

# CRÍTICA DE LA GESTIÓN CULTURAL PURA

José Luis Castiñeira de Dios (\*)

Nacida a la luz de las experiencias estatistas francesas de la posguerra, la gestión cultural se instala como disciplina académica formal en los '90, tras la caída del Muro y el anuncio del fin de la historia. Por lo tanto, su estructura de base incluye las principales certezas de esa nueva era: la fe en la ciencia económica como reguladora de las relaciones sociales, el respeto a la diversidad –surgido como *mea culpa* europeo después de dos siglos de racismo y construido sobre los esqueletos de 40 millones de muertos– y la creencia en un marco legal universal que hiciera posible toda suerte de transacciones en un mundo ligado por la tecnología comunicativa.

Los saberes que la componen desde sus orígenes surgen de esa descripción del mundo y del orden jerárquico que construye: primero lo económico, luego los colectivos sociales y el respeto a la diferencia y los derechos humanos de la Declaración Universal de la Revolución francesa, y –finalmente– las normas de universal aplicación.

Por una década, la del desconcierto, la de la inesperada uni-polaridad, los países del mundo que integraban el mercado globalizado adhirieron a estas premisas obligatoriamente. No hacerlo implicaba la sanción de la todopoderosa OMC (Organización Mundial del Comercio), la ONU de fin de siglo, que determinaba si una nación tenía o no derecho a comerciar, esto es, a existir.

Antes, entre las dos guerras mundiales, el concepto fundamental de pertenencia promovido por los ascendentes Estados Unidos había sido el de *democracia* en un mundo que no se orientaba naturalmente por esa forma de gobierno. Ni Alemania, ni Italia, ni España, ni las monarquías europeas pretendían serlo. Mucho menos la Unión

---

(\*) Músico y cineasta. Secretario de la Academia de Artes Cinematográficas de la Argentina. Ex Director de Música de la Secretaría de Cultura de la CABA.

Soviética, que nunca lo fue, ni África y el Lejano Oriente... Sin embargo, los frentes populares creados en todas partes por el Partido Comunista Soviético e impulsados también por los Estados Unidos, proclamaban la división del mundo de entre guerras entre naciones *libres* democráticas y naciones no-democráticas. La dictadura de Getulio Vargas, por ejemplo, era considerada *democrática*, ya que Brasil había participado en el esfuerzo de guerra con los *aliados*, en cambio los gobernantes militares argentinos eran vistos como *anti-democráticos*, porque resistieron hasta último momento la presión estadounidense para entrar en guerra contra el eje.

El triunfo de un sector sobre el otro y el comienzo de la Guerra Fría volcó rápidamente los contenidos del acuerdo al nuevo tablero geopolítico. Entonces, los antidemocráticos fueron la Unión Soviética y sus *satélites*, mientras todas las monarquías títeres que los triunfadores inventaron en Irak, Irán, Arabia Saudita o Palestina pasaron a ser consideradas naciones democráticas. A la Cuba de la Revolución, plebiscitada por su pueblo a lo largo de cuatro décadas le tocó ser *no-democrática* y a las dictaduras militares de los '70 y '80 en América Latina les cupo el honor de ser consideradas dentro del *mundo libre*, como lo proclamaban las revistas *Life* y *Readers Digest*.

El rol otorgado a la cultura en los procesos que cambiaron al mundo durante el turbulento siglo XX fue variando durante estos períodos históricos, y su importancia mudó según las diferentes experiencias que modelaron la relación del Estado con la sociedad.

Antes de que a fines de siglo la gestión cultural se consolidara como disciplina, ya se habían realizado diversas experiencias en Europa que fueron inevitables modelos para las jóvenes naciones de América. Aquellas que estuvieron ligadas a procesos totalitarios –fascismo, nazismo, franquismo, stalinismo– fueron condenadas como tales y por sus atentados a las libertades individuales. Las restantes, desarrolladas principalmente en torno al modelo europeo de desarrollo social, se convirtieron en los espejos en que quisieron reflejarse las élites cultas del mundo.

Por último, el hiperdesarrollo de los medios de comunicación masiva –particularmente el cine y la televisión– produjeron cambios sustanciales en las mecánicas de transmisión de contenidos y formación de valores. A partir de la presión de estas *usinas de imágenes*, los Estados nacionales tuvieron que desarrollar diversas estrategias para salvaguardar identidades culturales, tradiciones y lengua. La lucha, desigual por el momento, continúa y se expresa en las diversas maneras de encarar la gestión como resistencia cultural.

