto creativo no se olviden que tienen que justificar la rentabilidad del proyecto y la rentabilidad social. Hemos de pasar a ser un poco más agresivos, no llorones, sino más agresivos.

Volviendo a la formación, basta hacer un análisis histórico del panorama universitario de este país para darnos cuenta de que la formación artística en las universidades no ha entrado. Figúrense que en los ochenta y noventa ha habido dos procesos de revisión de planes de estudio: a nadie se le pasó por la cabeza cambiar el nombre de esta licenciatura de Bellas Artes en un momento en que estaba gobernando un gobierno progresista.

Podemos reclamar a los políticos, pero también es necesario hacer autocrítica: el sector cultural no ha creado un estado de opinión sobre esto, o el estado de opinión ha sido muy minoritario, muy reduccionista: no hemos conseguido situar en la agenda política el tema de la formación artística. La LOGSE introdujo el bachillerato artístico, porque antes del bachillerato artístico estaban las escuelas de Artes y Oficios, con una legislación del año 64, es decir, estábamos en un democracia con una legislación anterior a la ley de educación del 70 y esas escuelas seguían funcionando y algunas siguen funcionando. De ahí la introducción del bachillerato artístico. No tengo datos para decirles si el bachillerato artístico funciona o no, pero mi percepción a distancia es que la idea está muy bien, siempre que se coloque al profesorado adecuado; si se utiliza el mismo profesorado reciclado y readaptado, pasa lo que pasa. Pero es que las personas interesantes para la docencia de este bachillerato artístico en muchos casos no son titulados universitarios y no las puedo contratar. ¿Quién llega al bachillerato artístico? Personas que vienen más del campo teórico que del campo de experiencia creativa, así que el bachillerato artístico cojea y se convierte no en una formación media de tránsito a una formación artística superior.

Cuando era director de un centro cultural del Ayuntamiento de Girona, había una Escuela de Bellas Artes que tenía doscientos años de historia. Estaba hecha una porquería cuando yo llegué. Había sido fundada por un obispo que fue a Florencia, trajo unas figuras y creó una escuela de dibujo, que se transformó en una escuela de bellas artes. A mí me tocó la celebración del segundo centenario. Decidí crear unos talleres, y me puse como condición buscar a artistas que tuvieran obra y que en los últimos años tuvieran un currículum de exposiciones. Este fue mi criterio de selección. ¿Qué me encontré? Me encontré que de las seis personas que busqué para formar a los jóvenes, cuatro no tenían estudios ni de secundaria. Uno de ellos es uno de los artesanos más importantes de Cataluña en la elaboración de tapices. Había colaborado con Miró en la realización de un tapiz en la escuela de San Cugat.. Voy a buscarlo y el señor no tiene estudios. Mi problema era que la administración contratara sin título universitario. Fue una gran batalla, pero al final lo conseguimos, como excepción, pero lo conseguimos. Buscábamos gente que tuviera obra,

no queríamos gente que solamente se dedicase a la enseñanza. Al menos a las personas que estaban allí nadie las cuestionó, podía gustar más o menos su obra pero nadie cuestionó que aquella persona hacía obra, y no estaba solamente enseñando.

En un bachillerato artístico es imposible buscar estos personajes. Y son este tipo de artistas los que transmiten el valor añadido de crear, cosa importantísima para formar a las personas que se quieren preparar o tengan aspiraciones de dedicarse a la creatividad: tienen que tener contacto con personas que hayan desarrollado una creación propia. Yo no soy creativo, les habla una persona de letras y no tengo ninguna habilidad, pero lo vi en el momento, fue como una intuición, y luego me di cuenta de que esta intuición, corroborada por dos o tres artistas a los que consulté, fue un acierto, porque de alguna manera conseguimos crear un ambiente de creadores que estaban impartiendo docencia en los talleres.

El sector artístico y cultural se ha de movilizar para provocar a la Universidad, porque ésta es la siguiente etapa: la Universidad tiene que asumir los estudios artísticos. Los que somos profesores de universidad sabemos que en el día a día en la universidad es muy difícil introducir una formación superior como es la de interpretación de piano, eso es casi imposible. Cuando yo estaba en el equipo de rectorado se habló de crear estudios de Bellas Artes en la Universidad de Girona: todos los vicerrectores se oponían, y todo el mundo se oponía. Y ello porque se asocia a algo que genera conflictos, gente que quiere salirse de la norma. Y es verdad. La gente que trabaja en arte tiene que ir a una universidad de arte, ha de ser una universidad diferente, que adapte sus estructuras. Por ejemplo: qué es una tesis de investigación en el campo de la historia ya lo sabemos, pero en el campo artístico no sabemos cómo se presenta una tesis de investigación, no puede seguir los mismos cánones que pedimos en las tesis de humanidades. En matemáticas o en ciencias se acepta perfectamente como tesis de investigación lo que coloquialmente se conoce como “cuatro páginas y una fórmula”. La gente de ciencias lo tiene muy claro, hoy en día las universidades en ciencias aceptan como tesis cuatro artículos de 20 páginas publicados en revistas de prestigio. Por tanto ¿por qué en el sector artístico no se aceptan otros modelos y se recurre a cánones formales, tesis escritas, retóricas? ¿Por qué no se acepta que la docencia y la investigación en el campo de las Artes han de ser diferentes? Ahí es cuando llega el choque, piensan: “no cuidado con éstos que son diferentes” y como la Universidad quiere todos seamos iguales, es incapaz de concebir la universalidad como la aceptación de la diversidad.

Para terminar me gustaría tratar otro tema: la universidad como agente cultural, como promotor cultural, como intermediario entre la población, si ustedes quieren del público y el conocimiento, la investigación, la innovación, el saber. Cómo la Universidad se convierte en un agente cultural más. Estamos viendo que las Universidades están cada vez más escolarizadas, en el sentido negativo de escolarización, y por tanto todo lo que no es ir a clases y tomar apuntes no se considera actividad universitaria: una charla, una exposición, un concierto, etc. Y esto es un cierto drama, porque refleja una cierta incultura de la propia Universidad. Si hiciéramos un estudio de los hábitos culturales de los universitarios nos llevaríamos las manos a la cabeza. Aquello de que la persona que trabaja en la Universidad es una persona con ciertos hábitos culturales hoy tendríamos dificultades para comprobarlo.

Es cierto que la Universidad tiene que competir con otras instituciones; antes la gente hacía más actividades culturales en la Universidad porque no había nada fuera. Pero yo creo que la Universidad debe mantener un compromiso, una función social, sobre todo la Universidad pública y trabajar más ampliamente lo que hemos llamado Extensión Universitaria. Y en el cumplimiento de esta función, la Universidad tiene que ser un agente cultural diferente a otros agentes culturales, no puede ser que una Universidad se convierta en un productor de actividades culturales iguales a las que se ofrecen fuera. La Universidad tiene que tener y buscar su propia oferta cultural, que ya es diferente porque el tejido ciudadano ya lo es.

Por otra parte, la Universidad ya no cubre una etapa cronológica de la vida: a partir de ahora se va a entrar y salir varias veces, porque hoy en día estar actualizado cada vez es más importante. Les voy a dar un dato: yo he sido durante tres años vicerrector de formación continuada de la Universidad. En tres años hemos pasado, en una Universidad de 12.500 alumnos, hemos pasado de 1.500 alumnos de formación continuada a 6.000. Si esa tendencia es así, es posible que en el futuro, como ya ocurre en algunos países, algunas universidades lleguen a tener más alumnos de formación continuada que de grado. Se va a invertir la proporción, porque la gente estudia, pero también quiere cursos de verano... Hay que entender que toda la población es sujeto de intervención y tenemos que pensar en este campo. La Universidad debe dar acceso a los creadores, para que entren y salgan, profesores y alumnos, compartir cosas.

Tenemos que empezar a concebir la educación superior como algo que ocurre a lo largo de la vida, la universidad como un lugar de paso. Hablaremos de formación progresiva y de títulos progresivos. También habrá que pensar que ya no se va a estudiar solamente en una universidad, sino en varias. En Informática o Ingeniería ya se valora el haber hecho cada año en una universidad distinta, porque nunca una única Universidad, y más las Universidades pequeñas, podremos dar una visión muy amplia. El pasar un semestre en una universidad diferente a la tuya, esta movilidad va a ser una herramienta fundamental para una formación abierta. Y a ese alumno que se va seis meses hay que acreditarle. En el campo artístico esto es imprescindible, crear estructuras de movilidad y conciencia de movilidad. Muchas ofertas de plazas de Sócrates y de Séneca no se llenan, los estudiantes rechazan la experiencia de marcharse y vivir en otra realidad, la posibilidad de contrastar lo que has aprendido con otros discursos.

Por último, quería referirme a la investigación en el ámbito del sector cultural. El sector cultural es suficientemente rico como para fomentar una investigación más amplia. Esta investigación cultural tiene que ser una investigación al servicio de la propia sociedad y del propio sector creativo. El sector creativo ha de encontrar en la universidad una posibilidad de investigar cosas que van más allá de la experimentación que uno puede hacer con su propia obra, es decir, la socialización o la posibilidad de compartir la propia experiencia en espacios más socializados. Habrá que abrir foros de debate, investigar más profundamente las relaciones entre cultura y cohesión social, cultura y procesos de dinamización política y democrática, porque la crisis del sistema democrático actual va a ne-

cesitar mucha cultura para poder superar e vacío, es necesaria otra gran alianza el sector cultural para crear imágenes de lo que debe ser un nuevo sistema democrático.

La mayoría de las guerras, por no decir todas las guerras actuales son guerras culturales, son conflictos culturales, ya no son guerras. Yugoslavia ya no fue una guerra por territorio, destruir al enemigo era destruir el patrimonio. Piensen el aporte que hizo la música rock en la desaparición del 'Apartheid' en Sudáfrica, en Sarajevo fue en un concierto de rock donde se reencontraron y volvieron a unir los jóvenes serbios y bosnios viviendo una experiencia.

Este valor es un valor que debemos desarrollar en un futuro y de alguna manera tendremos que ser responsables otra vez, quizás volvamos a aquella idea de que el arte debe estar al servicio de la comunidad. pues quizá estamos en un momento en que la sociedad requiere que los agentes culturales digan cómo ven las cosas. Un ejemplo malísimo: ¿quién ha sido el mejor aliado para difundir el problema del SIDA y la lucha contra el SIDA? El arte. Los artistas y han sido dos grandes aportadores económicos de la investigación, y muchas exposiciones donde se explica qué es el sida han sido realizadas por artistas plásticos. Tal vez a los artistas también les hemos de pedir que además de crear se impliquen en los procesos sociales, es decir, si vamos a pedir que la sociedad invierta en cultura también vamos a pedir que el creador invierta en sociabilidad y éste es el gran aporte que la cultura puede hacer a la política y la política necesita este aporte de la cultura para superar la crisis democrática.

MARGINALES Y CRIPTOARTISTAS: ARTE PARALELO Y ARTE DE ACCIÓN EN EL ESTADO ESPAÑOL EN LOS AÑOS 90

Nelo Vilar

INTRODUCCION

A lo largo de la pasada década hemos asistido a la aparición de un gran número de grupos y colectivos cuya principal característica ha sido la de buscar una posición independiente, marginal, paralela o ‘alternativa’ al llamado “arte oficial”, a la “institución arte” o, más propiamente, al campo autónomo de las artes plásticas. Buena prueba de ello fueron los Encuentros de la Red Arte, el espíritu de los cuales se puede hallar en la transcripción de intervenciones, ponencias, mesas redondas y declaraciones de intenciones que publicó oportunamente el colectivo Transforma tras las citas de 1994, 1995 y 1996¹.

Sin embargo, sería simplificar mucho la cuestión pensar que el modelo de colectivo independiente hegemónico en la Red Arte (los colectivos con espacio expositivo en los que se programa todo tipo de manifestación artística) es el paradigma de independencia o de agrupación de artistas, como tampoco lo es el modelo de Asociaciones de Artistas Plásticos que se pueden hallar en ciudades como Madrid, Barcelona, Valencia, etc., etc. Baste recordar la escisión que se produjo en las filas de la Red Arte en el encuentro de Barcelona, en 1997, de donde surgió la Red de Artistas Gestores. Este texto pretende mostrar otro modelo de asociación entre artistas, un género de activismo artístico “secreto” puesto que se posiciona *fuera de o contra* la institución arte, y es por tanto invisible a los mecanismos convencionales de crítica y difusión: críticos, prensa especializada, concursos, programaciones institucionales, etc... Se podría hablar, pues, de una suerte de *criptoarte* [*Cripto-* Prefijo del gr. *kryptos*, oculto, secreto, y que expresa la idea de algo escondido, disimulado o poco visible (como *criptógamas*, las plantas sin flores ni semillas aparentes; o *criptografía*, escritura secreta mediante tintas especiales o claves convenidas)], lo que es tanto una virtud, en un medio caracterizado por la inflación, como su mayor handicap.

La actividad de estos artistas tiene como actividad principal el llamado arte de acción: los encuentros de “performances y/o arte de acción” han servido a lo largo de más de una década como aglutinantes de una *actitud*, a menudo fuertemente ideologizada, ante el arte y la sociedad. La actividad de los artistas de la acción incluye la gestión de sus propios eventos, en los que se produce la exhibición de la obra y el encuentro entre los artistas. Este encuentro es fundamental para el debate y la confrontación en el seno del subcampo

¹ Encuentros de Arte Actual, Red Arte y Colectivos Independientes en el Estado español. Transforma, Gasteiz 1997.

artístico de la performance, y por tanto para la existencia de un proceso colectivo de investigación que ha ofrecido importantes acontecimientos a lo largo de la década. Es este proceso el que da un carácter propio a este “arte paralelo”, distinto pues a la gestión privada tal como se produce en los “Colectivos independientes para la gestión y la difusión del arte”.

Desde principios de los años 90, el arte de acción ha funcionado *dialécticamente con*, a veces se ha mantenido *fuera de* y otras incluso ha actuado *contra* la Institución arte. Para mi análisis utilizo indistintamente los términos “arte paralelo” y “arte alternativo”, lo cual ha provocado cierto malestar entre algunos de los actores de esta presunta “vía”. A decir verdad, si existe un proceso colectivo de “arte paralelo” no se ha producido de forma consciente ni, en muchas ocasiones, querida por los artistas implicados. Aún así, es posible un análisis de estos trabajos artísticos desde una perspectiva colectiva, de movimiento artístico, como intentaré demostrar al final de texto.

En algunas ocasiones se utilizará simplemente la expresión “arte de acción” en lugar de “arte paralelo”; debemos observar, sin embargo, que “arte de acción” se refiere a un ámbito mucho más amplio y, a menudo, ajeno al fenómeno que vamos a desarrollar aquí. El “arte de acción” incluye, por ejemplo, a las acciones espectaculares de la *Fura dels Baus*, a las performances de discoteca y a ciertas manifestaciones de danza y teatro que ya tienen una relación muy lejana con nosotros. El término “arte paralelo”, alternativo, independiente, marginal, etc., hace una clasificación del arte atendiendo en primer lugar a su ubicación ideológica relativa respecto de la Institución arte, en un sentido relacionado todavía con la idea de Vanguardia tal y como era expresada por Peter Bürger: “Con el concepto de institución arte me refiero aquí tanto al aparato de producción y distribución del arte como a las ideas que sobre el arte dominan en una época dada y que determinan esencialmente la recepción de las obras. La vanguardia se dirige contra ambos momentos: contra el aparato de distribución al que está sometida la obra de arte, y contra el status del arte en la sociedad burguesa descrito por el concepto de autonomía”².

1. PREHISTORIA RECIENTE: ARTE DE ACCIÓN ANTERIOR A LOS 90

El arte de acción en nuestro Estado ha sido prácticamente inexistente, minoritario para el público y en el sistema del arte, salvo quizás en Cataluña donde tuvo una trascendencia real un arte conceptual politizado. Lo poco que ha habido ha sido *recuperado* suficientemente por las instituciones artísticas, después de haber resistido en unas condiciones absolutamente precarias, como el grupo ZAJ, cercano al anti-grupo Fluxus; el conceptual catalán, encabezado por Joan Brossa, y pocos más. Los 90 han supuesto su lento reconocimiento en los grandes museos estatales, su presencia en las universidades y en todas las programaciones que disponen de un presupuesto suficiente como para contar con su presencia.

² P. Bürger, *Teoría de la vanguardia* [1974] Barcelona: Península, 1987, p. 62.

