

D

E

B

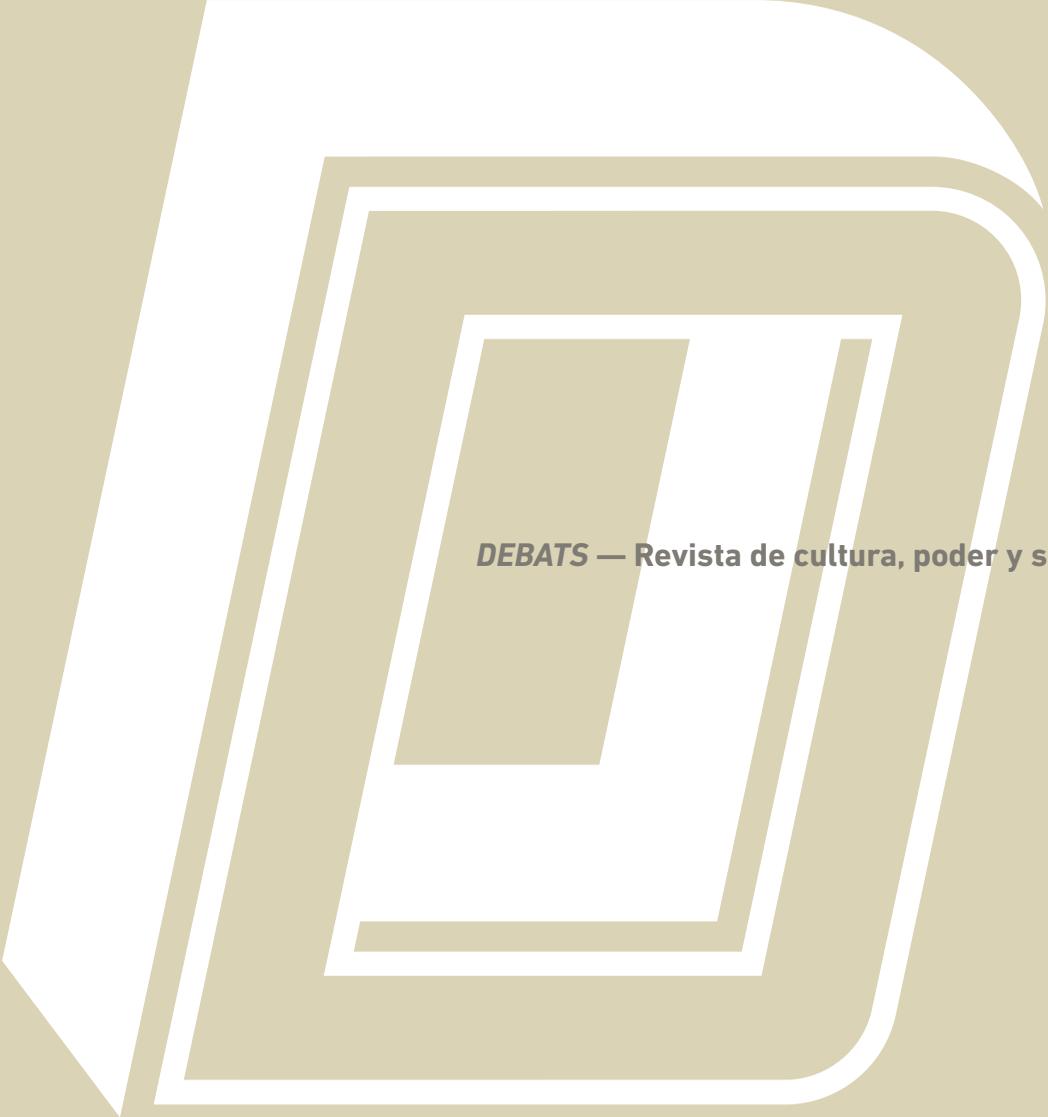
A

T

■ **Monográfico**
“**Cultura y estado:
autonomía creativa, lucha
política e instrumentalización**”

■ **Artículos** de Clive Gray, Vicent Dubois,
Per Mangset, Pierre-Michel Menger,
Gisèle Sapiro, Juan Arturo Rubio y otros,
Francesc Hernández y Benno Herzog

S



DEBATS — Revista de cultura, poder y sociedad

Vol. 130/2
2016

Presidente de la Diputació de València

Jorge Rodríguez Gramage

Diputado delegado de Cultura

Xavier Rius i Torres

Director de la Institució Alfons el Magnànim - Centre Valencià d'Estudis i d'Investigació

Vicent Flor

Las opiniones expresadas en los artículos y otros escritos publicados en *Debats. Revista de cultura, poder y sociedad* son responsabilidad exclusiva de sus autores o autoras y no expresan la opinión de *Debats* o de la Institució Alfons el Magnànim - Centre Valencià d'Estudis i d'Investigació. Asimismo, los autores se comprometen a respetar las normas de ética en la publicación de la revista, así como asegurar la veracidad en la declaración de autoría, la originalidad en la publicación, el no envío a otras revistas y la declaración de conflictos de intereses en relación a los artículos. Por tanto, aunque *Debats* hace todos los esfuerzos posibles para asegurar las buenas prácticas en la publicación de la revista y detectar malas prácticas o plagio, la revista *Debats* declina cualquier responsabilidad sobre los posibles conflictos derivados de la autoría de los trabajos que se publican. Los autores pueden encontrar las normas para los autores y una guía de buenas prácticas y ética al final de la revista y en su página web.

Todos los artículos de la sección monográfica (Cuaderno) y de la sección de artículos de investigación (Artículos) ha pasado un filtro inicial del editor y, posteriormente, un riguroso examen de revisión por pares, basado en el sistema de doble ciego de al menos dos académicos especialistas en la materia.

Debats. Revista de cultura, poder y sociedad se publica bajo el sistema de licencias Creative Commons según la modalidad: Reconocimiento - NoComercial (by-nc): Se permite la generación de obras derivadas siempre que no se haga un uso comercial. Tampoco se puede utilizar la obra original con finalidades comerciales. Sin embargo, las imágenes utilizadas en *Debats* están sujetas al copyright del autor a autora y no están disponibles bajo la licencia de Creative Commons. No se puede utilizar estas imágenes sin el permiso del creador o creadora.



Correspondencia, suscripción y venta / Send correspondence, subscription and orders

Debats. Revista de cultura, poder y sociedad

Institució Alfons el Magnànim - Centre Valencià d'Estudis i d'Investigació

Carrer Corona, 36 / 46003 València / Tel. 963 883 169 / Fax 963 883 170

E-mail: secretaria.debats@dival.es

Subscripción anual en formato impreso (dos números al año, precios con IVA y gastos de envío incluidos). Pago por transferencia bancaria a nombre de *Debats. Revista de cultura, poder i societat* / Institució Alfons el Magnànim.

Subscripción anual: 10 euros

Número suelto: 6 euros

Distribución / Distribution

Sendra Marco, distribució d'edicions, S.L.

Carrer Taronja, 16 / 46210 Picanya / Tel. 961 590 841

E-mail: sendra@sendramarco.com

Impresión / Printing



ISSN 0212-0585 (impreso)

ISSN 2530-3074 (digital)

Deposito legal: V-978-1982

Debats. Revista de cultura, poder y sociedad

La revista *Debats* nació en 1982 como una revista de la Institució Alfons el Magnànim (a continuació del IVEI, Institució Valenciana d'Estudis i d'Investigació) de la Diputació de València con la voluntad de promover y actualizar los grandes debates de las ciencias sociales en València, dando pie a la participación de importantes figuras en estos campos. Actualmente, la revista *Debats* es una revista semestral y tiene el objetivo de aglutinar las reflexiones actuales en el campo intelectual acerca de la cultura -en el sentido amplio de prácticas culturales y también en el sentido restrictivo de las artes-, y su relación con el poder, la política, la identidad, el territorio y el cambio social. El marco de referencia de la revista se situaría en las temáticas que son relevantes a la sociedad valenciana y su entorno, pero con intención de convertirse en un referente a nivel europeo e internacional. La revista parte de la perspectiva de las ciencias sociales, pero pretende al mismo tiempo conectar con los análisis y los debates contemporáneos de las humanidades, así como los estudios de comunicación y de los *cultural studies*. Asimismo, se reclama metodológicamente plural a la vez que pretende incentivar la innovación en la adopción de nuevas técnicas de investigación y de comunicación de los resultados a un público amplio. Es decir, pretende convertirla en un instrumento de análisis de las problemáticas emergentes acerca de la cultura y la sociedad contemporánea desde una perspectiva amplia y multidisciplinar combinando una voluntad de incidencia social con el rigor científico de las publicaciones y los debates científicos a nivel internacional.

Director / Chair of the Editorial Board

Joaquim Rius-Ulldemolins

(Universitat de València / Institució Alfons el Magnànim)

Secretaria de redacció / Editorial Assistant

Ana Sebastià (Institució Alfons el Magnànim)

Consejo de redacción / Editorial Board

Luis Enrique Alonso (Universidad Autónoma de Madrid)

Ferran Archilés (Universitat de València)

Antonio Ariño (Universitat de València/Institució Alfons el Magnànim)

Lluís Bonet (Universitat de Barcelona)

Carlos Jesús Fernández (Universidad Autónoma de Madrid)

Anacleto Ferrer (Universitat de València/Institució Alfons el Magnànim)

Pedro García (Universitat de València)

Maria del Mar Griera (Universitat Autònoma de Barcelona)

Gil-Manuel Hernández (Universitat de València)

Albert Moncusí (Universitat de València)

Dafne Muntanyola (Universitat Autònoma de Barcelona)

Vicent Olmos (Universitat de València)

Arturo Rubio (Universidad Antonio de Nebrija)

Igor Sádada (Universidad Complutense de Madrid)

Ismael Saz (Universitat de València/Institució Alfons el Magnànim)

Comité científico / Scientific Committee

Ana Aguado (Universitat de València)

Macià Blázquez Salom (Universitat de les Illes Balears)

Salvador Cardús (Universitat Autònoma de Barcelona)

Enric Castelló (Universitat Rovira i Virgili)

Dolors Comas d'Argemir (Universitat Rovira i Virgili)

Josepa Cucó (Universitat de València)

Jaume Franquesa (SUNY: University at Buffalo)

Alain Gagnon (Université du Québec à Montréal)

Ernest García (Universitat de València)

Clive Gray (University of Warwick)

David Inglis (University of Exeter)

Jordi López-Sintas (Universitat Autònoma de Barcelona)

Matilde Massó (Universidade da Coruña)

Joan Francesc Mira

Emmanuel Négrier (Université de Montpellier)

Montserrat Pareja (Universitat de Barcelona)

Alain Quemin (Université Paris 8)

Philip Schlesinger (University of Glasgow)

Joan Subirats (Universitat Autònoma de Barcelona)

Joan-Manuel Tresserras (Universitat Autònoma de Barcelona)

Ramon Zallo (Euskal Herriko Unibertsitatea / Universidad del País Vasco)

Diseño y maqueta / Design and Layout

Estudio Juan Nava gráfico

Ilustraciones / Illustrations

Arnal Ballester

Administración / Management

Vicent Ferri (Jefe de Unidad de Publicaciones)

Consuelo Viana (Jefe de Negociado de Administración)

Ferran Pla (Jefe de Grupo de Gestión Económica. Suscripciones)

Pere Gantes (Revisión y web)

Xavier Agustí (Difusión)

Ángela Uviedo (Distribución)

Traducción / Translation

Tecnolingüística, S.L.

Indexación / Abstracting and indexing services

– CIRC (Clasificación Integrada de Revistas)

– CARHUS+ 2014

– Compludoc

– Dialnet

– DICE. Difusión y Calidad Editorial de las Revistas Españolas de Humanidades y Ciencias Sociales y Jurídicas

– IN-RECS (Índice de Impacto de Revistas Españolas de Ciencias Sociales)

– Latindex

– MIAR (Matriz de Información para el Análisis de Revistas)

– Red de Bibliotecas Universitarias (REBIUN)

– Revistas Españolas de Ciencias Sociales (RESH)

– Periodical Index Online

Sumario/Contents

Monográfico “Cultura y Estado: autonomía creativa, lucha política e instrumentalización”

Coordinado por / *Guest Editor*

Joaquim Rius-Ulldemolins

- Joaquim Rius-Ulldemolins** Presentación del monográfico: Cultura y estado: autonomía creativa, lucha política e instrumentalización — 06
Special Issue Presentation: Culture and State: creative autonomy, political struggle and instrumentalisation



- Clive Gray** Analizar la política cultural: ¿incurriblemente plural o incompatible ontológicamente? — 17 / 32
Analysing cultural policy: incorrigibly plural or ontologically incompatible?
- Vincent Dubois** El «modelo francés» y su «crisis»: ambiciones, ambigüedades y retos de una política cultural — 33 / 52
The “French model” and its “crisis”: ambitions, ambiguities and challenges of cultural policy
- Per Mangset** El principio de *arm’s length* y el sistema de financiación de las artes. Una aproximación comparativa — 53 / 72
The arm’s length principle and the art funding system. A comparative approach
- Pierre-Michel Menger** Arte, politización y acción pública — 73 / 98
Art, politic engagement and public action
- Gisèle Sapiro** Sobre el uso de las categorías de *derecha* e *izquierda* en el campo literario — 99 / 124
About the use of the categories of “right” and “left” into the literary field
- Juan Arturo Rubio-Arostegui, Juan Pecourt y Joaquim Rius-Ulldemolins** Usos y abusos de la creatividad. Sociología de los procesos creativos, transiciones a lo digital y políticas creativas — 125 / 145
Uses and Abuses of creativity. Sociology of creative processes, transitions to digital and creative policies



PUNTOS DE VISTA

- Enric Sanchis** Sindicatos, identidades y movimiento de parados. — 147 / 155
Una relación problemática
*Trade unions, identities and pressure groups for the unemployed.
A problematic relationship*



ENTREVISTA

- Ignasi Zafra** Entrevista a Antonio Ariño sobre *La secesión de los ricos* — 157 / 162



ARTÍCULOS

- Francesc Hernández i Dobón** Del arte después de Auschwitz a la sociología del — 165 / 174
Benno Herzog desprecio de Buchenwald
*From art after Auschwitz towards a sociology of disrespect
of Buchenwald*



RESEÑAS

- Juan Pecourt** *La desfachatez intelectual,* — 177 / 178
de Ignacio Sánchez-Cuenca

Cultura y Estado: autonomía creativa, lucha política e instrumentalización

Joaquim Rius-Ulldemolins

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA / INSTITUCIÓ ALFONS EL MAGNÀNIM

INTRODUCCIÓN

Desde mediados del siglo XIX, la relación entre el Estado y la cultura ha sido una relación problemática. Vincent Dubois nos recuerda, en su libro sobre la génesis de la política cultural, que, inicialmente, la autonomía de la esfera cultural se construyó contra el Estado y sus pretensiones de instrumentalizarla para legitimarse (Dubois, 1999). Y no será, de hecho, hasta mediados del siglo XX cuando la relación entre cultura y Estado volverá a ser presentada en términos de alianza, lo que convencionalmente hemos denominado políticas culturales. Asimismo, Philip Urfalino, en su libro sobre la génesis de la política cultural francesa –tomada habitualmente como la génesis de esta nueva categoría de acción pública a mediados del siglo XX– caracteriza la nueva política cultural como un proyecto esencialmente utópico y a la vez reformista en lo social y lo político (Urfalino, 1996).

La política cultural definida por André Malraux pretendía contrarrestar en aquel momento el incipiente dominio de la industria cultural en gran parte estadounidense –la *machine à rêves*– que juzgaban entonces como embrutecedora de las masas; unificar el cuerpo social nacional alrededor de la alta cultura, confiando que el simple contacto con ella ilustraría a la ciudadanía, y, finalmente, ayudar a los creadores vanguardistas en su lucha por la innovación estética, muchas veces incomprendida en su tiempo. Sin duda se trataba de unas ambiciones desmesuradas, como se reveló en los primeros análisis sociológicos del público de las grandes instituciones culturales desarrollados por Pierre Bourdieu y Alain Darbel (2003): la política cultural podía incrementar la visibilidad de los nuevos creadores y aumentar el público de clase media, pero encontraba dificultades estructurales para apelar a la participación cultural de las clases populares y los jóvenes. Además, estas grandes ambiciones nunca fueron correspondidas con unos medios presupuestarios y unos instrumentos de actuación pública al nivel de los altos objetivos expuestos anteriormente, lo que generó una de las características más perdurables de la política cultural: la contradicción entre los discursos ritualizados y su implementación práctica mucho más modesta, ambigua y a veces “inconfesable” por sus efectos elitizadores o clientelares.

CULTURA Y ESFERA POLÍTICA: POLITIZACIÓN DE LA CULTURA

En la concepción moderna del arte iniciada a principios del siglo XIX, el arte es civilizador y el artista aparece como el héroe de la modernidad, capaz de crear a partir de la nada y de subvertir, según este punto de vista, el proceso deshumanizador

del capitalismo (Chiapello, 1998; Moulin, 1992). Este proceso, que ha sido calificado como la crítica artística al capitalismo, reseñado por César Graña (1964), producirá una tendencia a un cierto compromiso de los intelectuales con causas críticas hacia al sistema. Así, para apoyar dichas causas, estos utilizan el capital específico acumulado, el capital cultural y simbólico, para intervenir en el campo político (Bourdieu, 2001, 2002). Ciertamente, en el siglo xx hubo episodios que se calificaron de “estetización de la política”, denunciada por Walter Benjamin (1983) como una forma de instrumentalización de las artes para manipular a las masas. Sin embargo, la reacción posterior de los sectores culturales a esta instrumentalización y la política cultural desplegada a partir de la Segunda Guerra Mundial evitaron este tipo de instrumentalizaciones políticas por parte de los estados (Urfalino, 1989, 1996). Se podría contraargumentar a esta afirmación que ciertamente hubo instrumentalizaciones políticas de las artes y la cultura por parte de los servicios culturales de las potencias capitalistas como herramienta de propaganda contra el bloque soviético, al presentar las artes y la cultura de estos países como ejemplo de la libertad individual y del bienestar social alcanzado dentro del sistema capitalista. Sin embargo, esta utilización política partió de un movimiento vanguardista previamente existente (como el neoexpresionismo abstracto) y no se puede interpretar su aparición solamente como un producto de esta política, sino como fruto del proceso de renovación estética y de la lucha simbólica entre colectivos dentro del campo artístico, un resultado, por lo tanto, de la dinámica característica de la esfera artística moderna (Bourdieu, 2002).

Ya en el siglo xxi la relación entre la esfera política y la artística se modifica y, paralelamente a las instrumentalizaciones económicas y políticas por parte de las agencias de desarrollo económico y las élites económicas, se produce también una articulación distinta entre los creadores y los movimientos sociales. No se trata de que las organizaciones sociales utilicen a los creadores para mejorar su capacidad de hacer llegar el mensaje a las masas a partir de una estética renovada en sus carteles o materiales propagandísticos, como se visualizó en las Primeras y Segundas Vanguardias o en el Mayo del 68 (Boltanski y Chiapello, 2002; Chiapello, 1998). Se trata de que en la actualidad se produce una reorientación de un segmento de esta nueva bohemia y una confluencia de sus objetivos con los nuevos movimientos sociales surgidos al calor de la lucha antiglobalización de los años noventa y de los llamados indignados actualmente.

SOCIEDAD POSTINDUSTRIAL E INSTRUMENTALIZACIÓN DE LA CULTURA

Entre la sociología contemporánea, existe un consenso en marcar en los años setenta un nuevo periodo, que se ha venido a denominar posmodernidad y que se caracteriza por la menor importancia de la industria y la esfera de la producción, y por una mayor centralidad del conocimiento y de la esfera del consumo (Bell, 1991; Featherstone, 1991; Lash, 1994).

Esta nueva centralidad del consumo corre paralela a la expansión de la esfera cultural sobre la sociedad y la economía que algunos autores han conceptualizado como la aparición de un capitalismo cognitivo (Scott, 2007). Ello ha erosionado la autonomía de la cultura como esfera social separada del ámbito político y religioso, y ha desactivado en parte sus dinámicas autorreferenciales (Bourdieu, 1977). Si en la época dorada de la modernidad artística, desde finales del siglo XIX hasta mediados del siglo XX, el mundo artístico tuvo una acentuada influencia sobre la esfera política y económica, tal y como señaló Daniel Bell (2007), por el contrario, desde la irrupción de la sociedad postfordista y sus dinámicas posmodernas (Bell 1976; Jameson, 1986), la esfera artística está quedando de forma progresiva bajo el influjo —o la dominación— de otras esferas, como la economía y la tecnología (Morozov, 2013). Este último aspecto ha ido adquiriendo especial importancia hasta el punto de que diversos autores han planteado que está en proceso de formación una nueva cultura digital que sustituirá los modos de producción, difusión y consumo cultural (Lessig, 2005) y que esta producirá cambios fundamentales en la organización social y económica (Kelly, 1998).

En todo caso, se puede afirmar que asistimos a una creciente instrumentalización política y económica de la cultura (Gray, 2007), y que, en el contexto de estas transformaciones, el desarrollo de la “ciudad creativa” se ha convertido en una de las prioridades en la agenda política para atraer a inversores y profesionales altamente educados y capacitados, la llamada “clase creativa” (Florida, 2002). Esta voluntad de creación de una “ciudad creativa” implica políticas públicas orientadas a la producción de entornos para la “clase creativa” y la exhibición de “imágenes creativas” de la ciudad que comportan la implementación de políticas elitistas y gentrificadoras (Peck, 2005). Una estrategia que se enmarca en el llamado *entrepreneurial turn* de las políticas locales (Harvey, 1989) y que apuesta por la revitalización urbana sobre la base de grandes proyectos arquitectónicos e instituciones culturales (Bianchini, 1993), de los eventos espectaculares (García, 2004a), así como la creación de clústeres de industrias culturales (Scott, 2000, 2010). En esta redefinición de los objetivos de la política cultural, los agentes de desarrollo económico y turístico local han ganado protagonismo por encima de los propios responsables culturales y han potenciado esos objetivos instrumentales por encima de los que se orientan a la integración social o a la promoción de los valores intrínsecos de la cultura (García, 2004b). En este contexto, la aparición y promoción de nuevos barrios neobohemios se puede interpretar como una refuncionalización de los espacios urbanos céntricos en relación con las necesidades de elaboración simbólica de las industrias creativas; de este modo, se da respuesta a la configuración de las ciudades como espacio de ocio y consumo de las nuevas clases medias (Lloyd, 2010; Zukin, 1995).