## LA INTERVENCIÓN DEL ESTADO EN LA VIDA CULTURAL

A propósito de la creación del Ministerio de Cultura de André Malraux, el plástico francés Jean Dubuffet decía a comienzos de los '60: *La única imagen que yo tengo del estado es la de la policía. Sólo puedo imaginar un ministerio de la cultura como un*

*departamento de policía, con sus comisarías, sus inspectores, sus agentes...*<sup>1</sup>

¿Por qué habría de meterse el Estado con el mundo del arte, ese espacio de creación y búsqueda de la belleza que parecía pertenecer exclusivamente a la órbita de lo privado, de las íntimas convicciones?

En una encuesta realizada en Francia a comienzos del siglo XX se preguntó a intelectuales, artistas y *publicistas* si el Estado debía o no intervenir en la vida cultural francesa y si eso tenía que traducirse en una orientación del presupuesto nacional a ese fin. La respuesta, en casi todos los casos, fue afirmativa, aunque con las reticencias de quienes pensaban que se produciría una intromisión en el núcleo más sagrado del espíritu francés: su cultura.

La experiencia de Malraux con la creación de un ministerio consagrado a la cultura no se trataba, por lo tanto, de la primera oportunidad en que la producción artística se involucraba con el poder político. Desde el comienzo de los tiempos, el espacio simbólico del arte proveyó de elementos de significado a las religiones, monarquías, grupos de poder. Desde las pinturas de las cuevas hasta los tatuajes carcelarios o de las bandas urbanas, hay imágenes, códigos, maneras de expresarse, músicas que brindan la síntesis que requiere la acción: la bandera, el escudo, el himno, la cruz, la svástica, la estrella de David, todos simbolizan el cruce entre la idea y su imagen simbólica. La Antropología, la Semiología, la Psicología Social han tratado –y constantemente lo siguen haciendo– de desentrañar el sentido de esos códigos para reconstruir las relaciones sociales que ellos generan. En este aspecto, la cultura no es sino la suma, el entrecruzamiento de todas estas variables simbólicas y su reflejo en la vida de una comunidad y de sus individuos.

Tal es la delicadeza de los materiales con que trata, que el propio mundo de la cultura creó anticuerpos y escudos para separarse de otras dimensiones de la vida social y exigió un trato propio y específico que no condicionara su existencia ni su manera de ser a otras fuerzas de la sociedad. Con ese fin, elaboró un discurso a través de sus representantes –los artistas y

**Desde el comienzo de los tiempos, el espacio simbólico del arte proveyó de elementos de significado a las religiones, monarquías, grupos de poder.**

<sup>1</sup>Djian, Jean -Michel: *La politique culturelle*. Le Monde Editions, Paris, 1996.

sus públicos, los intelectuales y docentes— que expresa la pretensión de una independencia total respecto a los demás factores de la vida de un pueblo: su economía, su historia, la estructura de su sociedad... Cada vez que una nueva interpretación del mundo —el romanticismo, el positivismo, el marxismo— intentó establecer relaciones causales que involucraran al campo de la cultura, la respuesta corporativa fue inmediata, implicando a la larga la desvalorización de estas miradas y la vuelta al status de lo super-estructural, tal cual lo definieron Marx y Engels en el siglo XIX.

## LA CULTURA COMO FACTOR DE UNIDAD NACIONAL

De ahí, la complejidad de la tarea emprendida y defendida por André Malraux desde 1958. El ministerio por él soñado coincidió con los últimos estertores del modelo nacional —el representado por Charles de Gaulle— defensor a ultranza de *la grandeur de la France* en un mundo bi-polar que, por medio de los alineamientos obligatorios, iba preparando las bases del proyecto pan-europeo de las décadas siguientes<sup>2</sup>.

Este nuevo espacio de la administración pública surgió, por tanto, con la elección de De Gaulle como presidente de la nueva república, la quinta, en 1958, cuando había concluido la guerra en Korea y el mundo, dividido por la *cortina de hierro* que definió Winston Churchill.

El general triunfante de la batalla contra los alemanes, el liberador de Francia, convocó a Malraux —intelectual de izquierda y hombre de acción— para que pensara la intervención del Estado en el ámbito de la cultura como parte de la reconstrucción de una nación vapuleada, invadida y desmoralizada por medio siglo de derrotas.