Si los años 70 son los del impulso revolucionario, una parte del cual se agota tras la muerte del dictador Franco el año 75, los 80 son años de construcción de infraestructuras “normalizadas”.

El PSOE, en el poder desde 1982, quiere modernizar / europeizar el total de la vida española, con su llegada al poder se desestructura la izquierda transformadora mientras que en el ámbito de lo artístico dificulta toda crítica para favorecer exclusivamente y con dinero público a una “estética oficial”, a un arte joven a manera de escaparate, en la línea acrítica que se imponía en el resto de Europa y USA: el retorno a la pintura-pintura, los excesos expresionistas, la falta de reflexión crítica... Son años, pues, de creación de infraestructuras, de un arte afirmativo, asumido por consenso, aupado por el poder y por sus intelectuales orgánicos. José Luis Marzo se ha encargado en distintas ocasiones de esta “estética oficial”, que define como “*aquellas estrategias en la creación de infraestructuras y de política de promoción artística orquestadas por diversos organismos públicos, en conjunción con determinados sectores privados, en aras a sedimentar una determinada forma de ver el arte y a los artistas*”³. J. L. Marzo cuenta cómo los críticos oficiales (aprox. los mismos que ahora) decretan el fin del arte crítico y abren la veda al arte-arte, el Ministerio toma el testigo y en adelante se apoya exclusivamente a un arte “moderno” que ahogue toda confrontación, es decir, un arte de consenso. La 1ª exposición que organiza el ministerio de un artista individual es la de Miquel Barceló en el Palacio de Velázquez; Barceló tiene entonces 26 años y ha renegado de su pasado como poeta visual, un género ‘primo hermano’ del arte de acción. El resto de la historia ya es conocida. Es interesante leer los libros sobre postmodernidad de aquellos años porque se han quedado totalmente obsoletos, hoy resultan ridículos, y básicamente defienden el final de la historia y de la experimentación en arte en aras de un torpe relativismo.

Hay que decir también que esto no sólo ocurre aquí sino en el resto del mundo.

En este contexto *hostil* sobreviven en precarias condiciones algunos artistas supervivientes o deudores de la década anterior. Aislados, se convierten en individualidades ineludibles que poco a poco van consiguiendo algún reconocimiento y que a finales de la década consiguen tomar posiciones tímidamente en las instituciones culturales. El arte de acción llegará a la universidad con la década de los 90, de manos de Bartolomé Ferrando, David Pérez, Ángeles Marco y otros en Valencia; José Antonio Sarmiento en Cuenca, Pedro Garhel en Salamanca; Isidoro Valcárcel Medina imparte algunos cursos en Madrid y otros lugares, etc., etc.

Este medio constituido por individualidades dará lugar a toda una serie de jóvenes artistas que van a utilizar la performance como herramienta destacada pero que en realidad se mueven con fluidez por lo que Fernando Millán llama “territorio conceptual”, lo que en los años 70 se había llamado en el Estado español “nuevos comportamientos artísticos”: el arte de acción, sociológico, conceptual, los géneros poéticos, etc. Su confirmación univer-

³ José Luis Marzo “La performance en los 80, entre la mirra, el incienso, las fallas y algunas reacciones”. Catálogo de *Sin número. Arte de acción*, Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1996, p. 29.

sitaria es el pistoletazo de salida para un “boom”, una moda que, en dos o tres años, inundó las principales ciudades del Estado y que prácticamente ha seguido así hasta hoy.

2. EL BABY-BOOM ARTÍSTICO DE LOS PRIMEROS 90: LA FASE DE EMERGENCIA DEL ARTE DE ACCIÓN “ALTERNATIVO” O “PARALELO”

Desde principios de la década se celebraron importantes festivales de performances, como los tres que tuvieron lugar en València (*Festival Internacional de Performance i Poesia d'acció* de València, el evento internacional, específico de performance, de más alto nivel realizado en el Estado español. Ediciones en 1989, 1991 y 1992. Artistas de Francia, Italia, España, Cataluña, Portugal, Japón, Polonia, Eslovaquia, Suiza, Quebec, Alemania, Dinamarca, etc.) y que no tuvieron continuidad por cuestiones de simple miseria política y mediática. Pero también tuvieron lugar festivales abiertos en Madrid (1991, 92, 93, con decenas de participantes), en Granada (1992, 93, 94: el 94 participan más de 50 performers más artistas con instalaciones y videos), València (Performatori, desde 1993), Segovia (desde 1998), Cuenca, Santiago de Compostela, Pola de Lena y Turón (Astúries), muchísimas actividades en Barcelona, entre ellas la programación del CLUB 7 durante las temporadas 96 a 98...), revistas habladas y caminadas por todo el Estado (desde 1993 en Barcelona, Madrid, Asturias, Palma de Mallorca, Burgos, etc...), etc., etc. Proliferación del arte postal y de la poesía visual; en cinco o seis años ya se había desarrollado una vía paralela que sin embargo no acababa de definir sus relaciones con la institución, y que debía la mayor parte de sus planteamientos a actitudes “alternativas” propias de veinte años atrás. Aún hoy el mismo modelo de festivales se sigue poniendo en práctica en distintos lugares de nuestra geografía con el mismo entusiasmo escolar y, si cabe, una mayor rutina...

Esta nueva generación que comienza a trabajar al inicio de la década de los 90 se deja fascinar por las posibilidades que ofrece el arte de acción y empieza a organizarse en grupos y asociaciones (ANCA, Purgatori, Aire, Public Art, el Ojo Atómico,...), a abrir espacios de exposición, a organizar eventos y festivales, y en definitiva, a *autogestionarse*. En distintos medios se utiliza la expresión *alternativo*.

Se trata de una *fase de emergencia*, de reconstrucción colectiva de una identidad y de unas infraestructuras hecha al margen de toda institución. En el Estado español habría que analizar este hecho a la luz del contexto social y económico: el descrédito para con las jóvenes instituciones democráticas del Estado que se traduce en la tímida y fragmentaria reconstrucción de la izquierda no socialdemócrata, la aparición de movimientos sociales innovadores como el movimiento pacifista insumiso, las okupaciones, los grupos y coordinadoras ecologistas, etc. En estos años hay múltiples puntos de contacto entre okupaciones y performance, y otros movimientos sociales.

Este período de reorganización artístico no ha sido estudiado aún como se merece, a la luz de las teorías sobre los movimientos sociales o la acción colectiva, y es difícil que se realice una reflexión si no es por parte de los propios actores del arte paralelo. Lo que sí que es patente es la confusión ideológica que sufrimos y por tanto la dificultad que supo-

nía no reconocer unos objetivos. Entre los practicantes de un arte que se quería “alternativo” primaba el interés por reconstruir intuitivamente unas infraestructuras más que por renovar un discurso que en nuestro Estado no había existido. La indefinición de los objetivos causará en adelante más de una baja entre artistas decepcionados ante el “más de lo mismo” que a mitad de la década se hará patente.

Confrontando nuestra actividad febril y apasionante con artistas de países europeos con una producción “paralela” minoritaria pero más “normalizada”, las cosas se ven de otra forma. Gran parte de las acciones realizadas tienen el inconfundible olor a remedo de otras tantas producidas en los “gloriosos” 60-70. En una entrevista realizada por Rafael Santibáñez y Nelo Vilar en 1994, en el transcurso de un intercambio de ex-estudiantes de las escuelas de bellas artes de Valencia y Caen (Francia), Joël Hubaut afirmaba que sí había una nueva generación de artistas de la acción ajena a la de los 70, pero que definitivamente nosotros no estábamos en esa “nueva generación”, sino más bien incluidos en la anterior, y no dudaba en calificar aquel evento de “postescolar”⁴.

La efervescencia provocada por la consagración universitaria del arte de acción había diseminado una energía contrainstitucional interesante y a menudo hermosos hallazgos formales, pero, en tanto que “vanguardia”, se carecía de una *logística* adecuada: no se había generado una información válida, ni siquiera sobre el arte de acción histórico (un solo libro sobre Performance coordinado por Gloria Picazo y publicado en catalán en 1988; exposición sobre Joan Brossa al Reina Sofía en 1991; primera exposición Fluxus en la Fundación Tàpies en 1994; exposición de Joseph Beuys al Reina Sofía en 1994; exposición sobre la Internacional Situacionista en el MACBA en 1996; *Performance Art* [1979], libro clásico de Roselee Goldberg, publicado aquí en 1996; ZAJ en el MNCAR Reina Sofía en 1996...); no había libros, ni revistas, ni crítica, ni unos canales de difusión apropiados, lo que exigía grandes esfuerzos sin contraprestación: ninguna repercusión intelectual, ningún reconocimiento crítico... Los artistas abandonaban al poco, exhaustos, participando de un círculo vicioso que en la actualidad aún no ha llegado a su fin: todavía una enorme masa de activistas del arte de acción aparece y desaparece, agotada e impotente, siguiendo el inexorable ritmo de las estaciones (lectivas).

Entre 1989 y 1994 formamos en Valencia la *Associació de Nous Comportaments Artístics* (ANCA), básicamente entre alumnos de Bartolomé Ferrando y compañeros de éste. A pesar de la frenética actividad de estos años, de haber desarrollado una programación coherente, colaborado con Bartolomé en la organización de importantes eventos internacionales y haber hecho algunas incursiones en el extranjero (Francia, Quebec...), de entre más de treinta artistas asociados, en la actualidad sólo tres o cuatro continuamos en activo, incluyendo a Bartolomé y a mí mismo. Otros experimentos, como *El Ojo Atómico* en Madrid o el grupo que integraba la *Nova Acció* de Barcelona, parecen haber tenido más repercusión que ANCA y parte de su plantilla siguen en activo, algunos alejados ya de la

⁴ Rafael Santibáñez y Nelo Vilar, “Entrevista con Joël Hubaut”. *Fuera de banda*, 3, Valencia, otoño de 1996.

acción. De *El Ojo Atómico* apareció un catálogo fotocopiado (Tomás Ruiz-Rivas trabajaba en una fotocopiadora) que es uno de los pocos documentos interesantes de esta época⁵.

3. UNA *BISAGRA* PARA UNA DÉCADA DE ACCIÓN

Como decía, la falta de trascendencia de lo que se hacía y la dificultad para organizar y difundir van agotando esta fórmula, de manera que entre los supervivientes se inicia un proceso de autoreflexión.

En el evento *Sin número. Arte de Acción*, celebrado en Madrid en noviembre de 1996, se intentó el encuentro de performances más riguroso hasta la fecha. En él se intentaba una primera clasificación de los artistas según distintos aspectos, lo que dotaba al festival de una complejidad mayor de la habitual. Entre los textos del catálogo había una historia de las raíces formales del arte de acción español que como es habitual se detenía a principios de los años 70; una “Historia o historieta del arte de acción en Madrid” que contaba más bien algunas actividades maniobradoras en esta ciudad; una interesante reflexión sociologizante sobre la acción de los 90 de parte de uno de sus principales protagonistas y organizador a su vez del evento, Jaime Vallauré, y un par de textos más, el citado de José Luis Marzo y el de la coorganizadora Marta Pol. El catálogo recogía una cronología de la performance española de 1985 a 1995 que se pretendía completar en sucesivas ediciones del festival (que no se llegaron a realizar); la cronología intentaba hacer el relato individualizado de todas las acciones hechas en estos años para asegurar una mínima trascendencia, visto que la reiteración estaba a la orden del día.

Salvo Jaime Vallauré, podríamos afirmar que el resto de los críticos que participaban en el catálogo desconocían o no eran público habitual de performances⁶, y que su trabajo crítico se halla pese a todo en el lado de la institución.

La cronología arroja algunos datos interesantes: por ejemplo, podemos hallar con nombres y apellidos el corte que se produce a partir del año 90, en el que se incorporan masivamente multitud de artistas de todo el Estado. Los nombres que aparecen hasta la fecha, muchos de ellos aún en activo, y exceptuando a Rafael Lamata Cotanda, han continuado funcionando como individualidades sin llegar a mezclarse completamente o a integrarse en los eventos que producían los primeros. De hecho, si en la actualidad se puede hablar de dinámicas colectivas, de redes e incluso de movimientos, hay que excluir sistemáticamente a los “clásicos”, lo que nos permite hablar sin problemas de “generación” diferenciada.

Algunos artistas han acusado al *Sin número...* de “evento institucional” hecho con más medios que de costumbre pero de menor interés que cualquiera de los flojos, caóticos y

⁵ Véase el interesante catálogo *El Ojo Atómico*. Tomás Ruiz-Rivas, Madrid 1996.

⁶ La organizadora del festival junto a Vallauré, la crítica de arte Marta Pol y Rigau, no se puede considerar una estudiosa “próxima” al arte paralelo, y su vinculación parece más bien circunstancial.

emotivos encuentros y festivales que se han venido sucediendo a lo largo de la década⁷. A mi parecer fue el mayor y más riguroso evento sobre la performance española producido hasta la fecha, planteado además con una implícita intención crítica. Resumir la función del *Sin número...* en “institucionalización de la performance” resulta bastante reduccionista; una lectura más atenta descubriría un intento riguroso de análisis, más o menos conseguido, una voluntad de compendiar distintas vías en la performance que arrojará alguna luz sobre lo que estaba pasando. El propio gesto de renunciar a su continuación, cuando por fin había dinero público para la performance actual, parece una muestra coherente de estas intenciones, y de que el problema de la performance, como el del resto del arte actual, no es el dinero sino el *sentido*.

Algo similar, aunque a menor escala, se había hecho exactamente un año antes en Valencia, en la “galería independiente” La EsferAzul: el (*Sic*) *Encontre d'Accions* ha sido el mayor evento de la performance valenciana: unos cincuenta artistas locales participaron durante tres días, sin selección previa, intentando recoger la mayor parte de lo que estaba ocurriendo. Todo ello para someterlo a una mesa redonda con todos los artistas que tuviera una función autocrítica y en la que las conclusiones, pese a los contados hallazgos formales, fueron bastante desalentadoras.

Estos dos eventos-inventario podrían ser los puntos de inflexión simbólica de la década en lo referente al arte de acción. Podríamos añadir también como refuerzo a esta bisagra el número de *Fuera de banda* sobre la performance que se estaba haciendo en todo el estado, que contaba con un cierto aparataje crítico y en el que se podían observar las contradictorias razones de unos y otros artistas⁸. Un lustro después de aquel número, y pese a que algunos de los que escriben (¡que se querían teóricos de la acción!) han abandonado su práctica, buena parte de los textos sigue teniendo una vigencia plena.

Estos eventos parecían el techo institucional al que se podía llegar con el arte de acción, más allá del cual toda propuesta resultaría reiterativa. La falta de perspectivas que se hizo explícita iba a desviar los intereses de parte de los artistas y poetas de la acción hacia otros ámbitos posibles, a menudo más anclados en la producción de sentido en contexto real.

El alcance de la fase emergente de la acción mostraba hasta dónde podía llegar ésta, y la crítica la expresaba muy bien Jaime Vallaure en su texto⁹: reiteración, banalización, a-contextualidad...

⁷ Joan Casellas ha manifestado esta opinión en diversas ocasiones, y en su “Ensayo para un Crónica, etc.”, ni siquiera hace mención a este evento.

⁸ *Fuera de banda*, 3.

⁹ Vallaure, J. Reflexiones en torno a un intento cronológico”. *Sin número...*, *op. cit.*

4. ACTITUDES RESPECTO AL SISTEMA DEL ARTE

Se podría considerar todo lo visto como una primera fase en la organización de un sistema alternativo, emergente e intuitivo, que sufre los retrasos de una situación histórica igualmente retrasada, que abunda en lugares comunes y lleva ese inconfundible aroma a *déjà vu*. Su posición hacia la institución era bastante ambigua e intuitiva, como se ha observado más adelante en las redes de colectivos o las asociaciones de artistas plásticos.