ESTETIZACIÓN DE LA POLÍTICA

Desde nuestro punto de vista, ha recibido menos atención la metamorfosis de los movimientos sociales en lo que denominaremos estetización de la política. Este concepto fue utilizado inicialmente como una forma de denunciar la manipulación

de las masas por parte de los estados totalitarios, como denunciaba Benjamin (1983). Otros autores han utilizado un concepto similar, la artistización de la política, para denunciar las políticas de regeneración urbana bajo una legitimación cultural (Delgado, 2008) o bien para evidenciar una banalización del activismo político (Delgado, 2013). Sin embargo, nosotros utilizaremos el concepto *artificación* de forma similar a como lo hacen Heinich y Shapiro (2012), mostrando el proceso de expansión de las pautas de producción y consumo del arte a otras esferas y el surgimiento de una política y una creatividad nuevas en el marco de los nuevos movimientos sociales urbanos. En estos movimientos, se produce una nueva relación también entre cultura y tecnología, irrumpiendo ciertas pautas propias de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación en la producción y el consumo cultural (Ariño Villarroya, 2009). Asimismo, la cultura y la tecnología son vistas como una oportunidad para fundar nuevas relaciones sociales y liberar la creatividad, desde una posición que ha sido calificada de ciberutópica (Morozov, 2012, 2013) y que, como veremos, es definitoria de la actitud política de la neoboemia urbana. Una actitud, el ciberutopismo, que supone una idealización extrema de la capacidad de la cibernética –y por extensión, de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación– de contribuir a la sociedad ideal (Ouellet, 2009).

Esta neoboemia, por lo tanto, es la protagonista de la convergencia entre creatividad y activismo político, una confluencia que algunos han denominado artivismo (Felshin, 1996). Así, a diferencia de la bohemia de los siglos XIX y XX, los creadores no solamente crean una subcultura urbana alternativa a los valores dominantes (Fischer, 1995), sino que generan espacios de “esperanza” y proyectos procomún (proyectos colaborativos/proyectos colaborativos procomunes) para los sectores sociales opuestos a los procesos de refuncionalización urbana neoliberal y al avance del capitalismo cognitivo (Novy y Colomb, 2013). Sin embargo, no podemos sino señalar los límites de este artivismo, que se enfrenta con dificultades para consolidar proyectos de alcance extralocal, desarrollar estructuras estables y conectar con otro tipo de movimientos sociales (Funke y Wolfson, 2014). No obstante, debemos recordar que gran parte del pensamiento político se basa en la idea de la cultura libre (Lessig, 2005), y el ciberutopismo que la legitima (Morozov, 2012, 2013) hay que buscarlo en la “ideología californiana”, que podemos caracterizar como una combinación de actitud bohemia, utopismo tecnológico y neoliberalismo (Barbrook 1996). Un tipo de actitud que combina bien con el estilo de vida y las actitudes políticas de la generación de los burgueses bohemios (Brooks, 2001) o de los trabajadores empleados en las industrias creativas (Lloyd, 2010) y que se expresa en su ethos antiinstitucional, creativo y flexible, coherente con las necesidades del capitalismo postfordista (Boltanski y Chiapello, 2002).

POLÍTICA, CULTURA Y CAMBIO SOCIAL

De forma creciente, los debates culturales han dejado de ser un espacio reservado a una minoría ilustrada o un campo cerrado de especialistas en el que los intelectuales ejercían de portavoces. Actualmente, los encontramos en el centro del debate social y político, a menudo de manera un tanto deformada, en forma de las llamadas “guerras culturales”. Es significativo que en los medios de comunicación tradicionales y especialmente en los nuevos medios digitales *política cultural* y *guerra cultural* figure ya entre los apartados o las palabras clave de búsqueda, lo que revela que estos temas se han convertido en objeto de debate público. Por otra parte, no han faltado quienes, desde posiciones próximas a la llamada nueva política y a los indignados, han realizado apelaciones a repolitizar la cultura (Barbieri, 2012) y a convertir la política cultural en una herramienta para la conquista de una nueva hegemonía de la nueva izquierda (Barcelona en Comú, 2015). En el Estado español, ello se enmarca en una crisis de la legitimidad del régimen político y del marco cultural que creó, lo que se ha calificado como “cultura de la Transición” (Martínez, 2012).

Sin embargo, el debate sobre el compromiso político en buena medida ignora o no considera suficientes los debates históricos acerca de la división izquierda y derecha en el campo cultural o los límites de la capacidad transformadora de la acción pública en la cultura. A estos límites estructurales, en los que, en buena medida, la acción política cultural ha sido el campo de lucha entre élites, se añade el hecho de que actualmente los sectores culturales y, en especial, las industrias culturales y el turismo cultural son vistos por buena parte de los gobernantes como fuente de riqueza, puestos de trabajo y, en consecuencia, como un recurso para el desarrollo y para el consenso social (Rius-Ulldemolins y Sánchez, 2015). A esta perspectiva se puede oponer una visión moralizante de la autonomía de la cultura o bien de la necesidad de alternativas a la economización y elitización del mundo. No obstante, ello no ayuda a encontrar alternativas inmediatas a los retos de desarrollo en el marco de una economía postfordista en un contexto global. Además, las apelaciones a convertir la política cultural en una herramienta contrahegemónica, chocan con elementos más prosaicos: la existencia de inercias en la política cultural en forma de limitaciones del derecho administrativo, el coste de las instituciones de excelencia artística o la simple y llana limitación de medios humanos y materiales para desarrollar la política cultural en administraciones públicas dominadas por la austeridad y los procedimientos de la administración tradicional (Rubio Arostegui et al., 2014; Rubio y Rius-Ulldemolins, 2015). A la visión socialdemócrata de la cultura, se le podían plantear muchas críticas acerca de su eficiencia, como su tendencia incrementalista (Rubio y Rius-Ulldemolins, 2015), pero fijaba unos objetivos (redistribución de los bienes culturales) y unos medios para implementarlos: unos servicios públicos culturales desplegados territorialmente que garantizaban los derechos culturales mínimos (Martínez y Rius, 2010). Sin embargo, las apelaciones a la construcción de un procomún cultural pueden quedarse en buenas palabras, si no encuentran la relación entre los dos elementos y una plasmación en la práctica que supere el elitismo de las prácticas neoboheemias y ciberutópicas (Rius-Ulldemolins, 2015).

APORTACIONES AL DEBATE

A pesar de esta creciente centralidad de la política cultural, el debate en el País Valenciano y en el Estado español, en general, sigue siendo muy limitado y se ha apoyado en unos parámetros muy básicos, alejados de los debates en otros países de referencia como Francia o Inglaterra. Los debates aquí siguen anclados en el ya antiguo (aunque vigente) debate entre democratización de la cultura (difusión de la alta cultura) y democracia cultural (reconocimiento de la diversidad cultural y de la creatividad cotidiana), y muy desconectados de las nuevas tendencias, como la agencialización de la política cultural, los límites de la acción pública y sus inercias, la crítica a su elitismo *de facto* y a su rol legitimador de la especulación y la gentrificación o la politización de la cultura y sus potencialidades y límites transformadores.

Por ello entendemos que este *Cuaderno de Debats. Revista de cultura, poder y sociedad* realiza una aportación sustantiva al acercar la problemática de la relación entre cultura y Estado, a partir de los artículos publicados. Para empezar, el artículo de Clive Gray, profesor de la Universidad de Warwick (Reino Unido), nos plantea la dificultad de analizar la política cultural, al existir diversas perspectivas teóricas y metodológicas, unas orientadas a un estudio institucional derivado de la ciencia política y otras a revelar, en un tono más analítico y crítico, las funciones en la dominación ideológica por parte de las clases hegemónicas (en una perspectiva neogramsciana) o por parte del poder (en una orientación más foucaultiana), ambas desarrolladas por los *Cultural Studies*. Sin embargo, es interesante relacionar las dos perspectivas, institucionalista y crítica, tal y como hace Vincent Dubois, sociólogo y politólogo de la *Université de Strasbourg*. Desde una perspectiva que combina las herramientas sociológicas y politológicas, Dubois realiza una crítica del sistema francés y lo que él califica como la crisis de un modelo de referencia. Esta crisis expresa la constatación de sus límites, inercias y ambigüedades. La gran ambición de este estado, por parafrasear Crozier (1992), “poco modesto”, choca con las limitaciones sociales a la democratización cultural y, al mismo tiempo, con el creciente economicismo de estas políticas (y la pérdida de buena parte de la autonomía artística conquistada en la modernidad) y con la globalización que en buena medida implica un mayor control por parte de los medios de comunicación y las grandes empresas tecnológicas norteamericanas.

Per Mangset, del *Telemark University College* de Noruega, plasma otro modelo de política cultural: el modelo de Consejos de las Artes, regido bajo el denominado principio de *arm's length*, es decir, de la separación entre poder político y gestión de la cultura. Un modelo de origen anglosajón que se orienta a mantener la autonomía del sector cultural y evitar el tradicional clientelismo y la dependencia en relación con el Estado, pero que, a partir de finales del siglo xx, se convirtió en un modelo para los países nórdicos y los países del bloque soviético. Un principio (autonomía de gestión artística) y una propuesta de gestión (un consejo con patronos independientes y convocatorias públicas) que

ha sido interpretado e implementado de diferentes formas en función de la historia y los equilibrios de poder entre las élites en cada país, lo que, en cierta manera, revela que es un modelo con sus disfuncionalidades y ambigüedades. Unos problemas que sitúan también la relación entre Estado y cultura, y que no se resuelven con fórmulas organizativas o buenas prácticas predefinidas y universalmente aplicables.

En una perspectiva a más largo plazo se inscriben los artículos de Pierre-Michel Menger y Gisèle Sapiro. En primer lugar, el sociólogo Pierre-Michel Menger, del prestigioso *Collège de France*, analiza lúcidamente las relaciones entre cultura, compromiso político y Estado en la modernidad. Así, el sociólogo francés destaca las incoherencias del silogismo que asimila vanguardia con lucha contra el conformismo burgués y el conservadurismo cultural, señalando que las élites siempre han sido el público más entusiasta con las innovaciones artísticas, al tiempo que muestra el callejón sin salida de una política cultural volcada al apoyo a la novedad por la novedad, una acción pública que se revela sin criterio ni coherencia. Por otra parte, Gisèle Sapiro realiza un erudito y certero análisis de la génesis de la división izquierda y derecha en el campo literario. Este estudio, que va del siglo XIX a mediados del XX, le permite estudiar las diferentes morfologías del compromiso político de los escritores. Ello le permite mostrar que esta división surge paralela a la ampliación y estructuración del campo artístico y que se convierte en una forma de clasificación y división política del campo cultural, que lo divide en dos polos: un polo de arte puro *engagé* de izquierdas y un campo situado en el polo comercial conservador. Sin embargo, este compromiso político no puede ser comprendido sin entender el campo artístico, que es un campo de poder relativamente autónomo y que representa un espacio de luchas entre élites.

Por último, Juan Arturo Rubio-Arostegui, Juan Pecourt y Joaquim Rius-Ulldemolins muestran cómo la noción de creatividad se ha transformado de noción en doctrina o moda, desarrollándose numerosos usos y abusos de esta noción. Concretamente, los autores se centran en dos casos: unos sobre la visión extremadamente positiva que habitualmente se desarrolla de los procesos creativos en el ámbito digital, una transición a lo digital que, desde la perspectiva de la sociología de la cultura, no es tan favorable, al desarticular el foco y los procesos de interacción que requiere la creatividad artística. Por otra parte, la creatividad se ha convertido en el *mot d'ordre* de las políticas culturales como coartada para la generación de grandes operaciones urbanísticas y para la creación de “elefantes blancos” culturales que fascinan en el presente, pero hipotecan la acción cultural pública futura (Rius-Ulldemolins et al., 2016).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ariño Villarroya, A. (2009). *El movimiento open: La creación de un dominio público en la era digital*. València: Universitat de València.
- Barbieri, N. (2012). Why does cultural policy change? Policy discourse and policy subsystem: A case study of the evolution of cultural policy in Catalonia. *International Journal of Cultural Policy*, 18(1), 13-30.
- Barbrook, R., y Cameron, A. (1996). The Californian ideology. Science as culture. *Science as Culture*, 26(1), 44-72.
- Barcelona en Comú. (2015). Gestió pública de la cultura. De la cultura com a recurs a la cultura com a bé comú. *2es Jornades De l'Eix De Cultura Barcelona En Comú*, Centre Cívic Casinet d'Hostafrancs(07-04-2015)
- Bell, D. (1976). *The coming of post-industrial society: A venture in social forecasting* Basic Books.
- Benjamin, W. (1983). *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica: Tres estudis de sociologia de l'art*. Barcelona: Edicions 62.
- Bianchini, F. (1993). *Urban cultural policy in Britain and Europe: Towards cultural planning*. London: Institute for Cultural Policy Studies.
- Boltanski, L., y Chiapello, E. (2002). *El nuevo espíritu del capitalismo*. Madrid: Akal.
- Bourdieu, P. (2001). *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Buenos Aires: Montessor.
- Bourdieu, P. (2002). *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario* (3a ed.). Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, P. Darbel, A. et al. Schnapper, D. (2003). *El amor al arte: Los museos europeos y su público*. Barcelona: Paidós.
- Chiapello, E. (1998). *Artistes versus managers: Le management culturel face à la critique artiste*. París: Métailié: Diffusion, Seuil.
- Crozier, M. (1992). *Estado modesto, estado moderno: Estrategia para el cambio*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Delgado, M. (2013). Artivismo y pospolítica. Sobre la estetización de las luchas sociales en contextos urbanos . *Quaderns-e. Institut Català d'Antropologia*, 18(2), 68-80.
- Delgado, M. (2008). La artistización de las políticas urbanas. el lugar de la cultura en las dinámicas de reapropiación capitalista de la ciudad. *Scripta Nova: Revista Electrónica De Geografía y Ciencias Sociales*, 12 Retrieved from <http://www.raco.cat/index.php/ScriptaNova/article/view/115467>
- Dubois, V. (1999). *La politique culturelle. genèse d'une catégorie d'intervention publique*. París: Belin.
- Featherstone, M. (1991). *Consumer culture and postmodernism* SAGE.
- Felshin, N. (Ed.). (1996). *But is it art, the spirit of art as activism*. Washington: Bay Press.
- Fischer, C. S. (1995). The subcultural theory of urbanism: A twentieth-year assessment. *American Journal of Sociology*, 101(3), 543-577.
- Florida, R. L. (2002). *The rise of the creative class: And how it's transforming work, leisure, community and everyday life*. New York: Basic Books.
- Funke, P. N., y Wolfson, T. (2014). Class in-formation: The intersection of old and new media in contemporary urban social movements. *Social Movement Studies*, 13(3), 349-364. doi:10.1080/14742837.2013.831755
- García, B. (2004). Urban regeneration, arts programming and major events: Glasgow 1990, Sydney 2000 and Barcelona 2004. *International Journal of Cultural Policy*, 10(1), 103-118.
- García, B. (2004). Cultural policy and urban regeneration in Western European cities: Lessons from experience, prospects for the future. *Local Economy*, 19(4), 312-326.
- Graña, C. (1964). *Bohemian versus bourgeois*. Nueva York: Basic Books.
- Gray, C. (2007). Commodification and instrumentality in cultural policy. *International Journal of Cultural Policy*, 13(2), 203-215. doi:10.1080/10286630701342899
- Harvey, D. (1989). From managerialism to entrepreneurialism: The transformation in urban governance in late capitalism. *Geografiska Annaler.Series B, Human Geography*, 71(1), 3-17.
- Heinich, N., Roberta (Ed.). (2012). *De l'artification. enquêtes sur le passage à l'art*. París: Éditions de l'EHESS.
- Jameson, F. (1996). *Teoría de la postmodernidad*. Madrid: Trotta.
- Kelly, K. (1998). *New rules for the new economy : 10 ways the network economy is changing everything*. Londres: Fourth Estate.
- Lash, S. (1994). *Economies of signs and space*. Londres [etc.]: Sage.
- Lessig, L. (2005). *Por una cultura libre: Cómo los grandes grupos de comunicación utilizan la tecnología y la ley para clausurar la cultura y controlar la creatividad*. Madrid: Traficantes de Sueños.

- Lloyd, R. (2010). *Neo-bohemia: Art and commerce in the postindustrial city*. Nueva York - London: Routledge.
- Martínez, G. (Ed.). (2012). *Cultura de la transición: Crítica a 35 años de cultura española*. Madrid: Penguin Random House Grupo.
- Martinez, S., y Rius, J. (2010). Cultural planning and community sustainability: The case of the cultural facilities plan of Catalonia (PECCAT 2010-20. *Culture and Local Government*, 3 (1-2);, 71-82.
- Morozov, E. (2012). *El desengaño de internet: Los mitos de la libertad en la red*. Barcelona: Destino.
- Morozov, E. (2013). *To save everything, click here*. Nueva York: PublicAffairs.
- Moulin, R. (1992). *L'artiste, l'institution et le marché*. París: Flammarion.
- Novy, J. y Colomb, C. (2013). Struggling for the right to the (creative) city in Berlin and Hamburg: New urban social movements, new ? Spaces of hope?? *International Journal of Urban and Regional Research*, 37(5), 1816-1838. doi:10.1111/j.1468-2427.2012.01115.x
- Ouellet, M. (2009). Cybernetic capitalism and the global information society : From the global panopticon to a "Brand" new world. En J. Best, & M. Paterson (Eds.), *Cultural political economy* (pp. 177-205). London: Taylor & Francis.
- Peck, J. (2005). Struggling with the creative class. *International Journal of Urban and Regional Research*, 29(4), 740-770.
- Rius-Ulldemolins, J. (2015). Contra el ciberutopismo. discurso utópico versus análisis sociológico sobre la transición al paradigma digital de la esfera cultural. *Política y Sociedad*, 52(1)
- Rius-Ulldemolins, J.Hernández, y M.Torres, F. (2016). Urban development and cultural policy "White elephants": Barcelona and valencia. *European Planning Studies*, 24(1), 61-75. doi:10.1080/09654313.2015.1075965.
- Rius-Ulldemolins, J. , y Sánchez, M. V. (2015). Modelo barcelona y política cultural: Usos y abusos de la cultura por parte de un modeloemprendedor de desarrollo local. *EURE*, 41(122), 101-123.
- Rubio Arostegui, J. A.Rius-Ulldemollins, J. y. Martinez, S. (2014). *El modelo español de financiación de las artes y la cultura en el contexto europeo. crisis económica, cambio institucional, gobernanza y valor público de la cultura y la política cultural*. Madrid: Fundación Alternativas.
- Rubio, A., y Rius-Ulldemolins, J. (2015). Cultura y políticas públicas después del diluvio. Las ciencias sociales y la refundación de la política cultural. *Política y Sociedad*, 51(1), 27-52.
- Scott, A. (2000). *The cultural economy of cities*. London [etc.]: Sage in association with Theory, Culture & Society. Nottingham Trent University.
- Scott, A. (2007). Capitalism and urbanization in a new key? The cognitive-cultural dimension. *Social Forces*, 85(4), 1465-1482.
- Scott, A. (2010). Cultural economy and the creative field of the city. *Geografiska Annaler: Series B, Human Geography*, 92(2), 115-130.
- Urfalino, P. (1989). Les politiques culturelles: Mécénat caché et académies invisibles. *L'Anne Sociologique*, 3(39), 81-109.
- Urfalino, P. (1996). *L'invention de la politique culturelle*. París: La Documentation Française.
- Zukin, S. (1995). *The culture of cities*. Oxford: Blackwell.

C UADERNO



Analizar la política cultural: ¿incorregiblemente plural o incompatible ontológicamente?*

Clive Gray

UNIVERSITY OF WARWICK

C.J.Gray@warwick.ac.uk

Recibido: 07/06/2016

Aceptado: 03/11/2016

RESUMEN

Los enfoques del estudio de la política cultural suelen vincularse a disciplinas concretas, lo que puede llevar a un fracaso en el intento de apreciar las diferencias reales entre estas disciplinas según lo que investigan y cómo se realizan dichas investigaciones. Las diferencias en los niveles ontológico, epistemológico y metodológico entre varias disciplinas implican que no sea posible adoptar sin más lo que cada disciplina dice sobre la política cultural en sentido estricto. Sin una mayor comprensión, desde el punto de vista teórico y metodológico, de las herramientas que tienen a su alcance para el análisis de la política cultural, es poco probable que se genere un enfoque analítico más sofisticado. En este artículo, se discuten las consecuencias de este hecho para el análisis de la política cultural y los futuros desarrollos analíticos en el área.

Palabras clave: análisis, teoría, metodología, política cultural.

ABSTRACT. *Analysing cultural policy: incorrigibly plural or ontologically incompatible?*

Approaches to the study of cultural policy are currently tied to particular disciplines. This can lead to a failure to appreciate the real differences between these disciplines in terms of what they are investigating, and how they go about these investigations. The differences that exist at ontological, epistemological and methodological levels between differing disciplines mean that it is not possible to simply adopt what each discipline is saying about cultural policy at face value. Without greater theoretical and methodological understanding of the tools that are available for the analysis of cultural policy, it is unlikely that a more sophisticated approach to analysis will be generated. The consequences of this for both the analysis of cultural policy and future directions of analysis in the field are discussed.

Keywords: analysis, theory, methodology, cultural policy.

Autor para correspondencia / Corresponding author: Clive Gray. Centre for Cultural Policy Studies. Millburn House, The University of Warwick, Coventry, CV4 7HS, United Kingdom.

Sugerencia de cita / Suggested citation: Gray, C. (2016). Analizar la política cultural: incorregiblemente plural o incompatible ontológicamente?. *Debats. Revista de cultura, poder y sociedad*, 130 (2). 17-32.

SUMARIO

Introducción

Comparación de enfoques

Definir "cultura"

¿Qué es la "política cultural"?