Por eso, Malraux organizó su ministerio centrándose en lo cultural y desprendiéndose de las responsabilidades de la *educación nacional* que había sido un área estratégica del modelo del estado francés desde la Revolución. El suyo sería un ministerio de los artistas, de los creadores, de la creación. Desde su rol de ministro, Malraux sostuvo esa perspectiva para poder reconstruir la nación, devolviendo el sentido de la vida en común, del respeto a sí mismo de un pueblo humillado, carente de toda moral social, escéptico y derrotista.

Malraux formaba parte de la leyenda del *maquis* y de la resistencia. Idealista, aventurero —había comandado aviones republicanos en la Guerra Civil española como integrante de las Brigadas Internacionales— fue miembro activo de la resistencia durante la ocupación alemana y terminó integrándose con el grado de coronel al ejército francés que invadió Alemania. Pero Malraux sabía también de la fragilidad de esa historia construida de apuro para permitir a De Gaulle negociar la condición de

---

<sup>2</sup>Levovics, Herman: *La misión Malraux - Salvar la cultura francesa de las fábricas de sueños*. EUDEBA, Buenos Aires, 2000.

víctima para su país, cuando –en realidad– le hubiera correspondido a Francia ser considerada como colaboracionista de las fuerzas del eje por la participación de sus tropas en la campaña a la URSS, por el envío de trabajadores y materias primas, por su sumisión en la remisión de judíos para el Holocausto. *40.000 franceses no podíamos juzgar a 40 millones de franceses*, declaró Roger Peyrefitte, ministro de justicia de De Gaulle, tres décadas después del desembarco en Normandía.

Malraux sabía de esa vergüenza nacional y también de la frustración de aquellos que sí habían resistido con las armas, los republicanos españoles escapados de los campos de concentración franceses, los comunistas después del comienzo de la invasión a la Unión Soviética. Ellos creían que al fin de la guerra se instaurarían *democracias populares*. Creían que, como Lenin después de la derrota rusa en la Primera Guerra Mundial, iban a poder tomar el poder e instalar el comunismo. El juego de dados de Yalta los dejó fuera de combate sin saberlo y, con lágrimas en los ojos, como sus camaradas italianos y griegos, tuvieron que entregar las armas y volver a buscar la revolución en los sindicatos, en el campo intelectual. También ellos estaban heridos y les costaba imaginar un futuro.

Por eso la propuesta de Malraux de intervenir activamente en la vida cultural de Francia encontró desde el principio numerosos detractores. Desde los anarquistas –muy populares entre los artistas– que odiaban cualquier forma de presencia del estado, hasta los comunistas, que sospechaban y criticaban a su antiguo compañero de ruta –a quien veían sentado a la diestra de un general de derecha, católico y conservador– que sostenía la idea de nación hasta sus últimas consecuencias en medio de un mundo que formaba bloques enfrentados.

De ahí que el nuevo ministerio cobró un papel ideológico central en el proyecto gaulista: el de sostener la idea de nación tal como la pensarán los idealistas alemanes Schelling, Schiller, Fichte o Goethe: como reflejo de la cultura de un pueblo que se expresa en una lengua y –por lo tanto– en una manera de pensar y de ser<sup>3</sup>.

Sin embargo, a la hora de definir el objetivo de su ministerio, Malraux se desprendió de otro elemento fundamental para el

**Malraux organizó su ministerio centrándose en lo cultural y desprendiéndose de las responsabilidades de la educación nacional que había sido un área estratégica del modelo del estado francés desde la Revolución.**

<sup>3</sup>Béra, Mathieu y Lamy, Yvon: *Sociologie de la culture*. Armand Colin, Paris, 2003.

idealismo alemán pero que no había resistido la experiencia de la guerra: el concepto de raza. Y también, mirando hacia un futuro político cercano, hizo abstracción del concepto de tierra. otro aspecto forjado por los idealistas alemanes del siglo XIX.

Malraux veía avecinarse el fin del colonialismo. Él mismo había sido un *colonial* al comienzo de su vida política. El primer acontecimiento importante en que se vio involucrado fue una denuncia por robo de obras de arte en Camboya, que él protagonizó confusamente y que lo llevó a la cárcel colonial francesa. El pedido de intelectuales de fuste logró que liberaran sin culpa y cargo a Malraux, quien había tenido la experiencia de conocer a los que serían los futuros líderes de las naciones surgidas de la descolonización y vislumbrar tempranamente el ocaso del imperio colonial europeo.