Otra cuestión que juega en contra de la autonomía y “mayoría de edad” de un arte paralelo es la *tendencia esencialista* que desde los años 80 prima la “experiencia” sobre el “experimento”, lo que favorece la rutina y la falta de crítica¹⁰ (al menos tanto como el estancamiento en el formalismo de algunos de nuestros “mayores”). Esta corriente es hoy la que con más virulencia se opone a la creación de discurso y a los procesos de crítica, y la que, cuando no se ha institucionalizado abiertamente, se resiste de forma sectaria a cualquier tipo de cambio. Los supervivientes de este sector de la performance se han instalado en la fórmula de festivales y pequeños y reiterativos “espectáculos” de performance, alimentados por nuevas oleadas de estudiantes entusiastas. Mayoritariamente el resultado de este sistema ha sido la retirada de la acción, bien hacia posturas directamente sociales o bien hacia una espiritualidad *new age*. Otros han intentado, a veces con éxito, la cosificación “pragmática”, “reformista” de su trabajo en forma de objeto artístico: teatro, fotografía, instalación e incluso pintura. Y la opción que desarrollamos en este texto es la huida hacia delante con la intención de dar una mayor definición teórico-práctica a un concepto de arte paralelo y de redes de artistas-gestores que lo sostengan.

En este sentido, desde 1995, aproximadamente, se suelen añadir a los encuentros y festivales de performance la fórmula de los coloquios con los artistas (ejemplares en las Semanas de la performance y / o arte de acción de Madrid, en la Facultad de Bellas Artes, en 1995-96-97), las mesas redondas y conferencias, desde el impulso *autoreflexivo* citado. Se insiste en cuestiones de nuevo como la no-profesionalización del arte, la crítica al documento y el rechazo a la institucionalización arte para mantenerse en los márgenes del sistema artístico, en espacios ajenos a éste como centros culturales, etc.

Tanto la opción *continuista* como la *reformista* y la *paralela* se contaminan según los casos y las personas. De momento ya existe una modesta dinámica paralela, tanto teórica, de definición colectiva de discurso, como práctica, apoyada por medios estables: revistas, colectivos y colaboraciones en red desde distintas ciudades.

En la vía “reformista” situamos a los artistas que forman redes de colectivos autogestionados (fue el caso de la llamada Red Arte) con planteamientos corporativistas y mucha miopía respecto al arte que se hace, que simplemente pretenden convertirse en profesionales de la gestión privada de los fondos públicos (en la línea neoliberal que venimos sufriendo las últimas décadas). Cuando esto se consigue, sólo es para “modernizar” las acti-

¹⁰ José Luis Marzo, *op. cit.*, p. 32 y ss.

vidades culturales en el sentido “neutral”, formalista, de la amalgama postmodernista — según la cual todo tiene el mismo valor—, y sin espacio para la crítica ni la autocrítica¹¹.

También es el momento de las asociaciones de artistas plásticos, con una vocación aún más sindical e igualmente despreocupados por todo aquello que no sean los derechos de autor y los intereses del “sector”, es decir, que se reparta el pastel, adquirir una mayor presencia en la toma de decisiones y mayores cotas de poder sin llegar a cuestionar en ningún momento a la Institución que los contiene.

5. PRÁCTICAS DE ARTE PARALELO

Entendiendo el camino hecho por el arte de acción como un *proceso* interesante, aciertos y errores incluidos, sobreviven artistas que han ido coincidiendo en distintos eventos y que van definiendo una red flexible y dinámica de descreídos de las instituciones tanto como de la pobreza y miopía de los circuitos “alternativos” estancados desde principios de la década. El agotamiento de estas fórmulas conducirá a una fase de superación de los encuentros de performances sin criterios para plantear estrategias concretas de acción crítica que provoquen un salto cualitativo al movimiento, con la energía del que no tiene nada que perder. Por primera vez se plantea un rechazo explícito a la institución, hecho con herramientas precarias pero que inicia un movimiento que no tendrá marcha atrás.

Entre las acciones más destacadas se halla en Madrid la *Zona de Acción Temporal* (ZAT), un experimento de programación estable que durará un año (1997-1998) y en el que sus autores se niegan por primera vez a incluir la rutina de la performance para plantear todo tipo de ejercicios destinados a explorar campos indeterminados de la creación. La ZAT tendrá su continuación en el Circo Interior Bruto (CIB), de nuevo una programación estable de un año de duración (1999-2000) en la que doce personas trabajan en una suerte de circo-performance colectiva que incluye números individuales y de grupo.

Insistiendo en la performance como género y en su autoreflexividad se constituye en Barcelona el CLUB 7, que durante las temporadas del 96/97 y 97/98 programa individualizadamente a la mayor parte de los artistas de la acción, que tienen la oportunidad de mostrar su obra con más sosiego que en los festivales y a los que se les da la palabra ante el público. Algo parecido es lo que organiza Nieves Correa en el espacio cultural CRUCE de Madrid, donde además instituye las agradables “Meriendas de negros”: suerte de ágora en la que todo aquel que lo solicite tiene la oportunidad de mostrar trabajos, hacer proclamas, recitar o discutir sobre cuestiones de arte y poesía en un ambiente distendido.

Las grandes exposiciones museísticas de Fluxus, la Internacional Situacionista, Zaj, Joseph Beuys, la recuperación del poeta Joan Brossa, etc., están decantando finalmente la cuestión entre Artistas institucionales prestos a ser reconocidos y movimientos de arte

¹¹ Véase el excelente texto de Nieves Correa “En defensa del artista-gestor, nómada, cazador y recolector”, publicado en diversos medios, entre otros en *Fuera de banda*, 5, “Maniobras”; Valencia, otoño de 1998.

paralelo con explícito rechazo a la institución, con todos los matices expuestos en el apartado anterior, y abriendo una brecha importante entre unos y otros. Una muestra de esto último fue la creación de la Red de Artistas Gestores (RAG) en el verano de 1998. La RAG se concibió como una red formal de colectivos y artistas gestores, lo que se pretendía crear era una herramienta de autoayuda con proyectos expositivos “convencionales”, pero devino un experimento informal de autocritica y discusión teórica con los objetivos explícitos de la creación de un movimiento crítico y autoreflexivo, en relación dialéctica con la institución. Estos ensayos “teoricistas” sobre el arte paralelo ya han encontrado también sus detractores, paradójicamente en el propio seno de la tribu “alternativa”.

Mientras tanto, en este medio que se está definiendo y que ofrece la novedad de un proceso colectivo inaudito en nuestro Estado, alguna gente consigue un trabajo serio, lejos ya de la fascinación provocada por los nuevos medios que ofrecía el arte de acción. Aun cuando estos no se comprometen en la creación específica de una red formal, sí se resisten en cambio a integrarse en la institución o a trabajar desde ella, como hacen los artistas de la acción de la década precedente.

Los trabajos que levantan el vuelo y se alejan también del indiferenciado bullicio marginal parten en un principio de la *metaperformance*, que pretende distanciarse mediante la ironía y el humor de los excesos de la performance como “moda” que proliferaba en todo tipo de eventos autocomplacientes. Su principal exponente podría hallarse en el *ABC de la performance* (1994) de Rafael Lamata, Jaime Vallaure y Daniela Musico, una de las obras mayores de la performance española de los 90, que se concreta en un trabajo en vídeo de gran calidad.

En el margen de las convenciones performativas se hallan también algunas acciones parateatrales (Rafael Lamata), *maniobras*, intervenciones en espacios no artísticos, etc. El ámbito de las intervenciones urbanas es particularmente fructífero, y en la actualidad es practicado por grupos como la *Fiambarrera*, que opera en varias ciudades, *Preiswert Arbeitskolleguen*, la *Figuera Crítica de Barcelona* (FCB, las mismas siglas que el omnipotente Fútbol Club Barcelona) y otros colectivos cercanos al arte sociológico y al “terrorismo artístico”. Precisamente en este terreno causó gran expectación el trabajo de artistas de la acción como Nieves Correa, Hilario Álvarez, la *Fiambarrera* y otros compañeros en el equipo de trabajo llamado el *Lobby Feroz*, que desde 1998 trabaja en Madrid codo con codo con distintas asociaciones y movimientos sociales en el barrio de Lavapiés, opuestos a un plan de rehabilitación desarrollista e insolidario de este barrio histórico y que entra en cuestiones de urbanismo y democracia radical. Al margen de las acostumbradas performances hechas en eventos reivindicativos, una de sus acciones mayores fue un “Concurso de Ruinas”: un público-jurado recorría los edificios más deteriorados del barrio donde sus habitantes iban mostrando el estado de las viviendas y “corralas” en un escalofriante relato de cotidianidades y miserias oficiales. Finalmente se daba un premio a la finca más ruinosa. La belleza vivencial de esta maniobra, la inexistencia de “espectáculo” o “espectadores”, que no pudo dejar indiferentes a ninguno de los que asistimos, su certera ubicuidad tanto para la denuncia tanto como para el arte y la comunicación entre el vecindario y el público participante, resultaron modélicas para un floreciente “arte sociológico”. La práctica de éste por parte de artistas desencantados de la performance ofrece nuevas vías

para la investigación, pero no debe hacernos perder de vista las tentaciones “asistencialistas”, supeditadas al servicio de movimientos sociales, que suelen reducir el arte a una función “políticamente correcta”. Por otra parte tampoco parece que el simple traslado de los trabajos artísticos de la galería a la casa okupada o al centro social del barrio aporten nada nuevo, a no ser que se insista en el sentido de su ubicación. De cualquier modo, el encuentro en el Lobby Feroz de artistas interesados por un arte “puro” y de otros tantos activistas de un arte “comprometido”, y el intenso trabajo teórico-práctico desarrollado ha de ser tenido en cuenta como un hito importante.

A pesar de tratarse de caminos bien diferenciados y a menudo opuestos, la mayor parte de los activistas del arte de acción implicados en estas investigaciones lo hacen sin perjuicio de la práctica de la performance en festivales y eventos de todo tipo, en lo que podríamos denominar una línea más “afirmativa”. A pesar de algunos rechazos radicales, el arte de acción “alternativo” entendido como movimiento colectivo y abierto continúa su camino, y publicaciones como la revista *Fuera de* recoge de algún modo este espíritu: desde 1995 y hasta la fecha han habido números para el Signo salvaje, la performance, la poesía, la maniobra, la intervención pública en colaboración con movimientos sociales, etc., siempre con un espíritu de análisis y contando con los textos de los propios artistas en activo, a menudo radicalmente opuestos entre sí.

6. ¿QUIÉN TEME AL ARTE PARALELO?

Todos estos trabajos, que podemos llamar “paralelos”, se cruzan sin llegar a tocarse con el de “clásicos” de una generación anterior que, si bien es la propiciadora de ésta a la que nos referimos y a menudo comparte escenario, se resiste a integrarse en esta vía paralela o a participar de estos procesos colectivos para continuar insistiendo en la justa demanda de su reconocimiento institucional. La etapa de los Artistas “alternativos” recuperados lentamente por la institución, a la que aspiran muchos de los que se sitúan en una vía histórica, fluxus, etc., está ingresando en los dominios de la amalgama institucional, en la historia oficial del arte, y su futuro es la indeterminación en ella y en el formalismo.

Pero pese a todo lo visto, tanto el propio concepto de arte paralelo, alternativo, independiente, o como se le quiera llamar, como la existencia de un colectivo homogéneo que pueda ser englobado con este calificativo, a manera de movimiento, resulta problemático para los propios artistas, muy conscientes de la disparidad de motivaciones, objetivos y maneras. Intervienen en este descrédito el uso abusivo que se ha hecho de palabras como “alternativo” o “paralelo”, ya insertas en el lenguaje del “consumo de solidaridad”, que ha situado la práctica individual de la caridad en el lugar que habría de ocupar la justicia social.

También interviene en el rechazo a un movimiento paralelo la institucionalización en la marginalidad, contra un pensamiento nómada, que se ha hecho entre las tribus de artistas peróformers, entre los poetas visuales, etc.

Finalmente, la existencia de un colectivo con características comunes que diera cuerpo a un posible arte paralelo resulta difícil de creer para los propios artistas implicados. Querría defender este concepto desde diversos aspectos; en primer lugar, sin entrar todavía en si existe o no un movimiento tal, el uso de un término genérico funcionaría como maniobra de cuestionamiento productivo: hacer visible la posibilidad de operar *fuera de o contra* las instituciones, no sólo de forma reactiva, como resistencia deconstructivista a menudo heroica, sino proactiva, creando *estructuras en red* descentralizadas según el ideario de Robert Filliou y tal y como se pone en práctica en las redes de colectivos autogestionados del Quebec. Con el término de “arte paralelo” se trata aún de la cuestión de dar sentido a un trabajo fuera de la institución, con todo lo de marginal, desconocido, etc., que puede resultar y que a menudo se puede sentir como inútil. La difusión mediante revistas especializadas o el debate tal como se ha hecho en la RAG y otros ámbitos, muestra que es viable y necesario el funcionamiento paralelo.

Pero, ¿cuáles serían los rasgos definitorios del arte paralelo, una vez que el carácter colectivo y heroico se ha enquistado en farragosos festivales autosuficientes plagados de grandes egos y trabajos escolares? “Arte paralelo”, ¿significa “institución paralela autosuficiente”, como se nos ha planteado en alguna ocasión? Y en caso contrario, ¿existe realmente un contingente de artistas “paralelos”, o se trata de algo totalmente difuso, de una suerte de “sueño utópico”? En mi opinión, la estructura del arte paralelo sería similar al de los movimientos sociales: la existencia de movimientos se produce en forma de círculos concéntricos en los cuales en el centro se hallarían los activistas y las organizaciones, pero que incluirían también en los anillos exteriores a los simpatizantes desmovilizados, etc. Estos anillos se cruzarían con los artistas que sólo ocasionalmente participan en eventos de los primeros y viceversa, con las redes de los performers puros o de los poetas visuales, con ciertas instituciones, etc., etc., ofreciendo un *rizoma* o mapa complejo en el que cada cuál diseñaría su itinerario. Todo esto, lejos de negar la existencia de un arte paralelo, nos sitúa ante un escenario que posibilita el *nomadismo*, la desaparición de las identidades rígidas, la fragmentación positiva sin renunciar a un ideario transformador sino más bien accediendo a él de este modo. El arte paralelo comporta una exigencia de necesaria resingularización, de acuerdo con el pensamiento de Félix Guattari, en un mundo globalizado en el que, a pesar de la aparente diversidad, los procesos sociales y mentales, tanto como los medioambientales, se empobrecen aceleradamente.

Una característica importante de la nueva generación será el intento de consolidar unas redes paralelas en el interior del Estado, el trabajo en contexto real, la creación de infraestructuras locales, regionales y estatales más que la escapada a los micro-medios artísticos internacionales especializados en los que todo estaba dado; de aquí el escaso interés de la nueva generación por unos contactos internacionales que a menudo tenían más de turísticos que de nómadas, y cuyo sentido parecía dudoso.

En los últimos años se han realizado algunos intentos de concreción a manera de manifestos, entre los cuales el más notable podría ser el Manifiesto Minimedia (MMM), redactado por destacados colectivos de Madrid y Barcelona y que ha hallado en la pobreza de medios tecnológicos “un” lugar común de su acción. Es dudoso que la pobreza de medios sea querida por todos los que la practicamos en el Estado español, y algunos trabajos

en vídeo de alta calidad vendrían a negar este extremo; la aceptación tácita de la falta de recursos a fin de no depender de los medios técnicos o financieros de las instituciones no debería confundirse con el rechazo moral a toda tecnología compleja.

No sería difícil encontrar otros denominadores comunes del arte paralelo en la investigación en el seno del arte de acción, el rechazo a la profesionalización y sobre todo en su situación dialéctica, más o menos explícitamente *fuera de* o *contra* las instituciones culturales del Estado tanto como de la propia Institución Arte.

7. ARTE PARALELO Y NUEVOS MOVIMIENTOS SOCIALES

Con el apelativo “arte paralelo” nos referimos a un proceso artístico radical de crítica a la institución arte y al modelo hegemónico que lo ocasiona. Su contexto institucional es el expresado por un crítico inteligente como Juan Antonio Ramírez cuando hablaba de forma un tanto apocalíptica de cómo el arte actual se enfrenta a una *desmultiplicación* de argumentos contrapuestos a pesar de la apariencia generalizada de proliferación infinita de argumentos débiles¹². O el del profesor David Pérez, que escribía que la diversidad de opciones de esta especie de multiculturalismo no muestra más que su propia uniformidad de procesos¹³, entre los que se han de incluir a menudo los de las voces disonantes. El diagnóstico de David Pérez es extremadamente pesimista a este respecto: *todo* fenómeno artístico está aquejado forzosamente de formalismo, mercantilización y falta de trascendencia, y no existen espacios fuera de la institución arte ni siquiera para su crítica, etc.