Metodologías de análisis

Comentarios finales

Agradecimientos

Referencias bibliográficas

* Publicado originalmente en: Gray, C. (2010) *Analysing cultural policy: incorrigibly plural or ontologically incompatible?*, *International Journal of Cultural Policy*, 16 (2), 215-230. Reimpreso con el permiso del editor Taylor & Francis Ltd, www.tandfonline.com. Artículo traducido por María Josep Cuenca

*World is crazier and more of it than we think,
Incorrigibly plural. I peel and portion
A tangerine and spit the pips and feel
The drunkenness of things being various.*

El mundo está más loco y más aún de lo que pensamos,
Incorregiblemente plural. Pelo y troceo
Una mandarina y escupo los huesos y siento
La embriaguez de las cosas que son diversas.
(MacNeice 1964: 26)

INTRODUCCIÓN

La *cri de coeur* de Bennett (2004) respecto a las incompatibilidades que hay entre diversos enfoques disciplinares, teóricos y metodológicos relacionados con la comprensión y el análisis de la política cultural identificaba una tensión que no está sujeta a una simple resolución o a una definición por decreto. Se puede comprobar que esta tensión es real en el cada vez mayor número de publicaciones que tratan de la política cultural, de las que muchas parecen funcionar en un grupo de silos analíticos cerrados herméticamente y marcados por un grado de incompreensión mutua, es decir, que no prestan ningún tipo de atención al resto. La falta de entendimiento que se pone de manifiesto deriva principalmente de una mala comprensión de las diferencias entre metodologías de análisis empleadas dentro de diferentes disciplinas y entre disciplinas; una incapacidad de relacionarse con una bibliografía más amplia procedente de otras disciplinas, y la existencia de imágenes estereotípicas relativas a diferentes teorías, disciplinas, ontologías, epistemologías que, en el mejor de los casos, son equívocas y, en el peor de los casos, son simplemente erróneas.¹

1. Por ejemplo, Lewis y Miller (2003: 2, 4) critican los enfoques que no comparten sus intereses porque los consideran "directamente elitistas". Si bien esto puede darles puntos para situarse políticamente junto a los ángeles (radicales), no significa que los otros enfoques sean "elitistas" sin más, como se dice. Igualmente, la mención que hace Hesmondhalgh (2002: 19) a los "bienes públicos" malinterpreta la noción económica de la indivisibilidad entendiéndolos como de múltiple uso. Se pueden encontrar intereses parecidos en otros casos; una investigación más detallada de este punto sería de gran valor informativo para entender las consecuencias que tiene para los análisis adoptados.

La idea que parece subyacer a muchos de estos fracasos es que no hay una única manera "verdadera" de entender qué es la política cultural y cómo se tiene que analizar. En consecuencia, los enfoques que no se ajustan se convierten en herejías académicas, los autores de estos trabajos tienen que ser expulsados a la oscuridad exterior y sus trabajos son ignorados por seguridad, porque simplemente están equivocados. Esta arrogancia cargada de superioridad sólo tiene sentido si uno lleva antojeras que evitan que el análisis adopte una concepción más abierta a enfoques alternativos, o incluso plural. Partir de una posición abierta como esta deja espacio para investigar los puntos fuertes y débiles realmente identificables en enfoques divergentes de la investigación sobre las políticas culturales. Bennett (2004) ha identificado claramente algunas de las áreas en que los métodos de análisis positivistas e interpretativos se preguntan diferentes cuestiones los unos a los otros, lo que les permite identificar puntos de interés diferenciados respecto a los que interesan en la política cultural, y, a la vez, les permite identificar en otros análisis puntos débiles que limitan su oportunidad para responder las cuestiones que surgen de enfoques alternativos.²

Una propuesta modesta para tratar algunos de estos problemas en el ámbito de las políticas culturales podría

2. El enfoque que adoptamos en este artículo es interpretativo en el sentido de que se entiende como un punto de partida para una discusión futura dentro del ámbito de la política cultural (un esbozo en algunas cuestiones clave), más que un intento de ofrecer una respuesta definitiva a estas cuestiones.

incluir una identificación del abanico de enfoques que se tiende a adoptar respecto al análisis de la política cultural en sí misma. Con esta base, los puntos fuertes y las limitaciones teóricas y metodológicas de los diferentes enfoques se pueden desarrollar de manera más clara y analítica, lo que debería poder corregir algunos de los malentendidos más flagrantes existentes en cuanto al análisis. Como mínimo, se podría desarrollar una mayor conciencia de las bases ontológicas, epistemológicas y metodológicas subyacentes a diferentes enfoques y se podría identificar su potencial no sólo para facilitar los puntos fuertes, débiles y las posibilidades de la investigación actual, sino también el desarrollo de nuevos caminos futuros de investigación (Hay 2002, caps. 1-3; Moses y Knutsen 2007).

Comparaciones previas de los enfoques sobre la sociología de las organizaciones (Burrell y Morgan, 1979) y las políticas de estado (Alford y Friedland, 1985; Dunleavy y O'Leary, 1987) han demostrado los beneficios de este tipo de revisión a la hora de clarificar las fortalezas y limitaciones potenciales de varios puntos de partida teóricos para la investigación de sus objetos de estudio. Ampliándola a varias bases disciplinares empleadas en el análisis de las políticas culturales en el pasado, resulta posible un ejercicio de desbrozamiento similar.

Una mayor conciencia de las bases disciplinares sobre las que se construyen varios enfoques analíticos también contribuirá a limitar las bifurcaciones que Bennett (2004) identificaba dentro del área y a la vez permitirá destacar aquellas áreas en que el análisis puede ir más allá simplemente mirando las cosas desde una perspectiva diferente. Dado que existen diferencias importantes tanto entre disciplinas académicas como dentro de cada una, el analista no puede adoptar sin más las aportaciones de un enfoque (o un conjunto de enfoques) y aplicarlas a un objeto ontológico, epistemológico y metodológico diferente. Al contrario, es muy probable que haga falta un enfoque más riguroso y analíticamente consciente antes de poder sacar conclusiones efectivas del abanico de enfoques potenciales existentes.

COMPARACIÓN DE ENFOQUES

La investigación que hemos propuesto se puede hacer de varias maneras. Las comparaciones de Alford y Friedland (1985) y de Dunleavy y O'Leary (1987), por ejemplo, investigaban la aplicación de diferentes teorías a su objeto de estudio. Moses y Knutsen (2007) y Burrell y Morgan (1979), por su parte, tomaban como base de comparación diferentes metodologías usadas para investigar fenómenos sociales. Sabatier (2007) combina los dos enfoques ofreciendo una comparación de metodologías y también de teorías y modelos sobre el proceso político.

Aun así, en todos los casos se destaca un conjunto de cuestiones diferente de las que tratamos aquí. El intento de captar visiones y enfoques dominantes en disciplinas académicas concretas inevitablemente tropieza con la enorme variedad de cada disciplina. En el caso de los estudios culturales, por ejemplo, cualquier intento de desarrollar un panorama completo coherente del tema exigiría ignorar las diferencias sustanciales entre los enfoques basados en Foucault, Habermas o Gramsci y sus versiones británica y americana. Cualquier intento de generalización dejaría de hacer justicia a algunos ejemplos de investigación en disciplinas concretas, pero no hacer el esfuerzo de intentarlo simplemente dejaría el análisis de las políticas culturales en el limbo desde el punto de vista comparativo, con poca esperanza de aprender algo de lo que pueden ofrecer las diversas disciplinas.

Excepto en el supuesto de que los analistas trabajen desde una perspectiva puramente inductiva –si ello fuera posible–, su trabajo siempre tendría el apoyo en un abanico de presupuestos teóricos que estructurarían las preguntas que se responderán, cómo se responderán y la forma del análisis que haría falta para responderlas.³ Si bien el trabajo interdisciplinar puede ofrecer una alternativa real al trabajo realizado exclusivamente dentro de las restricciones de un único

3. Se puede debatir el grado real en que la inducción escapa a una base teórica subyacente y todavía queda por demostrar de manera convincente si los "hechos" simplemente hablan por sí mismos.

enfoque analítico cualquiera, hay que asegurarse de que existe compatibilidad efectiva entre las características estructurales que muestran las disciplinas implicadas. Por lo tanto, los intentos de usar una forma neopluralista de análisis procedente de la ciencia política en el contexto de una perspectiva de la selección racional procedente de la economía causarían un grave mal a los dos enfoques y no sería capaz de producir nada más que un enredo teórico y analítico. Las teorías subyacentes son más que un puro bufé libre del que el analista puede elegir lo que le plazca, y tampoco son meras cajas de herramientas analíticas de donde el investigador puede coger una pieza o un aparato cualquiera a voluntad en un momento dado.⁴

Teniendo en cuenta estas importantes restricciones, el enfoque que adoptamos en este artículo exige cierta explicación para demostrar por qué se han identificado como relevantes para la discusión algunas cuestiones concretas. Se pueden identificar tres áreas de interés como base para investigar la manera como enfocan algunas disciplinas concretas elementos clave del análisis de las políticas culturales:

- Cómo intenta definir cada disciplina y enfoque concreto el concepto de “cultura”, esencialmente controvertido (Gallie, 1955-56; Gray 2009);
- Cómo entienden la idea de “política cultural”;
- Las metodologías predominantes empleadas en el análisis de la política cultural.

Estas áreas muestran que existen diferencias reales de comprensión entre disciplinas diferentes y que los intentos de imponer preferencias entre ellas probablemente reducen el potencial de una investigación informativa. Dada la tendencia a una suerte de absolutismo académico en algunas investigaciones (con afirmaciones taxativas sobre lo que es y tiene que ser la política cultural y la investigación sobre este ámbito),⁵ la aceptación y

el reconocimiento más amplio abre posibilidades al desarrollo de múltiples formas de análisis de múltiples temas de investigación.

Visto que la “cultura” es un concepto esencialmente controvertido –en Gray (2009) discutimos las consecuencias políticas directas de esto– y que puede recibir múltiples definiciones sin que exista un mecanismo que permita determinar su adecuación o precisión, la forma como se define esta palabra central en el tema de análisis asume una importancia que puede no ser tan evidente en el caso de otras áreas de la política como la defensa, la fiscalidad o la industria, que pueden ser definidas e identificadas de manera relativamente no ambigua. En consecuencia, también habrá que examinar cómo identifican las diferentes disciplinas el tema de las “políticas culturales”. La “política cultural” se puede identificar desde las perspectivas de la sociología, los estudios culturales, la ciencia política, la planificación urbanística y la economía, en la medida que incluye el desarrollo cultural de las comunidades, la diversidad cultural, la sostenibilidad cultural, del patrimonio cultural y las industrias culturales y de creación (Craik, 2007), la cultura de estilo de vida y la ecocultura (Craik, 2005), la planificación para la ciudad intercultural (Bloomfield y Bianchini, 2004), la planificación cultural en sí misma (Evans, 2001), el apoyo a las lenguas nacionales (Grayand y Hugoson, 2004), “aspectos actualmente controvertidos en una sociedad más amplia” (McGuigan, 2006: 203), las “guerras culturales” en los Estados Unidos (Singh, 2003, sobre todo los caps. 1 y 2), “la producción de ciudadanos culturales” (Lewis y Miller, 2003), y también puede tener que ver con “la representación, el significado y la interpretación” (Scullion y Garcia, 2005: 116) y ser una “función política transhistórica” (Ahearne, 2008: 2). Teniendo eso en cuenta, resulta evidente que, a pesar de las muchas aportaciones sobre la política cultural, no existe un modelo claramente definido y consensuado sobre en qué consiste. Esto es importante puesto que la definición del objeto de estudio tiene efectos claros en cómo se debe estudiar: las herramientas para analizar y comprender cualquier versión de la política cultural tienen que ser adecuadas a la tarea que se pretende hacer (Gray, 1996). El grado

4. Excepto, evidentemente, si el analista quiere intentar sacar un clavo con papel de lija.

5. Ver Lewis y Miller (2003), Scullion y Garcia (2005) y McGuigan (2006), como ejemplos de esta tendencia a blindar el análisis.

en que estas diferencias entre disciplinas derivan de diferentes maneras de entender lo que conciben como el contenido de la “política cultural” nuevamente apunta a la necesidad de una investigación sobre el significado que se le da a esta etiqueta.

La tercera cuestión que hay que examinar, relativa a las metodologías usadas para el análisis en las diversas disciplinas, tiene que ver con la cuestión de cuánto conocimiento se extrae sobre el tema que se investiga. En ese sentido, se puede hacer una distinción simple entre metodologías positivistas, interpretativas y realistas,⁶ distinción que nos servirá de base en la presente discusión. Inevitablemente, las diferentes disciplinas incluyen ejemplos de análisis basados en algunas de estas metodologías –si no en todas–, pero en términos generales puede parecer que la mayor parte de la bibliografía económica sobre la política cultural es de naturaleza positivista, la mayor parte de la procedente de los estudios culturales es interpretativa, mientras que la sociológica o la procedente de la ciencia política parecen ser, en efecto, más realistas en cuanto a su alcance. Discutiremos la validez de esta afirmación más adelante, en un estadio final del artículo, así como las consecuencias de estas elecciones metodológicas para lo que se puede investigar de manera satisfactoria en el marco de cada disciplina. Estas secuencias son importantes en la medida que implican que, incluso si existen análisis separados que se centran en el mismo tema, la manera como será investigado hará que no haya ninguna base simple a partir de la cual comparar los resultados.⁷

Los resultados, las limitaciones y las líneas de la investigación futura que identifica cada disciplina se ven afectados por las elecciones metodológicas que

hacen los analistas en cuestión. Es evidente que –dada la enorme variedad de resultados, metodologías y áreas de análisis que se pueden encontrar en las disciplinas implicadas– ningún enfoque disciplinar adoptado para el análisis tiene todas las respuestas al abanico completo de preguntas que se puede hacer: cada disciplina funciona en espacios de análisis independientes que hacen poco uso de las posibilidades que están al alcance de otras disciplinas. Este problema va mucho más allá de las cuestiones de puras diferencias metodológicas y al fin y al cabo afecta a aspectos de ontología y epistemología. En ese sentido, es poco probable que un analista pueda simplemente hacer una elección de los aspectos interesantes que disciplinas diversas pueden ofrecerse entre sí y aplicarlos de manera no ambigua a su trabajo. En primer lugar, los analistas tienen que desarrollar un panorama más claro de las posibilidades para la investigación que se incluyen en marcos de análisis específicos y esto solo se puede llevar a cabo entendiendo lo que ofrecen realmente las diferentes disciplinas. Una revisión de la bibliografía sobre la política cultural demuestra que se trata, como mínimo, de una tarea multidisciplinar. Todas las disciplinas que mencionamos a continuación han utilizado maneras propias para analizar las dimensiones de la política cultural en el pasado y existen probablemente otras que el autor simplemente no ha encontrado todavía: la estética, la antropología, los estudios culturales, la economía, la geografía, los estudios del patrimonio, la historia, los estudios literarios, los estudios de museística, la musicología, la filosofía, la planificación, la ciencia política, la sociología y los estudios urbanos. En un intento de limitar la discusión a una extensión apropiada, este artículo se centrará sólo en cuatro: los estudios culturales, la economía, la ciencia política y la sociología.

6. Las metodologías ideográficas y nomotéticas también se pueden sumar a estas, pero por cuestiones de espacio tenemos que restringir el alcance de estudio de este trabajo.

7. Resulta difícil hacer una comparación de McGuigan y Gilmore (2002) y Gray (2003) sobre la Cúpula del Milenio de Londres porque hablan de cosas diferentes: los primeros, sobre el contenido y el significado de la Cúpula y el segundo, sobre cómo gestionó el gobierno laborista el desastre que acabó siendo la Cúpula.

DEFINIR “CULTURA”

Si la “cultura” es un ejemplo de un concepto esencialmente controvertido, podemos suponer que la bibliografía incluirá múltiples definiciones de la palabra. También podemos esperar que no haya un método no ambiguo –y ciertamente no existe ninguno

empírico— que permita determinar la adecuación o no de estas definiciones (Gallie, 1955-56). En ese sentido, no hay razón particular alguna para hacer una mera lista de definiciones diferentes empleadas en diferentes disciplinas; resulta potencialmente más útil demostrar cómo estas definiciones afectan lo que se considera digno de estudio en estas disciplinas cuando se trata de aspectos “culturales”.

La multiplicidad de definiciones que se han propuesto en cada una de las disciplinas que examinamos ciertamente contribuye a la idea de que la “cultura” es esencialmente controvertida: ninguna de las disciplinas en cuestión tiene una única definición a que hagan referencia todos sus investigadores. A pesar de todo, dentro de las disciplinas existen ciertas tendencias a dar más importancia a unas definiciones que a otras. Por lo tanto, a pesar de reconocer que hay variantes en cada disciplina, discutiremos aquí la base común que parece existir.

En el caso de los estudios culturales, a primera vista parece haber dos denominadores comunes y no sólo uno: el primero parte de Williams (1961: 41-71) y el segundo, procedente de varios estructuralistas y postestructuralistas, tiene que ver con prácticas significativas semióticamente. En la práctica, las dos acaban integrándose tanto que es difícil formular una distinción significativa entre ellas. Una mirada rápida a los manuales sobre estudios culturales muestra una preferencia por la formulación de Williams como base para entender la “cultura”, cuando menos en los niveles de iniciación (Storey, 1998: 2; Milner y Browitt, 2002: 2-5; Lewis y Miller, 2003: 2-3). En esta formulación, la “cultura” adopta formas diferenciadas: la “cultura” como una forma del ideal platónico en términos de valores, la “cultura” como experiencia grabada y la “cultura” como “una manera de vivir” (a menudo, si bien cada vez de manera más equívoca, entendida como una visión antropológica, dado que la antropología de la cultura se ha separado de esta concepción: véase Williams, 1961: 41-71; Wright, 1998; y también Williams, 1981: 10-14, que simplemente diferencia las nociones “materialista” y “idealista” de la cultura, y Baetens, 2005). En los estudios culturales se

pueden encontrar aquí y allá visiones alternativas en la línea de la variante semiótica: por ejemplo, McGuigan (1996: 1) entiende la cultura como relacionada con “la producción y la circulación de significados simbólicos” —este es un buen ejemplo de lo que son las visiones antropológicas de la “cultura” (cf. Wright, 1998), a pesar de que no deriva directamente de la antropología—. Estas definiciones ofrecen entre sí una mezcla incómoda de lo que, de acuerdo con Williams (1981), podemos denominar como concepciones idealista y materialista de la cultura.⁸ Se pueden ver las consecuencias de todo ello más claramente según las metodologías usadas en los estudios culturales, como se discutirá más adelante.

En términos de ciencia política, tiende a definirse la “cultura” de manera concreta, y no en los términos generales usados en los estudios culturales. Una distinción simple sería la que existe entre la “cultura” como término abreviado para referirse a los contextos sociales en los que tiene lugar la política (como, por ejemplo, Huntington, 1996, que habla de “civilización”); la “cultura” como subconjunto de contextos sociales que incluyen las valoraciones, el conocimiento y los sentimientos respecto a la actividad y las instituciones políticas, volviendo a la idea de “cultura” cívica del trabajo de Almond y Verba (1963), del cual se pueden encontrar versiones más recientes, y muy diferentes, en Crothers y Lockhart (2000), y en Lane y Ersson (2002); y, finalmente, como conjuntos de comportamientos formales e informales basados en reglas (la idea de una “cultura administrativa”; por ejemplo, Knill, 1998; Gray, 2002: 6-9).

Estas definiciones son bastante diferentes de las que se encuentran en los estudios culturales: el solapamiento más cercano entre ellas se situaría entre la definición de “modo de vida” en la última y la versión del “contexto social” en la ciencia política, e incluso en esto hay diferencias considerables entre las dos,

8. La diferencia es aún más destacada cuando se hace referencia a las versiones americanas de los estudios culturales, en las que la distinción entre materialista e idealista es, quizás, todavía mayor que, por ejemplo, en las variantes británicas y australianas.

puesto que la última tiene más que ver sobre todo con la interacción concreta entre las dimensiones social y política de la vida social que con los conjuntos más generales de intereses de los que parecen ocuparse primordialmente los estudios culturales. En la ciencia política, las definiciones dominantes reciben una gran influencia de la corriente conductista en el estudio de la política y ello afecta al tipo de metodologías que se consideran adecuadas para su estudio. Este punto también se discutirá más adelante.

En el caso de los estudios sociológicos de la “cultura” parece haber una división entre la “sociología de la cultura” y la “sociología cultural”, división denominativa que refleja diferencias en el nivel metodológico, entre otras cosas, pero que implica diferentes nociones de lo que es “el hecho cultural”. Una de sus versiones tiene que ver con la “cultura” como conjunto de significados, símbolos y estructuras (Alexander 2006) e implica una forma concreta de análisis sociológico (o más bien semiótico). En una segunda versión la “cultura” consiste en espacios de actuación concretos que se asocian con productos y/o actividades concretas limitadas, por ejemplo, a “las artes, las industrias culturales y los sectores de la comunicación” (Bennett, 2007: 32), donde se incluyen, por ejemplo, el estudio de los patrones de consumo “cultural” entre grupos sociales concretos como en Bourdieu (1993), o el proyecto británico más reciente de “Capital cultural y exclusión social” (“Cultural Capital and Social Exclusion”, véase Bennett y Silva, 2006). Una tercera versión tiende a integrar “cultura” y vida social, sin hacer ninguna distinción significativa entre ambas. Ello podría parecer similar a la definición de “modo de vida” de Williams, en que la cultura es decididamente “corriente” –aunque resulte completamente opaco en qué consiste: llevado al extremo, la “cultura” simplemente se hace tan incluyente que no hay manera de determinar qué hace que una cosa sea específicamente cultural (cfr. los comentarios que se incluyen en Bennett, 2007: 32).

En el caso de la economía, la mayor parte del trabajo en el área de la política cultural tiene que ver con el tema concreto de la economía del arte (como en los casos de O’Hagan, 1998 y Frey, 2003). Aunque hay cada vez más

libros publicados que incluyen las palabras “cultura” y “economía” en el título, suelen tratar en gran medida de las artes como tema de investigación (cf. Heilbrun y Gray, 1993; Towse, 1997a, 1997b, 2003; Cowen, 1998). De hecho, Towse (1997a: xiii) habla del “campo de la economía cultural, conocida anteriormente como economía de las artes”, lo que indica que las dos denominaciones son en efecto sinónimas, aunque a continuación argumenta que la cultura “tiene que ver con normas de comportamiento y valores compartidos” (1997a: xv) y que se trata de áreas que superan el ámbito de la economía. En cambio, se consideran susceptibles de análisis económico los *productos* culturales, productos caracterizados por contener “un elemento creativo o artístico” (Towse, 2003: 2). Throsby (2001: 3-4) repite esta distinción cuando identifica dos usos de “cultura”: las creencias, los valores y las prácticas compartidas por grupos sociales (como en la versión antropológica de Williams) y, en segundo lugar, como conjunto de actividades y productos de estas actividades que tienen que ver con “los aspectos intelectuales, morales y artísticos de la vida humana” (Throsby, 2001: 4). Throsby se diferencia de Towse en que las dos versiones de la “cultura” se consideran analizables –y, de hecho, lo son– con las herramientas del análisis económico.