La preocupación de Malraux se centraba específicamente en la cultura como factor de unión de una sociedad fragmentada. Al crear la red de *Casas de Cultura*, describió a éstas como *nuevas catedrales laicas* que tienen que volver a ser los espacios que congreguen a los franceses en torno a un culto –no ya el de la religión, sino el del arte– para volver a establecer un tejido social que había dañado la historia reciente<sup>4</sup>.

También quiso intervenir en la distribución territorial del poder cultural, históricamente centralizado en París, la *reine du monde*. En esto fue más allá de sus primeros objetivos, ya que la concentración de artistas, públicos e infraestructuras culturales se daba en la aglomeración parisina, la clientela especial para un *ministerio de los artistas*. Pero Malraux quería acompañar el proyecto gaulista de descentralización y trabajó desde lo institucional para promover los desarrollos regionales con la creación de casas de cultura en zonas desfavorecidas y la instalación de compañías e infraestructuras oficiales nacionales (teatros, auditorios, museos) en todas las regiones francesas.

## SER REALISTAS: PEDIR LO IMPOSIBLE

La crisis del mayo del 68 cuestionó directamente el proyecto de Malraux de intervención cultural del Estado a través de políticas públicas. Mientras los estudiantes ocupaban el Barrio Latino en París y luchaban a brazo partido contra la policía cantando consignas maoístas, todos los directores de las casas de cultura de Francia, presididos por Bourdieu, presentaban un documento demoledor sobre la inutilidad de las políticas públicas para cambiar la sociedad: *Después de diez años de políticas de estado, no hemos conseguido que un obrero quiera ir a un Museo*<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup>Fumaroli, Marc: *L'Etat culturel - Essai sur une religion moderne*. Editions de Fallois, Paris, 1991.

<sup>5</sup>Urfalino, Philippe: *L'invention de la politique culturelle*. La Documentation française, Paris, 1996.

¿Qué había pasado? ¿Se trataba de simple anomia, falta de interés en la participación de la vida cultural que se ofrecía a los ciudadanos? ¿Por qué no se producía la búsqueda *democratización* de la cultura?<sup>6</sup>

Lo que sucedía tenía que ver con la aparición de un nuevo actor privilegiado en la construcción de contenido, la televisión. Curiosamente, De Gaulle, que había hecho toda su campaña en el exilio inglés empleando la radiofonía, no llegó a entender el rol decisivo que iban a desempeñar los medios de comunicación en la construcción de los nuevos paradigmas sociales. De Gaulle acostumbró a sus conciudadanos a frecuentes apariciones en la televisión, pero no llegó a captar a tiempo la dimensión de la ofensiva cultural que impulsaban los Estados Unidos en Europa y en todo el mundo a través de los medios de comunicación.

Mayo del 68 golpeó fuertemente el proyecto de intervención cultural desde el estado central desarrollado por Malraux a lo largo de diez años de gestión. Cabría a sus sucesores retomar la iniciativa de la autodeterminación, que culminará en los '90 con una Unión Europea solidificada y una *cláusula cultural* promovida por Francia ante la poderosa Organización Mundial del Comercio (OMC), para preservar la cultura europea a partir de políticas públicas proteccionistas.

## LA ANIMACIÓN SOCIO CULTURAL

Con ambiciones mucho más modestas y dentro de esquemas territoriales que iban de lo municipal a lo barrial, involucrando como protagonistas a los nuevos *colectivos* urbanos, los '80 vieron florecer una teoría de la gestión vinculada a una problemática extracultural –la preocupación por el *tiempo libre*– que había surgido, sobre todo en Alemania, a comienzos de los '70.

Sorprendiendo los mismos vaticinios de Marx, el capitalismo victorioso en dos guerras se enfrentó, tras la crisis financiera y de mercado de la posguerra, con una situación impensada: el vertiginoso adelanto tecnológico superaba con creces la posibilidad de que los mercados crecieran a un ritmo similar;

***La preocupación de Malraux se centraba específicamente en la cultura como factor de unión de una sociedad fragmentada.***

<sup>6</sup>Dubois, Vincent: *La politique culturelle - g nese d' une catégorie d' intervention pubique*. Editions Belin, Paris, 1999

con lo cual, el problema era reducir la producción para conservar el valor de los productos. Claro que para poder lograr esto sin descalabrar todo el sistema de trabajo industrial en las sociedades desarrolladas que importaban sus alimentos y materias primas, había que reducir el tiempo de trabajo mediante acuerdos colectivos. Pero también había que encontrarles actividades creativas a todos aquellos trabajadores beneficiados por el nuevo status productivo.