En este paisaje de final de la historia, pensamiento único, uniformidad de procesos y desmultiplicación de argumentos, las actitudes tomadas por sus voceros apocalípticos no van más allá del cinismo y un fastidioso “estar de vuelta” que reacciona airado y soberbio ante los ensayos “vanguardistas”. Aquí es donde el arte paralelo se ofrece como proceso singular, ajeno a cualquier “pensamiento único”; su itinerario es nómada y de nuevo “histórico” en un sentido distinto al que daba la Modernidad; expresa una utopía de resingularización en consonancia con los nuevos movimientos sociales.

A las teorías postmodernistas inmovilistas tenemos que oponer la perspectiva de la aparición de una postmodernidad crítica de la que, a partir de los años 70, aparecen una serie de Nuevos Movimientos Sociales (NMS) y de propuestas “alternativas”.

¹² Ramírez, J. A. *Ecosistema y explosión de las artes*. Barcelona: Anagrama 1994, p. 142-143. Ramírez hace una completa descripción del sistema del arte institucional en el que, paradójicamente, no cabe ninguna de las actividades que hemos dado en llamar “arte paralelo”. Ello nos ofrece la sugerente “posibilidad” de que existan o puedan existir otros “ecosistemas” artísticos distintos al institucional.

¹³ Pérez, D. De l’art autorreflexiu a l’art transitiu, de l’art transitiu a l’art recíproc. En: Pérez, D. (Coord.), *Del arte impuro. Entre lo público y lo privado*. Conselleria de Cultura, València 1997, p. 25.

Mientras la mayor parte de los teóricos de los años 80 se lamentaban de (o se complacían con) la falta de “alternativas”, se estaba produciendo una “revolución” en los movimientos sociales, una afloración de movimientos de supervivencia y emancipación (la ecología y el feminismo serían ejemplos de uno y de otro), cuyo análisis sociológico escapó a la mayor parte de los teóricos de la postmodernidad que podíamos leer en el Estado español, de manos de unos grupos editoriales que seguían la moda postmoderna de un arte “vitalista”, neoexpresionista, acrítico, “moderno” en la línea del que se estaba haciendo en toda Europa y a cuya izquierda no se quería que hubiera nada. La mayor parte de esta literatura ha devenido obsoleta en muy pocos años. Durante mucho tiempo los estudios se han realizado desde la perspectiva de la modernidad, ajenos a las novedades que aportaban los NMS desde la crítica a esta modernidad, en cuanto a autorreflexividad, racionalidad estratégica y fórmulas organizativas. La “Era Reagan-Tatcher” y la ascensión al poder de los partidos socialdemócratas europeos, con todos los ajustes ideológicos en el seno de la izquierda, serían corresponsables de la nube de humo ante la realidad “transformadora” de los NMS.

De esta manera, mientras la cultura parecía girar hacia la derecha, la irrupción de los NMS ya era un hecho; una “vanguardia” social estaba trabajando y consiguiendo avances importantes en el interior de las relaciones sociales, c ontra la modernidad, por el derecho a la diferencia (sexual, racial...), etc., en una etapa de activismo posterior al pensamiento del “68”.

Pero, ¿qué traducción ha tenido en el campo artístico el desplazamiento que han sufrido los movimientos sociales? Jorge RIECHMANN nos da una caracterización detallada de los NMS en ocho puntos¹⁴ que vamos a parafrasear de forma necesariamente breve desde la perspectiva del arte, a fin de demostrar la novedad del proyecto utópico que recogen los artistas y agrupaciones de artistas llamados “alternativos” desde finales de los años 70.

I. Orientación emancipatoria (con ramificaciones de supervivencia, como decíamos más arriba), con una ideología abierta, plural, que aproximadamente podríamos calificar de “nueva izquierda”, que lleva a desafiar muchos de los objetivos que gozan de consenso en las sociedades occidentales, a adoptar nuevas tácticas políticas y a utilizar una nueva estructura de organización como extensión de sus ideales de reforma social. Se correspondería con aquella “tercera fase” de la “vanguardia” de la que hablaba Richard MARTEL: *“parce qu'elle voit la justification théorique des regroupements. Il est question d'alternatives dialectiquement critiques par rapport à l'art d'institution et en même temps une compréhension et une justification des pratiques de provocation et de transgression”*¹⁵.

II. “Tipológicamente, los NMS se encuentran en un punto intermedio entre los movimientos con orientación de poder y los movimientos con orientación cultural. (...) El obje-

¹⁴Riechmann, J., y Fernández Buey, F. *Redes que dan libertad. Introducción a los nuevos movimientos sociales*. Barcelona: Paidós, 1994, p. 61-67.

¹⁵Martel, R. Editorial. *Inter*, 39, primavera de 1988.

tivo es... desarrollar *formas de contra-poder 'de base'* para transformar profundamente la vida social”.

Los artistas, ubicados en la periferia de los centros artísticos, sin ningún tipo de infraestructuras culturales, se han tenido que organizar por sí mismos para, simplemente, existir, y su forma de organización varía desde la estructura fuerte hasta a los individuos desligados, pero siempre dando prioridad a la diversidad de los individuos respecto de los lazos grupales, merced a la particular estructura de la red.

La denostada expresión “alternativa” implica en realidad la creación de una *institución alternativa*, paralela, autogestionada por los propios artistas (“de base”) y con criterios propios¹⁶. *L’alternative communique sa volonté de déterminer des pratiques autonomes, qualifiées de low art par rapport au high art des institutions. Cette dernière période, qui prévaut actuellement, s’intéresse aux “signaux faibles” de la communication et production de cassettes, livres, disques, vidéos, festivals et événements de toutes sortes, permet de valider les expériences par rapport aux acquis formels de l’art d’institution*

III. Una orientación antimodernista, encaminada más bien hacia una descentralización y una “recomunalización” de la vida, y una desinstitucionalización de la vida político-social y cultural. En el campo del arte se recuperarían para una dinámica artística parcelas de legitimidad arrebatadas por la tríada institucional galería-crítica-museo; una desprofesionalización de la práctica artística; un modelo alternativo de producción, distribución y recepción del arte; y un proceso de desdiferenciación funcional en el que, en particular, la autonomizada esfera económica sería parcialmente reabsorbida por otras esferas sociales (dígase arte-vida, arte del comportamiento, concepto ampliado del arte, dimensión antropológica...).

IV. Composición social heterogénea, en la que predominan nítidamente un grupo social: los profesionales de los servicios sociales y culturales, trabajadores pertenecientes a las “nuevas capas medias”. Se mantiene la dialéctica con la “profesionalidad” del artista, por esto a menudo es un “pluriempleado”: *Todos los perórmers que conozco practican el pluriempleo, ninguno vive de esto y casi lo salvaguardan como única posibilidad de independencia.*¹⁷

V. Objetivos y estrategias de acción muy diferenciadas: “Pensar globalmente, actuar localmente”. Tendencia al *site specific*, a la diferenciación de las regiones (*Eternal Network*, como vamos a ver), pero también al nomadismo, al intercambio.

VI. Estructura organizativa descentralizada y antijerárquica, en forma de red (o conexión de redes, “red de redes”) con un nivel bajo de institucionalización y profesionalización. Este cambio estructural en el sistema del arte encuentra su referente “teórico-

¹⁶ Como explica Peter Burger en *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península, 1987, p. 173.

¹⁷ Torrens, V. Algunas respuestas de..., *Fuera de banda 3*. Monográfico sobre la Performance. Otoño de 1996. València.

poético” en el artista fluxus Robert Filliou y su propuesta de *Eternal Network*, la Red de artistas en Fiesta Permanente, que supone la organización de un circuito “paralelo” o “alternativo” del arte, de un intento de autogestión artística contra el centralismo que exigía la vanguardia (un centralismo geográfico, de los grandes centros internacionales: New York, París..., pero también de ideas, llámese “Pensamiento Único” o, lo que es lo mismo, imperialismo...), y en favor de la resingularización, y que será un concepto fundamental para la aparición de colectivos en todo el mundo.

VII. Politización de la vida cotidiana y del ámbito privado (público/privado). En la esfera del arte nos dirigiríamos hacia una desmaterialización del objeto artístico en la dirección de una mayor penetración en la vida, hacia una integración de una en la otra según formas que se habrían de crear, no heredadas. Acrecentada reflexividad de los procesos de formación de identidad.

VIII. Métodos de acción colectiva no convencionales, como la desobediencia civil, la resistencia pasiva, la acción directa con fuertes elementos expresivos... No es casual que a menudo algunos colectivos sociales incluyan la “performance” entre sus prácticas de protesta, o que sus manifestaciones tengan sobre todo un carácter expresivo (y, como la mayor parte de los NMS, mediático). La “Maniobra” podría ser un buen ejemplo de métodos de acción no convencionales, artísticos en nuestro caso.

Proponer que el ecosistema artístico paralelo sea un movimiento social arroja algunas complicaciones teóricas de las que no nos vamos a ocupar. Sin duda la singularidad del trabajo artístico, el estar basado en el individuo, nos distancia de cualquier MS al uso, aunque podamos hablar de *poetización de la protesta* e incluso de MS basados en gestos individuales a menudo de extremada creatividad, como la insumisión en el Estado español. Nos hallamos ante una crisis de civilización en la que los cambios hacia la resingularización son formas de resistencia a un capitalismo mundial integrado. La existencia de un arte paralelo en un proceso de crecimiento físico y discursivo es coherente con este ideario, y se ofrece como una *máquina de guerra* alternativa al agotamiento del arte de la institución, teorizado por sus propios intelectuales orgánicos. En palabras de F. Guattari, *las conmociones contemporáneas reclaman sin duda una modelización más orientada hacia el futuro y la aparición de nuevas prácticas sociales y estéticas*¹⁸.

¹⁸ Guattari, F. *Caosmosis*. Buenos Aires: Manantial, 1996, p. 23.

LA POLÍTICA CULTURAL EN LA REGIÓN DE MURCIA: RETRASOS COMPARATIVOS Y NUEVA DIMENSIÓN ESTRATÉGICA

Patricio Hernández Pérez

1. POLÍTICA CULTURAL: USOS Y FUNCIONES

La cultura no ha constituido nunca un tema central del debate político. Este espacio ha quedado reservado tradicionalmente para otros aspectos más “materiales” de la vida colectiva. La cultura no deja de ser, al fin, el lugar de lo simbólico e imaginario, y sin embargo es en este terreno donde se resuelven y deciden las cuestiones esenciales.

La propia izquierda ha enfatizado esta importancia de lo material (la *infraestructura*, en el argot clásico) frente a la dimensión cultural (relegada a la *superestructura*), con un determinismo que solo empieza a cuestionarse a partir de Gramsci. Sólo mucho más recientemente se ha planteado que tal vez en este campo se libren las batallas que prefiguran las posteriores realidades materiales.

Como consecuencia de esto la política cultural- aquella que Paul Valery prefería llamar *política de espíritu*- no ha jugado sino un papel subordinado, menor, en el debate político.

Si esto es cierto en el plano general se hace mucho más evidente cuando lo referimos a un ámbito de la Región de Murcia. No resulta fácil encontrar en las hemerotecas una discusión de fuste en torno a alguna cuestión relacionada con la cultura en la historia democrática de nuestra Comunidad Autónoma.

El mismo debate político, por otra parte, es cada vez más un asunto exclusivo de los políticos, ayudados de forma impagable por el tipo de periodismo que se hace en la Región (acomodado y bastante complaciente, cuando no directamente controlado, aunque puedan existir dignas excepciones que no desmienten, a mi juicio, este diagnóstico general) de manera que éstos constituyen cada vez más una “clase” profesional a la que son ajenos el resto de los ciudadanos. El llamado “debate político” es aquí una pura representación autorreferenciada, huera y aburrida, que no solo no mueve pasión alguna sino que es incapaz de movilizar el más mínimo interés (las mayorías absolutas han terminado de convertir la Asamblea Regional en nuestro particular “guiñol”, cuya “función” nada interesa a juzgar por la asistencia y el interés del público, que ya no la utiliza ni como escenario de sus protestas). Aquí la responsabilidad mayor es del gobierno y su partido, pero

la oposición tiene –a pesar de los esfuerzos personales de algunos diputados- su propia cuota-parte indelegable en el mantenimiento de este estado de cosas.

A falta de un sentimiento nacionalista aquí inexistente (los murcianos y las murcianas nos sentimos e identificamos mucho antes como españoles, o españoles y murcianos a la vez, o de nuestro pueblo, antes que como murcianos, eso que el profesor Angel Montes ha llamado “problema regional de la identidad murciana”)¹, que permitiera “fabricar” un debate público sobre las “esencias identitarias”, aquí el *establishment* político y mediático regional ha logrado armar otros artefactos, como el Plan Hidrológico Nacional o, en un segundo nivel, el aeropuerto o el AVE, para producir el mismo resultado: no entrar a discutir sobre las cuestiones cotidianas que afectan a la vida de los ciudadanos (la falta de trabajo, la inseguridad e inestabilidad laboral, la calidad de nuestras escuelas o el sistema sanitario, el acceso a la vivienda, los bajos salarios y pensiones, etc.)

Este “olvido de los temas de la cotidianidad” es el resultado de que, como ha señalado el profesor Vicens Navarro², cada vez hay un mayor distanciamiento entre lo que consideran importante las élites mediáticas y políticas y la mayoría de la población, en parte debido a las diferencias de experiencia y percepción de nuestra realidad social (el viejo principio marxiano de que el ser determina la conciencia).

En este contexto general, que admite muchas matizaciones, hay que situar el debate sobre la llamada “Política Cultural” de la Región de Murcia.

De las opciones disponibles, aquí se ha optado por la más primaria y de más larga tradición, a saber, la que resulta de la combinación de una práctica intensamente populista (mezcla de seguidismo televisivo, manifestaciones de la religiosidad católica más conservadora y elementos casticistas) junto al uso de la cultura como fuente de legitimación a través de la gestión de proyectos de “prestigio”, los llamados “grandes proyectos e iniciativas” cuyo brillo deslumbrante nos haga creer que nuestros gobernantes son sensibles, a la vez que prudentes y sabios e incluso modernos. Pero acaso también en este campo la retórica y las promesas sustituyen a las realizaciones (no es preciso invertir tanto en propaganda y encartes en prensa cuando la realidades son capaces de hablar por sí solas).

Tal vez sólo cuando nuestros responsables políticos hablan de medio ambiente y “desarrollo sostenible”, al tiempo que impulsan una política ferozmente depredadora de recursos y espacios naturales, estén haciendo tan formidable abuso del lenguaje como el que hacen cuando hablan de cultura y dicen cosas como “el Gobierno y el PP tienen una polí-

¹ Montes del Castillo, A. *La dimensión política de la identidad cultural murciana. ¿Una cuestión pendiente?*. Ponencia presentada a las Jornadas sobre Patrimonio Cultural “Encuentro con la Memoria Histórica: Etnografía y Etnología en la Región de Murcia”. Murcia, 18 y 19 de junio de 2002.

² Navarro, V. *Bienestar insuficiente, democracia incompleta*. Premio Anagrama de Ensayo 2002. I: “Los olvidados problemas de la cotidianidad”, p. 31-51. Barcelona: Anagrama, 2002.

tica cultural sólida, definida y capaz de alcanzar los logros que se están alcanzando” (Valcárcel al diario “La Opinión de Murcia”, 24/11/2002).

Esta orientación explicaría tanto el confuso cuando no disparatado organigrama de la administración cultural de la Región (un Consejero de Cultura, un Secretario Sectorial de Cultura, un Director General de Cultura, una Directora General de Proyectos e Iniciativas Culturales, una empresa pública de naturaleza mercantil que gestiona casi todo sin que se entere casi nadie, más el buscado protagonismo personal del Presidente de la Comunidad, que parece sujeto a una especie de “síndrome Gallardón” de provincias) como la ausencia en el discurso político de aquellos aspectos básicos de la política cultural que afectan a la calidad de vida de los ciudadanos (acceso a bibliotecas y centros culturales, apoyo a los creadores de la Región, calidad de las programaciones, la política relacionada con la investigación, preservación y difusión de nuestro patrimonio cultural, los aspectos relacionados con la educación ética y estética de los ciudadanos, o la apertura a nuevos lenguajes creativos o al debate multicultural, etc.)

La reducción de la política cultural al populismo y a la búsqueda de prestigio tiene otros efectos colaterales de enorme trascendencia que son le son consustanciales: la impermeabilidad a la crítica, la ausencia de mecanismos de participación, el abuso de la retórica y la propaganda, la falta de un diagnóstico o análisis de la situación y de planificación estratégica, y el exceso de improvisación. Y un resultado inocultable a pesar del reiterado ejercicio de autobombo: el aumento del retraso relativo respecto del resto de comunidades autónomas y la mala posición para afrontar los grandes retos del presente y del futuro, que no hará sino aumentar este retraso.