Resulta claro que hay algunos puntos comunes entre disciplinas en cuanto a cómo tienden a definir en general el concepto central de “cultura”. En todas hay una visión de la “cultura” como una forma de pegamento social que ofrece un marco común para entender cómo se organizan e interactúan los miembros de la sociedad. Con todo, existen otras versiones de la “cultura”, y sería un error ignorar estas variantes puesto que se orientan hacia ideas bastante diferentes de lo que es una “cultura” y que hace, y cómo puede ser usada y ser vivida en términos humanos. El intento de ofrecer una versión omnicompreensiva de la “cultura” en *International Journal of Cultural Policy*, la principal revista del mundo que trata sobre política cultural (Deakin University, 2008) y en el principal congreso internacional del área (*International Conference on Cultural Policy Research*) son buenos ejemplos, que destacan la cultura como “comunicación simbólica” que “integra un abanico amplio de prácticas significativas” y muestran un

interés mucho menor en las versiones “antropológicas” de la cultura derivadas de Williams (1961), lo cual apunta a una concepción ligeramente plural de lo que se puede considerar la “cultura”.

Puede parecer que el análisis de la política cultural es relativamente problemático en este punto: si cada disciplina hablara del mismo objeto de estudio (cosa que no se da), sería concebible que se pudiera desarrollar una estrategia común para analizar las políticas que se asocian con este objeto. En la práctica, no es ese el caso, en primer lugar por la existencia de diferencias significativas dentro de las disciplinas –y todavía más entre disciplinas– respecto a lo que es, en realidad, su objeto de estudio. Este problema de definición puede entenderse como generador de diferencias en las bases ontológicas subyacentes (o, alternativamente, es generado por estas diferencias), que les sirven de base y también, en consecuencia, generan diferencias metodológicas respecto a cómo llevar a cabo el análisis entre las diversas disciplinas. Estas diferencias se pueden distinguir más fácilmente cuando se investigan los enfoques de la “política cultural” (y no sólo respecto a la “cultura”) adoptados en las diversas disciplinas.

¿QUÉ ES LA “POLÍTICA CULTURAL”?

La enorme variedad de formas de política cultural existente (Gray, 2009) indica que muy probablemente hay muchas formas de analizar un determinado fenómeno. Como en el caso de la definición de la “cultura”, los enfoques que han tendido a adoptar diferentes disciplinas se centran en un abanico de prácticas políticas e incluso allá donde existen parecidos subyacentes en lo que se identifica como digno de estudio en ese campo, las formas implícitas como se estudian, se analizan y se entienden esos objetos muestran diferencias claras entre disciplinas, así como dentro de cada disciplina.

En el caso de los estudios culturales, normalmente se diferencian los enfoques que derivan de lecturas concretas de Gramsci y los que derivan de Foucault. Lo que se investiga y cómo se analiza se ve claramente

afectado por las elecciones hechas en este sentido. Sin embargo, cabe notar que existe una tercera aproximación dentro de los estudios culturales que deriva de enfoques centrados en técnicas de los estudios literarios (o incluso psicoanalíticos), relacionados con la ‘lectura’ de los textos que están al alcance del investigador (ver McGuigan y Gilmore, 2002). En la práctica, esta tendencia ha favorecido prácticas críticas desarrolladas a partir de los estudios literarios, en concreto en el ámbito del análisis de la “cultura” como una experiencia grabada (nuevamente generando “textos” para el análisis), donde la distinción Gramsci/Foucault se desarrolla como reacción expresamente politizada contra ello (Bennett, 1996, 1998).

Esta división entre tendencias gramscianas y foucaultianas de la investigación en política cultural en el seno de los estudios culturales se puede equiparar a la que se establece entre el foco en la ideología y la hegemonía, por un lado, y la noción de gobernabilidad, por otro. Existen variantes de estos puntos de partida básicos (por ejemplo, el enfoque influido por Habermas de McGuigan 1996, 2004), pero, con todo, tienden a ocuparse de las mismas distinciones focales. Como mucho, se puede discutir que la variante gramsciana adoptó una agenda “populista” donde las formas de la creación cultural de arriba abajo se identifican con una forma radical de resistencia a las fuerzas hegemónicas dominantes dentro de la sociedad (Hall y Jefferson, 1976; McGuigan, 1992), mientras que la tendencia foucaultiana puede confundir consecuencias con causas por las que la creación de individuos dóciles y controlados⁹ se convierte en la razón de las políticas culturales más que un resultado de estas, lo cual, además de ser teleológico, como nota Bennett (2004: 238), es “una formulación un poco paranoide”.

9. Como en Lewis y Miller (2003: 1), “la política cultural [...] es un espacio para la producción de ciudadanos culturales en el que las industrias culturales no sólo ofrecen un conjunto de representaciones de uno mismo y de los otros, sino también una serie de fundamentos lógicos para tipos de conducta concretos”, o en Scullion y Garcia (2005: 125), que ven la investigación en política cultural como relacionada con “la actividad de “hacer políticas” (en términos de Foucault) por parte del Estado y combina una implicación en la representación y en la formulación”.

Aunque estos extremos están exagerados, identifican áreas dominantes para el análisis dentro de dos de las ramas más comunes del enfoque de los estudios culturales. La rama gramsciana se concentra en los significados que se asocian con formas concretas de comportamiento y expresión por parte de los participantes, y la rama foucaultiana se centra en la atribución de significado a comportamientos y expresiones adoptadas por otros. Con todo, en los dos casos la destreza del analista para identificar los “auténticos” significados que se relacionan con estos asuntos depende de su habilidad para “leer” para qué políticas y prácticas asociadas existen realmente. Ello reconecta estos enfoques dominantes de los estudios culturales de las políticas con formas de crítica literaria donde el crítico formado y habilidoso es capaz de identificar profundidades ocultas a la política que las lecturas superficiales de otros pueden no ser capaces de comprender.¹⁰ En este nivel, la “política cultural” se convierte en una serie de “textos” sujetos a interpretaciones del analista concreto más que en un conjunto de prácticas organizativas concretas que hay que analizar, incluso si estas eran el objetivo del giro político de los estudios culturales (Bennett, 1996: 307-308).

Este enfoque es marcadamente diferente del que adopta la ciencia política. A pesar de que no se deja de reconocer el contenido y la significación de los “textos”, en la ciencia política el enfoque general del análisis de la política cultural tiende a adoptar formas bastante diferentes (Gray, 2009). En primer lugar, la política cultural se puede ver simplemente como el abanico de actividades que emprenden –o no– los gobiernos en el campo de la “cultura”. El abanico de actividades que los gobiernos consideran dignas de apoyo también se puede entender como una imagen de los valores e ideologías subyacentes

que apoyan los gobiernos, y son ciertamente producto de elecciones políticas entre un abanico de formas y niveles de apoyo potenciales que estos pueden ofrecer. En ese tipo de análisis, la política cultural es simplemente cualquier cosa que el gobierno dice que es, lo que lleva a una gran variedad de actuaciones, organizaciones y elecciones específicas de cada país como foco de estudio (Gray, 1996: 214-215).

Sin embargo, es posible observar una línea de análisis más complejo si se cambia el foco de lo que el gobierno etiqueta como “política cultural” a un enfoque en el que la política cultural se define como “las acciones que un Estado [...] emprende que afectan la vida cultural del suyos ciudadanos” (Mulcahy, 2006: 267).¹¹ Esta versión ampliada desplaza la atención hacia una serie de actividades, como las políticas de los medios de comunicación y de la educación, que normalmente pueden no ser consideradas por los mismos gobiernos como parte de sus propias políticas culturales (véase, por ejemplo, el informe del Parlamento Europeo (2006) sobre la financiación y el gasto de los estados en el sector cultural de los estados miembros de la Unión Europea, donde se equiparaban de facto las “artes” y la “cultura”, y la política cultural con la política de las artes, más que con nociones más amplias de cultura pública o incluso con cualquier otra forma de política cultural).

Si bien el foco general en cada caso tiende a situarse en las actuaciones y las elecciones de los gobiernos y las instituciones del sector público, ello no implica que estas constituyan los límites absolutos de las investigaciones de la ciencia política en cuanto a la “política cultural”, incluso cuando la mayor parte del trabajo que se lleva a cabo dentro de la disciplina tienda a mantenerse dentro de esos límites. En ese sentido, algunas de las conclusiones procedentes de la

10. McGuigan (2004: 90) ve la Cúpula del Milenio británica como “una decepción a pesar de los incansables esfuerzos de los visitantes para hacerla mejor de lo que realmente es”. En este caso, el analista, evidentemente, sabe mejor que los visitantes de qué iba “realmente” la Cúpula. Como ejemplo de la perspectiva “elitista” que los estudios culturales tienen tanta voluntad de atacar, este resulta difícil de superar.

11. Se podría argumentar que todas las políticas gubernamentales tienen un efecto cultural en un sentido u otro. Eso convertiría, de hecho, todas las políticas públicas en culturales. En este punto, también se aplica la objeción que se hace a alguna investigación sociológica por el hecho de ser tan incluyente que se pierde lo que resulta específicamente “cultural” de estas políticas.

tradición de los estudios culturales, que generalmente tiene una concepción mucho más amplia del campo, podrían abrir nuevos ámbitos de investigación para los investigadores en ciencia política. Ciertamente, el hecho de concentrarse en el componente cultural de las políticas gubernamentales que normalmente no se consideran “culturales” ampliaría la perspectiva política hacia el análisis de las políticas.

Los enfoques sociológicos de la política cultural tienden a estar relativamente poco desarrollados; gran parte del trabajo de la sociología cultural tiende o bien al análisis semiológico de la formación y el uso del significado individual y grupal (Alexander, 2006), o bien al desarrollo de trabajo dentro del marco de la sociología de las artes (Alexander, 2003), de forma que no se presta demasiada atención a aspectos relacionados con políticas en un sentido amplio. Los casos en los que surge la “política” parecen estar relacionados en gran medida con el uso del término en la bibliografía de los estudios culturales (donde la “política cultural” tiene que ver, a grandes rasgos, con la “cultura pública” de Mulcahy) (por ejemplo, Jones, 2007), con referencias esporádicas en las que la política cultural se identifica con las políticas gubernamentales sobre las artes (Alexander y Rueschmeyer, 2005). En cualquiera de los dos casos, los análisis llevados a cabo no se alejan particularmente de los intereses tradicionales de los estudios culturales o de la sociología en general. Esto implica un subdesarrollo de la bibliografía sociológica en cuanto al análisis de la política cultural, pero decir eso sería injusto en la medida que gran parte del trabajo dentro de la sociología que trata de aspectos “culturales” –por ejemplo, el análisis de audiencias y de hábitos de ocio, y el creciente interés en los conceptos de capital cultural que siguen a Bourdieu (1993)– tiene un gran número de implicaciones políticas, incluso cuando este no es el principal punto de discusión o análisis. Sin embargo, en la bibliografía sociológica estándar, la focalización directa en problemas de política cultural explícitos per se resulta limitada.

La bibliografía económica parece estar mucho más desarrollada en este sentido, aunque, en sintonía con la cuestión de cómo se define la “cultura” dentro de la disciplina, mucho tiene que ver con las “artes” y no con una concepción más amplia de la “cultura”. El enfoque general adoptado implica el análisis de la aplicación de herramientas económicas concretas –usadas como parte de una política económica gubernamental general, por ejemplo, las políticas fiscales– a aspectos concretos variados de la producción cultural (véase, por ejemplo, Towse, 1997a, 1997b, 2003; O’Hagan, 1998; Frey, 2003). En ese sentido, el foco se sitúa en políticas económicas concretas que crean y usan los gobiernos para objetivos culturales o dentro del ámbito cultural, más que el contenido de estas políticas propiamente.

Sin embargo, hay un segundo tema que deriva de las cuestiones normativas de si es adecuada la implicación del Estado en la creación y la gestión de las políticas económicas para las artes y los asuntos culturales, y, en general, implica la consideración del estatus público o del carácter innegablemente provechoso de las artes y la cultura, o la preocupación más amplia sobre las cuestiones del valor cultural por sí mismo (Cowen, 1998; Throsby, 2001). Este tema tiene una naturaleza diferente a los habituales en otros enfoques del análisis de la política cultural, puesto que explícitamente suscita el interés sobre los sistemas de valor subyacentes que se pueden usar para justificar o no una actuación estatal en este ámbito. Aunque dichos intereses normativos también se pueden encontrar en la filosofía política y en la ciencia política, la atención que recibe en el marco de la economía es notable, especialmente por el carácter ampliamente insidioso de los argumentos que puede generar.

En cuanto al tema de cómo se define la “cultura” entre disciplinas, hay algunos parecidos según cómo se entienda una misma política cultural. Así, desde una perspectiva general, uno de los elementos esenciales para esta comprensión tiene que ver con lo que hacen los gobiernos en cuanto a las políticas que llevan a cabo, aunque no hay un acuerdo general respecto a si

simplemente incorporar lo que los mismos gobiernos definen como “políticas culturales” o ir más allá, hacia el contenido cultural de cualquier política pública, explícitamente cultural o no (Mulcahy, 2006; Ahearne, 2008).

Existe también una segunda visión de la política cultural que tiene que ver con el papel en el ámbito de la cultura del sector privado, las organizaciones religiosas y de voluntariado (así como los individuos y los grupos de la sociedad civil en general). Los intereses que se están desarrollando en este ámbito, en concreto en la antropología y en la sociología, pueden no ser especialmente nuevos, porque han sido un pilar de los historiadores de la cultura desde hace tiempo (véase, por ejemplo, Brewer, 1997; Bashford y Langley, 2000; Blanning, 2002; Black, 2005; Burke, 2008), pero contribuyen a ampliar el ámbito del análisis de la política cultural más allá de los confines relativamente estrechos de la acción o la inacción del Estado. Sin embargo, en ambos casos, no puede sorprender que la forma como se hace el análisis de estos aspectos esté potencialmente abierta a una variedad de metodologías desarrolladas para enfoques disciplinares y analíticos específicos que han adoptado los investigadores del área.

METODOLOGÍAS DE ANÁLISIS

La distinción entre metodologías positivista, interpretativa y realista que hemos mencionado antes es el punto de partida de la discusión que presentamos ahora, pero también es posible ofrecer visiones alternativas. Los puntos generales sobre las posiciones definidoras en disciplinas diversas que hemos comentado pueden perjudicar a algunos ejemplos dentro de cada disciplina, pero una discusión general sobre la metodología probablemente sería mucho más perjudicial. Resulta cuestionable la afirmación general según la cual la bibliografía económica deriva de una postura positivista, la de los estudios culturales de una postura interpretativa y la de la sociología y la ciencia política de una posición realista; también sería bastante ilustrativo en este sentido ver cómo

cada una de estas disciplinas se enfrentan a esta afirmación. A pesar de todo, puede resultar útil como muestra de semejanzas y diferencias más amplias entre disciplinas, más que como afirmación definitiva de tendencias metodológicas disciplinares.

En el caso de los estudios culturales y de la economía, parece haber preferencias claras aplicables a todos los análisis dentro de estas disciplinas. En los estudios culturales, esta preferencia parece corresponder a un conjunto de enfoques interpretativos y cualitativos diferenciables (véase, por ejemplo, Alasuutari, 1995; Murdock, 1997) que a menudo se alía con un conjunto concreto de preferencias políticas (para una explicación y ejemplificación de este aspecto, véase Stevenson, 2004). En el caso de la economía, por el contrario, la característica central es una mentalidad cualitativa y distintivamente positivista que se relaciona de forma clara con intereses empíricos (véase Frey, 2003: 6-8). La razón para ver la sociología y la ciencia política como disciplinas que ocupan un marco más realista reside en la gran multiplicidad de enfoques que incluyen: las dos cubren el espectro de enfoques potenciales desde el positivista al interpretativo, al constructivista social, al normativo, con una elección metodológica determinada por las cuestiones que el analista quiere tratar, lo que es también un rasgo central del realismo metodológico (véase Sayer, 2000: 19). Esta ortodoxia en el enfoque permite el desarrollo potencial de un amplio abanico de explicaciones de políticas culturales concretas en la bibliografía de la sociología y la ciencia política en que la elección es consecuencia de hasta qué punto responden bien a las preguntas que ha planteado el analista. Es cierto que puede parecer que la sociología y la ciencia política usan un abanico mucho más grande de estrategias metodológicas que los estudios culturales y la economía.

Está claro que estas diferencias en el nivel metodológico dan lugar a concepciones bastante diferenciadas de para qué existen las políticas culturales, cómo y por qué se crean, vehiculan y evalúan, y qué se puede deducir del análisis de políticas concretas (Rose, 1993). Según esto, más que un resumen de tendencias generales dentro de las disciplinas, hace falta una

conciencia de las metodologías concretas empleadas en el estudio de las políticas culturales como base para entender los aspectos concretos que han mostrado los diferentes analistas empleando varias herramientas.

Si aceptamos que cada metodología produce resultados que no se pueden descubrir usando los otros enfoques, podemos obtener todavía más beneficios. En el peor de los casos, podemos desarrollar una concepción más amplia de los intereses de la política cultural simplemente examinando los resultados de las investigaciones realizadas con el uso de los métodos otras disciplinas (o incluso diferentes metodologías en una misma disciplina). La incapacidad de reconocer que las debilidades percibidas en una disciplina a menudo tienen que ver con las metodologías usadas, y no tanto con las mismas disciplinas, también puede servir para limitar críticas injustas desde otras disciplinas, cosa que a menudo se constata en el área de las políticas culturales.¹² Si admitimos que ninguna disciplina tiene el monopolio del conocimiento en el campo del análisis de las políticas culturales y si admitimos también que hay diferencias metodológicas entre éstas y dentro de cada una según lo que estudian y cómo lo hacen, al menos potencialmente, podremos conseguir una comprensión mayor de la totalidad del área de análisis de la política cultural.

Que esto es un problema real en el mundo del análisis de la política cultural se puede demostrar con un análisis bibliométrico de los artículos publicados en la revista *International Journal of Cultural Policy*, pertenecientes a escuelas diferentes y que tratan temas relacionados con las industrias creativas,

12. La queja habitual desde los estudios culturales, por ejemplo, de que disciplinas como la economía ignoran cuestiones de valor no es cierta si nos aproximamos desde el ángulo de esta disciplina, en la que las cuestiones de valor son, de hecho, centrales para lo que hace la disciplina, especialmente en las variantes marxistas. Aun así, lo que se entiende por "valor" en cada disciplina continúa siendo un aspecto que suscita bastante debate y es un problema tanto metodológico como de definición. Nuevamente, la queja habitual sobre "el elitismo" procedente de la bibliografía de los estudios culturales no ayuda en el contexto de la ciencia política, donde el elitismo y el neELITISMO son enfoques analíticos, y no un conjunto de acusaciones.

la planificación cultural, las ciudades culturales, la democracia, la esfera pública y la cultural y la política cultural "tradicional" en sus variantes británica y francesa (Frenander, 2008). Es muy probable que la fuerza de las fronteras disciplinares en la investigación académica tenga impacto en la creación y el refuerzo de estas tendencias, dado que los economistas culturales que escriben para otros economistas culturales en *Journal of Cultural Economics*, o los sociólogos culturales que escriben en *Cultural Sociology* para otros sociólogos culturales, por ejemplo, no están especialmente preocupados por cómo enfocan aspectos parecidos otras disciplinas, en la medida que no constituyen su audiencia principal (véase la discusión sobre el tribalismo académico incluida en Becher y Trowler, 2001).

En ese sentido, se pone en juego una *purdah* académica autogeneradora que puede condicionar el intento de pensar, y de analizar, con mayor amplitud de miras. Un esfuerzo consciente para superar los límites de las disciplinas individuales podría resultar potencialmente beneficioso para una comprensión de la política cultural más amplia que la que ofrece cada disciplina por separado.

COMENTARIOS FINALES

Este artículo es sólo una revisión preliminar de un tema que debería ser de notable interés para todos los que cultivan los campos del análisis de la política cultural. La gran variedad del trabajo que puede contribuir a una comprensión de los temas de la política cultural genera toda una serie de preguntas sobre cuáles son las metodologías adecuadas para un tema de investigación que puede parecer común, al menos a primera vista. Las diferencias entre disciplinas según cómo entienden lo que investigan, y también según las metodologías preferidas, comportan importantes problemas ontológicos y epistemológicos en cuanto a la transposición de las conclusiones de una disciplina en el contexto de otra. Así, no puede ser que los analistas realicen elecciones entre una serie de metodologías y resultados de investigación

disponibles sin ser conscientes de estos problemas teóricos y de cómo pueden restringir los caminos de análisis potenciales que tienen delante.

De acuerdo con el título de este artículo, para analizar la política cultural existe claramente un abanico “incorregible” de enfoques que *pueden* efectivamente ser adoptados y, además, no hay ningún mecanismo para determinar si un enfoque es, en sentido absoluto, “mejor” o “peor” que otro. Las decisiones sobre qué conjunto de herramientas metodológicas se adoptarán quedan determinadas, si somos realistas, por el tema de estudio que se quiere investigar y el tipo de cuestiones que el analista quiere responder. El hecho que estas elecciones puedan servir también para cerrarse a otras formas de análisis indica que *existe* un elemento de incompatibilidad entre disciplinas y enfoques. Lo que resultaría una pérdida para el análisis de la política cultural sería permitir que estas considerables diferencias entre formas de análisis llevaran a ignorar sistemáticamente la investigación que se ha hecho usando herramientas diversas y procedente de diferentes trasfondos disciplinarios de los que es posible aprender, incluso cuando no pueden ser adoptados para un uso inmediato. La mejor comprensión de los aspectos teóricos, de definición y metodológicos subyacentes que ha puesto de manifiesto este artículo puede tener un uso mayor para el análisis de la política cultural que una demarcación continúa entre disciplinas y el consiguiente fracaso en la posibilidad de salirse de las fronteras disciplinares, actitud que parece arraigarse cada vez más.