Los planificadores de los '80 imaginaron entonces que era importante desarrollar la *animación socio-cultural* en el seno mismo de la comunidad para que los trabajadores y sus familias emplearan el *tiempo libre* y no pensarán en contribuir a la conflictividad social.

La escala de intervención era otra, y el principio generador de las intervenciones, antitético del anteriormente descrito. Ahora desde el Estado se trataba de tercerizar estos programas, transfiriendo su ejecución a diversos sectores de la sociedad, las organizaciones no gubernamentales (ONGs).

Estas ONGs, surgidas desde el seno de la comunidad, se postularon para asumir la responsabilidad emergente de promover la vida cultural en un segmento social determinado<sup>7</sup>.

Partiendo de la fragmentación cultural de la sociedad y admitiendo la existencia de diferentes *tribus urbanas*, las ONGs se autoconvocaron en las diversas aglomeraciones humanas que iban componiendo el nuevo mapa de las naciones modernas y, como tales, se presentaron ante el estado reclamando su parte de responsabilidad en la gestión del tiempo libre de sus conciudadanos.

Para desempeñar la tarea organizativa apareció la figura de un nuevo funcionario, el *animador cultural*; una especie de generalista, conocedor de técnicas de grupo surgidas de la psicología social y del marketing, y poseedor de una información sumaria sobre la actualidad cultural de su sociedad. Con estas dotes y el impulso de un estado en crisis que quería ir librándose de ciertos servicios, el animador cultural se convirtió en una especie de asistente técnico que contribuía a hacer posibles las iniciativas de cada *colectivo* social. No era para nada el *agitador cultural* que querían los frentes populares marxistas de la preguerra, alguien que encarnaba los ideales de progreso social e innovación cultural. Su figura se acercaba más a la de un asistente social que obraba como moderador, conocedor de los secretos de la búsqueda de subsidios estatales, impulsor de la creatividad en agrupamientos sociales donde no se buscaba la profesionalización del conjunto de los artistas, como con Malraux, sino la expresión artística de todos los miembros de esos agrupamientos<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup>Puig Picart, Toni: *Ciudad y cultura en el siglo XXI*. Ediciones CICCUS, Buenos Aires, 2001.

<sup>8</sup>Evrard, Yves y otros: *Le Management des Entreprises Artistiques et Culturelles*. ECONOMICA, Paris, 1993.



## DEMOCRACIA Y CULTURA EN LA ETAPA POST-FRANQUISTA

En los '80, tras cuarenta años de centralismo cultural y censura, España comenzó a regresar tímidamente al espacio cultural europeo. La experiencia había sido devastadora y sobre todo continuada. Dos generaciones de españoles habían pasado por la regresión cultural que significó el triunfo del franquismo en la Guerra Civil. Todos ansiaban la instalación de unas libertades civiles cuya práctica desconocían y avanzaban a tientas en el ejercicio de la libertad de expresión.

Desde el poder político no se sabía demasiado bien cómo iba a reaccionar la sociedad ante unos cambios que no habían surgido de una revolución ni de la deposición del Caudillo, sino –simplemente– de su muerte por vejez. Pero no se ignoraba que el tiempo corría en contra del proyecto de cambio en tanto no se tomaran las decisiones necesarias que permitieran recuperar los años perdidos y volver al concierto de las naciones europeas, en un momento en que éstas consolidaban un proceso de integración.

Cuarenta años de aislamiento habían convertido a España en una sociedad endogámica, cerrada en sí misma, que no hablaba más idiomas que el propio, que no viajaba ni tenía proyectos en el extranjero, que estaba des-actualizada de toda innovación y daba las espaldas al cambio ocurrido en la Europa de la posguerra que ahora la llevaba a la integración de un boque continental.

El dilema de quienes detentaban el poder implicó tomar algunas decisiones inesperadas, como el ingreso a la Organización del Tratado del Atlántico Norte –la organización militar liderada por los Estados Unidos contra las naciones del bloque soviético– algo que, ni en sus peores pesadillas del exilio, habían imaginado los comunistas españoles, como Santiago Carrillo o *La Pasionaria*.