Tal deriva era, por otra parte, previsible: hay una íntima coherencia entre esta orientación y una mayoría absoluta (la mayor porcentualmente de todas las comunidades autónomas gobernadas por el PP) de una derecha tan provinciana como poco moderna, que no cree en la participación y que recela de los creadores por creer que son casi todos de izquierdas (aunque si bien, como dice Andrés Salom, con el grado de conocimiento del mundo y de sus miserias que tenemos hoy, o uno es de izquierdas o es un cínico, habremos de concluir que debe haber unos cuantos cínicos y oportunistas entre las gentes de la cultura).

2. EL REY DESNUDO.

Al principio era fácil atribuir todas las deficiencias, carencias y fracasos a la herencia de más de quince años de administración socialista. Argumento inapelable que ha perdido –después de ocho años de gobiernos populares- toda su eficacia: la usura del tiempo ha hecho su trabajo y reiterar el argumento además de ineficaz llega a producir irritación y acaba volviéndose contra quienes lo esgrimen para cubrir sus propias vergüenzas. También en materia de gestión cultural, es la hora de las propias responsabilidades.

Acaba de aparecer la publicación anual del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte que pretende recoger los datos actualizados sobre la situación de la cultura en España³ que no deja lugar a dudas sobre la situación de la Comunidad de Murcia en comparación con el resto de Comunidades Autónomas.

Medido en asistencia para cada mil habitantes, los ciudadanos de la Región de Murcia van a actividades teatrales mucho menos que el español medio (177 en Murcia por 245 en España), lo mismo que ocurre con la música clásica (81,1 frente a 141) o la danza (18,2 frente a 44,4), pero sí superamos la media cuando se trata de determinar el porcentaje de quienes nunca van al teatro (82,1% frente al 75,4% nacional) o no van casi nunca al cine (53,7% frente al 49,3%).

Ocupamos el último lugar entre las diecisiete Comunidades Autónomas en fondos bibliotecarios por cada mil habitantes (libros y publicaciones periódicas), el penúltimo en bibliotecas por cada cien mil habitantes, el mismo lugar que ocupamos en número de archivos por Comunidad. Ocupamos el antepenúltimo lugar en librerías por cien mil habitantes, el mismo lugar que tenemos en difusión de diarios por mil habitantes (aquí es de 63,2 frente a los 100,2 nacionales), aunque—eso sí—superamos la media nacional de minutos diarios de televisión por habitantes (234 frente a los 224 nacionales, el sexto puesto: casi cuatro horas de televisión al día por ciudadano, lo que debe constituir incluso un factor de riesgo para la salud mental de los murcianos). Añadamos el dato sobre acceso a Internet que facilitaba hace unas semanas el Instituto Nacional de Estadística: sólo el 11,5 de los hogares murcianos tienen acceso a Internet (el antepenúltimo lugar entre las Comunidades Autónomas) frente al 17,4 de media nacional.

Naturalmente, nada dicen estos trabajos sobre aspectos cualitativos como la calidad de las programaciones culturales, la situación real de los museos y otras infraestructuras o el estado del patrimonio cultural, por poner unos ejemplos, nos permitiría completar la radiografía de la situación cultural de la región, y que, en cualquier caso no dejan lugar a dudas sobre la situación de atraso comparativo en que nos encontramos.

Pasados ocho años de gobiernos conservadores y aproximándose ya un nuevo ciclo electoral, parece legítimo preguntarse por los logros de este periodo en el campo de la gestión cultural pública.

Lo primero que salta a la vista es la ausencia de realizaciones significativas que merezcan ser destacadas.

En el terreno de la más evidente y tradicional responsabilidad pública, en lo que se ha llamado “instituciones de la memoria”, aquellas que se ocupan de la protección, como interés general, de los valores y realizaciones comunes, que tienen que ver con la propia identidad y singularidad, es decir, de los archivos, bibliotecas y museos, donde no debía existir ninguna barrera ideológica para un gobierno de la derecha, la situación —que era

³ *Las cifras de la cultura en España. Estadísticas e indicadores. Edición 2002.* Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2002.

muy deficiente- no ha mejorado: carecemos de un Plan Regional de Bibliotecas que se proponga establecer una red regional que atienda las necesidades de los ciudadanos y eleve el bajísimo porcentaje de población inscrita en bibliotecas (11% frente al 16% de media nacional); las expectativas que pudo abrir la Ley de Museos de la Región de Murcia, que el gobierno anunció como el fin de la lamentable situación de nuestros museos, se han frustrado completamente, y seis años después de su aprobación la ley no se ha desarrollado y sus previsiones y plazos no se han cumplido; la situación de los archivos – excepción hecha de las obras en marcha de la nueva sede del Archivo Regional- continua sumida en la precariedad y el abandono, de forma que es imposible hablar con rigor de un Sistema de Archivos de Murcia comparable a los que existen en otras comunidades.

El segundo campo, muy próximo a este y donde no hay tampoco sustituto de la iniciativa pública, es el del Patrimonio Histórico: tampoco aquí encontramos motivo alguno de satisfacción. Si exceptuamos alguna actuación singular (catedral de Murcia, teatro romano de Cartagena) siempre de la mano de la primera entidad financiera de la región, la situación general no ha encontrado el nivel de compromiso que requiere un patrimonio tan rico y valioso como descuidado y maltratado, que parece estar condenado a esperar su hora con paciencia mineral. No existe nada que parezca a un Plan de Bienes Culturales (como existe en Andalucía) que determine las necesidades, establezca las prioridades y ordene las inversiones.

Por otra parte, aún es pronto para evaluar los resultados de las operaciones de “turismo cultural” en marcha (Lorca, Caravaca y Cartagena), que parecen más orientadas con criterios económicos que de desarrollo cultural. Por su parte el llamado Museo de Arte y Costumbres Populares sigue siendo una muestra de la famosa política de “la alcayata”⁴. Sólo el Centro Histórico Fotográfico, aún en ciernes, es a mi juicio un acierto que muestra que a veces sólo hay que escuchar a quienes tienen las ideas y la capacidad para desarrollarlas.

Ya nos hemos referido a las cifras preocupantes de asistencia a espectáculos de artes escénicas y música. Sólo mencionar que es patente la apuesta por criterios conservadores en unas programaciones convencionales que parecen incluir una renuncia implícita a ganar nuevos públicos o abrir circuitos y salas alternativas. Una excepción la constituyen los grandes festivales musicales especializados del verano, iniciativas municipales que han demostrado sobradamente su acierto (Cartagena, San Javier, La Unión), lo mismo que algunas notables experiencias locales en municipios gobernados por la izquierda (Ceutí, Cehegín).

En materia de artes plásticas se ha perdido la vitalidad y la capacidad de interpelación que pudo existir en algún momento, y parece difícil que se pueda recuperar un arte vivo cuando las cosas se hacen como se están haciendo en relación al Centro Párraga (donde la responsabilidad es exclusiva de los políticos, incómodos con los proyectos que no controlan plenamente) o el Muram (museo ectoplásmico creado sin criterios ni colección ni proyecto).

⁴ Según la definición del periodista Ángel Montiel, “se clava una alcayata, después se cuelga una alpargata y se dice que estamos ante un Museo de Etnografía”

Poco podríamos decir de las políticas relacionadas con el libro o el cine y el audiovisual, dada su situación. Hay que esperar a ver que dará de sí la nueva etapa de la Editora Regional, tras años de práctica clausura. Y lo del cine es de pena: mientras otras comunidades están creando ciudades del cine, “Films Comision”, o Fundaciones o Comisiones Audiovisuales, aquí aún estamos sin Filmoteca Regional.

Por último, en relación a un aspecto aún no mencionado pero capital, que es el de la importancia de la cultura como educación de la ciudadanía, para el concepto de “civilidad”, para ese intangible de la vida social y esos mecanismos simbólicos que nos permiten reconocernos y adaptarnos a los cambios, y que tienen que ver con la apertura a nuevos lenguajes y criterios, a la diversidad cultural, a la ciencia y la tecnología, al sentido crítico, sólo percibimos una gran ausencia, un inconfesado temor, una palmaria incompetencia.

3. LA APUESTA ESTRATÉGICA POR LA CULTURA

La globalización, uno de cuyas expresiones es la estandarización y homogenización cultural, está provocando un efecto de reacción que otorga un nuevo papel a la cultura vinculada al territorio, que incorpora la función ideológica de soporte de identidades colectivas, restableciendo –como auténtica argamasa social- los vínculos comunitarios. De aquí arrancan además dos de los grandes debates de nuestro tiempo: el debate multicultural, es decir, la aceptación de la diferencia y la delimitación de lo inaceptable, y el debate de las patologías identitarias nacionalistas. La globalización y sus epifenómenos se han introducido así en las políticas culturales.

Frente a otras políticas sectoriales (educativas, sanitarias, industriales) la política cultural de los estados democráticos, y en España con mayor razón, van con retraso, por ser más recientes históricamente, en la adopción de las decisiones fundamentales sobre su planificación y gestión. Paradójicamente, este retraso abre oportunidades que debemos aprovechar para no tener que lamentarnos después.

Desde 1977 nuestro país se embarcó en la construcción de un Estado de Bienestar de dimensión media-baja que hoy aparece como muy imperfecto e insuficiente, respecto de los modelos de referencia, si se tienen en cuenta las políticas de redistribución de rentas y el acceso universal a determinados bienes y servicios, y que además los gobiernos conservadores están haciendo retroceder.

En este contexto, lo que los analistas llaman el “sector cultural” (que incluye las industrias del ocio y la cultura junto al sector de la comunicación y la información, además de los sectores tradicionalmente considerados de la cultura, incluyendo el sector público cultural) ha mostrado en España un dinamismo extraordinario desde el punto de vista económico (los efectos sociales hay que discutirlos aparte), con tasas de crecimiento medio del PIB cultural del 20%, aunque muy desigual territorialmente (Madrid supone el 40% del PIB cultural español, mientras Murcia debe estar próxima al 0,5%, una posición muy periférica y casi marginal). Esta fuerte variación territorial en los datos de la econo-

mía de la cultura, mucho mayores que las diferencias de renta, amenazan con trasladarse a ésta a partir de la especialización de algunos territorios en sectores de alto valor añadido cultural e informacional.

Algunos autores⁵ han señalado que el éxito relativo del Estado de las Autonomías en paliar las diferencias interterritoriales en el ámbito general no se ha trasladado, con la transferencia de las competencias culturales, al sector cultural. La razón hay que encontrarla justamente en la falta de consideración de lo cultural e informacional como sector estratégico.

Un primer apunte de este retraso referido a la Región de Murcia lo encontramos en un interesante trabajo de la nada sospechosa Fundación Autor⁶ publicado en 2000 y considerado el único estudio existente sobre gasto público cultural regional. Al analizar con detalle el caso de Murcia señala el fuerte dinamismo general del sector cultural en la Región pero establece y cuantifica un diferente comportamiento frente a la demanda creciente de bienes y servicios culturales entre el sector privado –con un alto crecimiento- y el sector público – con tendencia decreciente- para concluir de forma contundente que la evolución de Murcia “muestra la ausencia de una política cultural activa y que “esta situación exige un cambio de actitud por parte de las autoridades públicas con el fin de considerar a las actividades culturales y de ocio como una actividad productiva generadora de riqueza y empleo sobre la que merece la pena incidir. Se respondería, así, a las exigencias demandadas por los ciudadanos, incrementándose su nivel de bienestar”.

Esto exigiría, en primer lugar, otorgar a la cultura un carácter estratégico entre las políticas públicas –que ésta tiña el resto de planeamientos y no al revés- como principal agente de cambio y transformación social. Quienes así lo están entendiendo –por ejemplo, el Plan Estratégico del Sector Cultural, impulsado por el Ayuntamiento de Barcelona- están rompiendo las fronteras clásicas de las artes y el patrimonio, para incorporar un sector más amplio que incluye a las universidades, a los sectores vinculados a la investigación y el desarrollo, a los sectores económicos vinculados al conocimiento y las tecnologías, y también a las industrias y empresas culturales, además de asociaciones y ONG’s, a los propios creadores y a las administraciones en sus distintos niveles.

Pero no se trata de un mero enfoque “economicista”, aunque muestre una hasta ahora ignorada dimensión económica de la cultura. Es mucho más. Estamos ante una “nueva generación de políticas culturales”, fundamentadas en el reconocimiento del derecho de los ciudadanos a la participación en la vida cultural (recogida en la Declaración Universal de los Derechos Humanos, art. 27.1 y 28, y en el Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales, art. 15.1) y basadas en la cooperación y el diálogo (en la

⁵ Bustamante, E. (coord.) y otros. *Comunicación y cultura en la era digital. Industrias, mercados y diversidad en España*. Barcelona: Gedisa, Barcelona, 2002. Las referencias que tomamos proceden del trabajo de Zaillo, R.: “Políticas culturales territoriales: una experiencia rica pero insuficiente”, p. 277-306.

⁶ Gracia, M. I., Fernández, Y y Zofio, J. L. *La industria de la cultura y el ocio en España. Su aportación al PIB (1993-1997)* Madrid: Datautor, 2000.

definición del Plan barcelonés han participado durante meses más de 300 personas del ámbito cultural, social, educativo y económico de la ciudad).

En Murcia, por el contrario, nada de esto se plantea. Antes bien, la mera coordinación entre departamentos de la administración regional resulta una quimera inalcanzable. No digamos ya con los municipios que, no se olvide, son el primer agente público en la cultura (el peso de los municipios en el gasto cultural en España está en torno al 45%, frente al 26% de las comunidades autónomas, el 20% de la administración central y el 9% de las diputaciones), o con los distintos agentes económicos y sociales.

La voluntad de diálogo y concertación, y de participación democrática se han quedado en el camino, víctimas de las mayorías absolutas y de cierta falta de modestia e inteligencia para saber optimizar nuestras posibilidades. Los muy criticados “consejos asesores” de la etapa socialista han dejado paso a la supresión de toda vía institucional de participación. Aquí resulta realmente un sarcasmo apelar al objetivo de la “democracia cultural” defendido por el Consejo de Europa. No existe tampoco ni se propicia el debate público – innecesario a lo que se ve- y se desconoce el valor de la planificación (ni participativa ni centralizada) como instrumento para determinar las necesidades, fijar los objetivos y ordenar los recursos disponibles.

Necesitamos, pues, una nueva política cultural activa, que actúe en distintas direcciones: abriendo procesos de reflexión colectiva para definir prioridades propias y para orientar a otros agentes culturales; buscando la concertación y la complementariedad entre los distintos actores del sector cultural; corrigiendo las tendencias no deseables del mercado, asegurando los valores culturales que éste no considera rentables; promoviendo la vertebración cultural de los territorios y la cohesión social; apoyando a los creadores y a las pequeñas industrias culturales de la región; elevando y cualificando la demanda cultural de los ciudadanos y su capacidad crítica y mejorando las infraestructuras y las programaciones; impulsando el acceso a nuevos lenguajes y soportes y a la innovación cultural.

Frente al nuevo modelo de planificación estratégica de la cultura como sector, que implica debate público, participación democrática y concertación social, aquí parecemos seguir esperando, si se me permite decirlo así, los milagros de Lourdes. Las consecuencias de esta actitud serán graves y las pagaremos todos en términos de aumento de nuestro retraso relativo no sólo cultural, sino de bienestar y calidad de vida.

PROPUESTAS DEL ARCHIVO GENERAL DE LA REGIÓN DE MURCIA EN EL ÁMBITO DE LA CULTURA

Rafael Fresneda Collado

Los archivos se encuentran actualmente en un proceso de cambio, que los traslada desde una plataforma representada por sus funciones tradicionales—custodia de documentos para servir de garantía de derechos o como fuentes para la investigación histórica—, hacia otra mucho más abierta y dinámica que los convierte en centros de información especializada y de participación activa en la sociedad de la información y del conocimiento en la que nos encontramos.