Como mínimo, haría falta que los investigadores fueran mucho más sofisticados desde el punto de vista teórico y metodológico de lo que son ahora, si realmente tienen que usar el abanico de resultados producidos a partir de perspectivas disciplinares diferentes. Excepto si –o hasta que– la política cultural se convierte en una disciplina diferenciada, lo que exigiría un desarrollo teórico específico dirigido explícitamente al tema de estudio mucho mayor del que encontramos actualmente, los analistas no tienen más remedio que usar las herramientas

concretas procedentes de contextos disciplinarios concretos. Un tema completamente distinto es si resulta necesario acometer esta tarea disciplinar específica como “política cultural”. Las fortalezas de la actual pluralidad de disciplinas y metodologías empleadas en el análisis de la política cultural incluyen el desarrollo de formas de análisis que se basan en la naturaleza esencialmente controvertida del concepto nuclear implicado, el de “cultura”, lo que ofrece un potencial como mínimo para entender las múltiples formas y dinámicas políticas que se incluyen, en vez de encerrar el análisis en límites más restrictivos. Junto a eso, el desarrollo de ideas y modelos de políticas, como la política por adjunción –*policy attachment*– (Gray, 2002), la política cultural ritual (Royseng, 2008) y las políticas explícitas/implícitas (Ahearne, 2008), más allá de ser una simple transposición de ideas o modelos de disciplinas concretas e individuales al ámbito cultural, muestra un potencial para el análisis creativo que surge de haber abierto el campo. Queda como cuestión abierta hasta qué punto estos desarrollos habrían sido posibles en un paradigma de investigación kuhniano cualquiera (Kuhn, 1970), y podría ser de más ayuda una visión de la investigación en política cultural actual como parte de un programa de investigación al estilo de Lakatos (Lakatos, 1970), abierto a una variedad de enfoques analíticos teóricos y metodológicos, y no a un único paradigma.

En ese sentido hace falta un conocimiento mayor y más detallado de lo que ofrecen dichos contextos, las preguntas que pueden ayudar a responder, los tipos de explicaciones de lo que pasa dentro del ámbito en el que actúan y las explicaciones de por qué pasan estas cosas, y, lo que es igualmente importante, los ámbitos en los que estos contextos tienen limitaciones, si los hay. Sólo puede producirse esta evolución siendo conscientes de todo el abanico de posibilidades de análisis existentes, a menos que prefiramos mantenernos en nuestro cómodo refugio disciplinar e ignorar lo que nos dicen nuestros colegas investigadores.

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer a Oliver Bennett y a Per Mangset sus comentarios sobre una versión anterior de este trabajo, a Geir Vestheim, Javier Stanzola, Lianne Gibson y Kevin Mulcahy sus preguntas y a los revisores anónimos las críticas y el apoyo; la responsabilidad del contenido final es, en todo caso, exclusivamente mía.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ahearne, J. (2008). Cultural policy explicit and implicit: a distinction and some uses. Comunicación presentada en *5th International Conference on Cultural Policy Research*, 20-24 de agosto, 2008, Estambul.
- Alasuutari, P. (1995). *Researching culture: qualitative method and cultural studies*. Londres: Sage.
- Alexander, J. (2006). *The meanings of life: a cultural sociology*. Nova York: Oxford University Press.
- Alexander, V. (2003). *Sociology of the arts*. Oxford: Blackwell.
- Alexander, V. , y Rueschmeyer, M. (2005). *Art and the state: the visual arts in comparative perspective*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Alford, R., y Friedland, R. (1985). *Powers of theory: capitalism, the state and democracy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Almond, G., y Verba, S. (1963). *The civic culture*. Princeton: Princeton University Press.
- Baetens, J. (2005). Cultural studies after the cultural studies paradigm. *Cultural studies*, 19, 1-13.
- Bashford, C., y Langley, L (Eds.) (2000). *Music and British culture, 1785-1914: essays in honour of Cyril Ehrlich*. Oxford: Oxford University Press.
- Becher, T., y Trowler, P. (2001). *Academic tribes and territories*. 2a ed., Buckingham: The Society for Research into Higher Education/Open University Press.
- Bennett, O. (2004). Review essay: the torn halves of cultural policy research. *International journal of cultural policy*, 10, 237-248.
- Bennett, T. (1996). Putting policy into cultural studies. En J. Storey (Ed.), *What is cultural studies? A reader*. Londres: Arnold, 307-321.
- Bennett, T. (1998) *Culture: a reformer's science*. Londres: Sage.
- Bennett, T. (2007). The work of culture. *Cultural sociology*, 1, 31-47.
- Bennett, T., y Silva, E. (Eds.) (2006). Culture, taste and social divisions in contemporary Britain. *Cultural trends*, 15 (2/3), 87-244.
- Black, J. (2005). *Culture in eighteenth-century England*. Londres: Hambledon Continuum.
- Blanning, T. (2002). *The culture of power and the power of culture: old regime Europe, 1660-1789*. Oxford: Oxford University Press.
- Bloomfield, J., y Bianchini, F. (2004). *Planning for the intercultural city*. Stroud: Comedia.
- Bourdieu, P. (1993). *Distinction: a social critique of the judgement of taste*. Londres: Routledge.
- Brewer, J. (1997). *The pleasures of the imagination*. Londres: Fontana.
- Burke, P. (2008). *What is cultural history?* 2a ed., Cambridge: Polity.
- Burrell, G., y Morgan, G. (1979). *Sociological paradigms and organisational analysis*. Londres: Heinemann.
- Cowen, T. (1998). *In praise of commercial culture*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Craik, J. (2005). Dilemmas in policy support for the arts and cultural sector. *Australian journal of public administration*, 64 (4), 6-19.
- Craik, J. (2007). *Re-visioning arts and cultural policy: current impasses and future directions*. Canberra: ANU E-Press.
- Crothers, L., y Lockhart, C. (2000). *Culture and politics: a reader*. Nueva York: St. Martin's Press.

- Deakin University (2008). *Arts management journal ratings*. (en línea). <http://www.deakin.edu.au/buslaw/clmr/arts/arts-journals.php> [Consulta el 13 de noviembre de 2016].
- Dunleavy, P., y O'Leary, B. (1987). *Theories of the state*. Basingstoke: Macmillan.
- Evans, B. (2001). *Cultural planning: an urban renaissance?* Londres: Routledge.
- Frenander, A. (2008). What are they doing, the cultural policy researchers? Or, the theoretical universe of cultural policy research. Comunicación presentada en *5th International Conference on Cultural Policy Research*, 20-24 de agosto, 2008, Estambul.
- Frey, B. (2003). *Arts and economics: analysis and cultural policy*. 2a ed., Berlín: Springer.
- Gallie, W. (1955-56). Essentially contested concepts. *Proceedings of the Aristotelian society*, 56, 167-198.
- Gray, C. (1996). Comparing cultural policy: a reformulation. *European journal of cultural policy*, 2, 213-222.
- Gray, C. (2002). Politics and culture: reformulating the problem. Comunicación presentada en *52nd Annual Conference of the Political Studies Association*, 5-7 de abril, 2002, Aberdeen (Reino Unido).
- Gray, C. (2003). The Millennium Dome: 'falling from grace'. *Parliamentary affairs*, 56 (3), 441-455.
- Gray, C. (2009). Managing cultural policy: pitfalls and prospects. *Public administration*, 87 (3), 574-585.
- Gray, C., y Hugoson, R. (2004). Culture. En H. Compston (Ed.), *Handbook of public policy in Europe*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 365-372.
- Hall, S., y Jefferson, T. (Eds.) (1976). *Resistance through rituals: youth subcultures in postwar Britain*. Londres: Harper Collins.
- Hay, C. (2002). *Political analysis: a critical introduction*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Heilbrun, J., y Gray, C. (1993). *The economics of art and culture: an American perspective*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hesmondhalgh, D. (2002). *The cultural industries*. Londres: Sage.
- Huntington, S. (1996). *The clash of civilizations and the remaking of world order*. Nueva York: Simon & Schuster.
- Jones, P. (2007). Beyond the semantic 'big bang': cultural sociology and an aesthetic public sphere. *Cultural sociology*, 1, 73-95.
- Knill, C. (1998). European policies: the impact of national administrative traditions. *Journal of public policy*, 18, 1-28.
- Kuhn, T. (1970). *The structure of scientific revolutions*. 2a ed., Chicago: University of Chicago Press.
- Lakatos, I. (1970). The methodology of scientific research programmes. En I. Lakatos, i A. Musgrave (Eds.), *Criticism and the growth of knowledge*. Cambridge: Cambridge University Press, 91-196.
- Lane, J.-E., y Ersson, S. (2002). *Culture and politics: a comparative approach*. Aldershot: Ashgate.
- Lewis, J., y Miller, T. (2003). Introduction. En J. Lewis, y T. Miller (Eds.), *Critical cultural studies: a reader*. Oxford: Blackwell, 1-9.
- MacNeice, L. (1964). *Selected poems of Louis MacNeice*. Londres: Faber & Faber.
- McGuigan, J. (1992). *Cultural populism*. Londres: Routledge.
- McGuigan, J. (1996). *Culture and the public sphere*. Londres: Routledge.
- McGuigan, J. (2004). *Rethinking cultural policy*. Maidenhead: Open University Press.
- McGuigan, J. (2006). Richard Hoggart: public intellectual. *International journal of cultural policy*, 12, 199-208.
- McGuigan, J., y Gilmore, A. (2002). The Millennium Dome: sponsoring, meaning and visiting. *International journal of cultural policy*, 8, 1-20.
- Milner, A., y Browitt, J. (2002). *Contemporary cultural theory*. 3a ed., Londres: Routledge.
- Moses, J., y Knutsen, T. (2007). *Ways of knowing: competing methodologies in social and political research*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Mulcahy, K. (2006). Cultural policy. En B. Peters, i J. Pierre (Eds.), *Handbook of public policy*. Londres: Sage, 265-279.
- Murdock, G. (1997). Thin descriptions: questions of method in cultural analysis. En J. McGuigan (Ed.), *Cultural methodologies*. Londres: Sage, 178-192.
- O'Hagan, J. (1998). *The state and the arts: an analysis of key economic policy issues in Europe and the United States*. Cheltenham: Edward Elgar.
- Parlamento Europeo (2006). *Financing the arts and culture in the European Union*. Bruselas: Unión Europea.

- Rose, R. (1993). *Lesson drawing in public policy: a guide to learning across space and time*. Chatham: Chatham House.
- Royseng, S. (2008). The ritual logic of cultural policy. Comunicación presentada en *5th International Conference on Cultural Policy Research*, 20-24 de agosto, 2008, Estambul.
- Sabatier, P. (Ed.) (2007). *Theories of the policy process*. Boulder, CO: Westview Press.
- Sayer, A. (2000). *Realism and social science*. Londres: Sage.
- Scullion, A., y Garcia, B. (2005). What is cultural policy research? *International journal of cultural policy*, 11, 113-127.
- Singh, R. (2003). *Contemporary American politics and society*. Londres: Sage.
- Stevenson, D. (2004). "Civic gold" rush: cultural planning and the politics of the third way. *International journal of cultural policy*, 10, 119-131.
- Storey, J. (1998). *An introduction to cultural theory and popular culture*. 2a ed., Athens: University of Georgia Press.
- Throsby, D. (2001). *Economics and culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Towse, R. (Ed.) (1997a). *Cultural economics: the arts, the heritage and the media industries*. Vol. 1. Cheltenham: Edward Elgar.
- Towse, R. (Ed.) (1997b). *Cultural economics: the arts, the heritage and the media industries*. Vol. 2. Cheltenham: Edward Elgar.
- Towse, R. (Ed.) (2003). *A handbook of cultural economics*. Cheltenham: Edward Elgar.
- Williams, R. (1961). *The long revolution*. Londres: Chatto & Windus.
- Williams, R. (1981). *Culture*. Glasgow: Fontana.
- Wright, S. (1998). The politicization of culture. *Anthropology today*, 14 (1), 7-15.

NOTA BIOGRÁFICA

Clive Gray es profesor de Estudios sobre Políticas Culturales y director del Master de Política y Gestión Cultural Internacional. Su investigación se ha centrado en el análisis de las políticas museísticas y de exposiciones, la ontología, epistemología y metodología de la investigación en políticas culturales, y en la organización y gestión de la política cultural por el Estado. Ha publicado ampliamente sobre estos temas en libros y revistas académicas como *The International Journal of Cultural Policy*, *Museum Management and Curatorship*, *Cultural Trends*, *Public Administration* y *Public Policy Administration*. Su último libro, *The Politics of Museums*, has sido publicado en 2015 por Palgrave Macmillan.



El «modelo francés» y su «crisis»: ambiciones, ambigüedades y retos de una política cultural*

Vincent Dubois

UNIVERSITÉ DE STRASBOURG / INSTITUT D'ÉTUDES POLITIQUES

vincent.dubois@misha.fr

Recibido: 27/05/2016

Aceptado: 20/10/2016

RESUMEN

La política cultural francesa a menudo es considerada como un "modelo". Sin embargo, en Francia su "crisis" ha sido diagnosticada con regularidad desde mediados de los años ochenta. La fuerza de ese desencanto se debe en parte a una sobrevaloración de la coherencia del modelo inicial. Volviendo a los fundamentos del sistema francés de política cultural, este artículo pone de manifiesto que sus dificultades actuales provienen principalmente de las ambigüedades y contradicciones fundacionales de la misma. De esta manera, ofrecemos una visión crítica de la herencia de una política desarrollada intensamente durante cincuenta años y, al mismo tiempo, un análisis de sus dificultades actuales y de sus causas. Al final, se proponen algunas formas nuevas de abordar estas cuestiones.

Palabras clave: política cultural, campo cultural, modelo francés, democratización cultural, centralismo, Estado, Francia.

ABSTRACT. *'The French Model' and its 'Crisis': The Ambitions, Ambiguities and Challenges of a Cultural Policy.*

French cultural policy is often regarded as a 'model'. However, its 'crisis' has been regularly diagnosed in France since the mid-1980s. The strength of this disillusion is partly due to an overestimate of the coherence of the initial model. Looking back at the foundations of the French cultural policy system, this paper shows that most of its current difficulties stem from its founding ambiguities and contradictions. In doing so, the paper gives a critical overview of the legacy of a policy that has been strongly developed for over half a century. It also analyses the main current difficulties and their causes. It concludes by proposing new ways of tackling these issues.

Keywords: cultural policy, cultural field, French model, cultural democratisation, centralism, State, France.

SUMARIO

Introducción: ¿un modelo en crisis?

Construcción, contradicciones e inflexiones de un sistema de política cultural

· Los orígenes

· Especificar la cultura

· ¿Un sistema centralizado?

· Artistas, intelectuales y estado: alianzas y competencias

Contradicciones fundacionales no superadas

· El cuestionamiento de un principio fundacional: el fracaso de la democratización cultural

· Una situación crítica en sectores cruciales

· ¿Pueden disolverse las políticas culturales en la gestión cultural?

· Retos internacionales

Conclusión

Referencias bibliográficas

Autor para correspondencia / Corresponding author: Vicent Dubois, SAGE (UMR 7363), Université de Strasbourg, MISHA. 5 Allée du Général Rouvillois CS 50008 - F-67083 Strasbourg cedex, France. vincent.dubois@misha.fr.

Sugerencia de cita / Suggested citation: Dubois, V. (2016). "El «modelo francés» y su «crisis»: ambiciones, ambigüedades y retos de una política cultural". *Debats. Revista de cultura, poder y sociedad*, 130(2), 33-52.

* Este artículo es la versión actualizada de Le "modèle français" et sa "crise": ambitions, ambiguïtés et défis d'une politique culturelle, publicado en Saint-Pierre, D; Audet, C. (dir.). *Tendances et défis des politiques culturelles: cas nationaux en perspective*. Québec: Presses de l'Université Laval, 2010 (pp. 17-52). Agradezco a las coordinadoras de la obra y a Presses de l'Université Laval que hayan autorizado la republicación y a Laurent Jeanpierre la lectura de una versión anterior del texto. También agradezco sinceramente a Joaquim Rius-Ulldemolins la iniciativa de realizar esta traducción.

INTRODUCCIÓN: ¿UN MODELO EN CRISIS?

En materia de política cultural, Francia ha sido durante mucho tiempo un modelo. Como ocurre con el “modelo escandinavo” de protección social, el “modelo alemán” de formación profesional o el “modelo estadounidense” de enseñanza superior e investigación, el “modelo francés” es una apuesta segura de sentido común, si se hace una comparación de políticas culturales a nivel internacional. Y lo que convierte a Francia en un referente en la materia se concreta en: un compromiso del Estado con la vida artística que viene de lejos, un gasto público elevado, un gran número de instituciones públicas prestigiosas y omnipresencia de un discurso político provisto de los atributos del voluntarismo, cuyas figuras emblemáticas, André Malraux¹ y Jack Lang², constituyen todo un símbolo. Aunque a veces los polemistas pueden utilizar dicha política para burlarse de la “arrogancia” francesa o aproximarla a la dependencia totalitaria de la cultura respecto al Estado, esta referencia suele tener connotaciones positivas. Desde los años ochenta, la experiencia del Ministerio de Cultura de Francia y su esfuerzo por estructurar una política cultural nacional ha servido de inspiración, aunque sea superficialmente, a algunos gobiernos europeos, como los de Grecia, España o Italia. Ello se debe a que los promotores de la experiencia francesa la han constituido como un modelo exportable, especialmente a través de la UNESCO o del Consejo de Europa, de las reuniones de los ministros europeos encargados de la cultura e incluso de un programa del Ministerio de Cultura de Francia dirigido a presentar y difundir su modelo de organización, su saber hacer y sus manifestaciones por todo el mundo.³ También se debe al hecho de que las intervenciones del gobierno francés en las negociaciones internacionales sobre cuestiones culturales (ya sea en las movilizaciones por el principio

de excepción cultural en los acuerdos comerciales de 1993 o, más recientemente, en la afirmación del principio de diversidad cultural) han hecho visible la especificidad nacional del firme compromiso político en ese ámbito.⁴

El aparente éxito internacional del “modelo francés” contrasta especialmente con el desencanto y el cuestionamiento que dominan en las opiniones sobre las políticas culturales francesas desde la segunda mitad de los años ochenta. De hecho, la constatación de una “crisis” de la política cultural francesa es ampliamente compartida por diversos sectores, que van de los profesionales de la cultura a los periodistas, de los expertos a los artistas y de los agentes políticos de la oposición a los gobernantes. La identificación de los problemas, la designación de sus causas y, sobre todo, las propuestas de las soluciones que conviene ofrecer son todo menos consensuadas; por su lado, las valoraciones y los balances pesimistas provienen, de horizontes muy variados. Por otra parte, van acompañadas de llamamientos a una política renovada en sus fundamentos y aparecen con cierta regularidad. En la segunda mitad de los años ochenta, dichos debates se han vertebraron entorno al diagnóstico de una “desaceleración” de la política Lang de principios de los años ochenta y, posteriormente, a las críticas surgidas desde la derecha política y medios conservadores. A continuación, las dificultades presupuestarias, los conflictos y polémicas y la debilidad del crédito político de los ministros de Cultura se alternaron, y en algún caso se combinaron, para alimentar una “crisis” cuya constatación se ha convertido en un lugar común. Hasta el punto que, de la comisión para una “refundación” de la política cultural de 1993 a la declaración de objetivos del Presidente de la República a la Ministra de Cultura, que en 2007 dejó al descubierto las “lagunas y fracasos” de

1. Primer ministro encargado de Asuntos Culturales, durante la presidencia de Charles de Gaulle, de 1959 a 1969.

2. Ministro de Cultura durante la presidencia de François Mitterrand, de 1981 a 1986 y posteriormente de 1988 a 1993.

3. Los denominados *Rencontres Malraux*, iniciados en 1994.

4. Por limitaciones de espacio, no podemos incluir la dimensión comparativa en este artículo, lo cual evidentemente no presupone que haya que considerar el conjunto de cuestiones que aquí se plantean como específicas del caso francés.

una política a la que hay que dar “un nuevo impulso”,⁵ la gestión de la acción cultural gubernamental parece basarse en el reconocimiento de las dificultades del modelo anterior, así como en el mantenimiento de la herencia de la que es portador. Los cinco años de gobierno de François Hollande que están a punto de concluir no son una excepción y han estado marcados por una disminución inédita del presupuesto del Ministerio de Cultura, cuya defensa constituía, un indicador de las políticas “de izquierda”, y por la omnipresencia de un discurso que basa la justificación de la inversión cultural en su “impacto económico”, contradiciendo, en parte, las directrices fundacionales de la política cultural francesa.

Dos de dichas dificultades constituyen la base de esas apreciaciones, en el mejor de los casos mitigadas. Ante todo, la política cultural pública habría fracasado en el objetivo de democratización cultural, en cuyo nombre fue creada a finales de los años cincuenta. Asimismo, tampoco habría permitido mantener la cultura francesa en un nivel adecuado de proyección internacional, a falta de una política de ayuda a la creación artística contemporánea eficaz y/o a causa de una política de difusión insuficiente. A esos dos puntos fundamentales hay que añadir una serie de quejas sobre el desequilibrio entre París y el resto del país, deficiencias en la protección del patrimonio artístico, incapacidad de respuesta ante las transformaciones culturales generadas por la generalización de las tecnologías de la información y la comunicación y, por último, pero no por ello menos importante, problemas de financiación del empleo en las artes escénicas y en el sector audiovisual, dos sectores fundamentales de la política cultural gubernamental a partir de la crisis de los denominados “intermitentes del espectáculo” del año 2003.⁶

En ese sentido, el “modelo francés” de política cultural está “en crisis”. De hecho, así lo repiten hasta la saciedad estudios recientes que anuncian “el final de un mito” (Dijan, 2005), describen “un sistema agotado” (Abirached, 2005) o critican las “irregularidades” de un “modelo que se ahoga” (Benhamou, 2006) o incluso llega al “hartazgo cultural” (Brossat, 2008), cuando no buscan en el ejemplo estadounidense, antaño antimodelo por excelencia, una fuente de inspiración para empezar sobre unas nuevas bases (Martel, 2006). Dichas valoraciones distan de ser infundadas, como veremos más adelante. Sin embargo, ¿su rigor y recurrencia no son también el producto de una confianza excesiva en un “modelo” cuyo desmoronamiento lamentamos tanto porque sobrevaloramos su coherencia?⁷ ¿Resulta pertinente hablar de crisis para describir una situación que se prolonga en el tiempo y abarca ya casi tres décadas? ¿La retórica de la “crisis”, que por contraste hace que el periodo de tiempo pasado parezca una edad de oro perdida, no corre el riesgo de presentar como coyunturales las dificultades y contradicciones más estructurales, es decir, inscritas precisamente en esta historia cuyo final deplora? Estas son las preguntas que servirán de punto de partida a una breve presentación del sistema francés de política cultural y sus desafíos actuales.