Había que conseguir que la nueva Comunidad Europea de las Naciones aceptara aceleradamente a España como miembro, junto a otros países pobres, periféricos y marginados por distintas razones, como Portugal, Grecia o Turquía. En ese ámbito progresista y liberal de la unión de los países desarrollados europeos se sospechaba del proceso político que emprendía España por una circunstancia biológica –la muerte de

*Dos generaciones de españoles habían pasado por la regresión cultural que significó el triunfo del franquismo en la Guerra Civil. Todos ansiaban la instalación de unas libertades civiles cuya práctica desconocían.*

Franco– y no por la evolución de sus instituciones, y se la veía como a un país atrasado, subdesarrollado y nada democrático, déficits que podían ser solucionados mediante profundos cambios en la educación de las nuevas generaciones que tendrían que crecer sin miedos y en libertad, pero ¿cuánto tiempo tomaría ese proceso?

Ante este cuadro de situación y teniendo como objetivo estratégico el ingreso a la Comunidad Europea, el gobierno socialista realizó su opción y privilegió la acción cultural. El Estado se fijó como prioritario lograr el cambio de esa sociedad anclada en el siglo XIX y eligió la intervención cultural como metodología para lograrlo. Complementariamente, promovió desde el gobierno un esfuerzo para recuperar la histórica influencia española en el espacio cultural de las naciones iberoamericanas.

Ambas políticas públicas –la modernización de la sociedad a través del cambio de paradigmas culturales y el desarrollo de una agresiva política cultural hacia las naciones de América Latina y Portugal– se sostuvieron por más de veinte años, con resultados exitosos en cada uno de los campos.

## UN INTENTO DE PERIODIZACIÓN

Cabe distinguir en estas políticas, al menos, cuatro períodos siempre planificados desde el Estado por instituciones que imitaron por momentos al modelo de gestión francés. La mímesis alcanzó tal identificación en la primera época que, cuando hubo que pensar en un ministro de Cultura –un Malraux o un Jack Lang españoles–, la elección recayó en alguien muy cercano a ellos: el novelista Jorge Semprún, un prestigioso exiliado en Francia que militó en el Partido Comunista durante décadas y lo abandonó tras la crisis de Praga.

El primer período fue el del *aggiornamento* y el *destape*, que duró desde la llegada al poder de Felipe González y el socialismo hasta la conmemoración del Quinto Centenario del Descubrimiento de América, también llamado el *Encuentro de Dos Mundos* o, desde la perspectiva de las naciones y los pueblos latinoamericanos, el *Choque de dos Mundos*. En este período se intentó y consiguió promover el ejercicio de las libertades individuales, poniendo fin a cualquier forma de censura, a la vez que se establecieron vínculos más estrechos con las expresiones culturales europeas y del resto del mundo.

También se pusieron en marcha procesos destinados a reconstruir y poner en valor todo el patrimonio arquitectónico y urbanístico de España, creando redes de infraestructuras culturales en todo el territorio que se integraron con televisiones regionales, auditorios nacionales, museos y teatros. Esta política complementó la actitud descentralizadora que había fijado la nueva Constitución española al crear el régimen de autonomías, promoviendo la revalorización de las culturas regionales y sus lenguas (*euskera*, catalán, *galego*, *valenciá*).

Respecto a la política internacional, la metamorfosis que convirtió al franquista *Instituto de Cultura Hispánica* en *Instituto de Cooperación Iberoamericana* (ICI) representó la voluntad política del gobierno español de promover en América Latina la imagen de la modernidad española, el proyecto de una España inserta en Europa y en el mundo.

El segundo período –el de consolidación del modelo– arrancó con la celebración del Quinto Centenario en 1992 y duró hasta el triunfo del Partido Popular de José María Aznar hacia fines de la década. Durante esta etapa el Estado se asoció con las industrias culturales españolas para conquistar los mercados culturales y de la comunicación en América Latina. En tal sentido, la recordación del Quinto Centenario fue una ocasión buscada para articular políticas entre los gobiernos de América Latina y las industrias culturales españolas, bajo la iniciativa del Estado, con el propósito de conquistar los mercados culturales del continente para las empresas peninsulares.