Es verdad que el peso de la tradición ha marcado durante largo tiempo el concepto de archivo para limitarlo al ámbito de la conservación del patrimonio documental, de la erudición y de la investigación histórica. Salvo contadas excepciones, de las que eran protagonistas los principales y más emblemáticos archivos, hasta hace pocos años, su proyección cultural se reducía, casi con exclusividad, a su oferta investigadora, de tal forma que eran centros pasivos cuya única misión consistía en conservar la memoria colectiva de la sociedad en la que se insertaban. En la mayoría de los casos, incluso, se ubicaban en espacios inadecuados (mayoritariamente sótanos o áticos), sin las más elementales condiciones ni recursos materiales ni personales, y disfrutaban de escasa o nula consideración social.

Sin embargo, el proceso de cambios acelerados y las transformaciones que desde hace unas tres décadas afectan a todos los campos y, entre ellos, a las formas de la cultura no es ajeno al mundo de los archivos. Estas transformaciones—en nuestro país y en el ámbito de los archivos— tienen su origen, coinciden temporalmente, y en buena parte son consecuencia, en mi opinión, también de un hecho político: el nacimiento del nuevo Estado descentralizado en autonomías. La democracia política posibilita la democratización de la cultura.

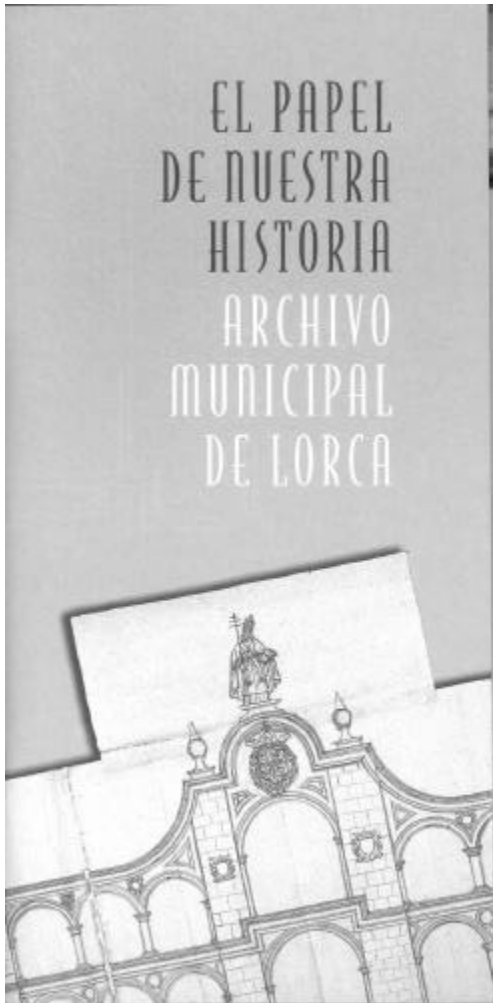
El Estado de las autonomías trajo consigo el despertar de la conciencia regional y la necesidad de conocer las señas de identidad de las nuevas circunscripciones administrativas, de lo que no está ausente la región de Murcia. Surge así una especial sensibilización por la historia y, por ende, por los archivos, como custodios y conservadores de las fuentes documentales para la realización de los estudios históricos.

En esta favorable situación los centros archivísticos han mejorado notablemente las endémicas carencias de infraestructuras y recursos. En nuestra región, la concienciación de las administraciones local y regional, ha permitido la organización y descripción de fondos documentales, la construcción y adecuación de locales, la dotación de nuevos equipamientos y la incorporación de profesionales cualificados a nuestros centros, todo

ello a partir de líneas de financiación específicas concretadas en subvenciones y ayudas. En el aspecto de la formación profesional ha sido de especial relevancia poder contar con la Escuela de Biblioteconomía y Documentación, primero, y con la Facultad ahora. El impulso que han recibido los archivos ha posibilitado la apertura del mercado de trabajo para diplomados y licenciados. No menos de 40 plazas han sido creadas y cubiertas en los últimos años, a lo que hay que añadir las becas de colaboración o formación convocadas anualmente por el Archivo General (18 para 2002), por algunas consejerías y por los municipios de la región.

Este auge de los archivos, con ser importante, no ha finalizado. Las demandas de los ciudadanos para la consecución de una administración más cercana y transparente y la necesidad de las propias administraciones para adaptar sus servicios a las exigencias de la

Sociedad de la Información, auguran un próximo futuro todavía más esperanzador. Sin olvidar la preservación y la conservación de documentos en papel, los archivos deberán atender y facilitar el acceso a la información y diversificar su oferta cultural. Para ello, las nuevas tecnologías de la información y de las comunicaciones jugarán un papel primordial.



En materia de proyección cultural los archivos llevan a cabo actividades encaminadas, mayoritariamente, a la difusión de su patrimonio documental. Para impulsar esta iniciativa, el Archivo General de la Región de Murcia viene desarrollando desde hace cinco años un programa de **exposiciones** en colaboración con los ayuntamientos de la región, titulado genéricamente *El Papel de nuestra Historia*, que pretende difundir y acercar a los ciudadanos los documentos de especial trascendencia producidos por su ayuntamiento, con el fin de ofrecer una breve historia de la localidad a través de los testimonios escritos conservados por la institución más antigua y más cercana a ellos. Aún siendo un sistema tradicional de mostrar los ricos fondos documentales custodiados en los municipios, las exposiciones coadyuvan a dar a conocer los archivos, el trabajo desarrollado en ellos y a fomentar la investigación histórica.

Las muestras están orientadas esencialmente a los más jóvenes y tienen una clara vocación divulgativa. Tanto su diseño—la selección de los documentos presentados en vitrinas se realiza atendiendo no solo a su valor histórico sino también a su faceta estética—como las explicaciones complementarias recogidas en paneles y otros recursos empleados (objetos, videos, carteles...) tienen el propósito de hacerlas más atractivas y accesibles al público en general.

Las exposiciones se proyectan con una serie de actividades paralelas que son ejecutadas por los alumnos de los centros de enseñanza locales que la visitan, con la colaboración y coordinación del profesorado. Estas actividades se concretan en la elaboración de un cómic, con retazos de la historia local para colorear por los más pequeños, un árbol genealógico para incorporar datos e imágenes de ascendientes familiares, y un elemental proyecto de investigación histórica para los alumnos de los últimos cursos de bachillerato.

De las exposiciones se publica un catálogo que recoge la imagen y descripción de los documentos expuestos y los textos explicativos de los paneles. Estos catálogos, además de servir de guía y memoria de la muestra, se convierten en una síntesis de la historia de la localidad donde se ha llevado a cabo la exposición.

Hasta el momento se han montado exposiciones en los municipios de Alhama y Abarrán (1998), Mula (1999), Lorca (2000), Los Alcázares, San Pedro del Pinatar y San Javier (2001) y Caravaca (2002), en este último como prelude de los importantes acontecimientos que acompañarán al año jubilar. En el año 2003 pretendemos su montaje en la ciudad de Murcia. Debo resaltar que el número medio de visitas a estas muestras sobrepasa la cifra de 2.000 por localidad, lo que da idea del interés que despiertan.

Otra de las facetas que podemos considerar dentro del ámbito de la función cultural del Archivo es la de **publicaciones**, que posibilita ofrecer los resultados del trabajo profesional al tiempo que supone una forma de difusión de los fondos documentales custodiados en los archivos. Hace unos tres años fueron editados dos trípticos, a modo de somera guía, de los archivos General de la Región e Histórico Provincial que informan de sus fondos y servicios. De otro lado, para la difusión de los trabajos y estudios técnicos, el Archivo General dispone de una colección de publicaciones con dos series. Una orientada a editar instrumentos de descripción, bajo el título genérico de *Archivos Murcianos*, de la que han visto la luz 6 números que recogen inventarios o catálogos de archivos municipales, del Archivo Histórico Provincial y del propio Archivo General. La otra, abierta el pasado año con el título de *Cuadernos de Estudios Técnicos*, se destina a la edición de las conferencias pronunciadas en las jornadas técnicas que anualmente se celebran sobre algún aspecto de interés profesional. El primer número incluye tres aportaciones sobre el derecho de acceso a la documentación administrativa, y el segundo se dedica a los documentos electrónicos en la Administración, desde la doble óptica jurídica y archivística.

Además, el Archivo General ha editado en el bienio 2001-2002 tres publicaciones en formato electrónico. La primera contiene una somera descripción de la historia de la Provincia franciscana de Cartagena y su reflejo en los principales documentos que su archivo custodia; otro recoge las actas de la Asamblea de Parlamentarios y el proyecto de Estatuto

de Autonomía, y se realizó con motivo de la conmemoración del vigésimo aniversario de nuestro Estatuto regional. La tercera, elaborada en el Archivo Histórico Provincial, ofrece los documentos de la Cofradía de la Vera Cruz de Caravaca, tanto los pertenecientes a dicha Cofradía como los contenidos en los protocolos notariales del Archivo Histórico.



Asimismo, a través de la página web del Archivo General podemos obtener información sobre legislación archivística, fondos documentales, convocatorias de becas y subvenciones, publicaciones, exposiciones, etc. Los contenidos se verán pronto actualizados y notablemente incrementados cuando dispongamos del censo del patrimonio documental de la región, proyecto que acabamos de iniciar como consecuencia de un Convenio suscrito con el Ministerio de Cultura. Me gustaría resaltar, no obstante, una muy interesante iniciativa que incluye la página web: la historia de la región de Murcia a través de los documentos conservados en el Archivo Histórico Provincial, de recomendable consulta.

Entre las propuestas culturales de nuestro centro archivístico debo citar, igualmente, una actividad que, aunque posee cierto carácter interno y escasa repercusión social, no debe caer en el olvido. Se trata de la **formación y actualización profesional**, centrada básicamente en los cursos dirigidos a funcionarios responsables de archivos de oficina y en las jornadas técnicas organizadas para los profesionales de archivos de la región. Los primeros, que se hallan temporalmente paralizados, se realizan a través de la Escuela de Administración Pública de la Comunidad Autónoma y toman parte en ellos los grupos C y D de la propia Administración Regional. Van enfocados a proporcionar pautas y criterios generales para el tratamiento de los documentos en su fase de archivo de oficina: sencillas nociones sobre tipología documental, clasificación y ordenación de expedientes, tipos de archivos, preparación de transferencias, etc.

Por su parte, las jornadas técnicas para archiveros de la región se programan en colaboración con la Escuela de Administración Local de la Comunidad Autónoma. Estas jornadas, con periodicidad anual, tienen como finalidad la formación permanente y actualización profesional de los archiveros y constituyen, al mismo tiempo, un importante foro de encuentro para el intercambio de opiniones, proyectos y experiencias. Su celebración se hace coincidir, en tiempo y lugar, con las exposiciones de documentos a las que ya se ha aludido.

La intervención en conferencias, mesas redondas, congresos, jornadas, etc. permite seguir difundiendo nuestras actividades y proyectos, la documentación de nuestros archivos y la historia regional. A modo de ejemplo, el Archivo Histórico Provincial tiene programado un curso de promoción educativa sobre documentación notarial.

Es obvio que, hasta ahora, la falta de un **edificio** que permitiera el normal desenvolvimiento y facilitase la proyección del archivo ha lastrado sus actuaciones y desarrollo como centro de expansión cultural. Sin embargo, este endémico problema se encuentra hoy en fase de solución con el inmueble que actualmente se construye en la Avenida de los Pinos, junto a la Biblioteca Regional. Además de contar con grandes depósitos de fondos, de locales destinados a talleres de encuadernación y restauración, de laboratorio de microfilmación y digitalización, etc., el edificio dispondrá de una amplia zona de expansión cultural integrada por un espacioso salón de actos, una sala de exposiciones y una sala de usos múltiples, dependencias que permitirán la celebración de numerosas actividades que hoy se derivan hacia otros locales, centros e instituciones.

Una infraestructura de esta naturaleza posibilitará la prestación de mayores y mejores servicios, la implantación de una conveniente y necesaria gestión de calidad e, incluso, la apertura de nuevos servicios entre los que cabría incluir el **servicio educativo**, en el que el archivo se convierte en laboratorio y centro de prácticas que conserva y proporciona numerosos recursos didácticos para la enseñanza de la historia. Los documentos, como fuentes primarias y materiales de trabajo para el conocimiento de la historia, pueden ser objeto de especial atención en determinadas unidades didácticas y ayudar a la comprensión de acontecimientos pasados. Esta experiencia, puesta en funcionamiento ya en algunos archivos, ha demostrado su eficacia cuando el proyecto se planifica en coordinación con el profesorado de los centros docentes.

El desafío de cara al futuro consistirá, partiendo de las posibilidades que ofrecerá poder contar con la infraestructura básica del nuevo edificio, en saber relacionar el conocimiento que nos proporciona nuestra formación y experiencia con la utilización de las tecnologías a nuestro alcance a fin de lograr mejores cotas de progreso.

LAS PROPUESTAS CULTURALES DE LAS BIBLIOTECAS PÚBLICAS

Pedro Quílez Simón.

Algunas veces intuitivamente y otras explícitamente, las bibliotecas y sus responsables se dan, con la acción cultural, una posibilidad de explorar y experimentar nuevos modos de intervención, nuevos vínculos con los grupos, nuevas relaciones entre los públicos y los recursos de la biblioteca que eventualmente pueden dar lugar al establecimiento de nuevos servicios¹.

INTRODUCCION

Las bibliotecas públicas españolas, como otras instituciones culturales (museos, archivos), vienen sufriendo una transformación en los últimos años. Su existencia tiende a dejar de fundamentarse en la mera “necesidad” teórica de contar en nuestras ciudades con centros de estas características, en el mandato –hijo de la irrenunciable tradición ilustrada– de poner la cultura al alcance de los ciudadanos, de custodiar el patrimonio cultural local. Ese camino ha llevado en demasiadas ocasiones a cubrir el expediente con equipamientos insuficientes, con colecciones pobres, con la más absoluta desatención por parte de las administraciones que las mantienen. Se les pide ahora que justifiquen esa existencia con resultados prácticos que demuestren la necesidad del esfuerzo inversor requerido para mantener estas instituciones abiertas y con dotaciones suficientes.

En el caso de las bibliotecas, en particular, la amplia expansión de las tecnologías de la información y la comunicación y un nuevo modelo de gestión de los recursos e infraestructuras sociales y culturales empujan a estos centros a un cambio conceptual en lo que respecta a sus servicios y objetivos que se hace del todo necesario para su supervivencia efectiva. Este cambio está orientado, principalmente, hacia tres objetivos: convertirse en un centro de referencia para la información, facilitar y fomentar el uso de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación y tomar un lugar central en la oferta cultural local.

Podemos reconocer un indicio de la actualidad de ese cambio de tendencia en la distribución de ponencias y comunicaciones del I Congreso Nacional de Bibliotecas Públicas (Valencia, octubre de 2002). Se agruparon las intervenciones bajo tres grandes

¹ Perret, J.. En Cabannes, V; Poulain, M. *L'action culturelle en bibliothèque*, París: Cercle de la Librairie, 1998, p. 10.

(Valencia, octubre de 2002). Se agruparon las intervenciones bajo tres grandes epígrafes: *La Biblioteca pública y las redes de información*, *La Biblioteca Pública como espacio de integración ciudadana* y *La Biblioteca Pública al servicio de la comunidad*. Como podemos comprobar, se reservó un apartado específico (el primero) para los temas relacionados con las nuevas tecnologías que, sin duda, han supuesto una transformación radical en el trabajo de los profesionales de bibliotecas: la posibilidad de compartir información y recursos, la automatización de tareas anteriormente manuales e individuales, han abierto el camino a la posibilidad de conseguir más tiempo para pensar la biblioteca, para examinar su función dentro de la sociedad, para dirigirla.

Y a esto se dedicó la mayor parte del tiempo en este Congreso. Se debatió sobre temas incluidos bajo los otros dos encabezamientos, es decir, la biblioteca como espacio o recurso social (digamos, el ciudadano y la biblioteca) y la nueva orientación hacia el colectivo al que sirve la biblioteca (la biblioteca y el ciudadano). En estas conferencias se realizaron numerosas aportaciones sobre las propuestas culturales de las bibliotecas públicas, tratando temas como la función de las bibliotecas en la cultura local o en la recuperación de narración oral tradicional, la ampliación de servicios encaminados a responder a las demandas de la sociedad, el tratamiento de colectivos específicos (inmigración, discapacitados) o, directamente, la gestión de actividades culturales.