En primer lugar, volveremos sobre los principales fundamentos de ese sistema, sin olvidar las contradicciones que lleva asociadas. A continuación veremos cómo las transformaciones de las relaciones entre ámbito cultural y político⁸ hacen que dichas contradicciones constituyan la base del cuestionamiento de una política cultural cuyo éxito se había basado en su carácter provisional.

5. La “lettre de mission” o declaración de objetivos de Nicolas Sarkozy, presidente de la República Francesa, a Christine Albanel, ministra de Cultura (1 de agosto de 2007).

6. El régimen de intermitencia del espectáculo se refiere al sistema de prestación por desempleo de los artistas y técnicos de las artes escénicas y del sector audiovisual, que debe permitirles cierta continuidad en los ingresos.

7. Aunque el discurso de crisis y la retórica de lamentación también se dan en otros países, la intensidad de las expectativas generadas por la política cultural en Francia, así como el lugar particular que ocupa el ámbito cultural en los debates públicos del país, seguramente explican la fuerte presencia de este tipo de discurso. Y aquí encontramos el camino para un análisis comparado de las posturas públicas adoptadas respecto a las políticas culturales.

8. Utilizamos aquí la noción de ámbito en el sentido que adquiere en la sociología de Pierre Bourdieu (1993).

CONSTRUCCIÓN, CONTRADICCIONES E INFLEXIONES DE UN SISTEMA DE POLÍTICA CULTURAL

La política cultural francesa nunca ha contado con la coherencia de un “modelo”, en el sentido de haber sido expresa y metódicamente diseñada como articulación de un conjunto de principios, objetivos, medios y modos de organización.⁹ Sin embargo, su formación histórica ha ido acompañada del establecimiento de un sistema, a veces titubeante y en parte imprevisible, en el sentido de un conjunto relativamente equilibrado de relaciones entre elementos interdependientes mutuamente reforzados. Un sistema cuyos elementos principales destacaremos a grandes rasgos, prestando especial atención a las ambigüedades que presenta y a las tendencias evolutivas que ha experimentado.

Los orígenes

A menudo se considera que la política cultural francesa se remonta a la herencia secular de la monarquía absoluta. De hecho, desde el siglo XVI se establecen estrechas relaciones entre el Estado y los espacios de producción cultural. Los monarcas son, como la aristocracia y la Iglesia, patrocinadores de las obras de arte. Aún más, la dinámica conflictiva de formación del Estado moderno, en el transcurso de la cual el rey impone su dominio sobre los señores feudales y, posteriormente, su autoridad frente a la Iglesia, genera importantes inversiones artísticas, gestionadas por la superintendencia de edificios reales, una administración *ad hoc* creada en 1535. En esa dinámica competitiva aparecen instituciones que, más allá de afianzar el prestigio real, permiten estructurar de forma duradera la actividad científica, literaria y artística del país. Es el caso de la creación del Collège Royal (actual Collège de France) en 1530 y de la Comédie-Française en 1680. Entretanto, la Academia Francesa (1635) y la Academia de Pintura y Escultura (1648), creadas por el Estado y mantenidas bajo su tutela, constituyen las primeras instancias de enunciación de reglas específicas de la actividad

literaria y artística y sientan las bases de los procesos de potenciación de ciertos ámbitos de la producción cultural (Bourdieu, 1993).

La identificación de esos orígenes remotos parece imponerse con mayor contundencia en la medida en que las etapas posteriores de la formación del Estado-nación también brindan la oportunidad de intervenciones públicas cuyos resultados han configurado la escena cultural de forma duradera. Basta pensar, por ejemplo, en la creación de los Archivos Nacionales (1799) y el museo del Louvre (1793) al inicio de la Revolución Francesa, o en la legislación en materia educativa (leyes de 1881 y 1882) y en la protección del patrimonio histórico (ley de 1913), al principio de la Tercera República Francesa.¹⁰

De este breve repaso histórico conviene recordar que en Francia la formación de una cultura nacional y la génesis de los elementos vertebradores del ámbito cultural están estrechamente relacionadas con el proceso histórico de formación del Estado. De hecho, el Estado no solo ha contribuido a la infraestructura institucional y material del desarrollo cultural. La organización del Estado y la de la cultura se han realizado de forma conjunta, en un proceso de edificación y unificación nacional, como se observa de forma especialmente clara en materia lingüística.

Esta articulación histórica precoz e intensa entre el Estado, la cultura y la nación posiblemente explica las numerosas singularidades de la política cultural francesa. Sin embargo, ¿debemos considerar a Francisco I de Francia o a Luis XIV, a Colbert o a Richelieu como los descubridores de esta política o incluso, en un regreso *ad infinitum* de los eruditos, situar en ellos el origen de las primeras fuentes de las que emerge el Estado moderno? No estamos nada seguros de ello. En primer lugar, porque las reglas elementales del método histórico llevan a desconfiar de la trampa del anacronismo. Un anacronismo que, en ese caso, lleva a ver en la política cultural,

9. Excepto quizás, siguiendo a Urfalino (1996), en el momento de la consolidación de una política de acción cultural en la que las “Maisons de la culture” (centros culturales) constituyen un símbolo y un instrumento, entre 1959 y 1963.

10. Existen numerosas síntesis históricas sobre la cuestión. Remitimos al lector especialmente a la de Poirrier (2000).

producto objetivado de la historia, una noción transhistórica, es decir, sin historia, y a considerar a posteriori los contextos pasados desde el prisma de una realidad aparecida posteriormente –lo que, para retomar la metáfora de Norbert Elias, vendría a ser como considerar que una casa construida según el estilo actual y materiales antiguos es un auténtico testimonio del pasado–. En segundo lugar, porque la génesis de la política cultural contemporánea es todo menos resultado de una historia lineal, que desde ese momento invita a la prudencia respecto a continuidades demasiado evidentes para no ser cegadoras.

Si consideramos como indicadores el uso del término “política cultura” por parte de los agentes históricos, la objetivación de una política de ese tipo en las estructuras institucionales específicas y su encarnación en la función política y administrativa, podemos llegar a asociar la aparición de la política cultural en Francia a la instauración del Ministerio de Asuntos Culturales en 1959. Dicha instauración cobra especial sentido en una historia larga, marcada por hitos antiguos y por toda una serie de limitaciones estructurales, de oportunidades perdidas o de intentos fallidos.¹¹ Sin embargo, resulta irreductible tanto a una consecuencia inevitable de esa historia como al resultado de un proyecto político preexistente.

Un regreso rápido sobre las condiciones de creación del Ministerio de Asuntos Culturales (posteriormente Ministerio de Cultura), símbolo del “modelo francés” de política cultural, permite comprobarlo. De hecho, dicha creación se debe esencialmente a una serie de condiciones coyunturales. El año 1958 es el del retorno al poder del general de Gaulle, en plena guerra de Argelia, tras la instauración de la Quinta República Francesa, cuya constitución se ratifica en octubre. Con el general de Gaulle llega un equipo político en parte nuevo, entre el que figura André Malraux, el “amigo fiel”, escritor célebre y apreciado por la izquierda, especialmente por su compromiso con el bando republicano durante la Guerra Civil Española,

pero también propagandista del partido gaullista la Agrupación del Pueblo Francés (*Rassemblement du Peuple Français*, RPF). Con el cambio de régimen se abre un periodo de intensas reformas para una acción gubernamental reforzada y modernizada y, por consiguiente, la implantación de nuevas políticas. El Ministerio de Asuntos Culturales y la política cultural que crea deben su existencia a la conjunción de ambos factores. No pretendemos caer en el fetichismo del papel de los “grandes hombres” de la historia, sino recordar el lugar decisivo de André Malraux en estas innovaciones. Malraux, ministro desde junio de 1958, en principio no tenía ninguna atribución fija. Además de otros asuntos, como juventud o investigación científica, su papel era el de portavoz del presidente del Consejo, posterior jefe del Estado, cuyo carisma –parafraseando a Max Weber (Weber, 1971)– contribuye a certificar. A pesar de su utilidad política, Malraux no podía permanecer indefinidamente sin cartera. Se inicia así un trabajo de reorganización administrativa cuyo objetivo es, en primer lugar, constituir un ministerio a su medida. De dicha reorganización nace el Ministerio de Asuntos Culturales, en julio de 1959, que se centra esencialmente en potenciar la administración de las artes y las letras, hasta el momento pariente pobre del Ministerio de Educación Nacional, y en incorporar el cine, hasta entonces bajo la tutela del Ministerio de Industria y Comercio.

Contrariamente a la fórmula habitual, en ese momento el órgano debe crear la función que tiene asociada. El bricolaje institucional de donde surge el Ministerio también permite la elaboración de una política cultural considerada por sus promotores como una novedad que rompe con el sistema heredado del siglo XIX y se pone al servicio de un proyecto ambicioso que establece el papel del Estado en la organización social y en la preparación de su futuro, y, desde esa doble perspectiva, conforme al estilo del gobierno instaurado con la Quinta República Francesa.

De hecho, la política cultural francesa no es la simple continuación de una herencia secular ni tampoco el resultado de un proceso “racional” de decisión, sino que es el producto no necesario de la larga historia

11. Sobre estas cuestiones, nos permitimos hacer referencia a nuestros trabajos (Dubois, 2001; Dubois, 2012).

de relaciones entre cultura y Estado y de una corta historia en la que los acuerdos institucionales se establecen en medio de cambios políticos y culturales. Pero el principal enigma histórico no reside tanto en la invención de la política cultural como en su institucionalización, es decir, la imposición de su necesidad social y de su legitimidad política y burocrática, hasta el punto de que la existencia de esa política resulta difícil de cuestionar (lo cual estaba lejos de lograrse a principios de los años sesenta). Veamos ahora cómo, a partir de esos orígenes heterogéneos, emergen y evolucionan los principales elementos constitutivos del sistema de dicha política cultural.

Especificar la cultura

Uno de los principales rasgos distintivos del sistema de política cultural francés radica en el hecho de que en Francia “la” cultura se haya constituido como un dominio circunscrito a la acción pública probablemente antes y con más fuerza que en cualquier otro lugar. Esta distribución lleva indisociablemente a la consolidación de una función de los poderes públicos en materia cultural y a la institucionalización de una definición de la cultura correspondiente.

Volvamos por un momento a la consolidación del Ministerio y de la política cultural gubernamental de principios de los años sesenta. El problema atañe en primer lugar a la organización administrativa de un ámbito competencial que, a pesar de no ser del todo nuevo, pretende ser distinto y autónomo de las estructuras políticas e institucionales de la cultura que habían prevalecido hasta el momento. En otras palabras, se trata básicamente de crear un Ministerio de Asuntos Culturales al lado del poderoso Ministerio de Educación Nacional, del que procede. Sin limitarse a ser una consecuencia de los desafíos de un organigrama, la construcción de la política cultural se produce por diferenciación de la política educativa. De hecho, sus promotores la diferencian tanto de ella que corre el riesgo de ser considerada como uno de sus componentes menores. De forma similar, Malraux y sus primeros altos funcionarios culturales trabajan para disociar el Ministerio y la política que han creado de las instituciones y referencias que a

priori resultan más próximas, como la organización del ocio, la animación o la educación popular. En definitiva, la misión del Ministerio se consolida en primera instancia en relación con la delimitación de su perímetro, definiendo la política cultural de manera indirecta, por lo que no es: ni complemento educativo, ni ocupación del tiempo libre. Esa es una diferencia importante respecto a otros países, en los que los marcos de pensamiento y acción asocian más fácilmente la cultura a otros sectores, como el turismo, la educación o el deporte.

Este modo de consolidar una institución y una misión cultural de Estado lleva a favorecer una definición de la cultura que en un principio resulta bastante restrictiva (Dubois, 2003a). De hecho, aunque la ambición mostrada en los discursos es enorme y con frecuencia hace referencia a un desafío de la civilización, la cultura de la política cultural se limita en un primer momento al ámbito a fin de cuentas clásico del patrimonio seleccionado por la historia del arte y la creación contemporánea legitimada por la crítica erudita. En otras palabras, la política cultural tiene como objetivo la cultura de las élites y relega a infracultura no solo los productos comerciales de las industrias culturales sino también todo lo relacionado con las tradiciones populares, con las actividades de aficionados y, en general, con las formas no institucionales de cultura.

Este legitimismo cultural de Estado, aún con fuerza actualmente, se manifiesta directamente en la manera en la que se formula el objetivo de democratización que constituye la referencia central de las políticas culturales públicas. La democratización cultural no está diseñada en términos de diversificación de las formas culturales, en términos de expresión de la mayoría, ni en términos de promoción de la creatividad. Está diseñada en términos de acceso a bienes culturales escasos y de difusión de dichos bienes. Democratizar es, como recoge el decreto de creación del Ministerio, “hacer que las obras de arte sean accesibles”, pero sin explicarlas ni, lo que es peor, “divulgarlas”, sino poniéndolas a disposición del público. Así, dicha democratización no difiere mucho

de un proyecto de proselitismo y conversión: se trata de convencer a la mayor cantidad de gente posible de que se sumen al culto a la cultura, cuya llave tiene la élite social y cultural. En la práctica, eso conlleva que las medidas adoptadas consistan principalmente en una política de la oferta cultural: proponer a museos, bibliotecas, teatros y otros centros culturales, que han aumentado en número considerablemente, productos culturales cuya calidad esté garantizada por especialistas del sector, siguiendo implícitamente el axioma según el cual la ampliación de la oferta aumenta la demanda.

Aunque actualmente las políticas adoptadas todavía se inscriben ampliamente en esa lógica de la oferta, la oferta cultural institucional se ha visto diversificada a partir del legitimismo estricto de principios de los años sesenta (Dubois, 2003a). Tras la constitución del ministerio de Malraux, como resultado de las polémicas culturales de finales de los sesenta y con el desarrollo de políticas culturales locales, los años setenta fueron testigo de la promoción de formas culturales menos institucionales y “burguesas” en establecimientos culturales que buscaban ser “más cercanos a la vida cotidiana”. Posteriormente, las formas culturales hasta entonces consideradas menores empezaron a beneficiarse del apoyo público, sobre todo a partir de la llegada al poder de la izquierda, en 1981, y con ella el desarrollo de la política cultural bajo el liderazgo del ministro Jack Lang. Las estrategias proselitistas que prolongan lógicamente el legitimismo cultural (difundir *la* cultura) se combinan entonces con estrategias de renovación cultural basadas en una visión más realista de la cultura (promover *las* culturas). Al afirmar la diversidad de las fuentes de creación y al pretender promoverlas, la política ministerial trata de participar activamente en el proceso de consagración constitutivo de la producción social de la “cultura”. Esa función simbólica nueva, aplicada a objetos externos al círculo de la legitimidad cultural (el rock, el cómic, la fotografía, la moda, el patrimonio industrial, más tarde el hip hop, etc.), es similar a un proyecto de renovación en la medida en que pretende conferirles una dignidad que hasta ahora se les había negado. Pero dicha inflexión tiene

sus limitaciones. Sin entrar ahora en el análisis de las consecuencias de las políticas de renovación, que a veces resultan contradictorias, conviene destacar simplemente que la política cultural gubernamental apenas ha integrado a las culturas “marginales” y que los principales medios disponibles se siguen dedicando a formas más institucionales de cultura.

¿Un sistema centralizado?

La cuestión de la definición de la cultura promovida por la política cultural no es ajena a la centralización de dicha política, en la medida en que la cultura legítima francesa procede de instituciones de ámbito nacional ubicadas principalmente en París. Sin embargo, el centralismo de la política cultural francesa no es tan simple ni general como podría parecer a simple vista.

En primer lugar, cabe destacar que no se trata únicamente de un reparto de competencias entre gobierno central y entidades locales. De hecho, “la hegemonía parisina” (Menger, 1993) se debe por igual a la fuerte centralización del poder político y a la concentración en la capital de los principales lugares de poder económico y simbólico que rigen el ámbito cultural (editoriales, medios de comunicación, grandes instituciones, galerías, universidades de prestigio, etc.) y de una parte importante del empleo artístico. Estas tres formas de concentración se refuerzan entre sí, de tal manera que una descentralización político-administrativa (transferencia de competencias culturales del Estado central hacia las entidades locales) por sí sola no puede asegurar una verdadera descentralización cultural (reajuste de la vida cultural entre la capital y el resto del territorio).

La preeminencia del centro en el sistema francés de política cultural se da en varios niveles y remite a lógicas heterogéneas. Destacaremos las tres más importantes. La primera es la de las relaciones de fuerzas políticas e institucionales. Cuando se inició la política cultural, su gran centralización no era en absoluto inevitable. Los municipios podían presumir de cierta experiencia en la materia y las instancias de debate para la elaboración de una política nacional

a partir de experiencias locales desarrollaron en ese periodo una actividad notable (Comité d'histoire, 1997; Dubois et al., 2012). Sin embargo, consideraciones políticas (dichas instancias contaban con representantes principalmente comunistas) y de estrategia institucional para reafirmar la autoridad de un Ministerio de Asuntos Culturales todavía frágil hicieron que la política cultural se desarrollara principalmente a nivel central. Posteriormente, la consolidación institucional del Ministerio de Cultura y el auge conseguido en la década de los ochenta atravesaron el gran desarrollo de una administración descentralizada, presente en el conjunto del territorio nacional. Las Direcciones Regionales de Asuntos Culturales, una especie de prefecturas culturales bajo la autoridad del Ministerio, contribuyeron ampliamente a la difusión de las directrices definidas a nivel central y conservaron localmente posiciones de liderazgo gracias a su experiencia y a su posición de interlocutor obligado y de financiador.¹²

Más allá de estas cuestiones institucionales, entendemos que el papel preponderante del centro se establece al mismo tiempo en el plano simbólico y cultural. El Ministerio de Cultura, acumulando recursos financieros, experiencia y redes de contactos de la esfera cultural, se consolidó como institución con una posición hegemónica en la definición de la cultura y la calidad cultural. Así, el proyecto proselitista de la democratización cultural adoptó la forma de una difusión de la cultura del centro a la periferia. Y a pesar de importantes inflexiones, hay que reconocer que las políticas culturales (incluida la posterior descentralización de los años ochenta) favorecieron más la cultura nacional que la diversidad cultural local o la aparición de polos de equilibrio fuera de la capital.

Finalmente, conviene recordar que la concentración cultural en la capital también radica en las opciones políticas o, como mínimo, procede de lógicas contra las que los gobiernos sucesivos no han combatido con demasiada decisión, por decirlo eufemísticamente. De hecho, la política cultural conduce a una dimensión

de proyección internacional que, más allá de una presencia en el extranjero sobre la que volveremos más adelante, pasa ampliamente por el atractivo y el prestigio de la capital, lo que ha contribuido a reforzar el desequilibrio entre París y el resto del territorio. Esas opciones políticas son especialmente visibles, en todos los sentidos del término, en la concentración de las “grandes obras” culturales en París, del “gran Louvre” al museo del Quai Branly, de la Ópera de la Bastilla a la Ciudad de la Música. Una concentración que contribuye así a reforzar el desequilibrio presupuestario en favor de una ciudad más que provista de centros culturales.¹³ Una concentración, por otro lado, que no es solo el resultado de un “acto autoritario”. También se debe a la concentración de los medios culturales en la capital, que lleva, por así decirlo, a ofrecer todavía más a quienes ya tienen mucho, en la medida en que a cambio garantizan la viabilidad de las nuevas inversiones. Así, por ejemplo, la costosa construcción de una nueva biblioteca en París cuando las bibliotecas de las grandes ciudades universitarias suelen ser deficientes obedece a una lógica implacable: París es el lugar donde un establecimiento de esas características seguramente será más frecuentado.

No obstante, ¿podemos quedarnos en la constatación de una gran centralización cultural y limitar el examen de la política cultural francesa al ámbito central? Desde luego que no. De hecho, los tres niveles de entidades locales, municipios y departamentos y regiones, intervienen en el ámbito cultural, e incluso representan una parte superior a la del Ministerio de Cultura a escala nacional por lo que a gasto cultural público se refiere. Los municipios son los primeros, cronológicamente y por orden de importancia, en intervenir en dicho ámbito. Desde finales del siglo XIX, la ley les confiere autoridad para hacerlo libremente, lo cual permite la creación de muchos teatros, museos y bibliotecas. La cultura, ámbito de competencia poco

12. Actualmente dicho liderazgo está muy cuestionado, como veremos más adelante.

13. Actualmente las inversiones se reparten casi equitativamente entre la región parisina y el resto del territorio nacional; si bien es cierto que hasta principios del año 2000 el reparto estaba muy desequilibrado en favor de París y de la Île-de-France. Fuente: Ministère de la Culture et de la Communication.

codificado jurídicamente al tiempo que portador de simbolismo, constituye desde entonces un ámbito de innovación para los representantes locales, a menudo de izquierdas. Es el caso del “socialismo municipal” de principios del siglo xx, en el “cinturón rojo” de París durante el periodo de entreguerras y a partir de los años cincuenta, y más tarde en las ciudades conquistadas por los representantes de la izquierda, a menudo surgidos del medio asociativo, que en los años setenta hacen de la cultura un terreno privilegiado de la “democracia participativa” y de la satisfacción de las aspiraciones de las “nuevas clases medias” que los han llevado al poder (profesores, trabajadores sociales y otros titulados, a menudo de origen popular). Así, incluso con anterioridad a las leyes de descentralización de 1982 y 1983, que básicamente ratifican lo ya existente, se inicia el desarrollo de las políticas culturales de las ciudades (Saez, 2003). Desde hace tiempo, y contrariamente a la consideración habitual, en Francia la financiación pública de la cultura es obra mayoritariamente de las entidades territoriales. Su gasto cultural ascendía a 7.600 millones de euros en 2010, cuando el presupuesto del Ministerio de Cultura es de 3.400 millones de euros para 2016, incluyendo al sector audiovisual y las ayudas a la prensa. El resto de ministerios cuenta con un presupuesto cultural, también para 2016, de cerca de 4.000 millones, para la conservación del patrimonio, los intercambios culturales internacionales (Ministerio de Asuntos Exteriores) o incluso la educación artística y la acción cultural (Ministerio de Educación) (Ministère de la Culture et de la Communication, 2016: 81-104).