El resultado de esta acción mancomunada entre el Estado y las empresas puede resumirse en sus consecuencias. A fines de los '90, la industria editorial española había adquirido la mayor parte de las editoriales latinoamericanas, el cine español coproducía la mayor parte de las películas latinoamericanas y la Sociedad General de Autores y Compositores de España (SGAE) incorporaba a un muy importante número de los más significativos creadores musicales y cinematográficos de Iberoamérica<sup>9</sup>.

Es en este período también se desarrollaron acciones destinadas a formar *gestores culturales* para América Latina, promoviendo desde el Estado español la proyección de los modelos de gestión *exitosos* –tal como se designan en la jerga profesional– para ser aplicados con los mismos resultados en América.

El tercer período es el más crudamente neoliberal y coincide con el acceso al poder del Partido Popular y el cambio de eje en los intereses geopolíticos de España. Ahora el modelo de referencia será el de la sociedad norteamericana y, por consiguiente, la promoción de leyes de mecenazgo que favorecieran la inversión privada en cultura, manifestada en la propia conducta comunicacional de las empresas españolas en

***En la España post-franquista, el Estado se fijó como prioritario lograr el cambio de esa sociedad anclada en el siglo XIX y eligió la intervención cultural como metodología para lograrlo.***

<sup>9</sup>García Canelini, Néstor, Moneta, Carlos Juan y otros: *Las industrias culturales en la integración latinoamericana*. Grijalbo, Buenos Aires, 1999.

América Latina, la exaltación de la acción de las ONGs y la tercerización de las políticas públicas, la municipalización de los servicios culturales y el desguace de los estados nacionales como unidades de gestión.

En cuanto a las políticas culturales para América Latina, el gobierno de Aznar desactivó los onerosos programas promocionales para la región (los subsidios de Televisión Española a la producción cinematográfica latinoamericana que dejaron un rojo de 800 millones de dólares, las redes estatales de cooperación cultural para el teatro, la danza y la música que se suplantaron por la labor de empresas comerciales montadas por las industrias culturales en toda América, los planes de reconstrucción patrimonial sostenidos en diferentes lugares del continente...) y puso todo su esfuerzo en la formación dentro del campo de la cooperación internacional; esto es, la exportación del modelo.

El último período –el contemporáneo– se inició con la vuelta al poder del Partido Socialista y la continuidad de políticas destinadas, hacia adentro, a transferir responsabilidades de gestión cultural a colectivos o empresas culturales y, hacia afuera, a hegemonizar el ámbito de las industrias culturales latinoamericanas, a entrar al mercado latino norteamericano y a avanzar sobre países de oriente –en particular, China– a través de la red de Institutos Cervantes.

## CRÍTICA DE LA GESTIÓN PURA

La seducción ejercida en América Latina por las acciones generadas durante el primer período de la recuperación de la democracia española fue pasando de una inocultable simpatía a una fascinación acrítica ante los logros conseguidos.

El nuevo modelo de gestión cultural, su búsqueda de la innovación constante, su apoyo a la creación y –sobre todo– la inversión que año a año realizaba el Estado español en Cultura, ejercieron un atractivo incomparable en artistas, creadores y administradores culturales de toda América Latina.

Cada ICI fue una embajada de la modernidad en las capitales latinoamericanas, una vitrina para admirar los logros y participar –aunque desde afuera– del banquete. La España de *guitarra y pandereta* de Machado no tenía lugar en este escaparate del mañana y sus productos –los filmes de Almodóvar, el mecenazgo de Telefónica, los congresos y encuentros iberoamericanos– resultaban una invitación imposible de rechazar para quienes estaban vinculados al arte, la cultura o la gestión de instituciones culturales públicas o privadas en todo el continente<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup>Revista de Occidente: *Empresarios y mecenazgos en España*. Fundación Ortega y Gasset, Madrid, 1996.

Claro que, junto con sus propuestas, las distintas acciones de cooperación internacional introducían de contrabando la transferencia de responsabilidades a los sectores privados, un modelo que coincidía plenamente con el espíritu de los tiempos<sup>11</sup>.

Durante más de diez años se habló de leyes de mecenazgo que solucionarían el problema del financiamiento de la cultura. Todo consistía, según la experiencia española, en poner en marcha mecanismos jurídicos que posibilitaran a las ONGs encargarse de gestionar los fondos del Estado, universalmente acusado de incapacidad, corrupción e ineficacia.