1. BIBLIOTECAS Y CIUDADANOS

No es extraño todo este interés en las bibliotecas como centro de difusión de la cultura. Podemos afirmar, con bastante fundamento, que el papel de las bibliotecas en la difusión cultural es básico (pero no simple), un servicio a la sociedad imprescindible y de primera línea. Podemos leer que “las cifras comparativas sobre el número de personas que visita museos, galerías de arte y bibliotecas en el Reino Unido, demuestran que las bibliotecas son el medio de abastecimiento cultural público más popular. Las estadísticas también muestran que las bibliotecas son utilizadas por un sector de público más amplio que otras instituciones culturales; los visitantes incluyen a gente de todas las clases sociales y de todas las generaciones”²

Abundando en el tema, un reciente estudio, realizado por la Fundación Bertelsmann sobre una muestra de diez bibliotecas españolas, nos permite comprobar la cercanía de la biblioteca al ciudadano y el grado en que éste la considera un centro difusor de cultura.

Brevemente diremos que casi el 60 % de la población encuestada visita la biblioteca al menos una vez al año y un 33% la ha visitado en los últimos 15 días. Asimismo, el 76 %

² Publicación elaborada por el *Instituto de la UNESCO para la Educación* en el contexto del seguimiento de la Quinta Conferencia Internacional de Educación de las Personas Adultas (CONFINTEA V), llevada a cabo en Hamburgo en el año de 1997. Tema 7: Educación de personas adultas: comunicación y cultura. Folleto 7b Museos, bibliotecas y herencia cultural

de los encuestados identifica la biblioteca como un centro de actividades culturales para el público infantil y el 72 % conoce su oferta como promotora de actividades para adultos.

Las Bibliotecas Públicas son centros vivos de difusión cultural, centros imbricados en la sociedad que, en numerosas ocasiones, constituyen “los únicos lugares de reunión y centros culturales no comerciales accesibles a los niños”³. Ese valor como centro de referencia cultural es el que, en muchas ocasiones, ha llevado a las bibliotecas a romper el círculo del libro ofreciendo una programación cultural que acoge manifestaciones que no encuentran –por falta de lugares específicos o por su difícil clasificación- espacio para su realización.

2. CONTENIDOS DE LA OFERTA CULTURAL DE LAS BIBLIOTECAS.

Al margen de otro ocio más comercial, las bibliotecas constituyen el medio más cotidiano y cercano para el acceso a la cultura de los ciudadanos y, al mismo tiempo, son los centros con más posibilidades de diversificación en medios y contenidos: desde cualquier obra impresa en papel o la información electrónica hasta la conferencia de un autor científico o literario o la exposición didáctica sobre los temas más variados, la oferta de la biblioteca tiene vocación universal y su objetivo es interesar al mayor número de ciudadanos posible.

De hecho, la variedad de actos culturales realizados por las bibliotecas es tal que, considerando únicamente aquellas que podríamos calificar como “actividades de extensión cultural” (es decir, dejando fuera las que se atribuyen tradicionalmente a la competencia de la biblioteca pública: animación a la lectura, presentaciones de libros, recitales poéticos, encuentros con autor, clubes de lectura, etc.), la relación de lo que hoy se ofrece desde las bibliotecas públicas se hace casi interminable. Se trata de un campo abierto donde caben desde *performances* hasta exposiciones de artes plásticas. No hace mucho⁴ presenté los primeros resultados de un trabajo que, en un intento de síntesis, agrupa estas actividades culturales en áreas afines. La variedad dentro de cada sub-área es realmente vasta, pero limitándonos a las actividades más frecuentes podemos reunir las bajo los siguientes epígrafes:

- **Exposiciones:** Pintura, Escultura, Fotografía, Paneles didácticos, Materiales diversos (etnología, arqueología, etc.), Trabajos escolares (dibujo, collage, pintura, etc.)

³ Documento de referencia de UNESCO para la Conferencia Intergubernamental sobre Políticas Culturales para el Desarrollo, Estocolmo, 30 de marzo al 2 de abril de 1998

⁴ Quílez Simón, Pedro, “Metodologías para el análisis de las actividades culturales en el ámbito la biblioteca pública”, en *La biblioteca pública: portal de la sociedad de la información*, Actas del Primer Congreso Nacional de Bibliotecas Públicas, celebrado en Valencia en el mes de octubre de 2002. Secretaría General Técnica. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid, 2002.

- **Cursos:** Cursos, Cursillos, Seminarios, Jornadas, Talleres sin vinculación con la biblioteca.
- **Artes escénicas y audiovisuales:** Teatro, Proyección cine adultos, Proyección cine infantil/Juvenil, Cine forum, Audición de música (grabada), Concierto, Danza/Mimo
- **Conferencias:** Conferencias, Mesa redonda.
- **Celebraciones especiales:** Día de la Mujer, Personas mayores, Fiestas del municipio, Homenajes.

Así pues, as bibliotecas producen –según la medida de sus posibilidades, no son centros ricos- tanta actividad de difusión cultural como pueden mantener. Y esta tendencia está reconocida e incentivada desde instituciones del mundo de la biblioteca de ámbito nacional e internacional. En las recomendaciones de UNESCO, en las más específicas y recientes de IFLA o en la publicación de las Pautas para Bibliotecas Públicas del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte español podemos detectar–sobre todo si las cotejamos con las de años anteriores- un creciente interés por determinar espacios y reservar recursos encaminados a hacer de los centros bibliotecarios lugares polifacéticos en la extensión cultural. Se entiende la Biblioteca como un centro básico en la vida cultural de los municipios.

En definitiva, la actividad cultural en muy diversos formatos está en auge en las bibliotecas que los promocionan, producen o acogen como los espacios abiertos de cultura que son.

3. NUEVAS TENDENCIAS

Como último apunte, muestra de una de las vías que puede depararnos el futuro, podemos examinar la iniciativa del Ministerio de cultura francés, que ha puesto en marcha el proyecto “Espacios de Cultura Multimedia”.

Este *proyecto ECM* persigue, más allá de la democratización del acceso y de la iniciación a las nuevas tecnologías de la información y de la comunicación, establecer lugares de acceso público a los multimedia con objeto de desarrollar la dimensión cultural de estas tecnologías, a la vez como herramientas de acceso a la cultura y al saber y como herramientas *de expresión y de creación*. Las bibliotecas (y las “mediatecas”, entendidas en el sentido que tienen en Francia: bibliotecas que han incorporado materiales audiovisuales y multimedia) tienen un gran protagonismo en esta iniciativa, a la que se han incorporado en gran número.

Seguramente queda mucho por hacer en todos los terrenos, pero es gratificante contemplar cómo las Bibliotecas Públicas no sólo asumen las tareas tradicionales sobre el libro y la lectura sino que incorporan las nuevas tecnologías dándoles un uso que va más allá de la mera comunicación (revolucionaria en sí, pero dependiente del contenido) y comienzan a buscar su rendimiento como herramientas para la acción cultural.

LOS CRITERIOS DE GESTION EN EL MUSEO RAMON GAYA

Manuel Fernández Delgado

Del Museo Ramón Gaya todos saben de su existencia, algunos lo conocen y casi ninguno lo ha visitado.

El Museo nace gracias a una donación de más de 100 cuadros que el pintor Ramón Gaya hizo a la ciudad de Murcia en 1980 después de que el Ayuntamiento lo nombrara hijo predilecto de la Ciudad. Desde la apertura de Museo de 1990 hasta nuestros días el Museo ha ampliado un patrimonio a más de 275 cuadros. Esta regido por un patronato que preside el Alcalde y que lo forman 10 patronos 5 ex-oficio y 5 designados por el pintor. Los fines de la Fundación son las siguientes.

1º. La conservación del Patrimonio Fundacional constituido inicialmente por la obra del artista D. Ramón Gaya Pomés, que se relaciona en su oferta de donación y cuantas demás obras artísticas y literarias aporte el fundador, tanto en el momento de la fundación como el futuro y que supongan, a criterio del mismo, los antecedentes, complementos y desarrollo del conjunto de su obra.

2º. La exhibición al público de la obra artística y literaria aludida en el apartado anterior, con carácter permanente, en el domicilio de la fundación.

3º. La difusión y el fomento del estudio de la obra de creación artística y literaria y ensayo crítico de artista D. Ramón Gaya Pomés a efectos de propiciar al acercamiento de las nuevas generaciones a su comprensión y conocimiento.

4º La realización de actos artísticos, coloquios, conferencias y proyecciones y, en general cualquier actividad que tienda a una mayor promoción y mejor conocimiento de los fines para los que se crea la Fundación, dando ésta su sentido auténtico de foco de cultura.

5º La difusión de libros, folletos, catálogos, revistas, videos y cualquiera otras publicaciones impresas o grabadas para la difusión y el conocimiento del artista Ramón Gaya Pomés su tiempo y perspectiva histórica.

El Museo en el año 2.000 ha tenido hasta el día de hoy 17.000 visitantes y ha realizado 52 actividades:

- 15 Presentaciones de libros
- 4 Exposiciones
- 8 Lecturas poéticas
- 15 Conferencias
- 4 Conciertos
- 6 Otros

Lo que más interesa saber es nuestra forma de trabajar, y para ello he escrito un decálogo con doce normas que presiden nuestro trabajo. Tal vez debiera llamarse Dodecálogo:

1. *El 4. El antiguo medio centro.* Si tuviera que fichar un director de juego, un repartidor de juego, éste habría de tener: Humildad, ilusión, capacidad de trabajo y sentido común.
2. *Flamenco Una canción de los Brincos: Y si tu quieres saber quien soy, de donde vengo y a donde voy:* Hay que tener un conocimiento total del medio y de los medios de que se dispone
3. *El Corte Inglés. Tallas para todos y trajes a medida:* Hay que adecuar el proyecto al medio. Todo es posible y creemos en la especialización.
4. *Tengo un tío en América. El Guggenheim y Cartagena:* No todos los proyectos son extrapolables. Hay que no copiar
5. *El Método de San Ignacio. Al terminar el día examen de conciencia.* Hay que evaluar los proyectos y los resultados. Capacidad de autocrítica
6. *Homenaje a Luis Landero: El Guitarrista. Los Caballeros de la Fortuna.* Hay que creer en lo que se hace y en lo que se tiene. No se puede presentar un cosa en la que no se cree.
7. *¡Paga tú! Aquí no se juega a los chinos.* Las instituciones no son *la polla roja*. Es bueno haber trabajado con tu dinero. Tener una experiencia en una PYME
8. *Libertad sin ira. Una canción de mi tiempo:* ¿Tenemos público no cautivo para nuestro proyecto? ¿Interesa lo que hacemos?
9. *Las anteojeras del burro. Haz bien y no mires a quien.* Trabaja como creas y no lo hagas por envidia. No contraprogrames. Mantén una línea en tu entidad.
10. *Zapatero a tus zapatos. El politécnico es un híbrido.* Cada uno en su casa y Dios en la de todos Lucha para que no se meta el político en tu trabajo. Que te controlen mucho, pero programa tú.
11. *Todo sirve para todos.* Desdramatiza la actividad y desacraliza el espacio La dignidad la tiene la obra. No hay espacios sacros y profanos
12. Trabaja, pero pásatelo bien con tu trabajo.

LA PROPUESTA CULTURAL DE LA UNIVERSIDAD DE MURCIA

José A. Gómez Hernández

1. EL PARA QUÉ: LA EXTENSIÓN CULTURAL COMO MISIÓN DE LA UNIVERSIDAD

La Universidad tiene además de sus objetivos tradicionales (docencia, estudio e investigación) la misión global de contribuir a la mejora de la sociedad a través de lo que Rafael Altamira denominó extensión universitaria. En particular en el ámbito de la cultura tiene tanto que ayudar a la proyección externa de las manifestaciones culturales que genera, como facilitar las prácticas culturales activas de sus propios miembros, y ser capaz de recoger y ser permeable a la producción cultural de su entorno social. Tanto la nueva LOU¹, como la Declaración de 1998 de la UNESCO sobre la Educación Superior², señalan que la Universidad como institución principal de la Cultura y la Ciencia tiene que volcarse al progreso social. Se trata de favorecer que la sociedad y los individuos participen en la cultura que la Universidad produce, y ayudar a crear una visión científica y

¹ Según la LOU, entre las funciones de la Universidad está: c) la difusión, la valorización y la transferencia del conocimiento al servicio de la cultura, de la calidad de vida y del desarrollo económico. d) La difusión del conocimiento y la cultura a través de la Extensión Universitaria y la formación a lo largo de toda la vida.

² Como fines de la Universidad indica: c) ...proporcionar las competencias técnicas adecuadas para contribuir al desarrollo cultural, social y económico de las sociedades, fomentando y desarrollando la investigación científica y tecnológica a la par que la investigación en el campo de las ciencias sociales, las humanidades y las artes creativas; d) contribuir a comprender, interpretar, preservar, reforzar, fomentar y difundir las culturas nacionales y regionales, internacionales e históricas, en un contexto de pluralismo y diversidad cultural; e) contribuir a proteger y consolidar los valores de la sociedad, velando por inculcar en los jóvenes los valores en que reposa la ciudadanía democrática y proporcionando perspectivas críticas y objetivas a fin de propiciar el debate sobre las opciones estratégicas y el fortalecimiento de enfoques humanistas;... Art. 2 (b) poder opinar sobre los problemas éticos, culturales y sociales, con total autonomía y plena responsabilidad, por estar provistos de una especie de autoridad intelectual que la sociedad necesita para ayudarla a reflexionar, comprender y actuar; c) reforzar sus funciones críticas y progresistas mediante un análisis constante de las nuevas tendencias sociales, económicas, culturales y políticas, desempeñando... funciones de ... previsión, alerta y prevención; d) utilizar su capacidad intelectual y prestigio moral para defender y difundir activamente valores universalmente aceptados, y en particular la paz, la justicia, la libertad, la igualdad y la solidaridad.... f) aportar su contribución a la definición y tratamiento de los problemas que afectan al bienestar de las comunidades, las naciones y la sociedad mundial. UNESCO (1998) *Declaración mundial sobre la Educación Superior en el siglo XXI: Visión y acción* <http://www.crue.org/dfunesco.htm>

crítica de los problemas sociales, que ayude a su superación. Así la Universidad estará cumpliendo su función de un modo integral, en la perspectiva de que el *para qué* final de su existencia es el progreso del conocimiento para la mejora de la sociedad.

Además esta proyección social de la Universidad tiene para la propia institución enormes beneficios, pues aumenta su visibilidad, su legitimación, proyecta una imagen de apertura y receptividad, y favorece la implicación de nuevos grupos sociales en sus actividades, y el retorno bajo la idea de aprendizaje permanente de sus antiguos miembros.

La interrelación universidad-cultura-sociedad se ha canalizado tradicionalmente a través de un Vicerrectorado que engloba actividades culturales, cursos de promoción educativa, cooperación externa, servicios de publicaciones o relaciones internacionales. En la práctica, aunque en las declaraciones retóricas de la política universitaria siempre se magnifica la importancia de la cultura y la proyección universitaria en la sociedad, estos servicios y actividades han tenido una atención marginal dentro del conjunto de problemas que abarca la vida universitaria, poco dotado económicamente. Muchas veces se han ido desarrollando y perfilando con las iniciativas individuales voluntaristas, más que en un marco de objetivos reflexionados, definidos y apoyados institucionalmente³.

En el presente, sin embargo, cada vez más la universidad es consciente, se exige a sí misma y se le demanda, un compromiso con la cultura y la sociedad que se manifieste en una política cultural coherente con su comunidad universitaria, con su época y con su entorno⁴. Y ello nos induce, por un lado, a considerar que es necesario reflexionar sobre las dimensiones, tendencias y objetivos a plantear en la gestión de la cultura universitaria,

³ Precisamente, se ha entendido como una forma de consolidar determinadas actividades el pasarlas a otros Vicerrectorados. Así, por ejemplo, en la Universidad de Murcia, la gestión de los Cursos de Promoción Educativa, los del Aula de Mayores o de la Universidad del Mar han pasado al Vicerrectorado de Estudios, para asimilarlos al resto de la oferta de titulaciones. Del mismo modo, para los temas alumnado, asociacionismo, deportes o participación se ha creado otro Vicerrectorado, el de Estudiantes y Empleo.