Al permitir la constitución de gobiernos municipales mucho más autónomos, inmersos en una competición por atraer turismo y empleo en la que la “imagen” (y, por lo tanto, la cultura) representa un papel decisivo, la descentralización se muestra más favorable al desarrollo de políticas culturales locales puesto que se da en un momento en el que, a nivel nacional, el gobierno nunca ha invertido tanto en ese ámbito. Y entonces se produce una situación de la política cultural francesa que podríamos calificar de eufórica: un desarrollo conjunto de intervenciones nacionales y locales en un equilibrio que satisface provisionalmente a unos y otros, la ambición aún no frustrada de la

democratización cultural, una apertura que suaviza las jerarquías culturales sin cuestionarlas y la presentación de numerosos festivales y equipamientos nuevos, para satisfacción de los representantes que los inauguran y de los agentes culturales que los promueven. Este momento resulta decisivo en la organización del sistema francés de política cultural, pero también entraña alguna de las dificultades actuales.

Artistas, intelectuales y Estado: alianzas y competencias

Uno de los puntos que distinguen una política cultural en el sentido actual del término radica en la sustitución de la relación frontal entre el artista y la autoridad (Elias, 1991), característica de la falta de un ámbito autónomo de producción cultural y de una débil especialización interna del aparato del Estado, por un sistema de relaciones mucho más complejo entre agentes interdependientes, que conduce especialmente a la intervención de intermediarios entre productores culturales y responsables políticos. A falta de poder establecer con precisión estas configuraciones y sus cambios, nos conformaremos con hacer referencia a las tendencias que se plantean en cinco categorías principales de agentes.

Paradójicamente, los artistas tuvieron poca presencia en la definición inicial de la política cultural; debido especialmente al hecho de que el nuevo ministerio temía la influencia de las Academias, aún importantes a principios de los años sesenta y consideradas responsables de la esclerosis del “sistema de las bellas artes” en la Tercera República Francesa. Por otro lado, son numerosos los artistas que manifiestan su desconfianza respecto a una política no “de las artes” sino “de la cultura”¹⁴ y a una institución sospechosa de estar burocratizada que, en palabras de Eugène Ionesco, debería limitarse a ser un “ministerio de suministros” para los artistas.¹⁵ En términos generales, no hay que sobreestimar la adhesión de los artistas a una política dirigida por un Estado que constituye tradicionalmente el blanco de sus críticas (al menos en sus inicios). De este modo, academicismo

14. Como Jean Dubuffet en su ensayo *Asphyxiante culture*, de 1968.

15. Eugène Ionesco en *Le Figaro*, 3 de agosto de 1974.

y subversión constituyen los dos polos opuestos de una tensión estructural de las relaciones entre artistas y políticas culturales. El academicismo, a través de su expresión estética, designada con el nombre infamante de arte oficial, constituye algo más que una tendencia real, en todo caso un punto de retorno denunciado con regularidad, y en ese sentido estructura las relaciones y los debates. Esa figura negativa constituye todo lo que intenta evitar el artista que busca el reconocimiento de sus compañeros. Al mismo tiempo, quienes se oponen a la política cultural enarbolan sus tesis para denunciar lo que a su juicio es uno de los males inevitables de la intervención cultural pública: la imposición de una estética oficial en favor de las relaciones de corte que se instaurarían entre el poder político y “sus” artistas. El artista “subversivo” a priori constituye su simétrico inverso. Se trata de una figura importante en Francia en la medida en que los artistas históricamente se han considerado como tales, oponiéndose a los poderes establecidos y, por lo tanto, al Estado. Esta figura remite al papel político que pueden reivindicar los artistas, junto con los agentes políticos oficiales, e igualmente remite de forma más general a una cuestión fundamental de las políticas y los modos de legitimación artísticos: ¿puede un artista deber su consagración a instituciones que dependen del Estado? A partir de dichas tensiones podemos deducir la relación ambivalente de los artistas con la política gubernamental. Son, al mismo tiempo, los primeros “clientes” y los primeros críticos, los beneficiarios y los eternos decepcionados, aunque solo sea porque la expansión de la política cultural ha generado un crecimiento de las peticiones de apoyo imposible de satisfacer.

La misma ambivalencia puede identificarse en los intelectuales, atrapados entre la experiencia y la crítica. Los intelectuales representan tradicionalmente un papel importante en la política francesa, en un sentido tal vez próximo a la “política literaria” descrita por Tocqueville en *L'ancien régime et la révolution*, es decir, en nombre de los principios y valores universales, a través de un discurso bien construido y repleto de referencias. Sin abandonar necesaria y totalmente esa postura crítica, los intelectuales representan el papel de auxiliares de la política cultural: realizan estudios

sociológicos que permiten teorizar y legitimar el proyecto de democratización, participan en comisiones y producen una literatura de acompañamiento que alimenta las bases de la acción pública o que, en todo caso, la hace visible. Sin embargo, dicha participación no está exenta de dificultades, como atestigua el rápido fracaso de la creación de una gran instancia de debate sobre las opciones culturales. Se trata de una política intelectual de Estado que interfiere en el papel político de los intelectuales. Así, a principios de los años ochenta, la izquierda en el poder lamenta el “silencio de los intelectuales”, es decir, la debilidad de su apoyo público a la política gubernamental. Más tarde, como veremos, la política cultural constituye precisamente un terreno privilegiado para que un nuevo sector del ámbito intelectual la utilice como blanco de sus críticas.

Conviene señalar que en Francia los intelectuales apenas ocupan cargos políticos relevantes, a pesar de tener muchas veces un papel político importante. A nivel nacional, una gran parte de los políticos proviene de “escuelas de poder” que los forman en economía y administración, cada vez más desde el inicio de la Quinta República Francesa. Este dato morfológico tiene una consecuencia: el distanciamiento respecto a los medios y las preocupaciones culturales de unos políticos cada vez menos formados en “humanidades” y en referencias literarias, dos elementos que constituyen el capital cultural de sus ancestros. Si las figuras de Malraux y Lang son omnipresentes, al mismo tiempo resultan excepcionales. Además, una de las dificultades con las que se encuentran todos los ministros de Cultura es cómo dar forma a una política en un sector particularmente sensible en el que se tiene poca o ninguna legitimidad específica. A partir del año 2000, el nombramiento de ministros con un perfil de administradores culturales¹⁶ no ha conseguido

16. Catherine Tasca (2000-2002), alta funcionaria en el Ministerio de Cultura de Francia desde finales de los años sesenta, con una carrera profesional completamente desarrollada en este ámbito. Jean-Jacques Aillagon (2002-2004), entre otras cosas, expresidente del Centro Nacional de Arte y Cultura Georges-Pompidou. Audrey Azoulay, ministra de Cultura desde 2014, ha desarrollado gran parte de su

resolver del todo el problema. Contrariamente a otros sectores de la acción pública, la cultura rara vez da pie a la especialización de las carreras políticas. Ello no impide, sin embargo, la adquisición de una experiencia política en la materia, que ha llegado a tener cierta importancia entre los representantes de las grandes ciudades, por ejemplo. Lo que importa destacar aquí es que la institucionalización de las políticas culturales ha cuestionado ampliamente las formas más directas y primarias de censura o instrumentalización de la cultura por parte de los agentes políticos. Ello no significa que hayan desaparecido los riesgos, sino simplemente que a partir de ahora hacen referencia a aspectos más complejos, que en parte protegen a los artistas y agentes culturales; lo cual supone, por otro lado, hacer de la evolución de dicho sistema de relaciones institucionalizado un importante desafío para la libertad del arte y la cultura.

Ahora los mediadores y administradores culturales están implicados en dicho sistema, en el que tienen un papel de intermediarios que los sitúa a menudo en una posición central. De hecho, la institucionalización de la política cultural ha pasado por un proceso de especialización y profesionalización de dichos administradores culturales. Así ocurre en la administración central del Ministerio de Cultura, en los servicios culturales locales y, de forma más general, en la gestión de lo que se ha dado en llamar los “proyectos culturales”, ya sean impulsados desde las instituciones o por asociaciones o estructuras privadas. El desarrollo de las políticas culturales ha ido acompañado, de hecho, de la invención y el desarrollo de puestos de trabajo en gestión cultural. Sus responsables ven en ellas una garantía de calidad cultural y de competencia organizativa, que dejan atrás la buena voluntad y la falta de competencia de voluntarios y otros militantes culturales. Otros ven los riesgos de una burocratización de la cultura, de su homogeneización y de su desaparición tras las nuevas ocupaciones administrativas. Estos aspectos positivos y negativos no son incompatibles; en cualquier caso, la

importancia de los mediadores es un elemento esencial de la gestión de las políticas culturales, precisamente por la posición de interfaz que aseguran, especialmente entre productores culturales y políticos.

No podemos terminar esta visión general sin referirnos al papel de los medios de comunicación, que en muchos aspectos resultan decisivos en el sistema de relaciones y legitimaciones cruzadas. Retomemos algunas de las tensiones mencionadas anteriormente. Lo que se conoce tradicionalmente como instrumentalización política de la cultura se refiere ahora a las expectativas sobre las repercusiones mediáticas respecto a las operaciones culturales que apoyan a los poderes públicos. Y aunque los medios de comunicación ejercen un efecto de “censura” al seleccionar aquello que consideran digno de atención, también se apresuran a denunciar las veleidades de la censura política que no se corresponde con su concepción de la libertad artística. En pocas palabras, más allá de algunos ejemplos extremos, las relaciones entre arte y política ya están *mediatizadas* en el doble sentido del término. Primero, porque los medios de comunicación hablan de ello; después, y por la misma razón, porque dichos medios tienen un papel de intermediario en esas relaciones. Su concentración parisina es, por lo demás, un factor más del centralismo cultural. Más allá incluso de lo que publican los medios de comunicación sobre política cultural, que resulta especialmente importante en este ámbito, en el que la reputación y el símbolo son enormemente activos, la prensa cultural y también las grandes cabeceras de información general son parte interesada del sistema de política cultural.

CONTRADICCIONES FUNDACIONALES NO SUPERADAS

Resulta necesario volver sobre algunos de los principales elementos vertebradores de la política cultural francesa y, por lo tanto, sobre las lógicas de su organización histórica, sobre todo porque los problemas y retos actuales solo pueden entenderse teniéndolos en cuenta. Por un lado, porque la situación actual puede hacer temer el cuestionamiento de esta herencia; por el otro, porque los problemas

carrera de alta funcionaria en este ministerio, ocupándose especialmente del cine.

a los que nos enfrentamos actualmente aparecen en parte como la revelación evidente de contradicciones que ya estaban presentes hace tiempo.

Más allá de sus diferencias, el debilitamiento de los “fundamentos” de la política cultural hace referencia a una forma de des-especificación de dicha política, es decir, al cuestionamiento de su constitución como ámbito separado de la acción pública, dotado de su propia lógica. Por lo tanto, las formas, la organización e incluso la razón de ser de una intervención cultural pública son los principales elementos cuestionados. Esta des-especificación se centra en un problema fundamental: el de la imposición de lógicas no culturales al tratamiento de asuntos culturales.

*El cuestionamiento de un principio fundacional:
el fracaso de la democratización cultural*

El cuestionamiento de un principio fundacional puede verse en primer lugar en lo que se ha dado en llamar el fracaso de la democratización cultural. Este objetivo ha servido de estandarte y de principio de legitimación para la política cultural pública y ha constituido una creencia compartida entre administradores, políticos y agentes culturales, o en todo caso ha servido de referencia suficientemente general para ser compartida. La democratización cultural es, por así decir, como un cajón de sastre o, mejor dicho, un “principio de sastre” que podemos llenar con muchas cosas: una referencia política a la democracia y a la igualdad, programas públicos debidamente cuantificados, la misión de los artistas con respecto al pueblo, etc. Así, el fracaso de la democratización cultural es en cierto sentido tanto el cuestionamiento de una creencia compartida y de un *modus vivendi* de los agentes de la política cultural como los resultados objetivamente decepcionantes de la intervención pública llevada a cabo en su nombre. Dicha creencia ha sido cuestionada, entre otros motivos, en favor de las transformaciones del campo intelectual y del papel de los intelectuales en la política cultural. Si, por abreviar, a lo largo del primer periodo de la política cultural la mayoría de dichos intelectuales se sumaba al proyecto de democratización, el aumento gradual de intelectuales conservadores ha cambiado

la situación. En realidad, estos últimos han centrado los debates sobre política cultural a partir de finales de los años ochenta, imponiendo la tesis de una desviación de la idea democrática inicial debido a las inflexiones “relativistas” de la política cultural y denunciando la vacuidad de un proyecto que ponía en peligro la verdadera cultura,¹⁷ al desacralizarla.

Dichas críticas se han alimentado de resultados estadísticos que ponen de manifiesto el efecto limitado de las políticas de democratización. De ese modo, la estadística cultural francesa forjada en una lógica de legitimación de las políticas culturales se les ha vuelto en contra a partir de finales de los años ochenta (Dubois, 2003b). Nos referimos, básicamente, a las encuestas sobre las “prácticas culturales de los franceses” llevadas a cabo bajo la dirección del Ministerio de Cultura (Donnat, 1998). Ante todo, dichas encuestas permiten destacar una ausencia de evolución (o en todo caso su carácter limitado) en el reparto social de las prácticas culturales. Dicho de otro modo, la democratización cultural habría fracasado porque la distancia entre categorías sociales respecto a las prácticas culturales realmente no ha disminuido, y porque quienes no tenían acceso a la cultura continúan sin tenerlo. La política cultural, en cambio, ha permitido la intensificación de dichas prácticas en los grupos sociales ya predispuestos a la cultura (clases medias y altas con titulación). Una constatación que adquiere mayor importancia si se tiene en cuenta que en el periodo de referencia la prolongación de la duración de los estudios y la importante ampliación del acceso a la enseñanza superior harían esperar un crecimiento de las prácticas culturales y un reparto social más equitativo. Más aún, los importantes esfuerzos realizados para el desarrollo de redes de bibliotecas públicas no han frenado la caída de la práctica cultural por excelencia, la lectura, ya que se ha producido una disminución del número anual de libros leídos. Al mismo tiempo, el consumo de televisión y música en diferentes formatos ha aumentado considerablemente, pero se trata de

17. Finkelkraut (1987) y Fumaroli (1991) son los principales ejemplos de estas críticas conservadoras. Para dichas discusiones, véase Dubois (2012).

prácticas que quedan fuera de la acción pública y que, por otro lado, hacen referencia al universo de la cultura denominada “comercial”.

No podemos desarrollar aquí el análisis de una realidad evidentemente compleja, que implicaría una reflexión sobre los métodos de elaboración de dichas estadísticas y numerosos matices y complementos.¹⁸ Solo destacaremos dos cosas. En primer lugar, estas constataciones reiteradas, que debilitan la creencia fundacional sobre la democratización cultural, han alimentado ampliamente una duda persistente sobre los fundamentos y la legitimidad de una política cultural. De hecho, la cuestión no se ha planteado para ofrecer una manera alternativa de alcanzar el objetivo de democratización¹⁹ sino en el sentido de búsqueda de un objetivo alternativo. Esta búsqueda infructuosa, que dura ya veinte años, participa intensamente en el desencanto que caracteriza a las políticas culturales contemporáneas. Además, el débil impacto de la política cultural sobre la democratización de las prácticas culturales no resulta sorprendente si se tienen en cuenta las principales directrices de dicha política. La combinación de intereses profesionales y políticos ha favorecido una política de la oferta que apenas puede modificar las determinaciones sociales que conducen (o no) hacia los museos o los teatros. Indudablemente, la lógica de especialización política y cultural que ha llevado a la constitución del Ministerio de Cultura al margen del Ministerio de Educación Nacional –cuando no contra él– resulta históricamente necesaria, y, por otro lado, ha producido efectos vertebradores a largo plazo. Ahora bien, esta división institucional lleva a la aberración sociológica, identificable desde el origen. ¿Cómo separar efectivamente cultura y educación? ¿Y cómo pretender reducir las desigualdades sociales de acceso al arte y la cultura cuando se sabe, desde los primeros trabajos sociológicos sobre el tema, que la escolarización es un factor decisivo?²⁰ Hace tiempo

que se ha planteado el establecimiento de una política cultural encaminada a hacer de la escuela un medio de democratización cultural, a través de las enseñanzas artísticas y de programas de sensibilización, pero se trata de una antigua reivindicación de la política cultural francesa, sin una verdadera oposición pero sin promotores que por ahora hayan permitido también asegurar su realización.

Podrían formularse consideraciones parecidas respecto a otra herencia en la definición del perímetro de la política cultural: la ausencia de la televisión. Aunque en un principio se explica por cuestiones políticas (en los años sesenta existía un control político directo sobre la televisión) y, al mismo tiempo, por determinadas concepciones de la cultura (la visión clásica y legitimista impide considerar la televisión como un medio de cultura), las evoluciones posteriores no han paliado este olvido. De hecho, se ha actuado en un sentido contrario, ya que la dimensión propiamente “cultural” de la televisión (difusión de películas de autor; emisiones literarias, musicales y artísticas; retransmisiones de obras de teatro o conciertos) no ha hecho más que disminuir.²¹

Una situación crítica en sectores cruciales

El cuestionamiento de la creencia genérica en la democratización viene acompañado de dificultades más sectoriales. Mencionaremos dos ejemplos en sectores que en muchos aspectos son centrales en la política cultural francesa: el patrimonio y las artes escénicas.

La dimensión patrimonial de la política cultural sigue siendo muy importante. Constituye la base más antigua y menos cuestionada de la intervención estatal. Un importante proceso de patrimonialización ha llevado a la multiplicación de lugares protegidos, museos de memoria y otras formas de revalorización de las huellas del pasado. Sin embargo, la protección

18. Para una síntesis, véase Wallach (2006).

19. A este respecto, los proyectos en curso sobre la gratuidad parcial de los museos no resultan nada alentadores.

20. Véase Bourdieu (1966); para una actualización y un examen en profundidad, véase Coulangeon (2003).

21. La creación de la cadena cultural franco-alemana Arte tiene muy poco peso en un panorama audiovisual abierto a la competencia privada desde 1984 y cada vez más alineada con el modelo de “entretenimiento” y la guerra de audiencias.

de una parte importante de los monumentos históricos genera preocupación: un informe ministerial ha determinado que uno de cada cinco corre peligro. Los importantes gastos de la política patrimonial, en un periodo de reducción del gasto público, llevan al Estado central a intentar diversificar las fuentes de financiación. El hecho de recurrir a mecenas privados y, aún más, la delegación de la gestión de instalaciones o monumentos en empresas privadas, acrecienta el temor de que la explotación comercial prevalezca por encima de las preocupaciones patrimoniales. Una nueva fase de descentralización iniciada en 2003 lleva a tomar en consideración el traspaso de ciertos monumentos históricos nacionales a las administraciones locales, capaces de asegurar su gestión. Más allá de la dimensión simbólica del “abandono” de elementos del patrimonio nacional por parte del Estado central, estos traspasos plantean numerosas preguntas. De hecho, aunque las autoridades locales pueden ser capaces de asegurar una buena valorización del patrimonio, existen riesgos respecto a la desaparición de los criterios históricos y artísticos en favor de criterios de atracción turística, y respecto a la capacidad financiera de dichas autoridades para asegurar un mantenimiento a largo plazo, en cuyo caso la descentralización estaría enmascarando una privatización.

Centrémonos ahora en el segundo ejemplo de dificultad sectorial: el empleo en las artes escénicas. Tradicionalmente, dicho sector ha sido esencial en la política cultural francesa, debido a los vínculos entre la historia del teatro y la formación de la política cultural (especialmente entorno a la cuestión de la democratización), debido a su importante peso en el presupuesto ministerial y, finalmente, porque los profesionales del teatro son especialmente activos y visibles públicamente. El empleo cultural constituye asimismo un eje del discurso político, que alguna vez ha justificado el gasto público por las posibilidades de nuevos puestos de trabajo en el sector. Sin embargo, la gestión del empleo en las artes escénicas se convirtió en un problema a principios de los años ochenta. Contrariamente a lo que ocurre en Alemania, un país en el que actores y técnicos del espectáculo pueden

beneficiarse de puestos de trabajo fijos, en Francia generalmente tienen una duración determinada. Los periodos intermedios entre dos contratos están cubiertos por un sistema de prestación por desempleo financiado por los empleadores y el conjunto de asalariados, según un sistema derogatorio que tiene en cuenta las particularidades del empleo discontinuo propias del sector: el régimen de los intermitentes del espectáculo. Dicho de otro modo, la defensa del empleo cultural y la aceptación de los riesgos relacionados con sus particularidades no están aseguradas por políticas e instituciones culturales sino por el organismo paritario encargado de la prestación por desempleo en su conjunto. Este sistema fue muy cuestionado cuando a la masificación del desempleo y a los subsiguientes problemas de financiación de sus prestaciones se añadió a partir de los años ochenta un aumento importante del número de candidatos a empleos del sector del espectáculo. Dicho aumento no vino acompañado de un aumento proporcional de ofertas de trabajo (Menger, 2005), lo que llevó a la multiplicación del número de actores y técnicos del espectáculo indemnizados en virtud del régimen de los intermitentes del espectáculo,²² por no mencionar a quienes intentan acceder a él sin éxito. Dicho aumento tiene múltiples causas, entre las que figuran el incremento de la oferta cultural pública, pero también el uso generalizado del empleo intermitente por parte de empresas de producción audiovisual privadas.²³ Y así se ha llegado a la siguiente paradoja: al no ser tratado según la lógica y las instancias culturales, el problema del régimen de los intermitentes se ha dejado en manos de agentes sociales más interesados en el ahorro que en la vida cultural. En 2003, las condiciones de indemnización de los trabajadores del espectáculo y el sector audiovisual se endurecieron drásticamente, sin que el Ministerio de Cultura pudiera intervenir realmente en la negociación. El importante movimiento social que generó dicha

22. Multiplicación por casi uno y medio en el periodo de 1997 a 2003, año en el que el número de beneficiarios alcanzó casi las 100.000 personas.