La presión ideológica se ejerció constante y metódicamente a través de los medios de comunicación –en especial de la prensa escrita– y de los centros de formación de gestores culturales que a lo largo de los años recibieron a becarios o participantes de congresos, seminarios y encuentros en el marco de las políticas de cooperación internacional. En esos espacios se hizo tanto para promover un modelo de gestión originado en la potencia dominante del momento, los Estados Unidos, que muchos de los estados miembros de la comunidad latinoamericana se sintieron obligados a importar directamente esas experiencias a sociedades absolutamente diferentes en su funcionamiento, instituciones y tradiciones.

La constante acción de las multinacionales españolas en cada país latinoamericano –Banco Bilbao Vizcaya, Telefónica, Repsol, Meliá– ejemplificó la asociación institucional de las empresas con el arte y su compromiso con la cultura. Pero el sueño se hizo trizas con la crisis de fines de siglo y comienzos del nuevo, cuando –a partir del Tequila y la creación del ALCA– la mitad de la población del continente latinoamericano ingresó en la miseria más terrible.

## LA NECESIDAD DE UNA CRÍTICA

El impacto fue tremendo y la mayor parte de las sociedades del continente aún no pudo recuperarse de los daños sociales producidos. Ante la tragedia, las reacciones fueron diversas;

*Junto con sus propuestas, las distintas acciones de cooperación internacional, España introducía de contrabando la transferencia de responsabilidades a los sectores privados.*

<sup>11</sup>Miller, Toby y Yúdice, George: *Política cultural*. Gedisa editorial, Barcelona, 2004.

pero, en general, hubo una unánime crítica al modelo neoliberal que había descalabrado los estados para luego entregar indefensos a los pueblos a las manos de los especuladores.

Desde los foros sociales de Porto Alegre en adelante, todo comenzó a ser revisado, criticado y denunciado. La ecología se agregó al clamor universal y el proyecto de la escuela de Chicago fue universalmente condenado.

Sin embargo, esta crítica no alcanzó a los modelos de gestión cultural promovidos durante quince años. Una novedad se incorporó en los nuevos paradigmas de la gestión cultural: el turismo cultural. Bendecido por la misma UNESCO, impulsado como solución para sostener la puesta en valor y la conservación del patrimonio cultural, esta modalidad turística se incorporó como una disciplina vinculada a un nuevo empleo del tiempo libre de los países desarrollados y planteó a los gestores culturales la necesidad de pensar en la dimensión de servicios que eso implicaba.

Los resultados no se hicieron esperar: deterioro de espacios patrimoniales, alteración de modos de vida tradicionales, prostitución y prostitución infantil. Todos son actores controlables, pero lo más complejo es el impacto cultural que convierte en productos a los modos de vida, las tradiciones, las expresiones culturales.

Si el turista espera ver a compadritos y a milongueras con la falda rasgada, hay que proveer los servicios artísticos correspondientes. Si el tango que requiere el mercado turístico es el de la época clásica, hay que abstenerse de cualquier rasgo de modernidad.

Desde los '90 no se ha planteado la centralidad del problema. Desde el Estado se van descubriendo irresponsablemente los resultados recaudatorios de la actividad artística, creadora de empleo joven, impulsora de productos exportables. Hasta los artistas han encontrado ese argumento para su eterna pulseada con los presupuestos estatales: su actividad genera recursos, puestos de trabajo, divisas...<sup>12</sup>

Es necesario reaccionar contra la lectura mercantilista de la actividad cultural de una sociedad y de la creación en general. Como la religión, la cultura es lo que Huizinga llamó una *finalidad sin fin*, un en sí y no un para sí. Constituye la expresión del mundo de valores que organiza toda forma de nucleamiento social y no requiere otra justificación ante la sociedad que la misma actividad y sus productos, las obras de arte. Puede ser una estrategia para discutir con insensibles ministros de Economía; pero no puede llegar a convertirse en una convicción y mucho menos en una justificación. Hay que romper esa lógica desde el campo de la creación, desde los ámbitos profesionales y desde la misma gestión. Y devolverle el rol que la misma gente le da: su involorable aporte para la creación de identidad.

---

<sup>12</sup>Castiñeira de Dios, José Luis, Rovner Eduardo: *Plan estratégico de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires. Secretaría de Cultura de Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires*, Buenos Aires, 2002.