⁴ Así, la Declaración de Alicante sobre Extensión Universitaria, realizada en diciembre de 2002 con motivo del Congreso Internacional Rafael Altamira, declaró que “La Universidad, mediante la Extensión Universitaria, tiene como una de las misiones fundamentales erigirse en promotora de la creación y difusión del pensamiento crítico y del fomento de la cultura entre la Comunidad Universitaria y la sociedad en su conjunto, para la consecución de una formación integral de la persona en el proceso de educación permanente. Entre sus objetivos se establece la cooperación al desarrollo, la transformación social y cultural, la creación y difusión de hábitos y formas culturales críticas, participativas y solidarias, así como una formación permanente, abierta y plural. Para ello se ha de propiciar la existencia de espacios, estructuras y el desarrollo de todas aquellas acciones que faciliten y promuevan la consecución de dichos objetivos”. Además en esta reunión de Vicerrectores se propuso constituir una comisión sectorial dentro de la Conferencia de Rectores, insistir en la necesidad de que los estatutos de las universidades recojan y desarrollen los contenidos de Extensión Universitaria.

y por otro, a luchar por la obtención de los medios materiales y humanos precisos para una auténtica proyección de la cultura hacia dentro y hacia fuera de la Universidad.

Debe tenerse en cuenta, además, que el entorno próximo de la programación cultural universitaria es cada vez más complejo, pues la sociedad demanda cada vez más a la universidad que se abra y comparta sus producciones, que genere oportunidades al conjunto de la sociedad, pero a la vez debe hacerlo de un modo articulado y coherente con un conjunto amplísimo de instituciones que plantean otras propuestas culturales, coincidiendo frecuentemente sus públicos y participantes. La sociedad es compleja, multiforme, multicultural, cambiante, y la política cultural de la Universidad debe ser cada vez más reflexionada, abierta y crítica, para ayudar a los ciudadanos a comprender mejor su mundo y tener la oportunidad de orientarse en él.

2. CÓMO Y CON QUÉ MEDIOS: LOS RECURSOS PARA LA ACTUACIÓN CULTURAL EN LA UNIVERSIDAD DE MURCIA

Como en otras muchas universidades, la actividad cultural en la Universidad de Murcia se ha gestionado en un contexto de precariedad, que viene dado por la constante existencia de prioridades acuciantes relacionadas con la docencia, el estudio y la investigación: nuevas titulaciones, crecimiento del profesorado, necesidad de equipamientos tecnológicos... Los elementos en que se ha apoyado esta gestión, que ha hecho posible la realización anual de cientos de actividades culturales, han sido:

- El Servicio de Actividades Culturales, integrado únicamente por cuatro miembros del Personal de Administración y Servicios, a los que se suma la colaboración de personal becario.
- Las instalaciones básicas hasta 2002, aunque se utilizan también las instalaciones de diversos centros y Facultades, han sido:
 - En el Colegio Mayor Azarbe una Sala de Exposiciones, un Salón de Actos, una Sala para pequeños espectáculos y un Taller para artes plásticas,
 - En el Campus de La Merced, referencia de la Universidad para los ciudadanos de la Región, se dispone del Paraninfo, un Salón de actos con unas condiciones precarias para la música clásica, el teatro o el cine por su mala climatización, insonorización y disposición de escenario y localidades.
- Los medios económicos, obtenidos principalmente de la subvención de las entidades financieras de mayor arraigo en la Región, Cajamurcia y CAM, que tienen un convenio con la Universidad que en parte provee de fondos para las actividades del Vice-rectorado de Cultura y sus aulas.

Hemos de tener en cuenta, además, que se está empezando a disponer de otras dos importantes infraestructuras, que hay que integrar con líneas de actuación apropiadas en la política cultural de la Universidad de Murcia:

- El *Museo Universitario*, aún sin inaugurar, que tendrá unas instalaciones y medios para exposiciones artísticas o de divulgación científica, ciclos y otras actividades culturales.
- En el Campus de Espinardo, en el que no hay tradición de actividades culturales, se acaba de poner en funcionamiento el Centro Social Universitario, un edificio con auditorio cubierto y al aire libre, espacio expositivo, y sobre todo un Aula de Arte Multimedia, denominada *Espacio XTRA*, de la Fundación Cajamurcia, que dinamizará especialmente el arte multimedia y la cultura digital.

En cuanto al modelo de gestión de la cultura en la universidad, se ha basado en la subdivisión por “aulas”, cada una de las cuales centrada en una especialidad de las artes: teatro, cine, música, poesía, flamenco y artes plásticas, con un director o responsable de su impulso. Su creación ha venido dada por la inquietud de grupos universitarios preocupados por la promoción de cada una de estas disciplinas, y para ello han programado actividades, cursos, concursos, publicaciones y talleres relacionados con su campo.

Este modelo, a nuestro parecer, implica:

- Un funcionamiento autónomo de cada aula, que es independiente de las demás, que marca objetivos y programa en función de los criterios de su director.
- La autonomía favorece la libertad de creación, y el cultivo y protección del arte o disciplina en que se centra, si bien con el riesgo de llevar a un cierto aislamiento si no complementa su actuación con actividades conjuntas con otras aula o busca la interdisciplinariedad en algunas de sus propuestas.
- La política cultural de la Universidad finalmente es más el fruto de la yuxtaposición de las actividades de cada una de las aulas que el fruto de un proceso de planificación en el que se detecten las necesidades de los universitarios, del contexto y de los artistas para a partir de ahí diseñar, poner en práctica y evaluar un proyecto cultural.

3. POR QUÉ VÍAS: DIMENSIONES DE LA PROYECCIÓN CULTURAL DE LA UNIVERSIDAD

Hasta ahora hemos visto las declaraciones de principio -la misión cultural en abstracto-, y los modos y medios de que se ha dispuesto. Queremos ahora analizar en qué dimensiones debería concretarse la extensión cultural en la Universidad, que deberían guiar la planificación de la política cultural. Cuando hablamos de proyección cultural en la Universidad no se trata sólo de realizar una serie de actividades—representaciones, proyecciones, recitales, exposiciones— para que un público, universitario o no, las contemple, sino que podemos articularla en varias dimensiones:

- La cultura como parte de la *formación* de los universitarios. Muchos estudiantes universitarios necesitan completar y enriquecer su cultura, para lograr una formación in-

tegral. Ello implica, entre otras posibles actuaciones proponer actividades formativas—talleres de lectura, cursos de libre configuración...- que acaben teniendo un reconocimiento curricular. La vastedad de la cultura y de los conocimientos hace que haya que potenciar el bagaje de los universitarios en este ámbito.

- La cultura como *práctica* de los universitarios. En este sentido se trata de fomentar la producción, la creatividad de los universitarios, y este estímulo implica la organización de concursos, acciones de subvención a grupos culturales de universitarios, creación de clubes de lectura...
- Cultura desde el punto de vista de su *difusión*, tanto interna como en la sociedad, con una dimensión extrauniversitaria, en coordinación y complementariedad con el resto de la oferta cultural de asociaciones culturales, ayuntamientos, Obras Culturales de empresas y entidades financieras. Aquí incluiríamos las representaciones, exhibiciones, proyecciones, recitales, publicaciones, etcétera, es decir, los actos y espacios a través de los cuales la cultura se presenta ante sus destinatarios, ya sea a través de espacios de representación, exposición y publicación digital o impresa.
- La universidad como *aglutinante y receptor* de la cultura extrauniversitaria, como entidad abierta, con capacidad de recepción de movimientos culturales externos, como casa de la cultura. Es decir, la Universidad no tiene que ser solo ventana sino también espejo de la cultura, mostrando permeabilidad y capacidad de acoger, dar cabida y promover las propuestas culturales de su entorno, superando barreras academicistas. En este sentido, habría que posibilitar que grupos artísticos y culturales tuvieran presencia promoviendo y presentando sus propuestas en la Universidad para su conocimiento, estudio y disfrute.
- La cultura como *objeto de análisis y debate*: La cultura es algo vivo, y la Universidad es el foro idóneo para reflexionar sobre tendencias culturales, cultura y tecnología, cultura y sociedad, eurocentrismo vs. interculturalidad, nuevos lenguajes y formas expresivas, políticas culturales...

4. CON QUÉ CRITERIOS PARA ACTUAR

En el contexto descrito, en el que se unen la precariedad de recursos económicos y humanos, el incremento de las instalaciones, la amplitud de las propuestas culturales sin que se manifiesten unos objetivos claros de política cultural de las diversas instituciones, creemos que los criterios para la actuación en materia de cultura de la Universidad deberían ser:

- *Consolidación* de la actividad cultural universitaria mediante la potenciación de estructuras y medios. Debemos lograr una consolidación que ayude a canalizar de modo regular todas las vías de relación universidad-cultura-sociedad que se desarrollen, a través de la potenciación del Servicio de Actividades Culturales, que debería incrementar sus recursos humanos. También es necesario mejorar las instalaciones

que actualmente sufren muchas deficiencias, especialmente el Paraninfo y el Colegio Mayor Azarbe, en tanto escenarios de presentación a la sociedad regional de la oferta cultural de la Universidad de Murcia.

- **Canalización** de las iniciativas culturales de los universitarios. Las Facultades, las asociaciones de estudiantes y otros servicios como la Biblioteca Universitaria tienen interés por la cultura, y debe tener un apoyo institucional desde el Vicerrectorado para llevar a cabo iniciativas y propuestas culturales, para así canalizar, coordinar e impulsar las iniciativas y prácticas de todos los universitarios.
- **Coordinación y complementariedad.** El ámbito de actuación en materia de Cultura es compartido con Concejalías de Cultura, Obras Culturales, Consejería de Cultura y Educación, Decanatos de Facultades, Asociaciones Culturales diversas... Por ello, es necesario fomentar, por un lado, la coordinación que ayude a una oferta cultural integrada; por otro, la complementariedad que evite la competencia o el solapamiento innecesarios. Ello conducirá a lograr que la oferta cultural universitaria tenga una especificidad dentro del conjunto de la política cultural regional, que creemos debe identificarse con las manifestaciones minoritarias y la innovación artística, y la reflexión crítica en torno a la cultura.
- Impulso de un cierto **liderazgo** cultural precisamente en el campo de la experimentación cultural, el fomento de las tendencias artísticas, las nuevas formas expresivas basadas en la interdisciplinariedad, el arte multimedia o el net-art... Es propio de la universidad un carácter abierto, innovador, por la capacidad para experimentar, y en ese sentido, hay que abrirse y fomentar las nuevas tendencias en arte o cultura, de modo que la Universidad de Murcia sea una ventana al mundo de las tendencias culturales.
- Fomento de la **recepción** en la Universidad de las aportaciones de grupos culturales o sociales externos que enriquezcan la reflexión y el pensamiento crítico en torno a nuestra época, así como la recepción de culturas menos cercanas en la vida social de nuestra región. La Universidad tiene que mostrar su compromiso con los grupos culturales de la región.

5. CON QUÉ ACTUACIONES: TENTATIVAS, INTENTOS Y PROPUESTAS EN CURSO

Finalmente las ideas expuestas se han ido concretando en proyectos, algunos de los cuales ya vamos desarrollando en los últimos meses, y otros quedan en espera de superar la precariedad de medios, crónica de la cultura universitaria:

- Respecto a la gestión, hemos intentado, por un lado, mantener y potenciar las aulas existentes, que permiten el conocimiento y promoción de determinadas especialidades de las artes y la cultura, pero a la vez hemos instituido complementariamente otros elementos de coordinación e impulso:

- Crear dos Aulas que tengan no una especialidad artística, sino precisamente un enfoque a la interdisciplinariedad, la formación humanística global de los estudiantes o nuevas formas expresivas. En ese sentido se han creado las Aulas de Debate⁵ y Humanidades⁶.
 - Colaborar en la gestión cultural de otras instituciones que lo demandan en la universidad: Biblioteca Universitaria, Centro Social Universitario, Museo Universitario. Para ello hemos programado exposiciones, ciclos de promoción de la ciencia...
 - Mantener la diferenciación en la oferta cultural de la Universidad. Dado que otras instituciones y empresas privadas acaparan los grandes espectáculos o las manifestaciones al gusto del gran público, mantenemos la diversidad y la atención de lo minoritario: Ello se ejemplifica cuando la universidad promueve el cine en versión original subtitulada, publica a poetas noveles e inéditos, se organizan de temas minoritarios (arte africano, otras culturas, músicas minoritarias...
 - Está en proyecto establecer vías para apoyar las actividades culturales de centros, facultades, asociaciones culturales de la universidad, que posibiliten las iniciativas culturales de los universitarios
- Respecto al necesario esfuerzo para integrar la política cultural de la Universidad con el conjunto de agentes culturales, estamos trabajando en:
 - Fomentar las actividades conjuntas e interdisciplinares, organizadas por varias aulas en colaboración con Bibliotecas y Museos (Ramón Gaya, Museo de la Ciencia, Biblioteca Regional...), Dirección General de Cultura, Dirección General de Proyectos e Iniciativas Culturales, Ayuntamiento de Murcia y otros municipios de la Región, Regional, Reales Academias de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales... Así se han realizado los ciclos en torno a Cernuda, Hierro, Alberti, los Ciclos sobre Metodología de la Historia, Cultura Científica y Tecnológica...
 - Mejorar la información, para lo que hemos propuesto la creación de un portal web de cultura regional en colaboración con las autoridades culturales de la Región, que ayude a conocer mutuamente la programación tanto al gran público como a los gestores culturales
 - Para la formación cultural de los estudiantes, un aspecto importante es ampliar la oferta de cursos de promoción educativa realizados desde las distintas aulas, que realizan

⁵ El Aula de Debate realiza ciclos y debates en colaboración con instituciones y colectivos culturales y sociales de la Universidad y del entorno: desde Facultades, ONGs como *Unsur* y *Solidarios para el Desarrollo*, colectivos como *Foro Ciudadano de la Región de Murcia* o *Desobedecer la Ley*, a colectivos profesionales como la Sociedad de Filosofía, Anabad y otros colegios profesionales, favoreciendo la interrelación con la sociedad para analizar problemas de tipo social y cultural.

⁶ El Aula de Humanidades fomenta la cultura humanística y la formación de los universitarios, promueve la lectura, la literatura tanto clásica como contemporánea, y otras disciplinas de la cultura no abarcadas por las otras aulas, como la danza, la fotografía...

talleres y ciclos que frecuentemente obtienen reconocimiento curricular, si bien en este tema aspiramos a conseguir, como en otras Universidades⁷, que con carácter general se reconozca valor de créditos de libre configuración a todos los cursos reglados del Servicio de Actividades Culturales, para lo que proyectamos el Programa **HERCULES** (Herramientas Culturales para la Educación Superior).

- Para potenciar el debate, el pensamiento crítico y la participación de los universitarios en los problemas de la sociedad se ha potenciado la actividad del Aula de Debate, en dos líneas:
 - Los debates virtuales a través del *chat* del Aula de Debate, que permite una discusión ágil de los temas sociales de más actualidad en el momento que la comunidad universitaria y otros colectivos sociales proponen. Se trata, cada vez más, de que la extensión universitaria tenga tanto una dimensión espacio-temporal clásica, como una presencia digital, en la red.
 - Para la reflexión sobre las tendencias en la cultura, organizamos las *Jornadas Práctica Cultural y Acción Ciudadana*, en cuyo marco presentamos el presente texto, y que planteó a los colectivos culturales de la Región un debate sobre las tendencias en el arte y la cultura, y el papel de la Universidad en ellos.
 - Otros debates se están realizando sobre los problemas del momento que plantean los colectivos sociales y los universitarios, tales como inmigración, discapacidad, aspectos ecológicos y económicos de la sociedad...
- La promoción de las nuevas formas expresivas, el arte multimedia, la música electrónica, la cultura y el patrimonio digital o el *net-art*, tenemos la expectativa inmediata de inauguración del *espacio XTRA* en el Centro Social. Para este espacio estamos proponiendo en la actualidad una línea de programación relacionada con estos temas, así como el programa “Presencia de las instituciones culturales en la Universidad de Murcia”, que comenzó con la presencia del Museo Ramón Gaya, con el que pretendemos dar cabida a museos, grupos artísticos o instituciones culturales para que den a conocer a la comunidad universitaria sus actividades y colecciones.

En conclusión, muchas son las cosas que quedan pendientes: la mejora de las instalaciones culturales de la Universidad en el centro de Murcia, la dotación del personal, la inserción de los nuevos espacios como el Museo o el Centro Social en la vida cultural universitaria y regional, la intensificación de la oferta formativa humanística y cultural de los universitarios en colaboración con los centros.... Tenemos la convicción de que son iniciativas necesarias y la confianza en su logro, para hacer de la cultura un proyecto de alcance en la Universidad y en la Región.

⁷ La Universidad Carlos III de Madrid hace que todos los estudiantes deban completar en su currículo seis créditos de Humanidades de una amplia oferta de todo tipo de temas culturales.