23. Estas empresas privadas también trabajan con cadenas públicas.

reforma obligó a cancelar numerosos festivales, entre ellos el emblemático festival de Avignon, en el verano de 2003, lo que supuso no solo la reivindicación del mantenimiento de los derechos categoriales de los trabajadores del espectáculo sino también la denuncia de la mala gestión de un gobierno de la cultura incapaz de ofrecer una respuesta a un problema de tal envergadura (Sinigaglia, 2008). La crisis del régimen de los intermitentes del espectáculo ha vuelto a poner de manifiesto que lo que denominamos “crisis de la política cultural francesa” no es otra cosa que el desenlace actual de problemas que vienen de lejos. Y la revelación de las ambigüedades de ese sistema de financiación, en otro tiempo ocultas, ha contribuido al descrédito de una política considerada insuficiente en ese ámbito. A partir del año 2000, los ministros de Cultura que se han sucedido han tenido que hacer frente a esta “crisis de los intermitentes” que afecta directamente a un sector estratégico de la política cultural pero sobre la que tienen poco control. De hecho, el régimen de los intermitentes del espectáculo está gestionado, junto con el resto de prestaciones por desempleo, por los agentes sociales (organizaciones patronales y sindicales) y el Ministerio de Trabajo. Sin embargo, un acuerdo alcanzado en la primavera de 2016 podría resolver el problema parcialmente y de manera provisional, lo que sin duda supondría un elemento positivo del balance cultural de los cinco años de gobierno de François Hollande.

¿Las políticas culturales pueden disolverse en la gestión cultural?

Como hemos visto en los problemas del patrimonio y de las artes escénicas, las políticas culturales están sumidas en problemas de organización, gestión y financiación cuya apariencia técnica no debe hacernos olvidar sus importantes desafíos políticos y culturales.

En primer lugar, la herencia de los años “eufóricos” a la que nos hemos referido anteriormente, con la multiplicación de equipamientos culturales, lleva a que el grueso del presupuesto cultural público quede absorbido por el funcionamiento de dichos equipamientos. Ello reduce a la mínima expresión los créditos de intervención y, consecuentemente,

la ejecución de nuevos proyectos o el apoyo a acciones culturales menos institucionales. Por sí solas, ocho grandes instituciones absorben casi el 20 % del presupuesto aprobado por el Ministerio de Cultura, todas ellas ubicadas en París.²⁴ Otro dato: los gastos de personal y de funcionamiento y servicio del Ministerio representan más de la cuarta parte del presupuesto. Esta asfixia planificada afecta también a un gran número de ciudades francesas. Una situación de casi bloqueo financiero que lleva a un endurecimiento de las políticas culturales sobre la cultura institucional y obstaculiza el impulso de nuevos proyectos que hasta el momento permitían acreditar la imagen de dinamismo e innovación asociada a dichas políticas. De hecho, lleva a limitar lo que denominamos *política* cultural a la *gestión* de lo existente. De todo ello resultan las relaciones deterioradas entre los representantes políticos culturales, cuyo margen de maniobra se reduce al mínimo, y artistas y profesionales de la cultura, posicionados ideológicamente, ya sea en una posición defensiva a favor del mantenimiento de lo que han realizado, en una posición reivindicativa para acceder a recursos ahora escasos o decepcionados de que sus propuestas no se lleven a cabo. De ello deducimos lo siguiente: lo que identificamos como la “crisis” de la política cultural no consiste necesariamente en su desmantelamiento organizado,²⁵ sino en el mantenimiento mal que bien de una situación estancada, marcada por los problemas materiales y generadora de frustraciones.

El segundo problema, aparentemente técnico y que remite a grandes desafíos políticos y culturales, es el reparto de competencias entre distintos niveles de poderes públicos. La descentralización no ha dado lugar a un reparto claro de las competencias en materia cultural, sino que más bien ha favorecido

24. Biblioteca Nacional de Francia, Ópera, Centro Georges-Pompidou, Ciudad de las Ciencias y de la Industria, Grande Halle de la Vilette, Ciudad de la Música, museo del Louvre y Comédie-Française.

25. Al contrario de lo que ocurre, por ejemplo, con la protección social.

las duplicaciones y ha aumentado la complejidad de la gestión de los proyectos culturales. Estado, ciudades, departamentos y regiones tienen perímetros de intervención en gran medida coincidentes. En un principio, el sistema denominado de financiación cruzada debía tener una ventaja: la de permitir, mediante el apoyo conjunto de varios niveles de la administración, el mantenimiento de una mayor independencia de los operadores culturales, evitando riesgos de subordinación a un financiador único. Esta preocupación no es infundada, pero el sistema presenta limitaciones importantes. En primer lugar, porque en vez de compensarse y equilibrarse, los apoyos de los tres principales financiadores públicos (ciudades, regiones y Estado) a menudo están subordinados unos a otros, sin que ninguno de ellos pueda intervenir al margen del otro. En segundo lugar, porque tal situación lleva a que las diferentes políticas culturales sean menos visibles, incluso para los agentes culturales. Por último, porque si bien dicho sistema se ajustó a un periodo concreto de desarrollo de la financiación cultural pública, también favorece los efectos de cierre mencionados anteriormente en el momento de su reducción.

Dicho sistema de acción cultural compleja, que agrupa al Estado y a las administraciones locales, ha cambiado considerablemente en el transcurso de las últimas décadas. El papel de árbitro del Ministerio de Cultura, sobre todo a través de la Direcciones Regionales de Asuntos Culturales, se ha visto debilitado, por un lado, por la limitación de las posibilidades de intervención ministerial resultado del agotamiento de los recursos financieros disponibles y, por otro lado, por el hecho de que las administraciones locales, cuya capacidad financiera ha aumentado proporcionalmente y cuya especialización cultural se ha desarrollado intensamente, se han liberado de lo que podría suponer una dependencia financiera y simbólica respecto al Estado central. Ahí reside otro de los elementos fundamentales de la “crisis del modelo francés” de política cultural: el Estado central ya no tiene el papel de “piloto” que tradicionalmente se le supone o que reivindica. En esta nueva configuración, la vida cultural es más dependiente de los representantes locales, que

a menudo participan en ella de una manera que se considera beneficiosa para los agentes implicados. En gran medida, y al margen de su afiliación política, los representantes locales se enfrentan a una serie de limitaciones que se pueden relacionar con sus orientaciones culturales. En primer lugar, la limitación del desarrollo económico territorial, que actualmente constituye el principal criterio de evaluación de su gestión, hace que las lógicas relacionadas con la atracción de empresas o de turismo puedan estar muy presentes en la acción cultural local, a riesgo de relegar las lógicas propiamente culturales a un segundo plano. Las limitaciones del juego político local, además, pueden llevar a priorizar la cultura “que demanda el público” (es decir, los electores), en detrimento de opciones culturales más ambiciosas, y a veces volverse contra los productores culturales que hieren la sensibilidad de dicho público o que simplemente tienen una forma de expresión que no se ajusta exactamente a él. De forma más general, distintas cuestiones han alimentado recientemente la crónica cultural, como consecuencia de inoportunas intervenciones de los representantes locales en la oferta cultural y de conflictos con artistas o profesionales de la cultura, quienes manifiestan cierta predisposición a esperar que el Estado represente un papel de árbitro, lo cual, por las distintas razones que acabamos de esgrimir, resulta cada vez menos probable.

En ese contexto, el hecho de recurrir a fondos privados a través del mecenazgo, tradicionalmente poco presente en Francia, es cada vez mayor. Se trata de un tercer aspecto financiero y organizativo, con importantes implicaciones. Los partidarios del mecenazgo alaban la flexibilidad de la financiación privada y argumentan que mayores ingresos siempre suponen un beneficio para la cultura. Los detractores, por su parte, a menudo quedan relegados a meros intervencionistas anticuados, de modo que resulta difícil abordar dicha cuestión desde un prisma no ideológico. Para intentar una reflexión en ese sentido, hay que superar la idea de que el mecenazgo resulta en sí mismo “bueno” o “malo” para la cultura e intentar determinar el papel que puede tener su desarrollo en una situación cultural determinada. Así,

conviene tener en cuenta algunas consideraciones. En primer lugar, en Francia una parte importante del mecenazgo lo han llevado a cabo, hasta la fecha, empresas públicas o próximas al Estado, lo que relativiza la oposición entre tipos de financiación (Rozier, 2003).²⁶ En segundo lugar, el desarrollo del mecenazgo también está sometido a elecciones políticas: las que se refieren a deducciones fiscales susceptibles de favorecerlo. Finalmente, debido a dichas desgravaciones, es probable que el desarrollo del mecenazgo privado acabe en un empate técnico para la financiación de la cultura, en la medida en que la pérdida de beneficios en ingresos fiscales a la larga será repercutido en los presupuestos culturales públicos. En ese sentido, el mecenazgo no contribuirá a dedicar globalmente “más dinero a la cultura”, sino más bien a organizar el traspaso de la oferta cultural a empresas privadas. Así, volvemos sobre una cuestión ideológica: ¿se trata de algo bueno o malo? También en ese caso conviene contextualizar: Francia no tiene una tradición de *evergetismo* de ricos mecenas, fundaciones o empresas, como sí ocurre en otros países. Si la existencia de un mecenazgo (privado o público) totalmente “desinteresado” tal vez resulte ilusoria, cabe suponer, teniendo en cuenta lo que ya existe, que su desarrollo en Francia se llevará a cabo principalmente para favorecer aquello que tiene más posibilidades de garantizar a cambio un beneficio para la imagen del mecenas, es decir, en favor de las grandes instituciones y las manifestaciones culturales más visibles, ya de por sí mejor dotadas, lo cual reproduce los defectos de la política cultural francesa, en vez de corregirlos.

Retos internacionales

Para terminar, haremos referencia de manera inevitablemente breve a algunas de las dimensiones internacionales de los problemas a los que actualmente se enfrenta la política cultural francesa.

Un artículo publicado en la revista *Time* (Morrisson, 2007) ha puesto sobre la mesa el declive del “esplendor” de la cultura francesa en el mundo, pero es algo que viene de lejos. De hecho, la “pérdida de influencia” y el “declive” de la presencia cultural francesa constituyen, junto con la “invasión” de la cultura de masas estadounidense, temas de lamento recurrentes desde la Segunda Guerra Mundial. Sobre esta cuestión, el desencanto es también proporcional a la creencia que de él se deriva: la creencia en una misión cultural francesa específica a nivel internacional.

Pero aún hay más. De hecho, contrariamente a la visión habitual que considera que Francia se distingue por un voluntarismo cultural de sus gobernantes quizás un tanto grandilocuente, cuando no ridículo, querríamos proponer la hipótesis según la cual la apertura cultural internacional hace tiempo que quedó desatendida. Volvamos un momento sobre las construcciones institucionales iniciales ya mencionadas: el Ministerio de Cultura nunca ha tenido demasiadas competencias en materia internacional. Tradicionalmente, el Ministerio de Asuntos Exteriores es el encargado de la cultura francesa en el extranjero, lo cual puede haber repercutido en una parte importante de sus recursos presupuestarios y de personal. Por otro lado, el reparto competitivo de competencias no deja de ser problemático, aunque solo sea porque la integración de la “red cultural francesa en el extranjero” en los asuntos exteriores en vez de en la cultura no favorece las relaciones con el ámbito cultural nacional. Se trata de un primer problema recurrente, denunciado desde hace más de veinte años: a pesar de estar dotado de medios importantes, el sistema de difusión internacional de la cultura francesa se basa más en la nostalgia del esplendor perdido que en la relación con la vida cultural contemporánea. Así lo destacó el diplomático cultural Xavier North, entre otros, en 1997: “Si el Estado tiene algún derecho a hacer valer el esfuerzo que dedica a mantener un amplio dispositivo de presencia cultural fuera de sus fronteras, es posible que la autosatisfacción sea inversamente proporcional a los resultados obtenidos. Cuando el dispositivo es realmente amplio, y el esfuerzo en francos considerable, el sentimiento de declive

26. Observemos, sin embargo, que en los últimos años ha surgido un movimiento de privatización de dichas empresas públicas.

resulta mayor. Nunca antes en el exterior se había hablado tanto públicamente de ese “esplendor”, y, al mismo tiempo, nunca antes el “mensaje” francés había sido tan inaudible como actualmente” (North, 1997). Así, aunque el problema no se limita a una cuestión de medios, se ha acentuado debido a una disminución constante de los mismos desde mediados de los años noventa, lo que incluso ha llevado al cierre de numerosos centros culturales en el extranjero (Lombard, 2003; Djian, 2004). A ello hay que añadir una tendencia general: las relaciones culturales internacionales probablemente constituyen menos que nunca un fin en sí mismas, por el hecho de estar subordinadas a los intercambios económicos, cuyo inicio y desarrollo están llamadas a iniciar y favorecer. Lo cierto es que existe una agencia especializada, la Asociación Francesa de Acción Artística (AFAA), que en 2006 pasó a ser CulturesFrance con motivo de una reorganización que usó como modelo el British Council. Bajo la doble tutela del Ministerio de Asuntos Exteriores (que aporta el 75 % de la financiación) y del Ministerio de Cultura, cuenta con un presupuesto anual de treinta millones de euros. La AFAA ha tenido que hacer frente a importantes problemas, tanto en su relación con el Ministerio de Asuntos Exteriores como derivados de su gestión interna (de hecho, se ha visto cuestionada en varias ocasiones por el Tribunal de Cuentas francés, principal órgano de control del uso de fondos públicos). Desde una perspectiva más amplia, la coherencia y el alcance de su actividad también han sido cuestionados con regularidad, tanto en el ámbito cultural como en informes parlamentarios. Sin embargo, aún es pronto para conocer el alcance de dicha reorganización, que surge después de varios años de polémicas, en ocasiones muy intensas, y en un contexto cultural y presupuestario poco favorable.

Cualquiera que sea la organización institucional, falta saber qué puede hacer la intervención pública en materia cultural en un contexto que conocemos con el nombre genérico de “globalización”, lo que en ese ámbito se refiere a procesos muy diversos, aunque relacionados entre sí: de la intensificación de los flujos internacionales de bienes culturales

a la concentración de empresas de las industrias de la cultura (editoriales, compañías discográficas, sociedades de producción cinematográfica) bajo la protección de grupos financieros internacionales, pasando por el auge de las nuevas tecnologías, que (con internet y las descargas) han transformado considerablemente los modos de difusión de los productos culturales (Mattelart, 2005). En Francia, al haber dejado de invertir en una política cultural internacional, ya sea mediante la forma clásica del “esplendor cultural” o la de la orientación y la promoción de los intercambios, y al no haber llevado a cabo una verdadera política industrial de la cultura, obstaculizada por la imposición de un sistema de referencia de política económica no intervencionista y por las limitaciones en ese sentido de la política europea en materia de libre competencia, los distintos gobiernos han invertido más en el ámbito de la diplomacia multilateral. De hecho, conocemos sus intervenciones en las negociaciones del Acuerdo General sobre Aranceles Aduaneros y Comercio (GATT) a favor de la “excepción cultural”, en 1993 y 1994; posteriormente la definición de una posición de la Unión Europea favorable a la “diversidad cultural”, en 1999, y más tarde, junto a otros países y especialmente junto al gobierno canadiense, su papel en la UNESCO, en la declaración sobre dicha diversidad cultural en 2001 y en su concreción en la Convención para la Protección y la Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales, en octubre de 2005. En el plano político y cultural interno, la lucha por la “excepción cultural” ha permitido la constitución de un frente común de artistas, intelectuales y responsables políticos, y ha brindado la oportunidad de crear de nuevo en las virtudes del “modelo francés”. En comparación, aunque la “diversidad cultural” también suscita la movilización de organizaciones y agentes del ámbito cultural,²⁷ se muestra como el producto de un compromiso en las negociaciones, en las que interviene sobre todo el gobierno, cuando no es considerada como un retroceso (Regourd, 2002).

27. Especialmente en la Coalición Francesa para la Diversidad Cultural (<http://www.coalitionfrancaise.org/>).

CONCLUSIÓN

Actualmente la política cultural francesa es especialmente incierta y al mismo tiempo tal vez nunca haya sido tan necesaria como ahora. De hecho, resulta indispensable para el mantenimiento de un funcionamiento relativamente autónomo del ámbito cultural, a su vez también indispensable para contrarrestar mínimamente el economicismo ambiental que tiende a invadir todas las dimensiones de la vida social. De ahí que la intervención cultural del Estado nunca haya sido tan demandada por parte de los agentes culturales franceses, mientras en otros

lugares se organiza gradualmente su reducción. Para refundarse, una política cultural debe apoyarse en el legado histórico, pero no desde la nostalgia del pasado, sino para identificar las contradicciones. En ese sentido, las evaluaciones críticas propuestas en este artículo son lo contrario a un enésimo ataque a las insuficiencias de la intervención pública y no constituyen un llamamiento para volver a un pasado mitificado. Al contrario, son una de las formas con las que un observador externo puede intentar contribuir a las reflexiones sobre las opciones actuales, deseables y posibles.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abirached, R. (2005). *Le théâtre et le prince. Tome II. Un système fatigué*. Arles: Actes sud.
- Benhamou, F. (2006). *Les dérèglements de l'exception culturelle*. París: Seuil.
- Bourdieu, P. (1966). *L'amour de l'art*. París: Minuit.
- Bourdieu, P. (1993). *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. París: Seuil.
- Brossat, A. (2008). *Le grand dégoût culturel*. París: Seuil.
- Comité d'histoire du ministère de la Culture (1997). *La naissance des politiques culturelles et les rencontres d'Avignon (1964-1970)*. París: La Documentation française.
- Coulangeon, P. (2003). Quel est le rôle de l'école dans la démocratisation de l'accès aux équipements culturels? En *Public(s) et politiques culturelles* (pp. 245-266). París: Presses de Sciences Po.
- Djian, J.-M. (2004). La diplomatie culturelle de la France à vau-l'eau. *Le Monde diplomatique*, junio, 28.
- Djian, J.-M. (2005). *Politique culturelle: la fin d'un mythe*. París: Gallimard.
- Donnat, O. (1998). *Les pratiques culturelles des Français. Enquête 1997*. París: La Documentation française.
- Dubois, V. (2001). Le ministère des Arts ou l'institutionnalisation manquée d'une politique artistique républicaine (1881-1882). *Sociétés et représentations*, 11, 229-261.
- Dubois, V. (2003a). Une politique pour quelle(s) culture(s)? *Cahiers français*, 312, 19-24.
- Dubois, V. (2003b). La statistique culturelle, de la croyance à la mauvaise conscience. En *Public(s) et politiques culturelles* (pp. 25-32). París: Presses de Sciences Po.
- Dubois, V. (2012). *La politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique* (2a ed.). París: Belin.
- Dubois, V. (dir.) (2012). *Le politique, l'artiste et le gestionnaire. (Re)configurations locales et (dé)politisation de la culture*. Bellecombe-en-Bauges: Le Croquant.
- Elias, N. (1991). *Mozart. Sociologie d'un génie*. París: Seuil.
- Finkelkraut, A. (1987). *La défaite de la pensée*. París: Gallimard.
- Fumaroli, M. (1991). *L'Etat culturel*. París: Éditions de Fallois.
- Lombard, A. (2003). *La Politique culturelle internationale*. París: Babel, Collection internationale de l'imaginaire, 16.
- Martel, F. (2006). *De la culture en Amérique*. París: Gallimard.
- Mattelart, A. (2005). *Diversité culturelle et mondialisation*. París: La Découverte.
- Menger, P. M. (1993). L'hégémonie parisienne. Économie et politique de la gravitation artistique. *Annales. Histoire, sciences sociales*, 48(6), 1565-1600.
- Menger, P. M. (2005). *Les intermittents du spectacle. Sociologie d'une exception*. París: EHESS.
- Ministère de la Culture et de la Communication (2016). *Chiffres clés, statistiques de la culture et de la communication 2016*. París: Ministère de la Culture et la Communication - DEPS.
- Morrisson, D. (2007). The Death of French Culture. *Time*, noviembre, 21.

- North, X. (1997). Portrait du diplomate en jardinier. Sur l'action culturelle de la France à l'étranger. *Le Banquet*, 11-2. (en línea). <http://www.revue-lebanquet.com/>, acceso, 22 de octubre, 2016.
- Poirrier, P. (2000). *L'État et la culture en France*. París: Livre de poche.
- Regourd, S. (2002). *L'exception culturelle*. París: Presses universitaires de France.
- Rozier, S. (2003). Le mécénat culturel des entreprises. *Cahiers français*, 312, 56-61.
- Saez, G. (2003). Les villes et la culture. A *Public(s) et politiques culturelles* (pp. 197-226). París: Presses de Sciences Po.
- Sinigaglia, J. (2008). *Le mouvement des intermittents du spectacle (2003-2006)*. Tesis doctoral, Université de Metz.
- Urfalino, P. (1996). *L'invention de la politique culturelle*. París: La Documentation française.
- Wallach, J.-C. (2006). *La culture pour qui? Essai sur les limites de la démocratisation culturelle*. Toulouse: éditions de l'Attribut.
- Weber, M. (1971). *Economie et société*. París: Plon.

NOTA BIOGRÁFICA

Vincent Dubois es sociólogo y politólogo. Pertenece al grupo de investigación *Sociétés, Acteurs, Gouvernement en Europa* (SAGE, UMR CNRS 7363) y es profesor en la Universidad de Estrasburgo (Instituto de Estudios Políticos). Ha publicado varios artículos y libros sobre las políticas culturales y prácticas culturales, entre los que destacan los siguientes libros: *La culture comme vocation* (2013); *Le politique, l'artiste et le gestionnaire* (2012); *La politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique* (2012); *Les mondes de l'harmonie* (2009).



El principio de *arm's length* y el sistema de financiación de las artes. Una aproximación comparativa*

Per Mangset

TELEMARK UNIVERSITY COLLEGE

per.mangset@hit.no

Recibido: 10/04/2016

Aceptado: 2/06/2016

RESUMEN

El presente artículo analiza el principio de *arm's length* (principio de independencia respecto al gobierno) como instrumento de política cultural para la defensa de la autonomía artística. Se discute cómo dicho principio ha sido debatido y puesto (o no) en práctica en las políticas culturales de diferentes países, sobre todo en Reino Unido (principalmente en Inglaterra) y en Noruega, pero también en Francia y otros países nórdicos. El artículo muestra cómo el principio de *arm's length* se ha adaptado e interpretado de manera muy diferente en distintos países, de acuerdo con las tradiciones históricas y políticas específicas de cada uno de ellos. Asimismo, también se pone de manifiesto la distancia/ambivalencia entre la aplicación política concreta del principio y su mera utilización retórica.

Palabras clave: principio de *arm's length*, autonomía artística, corporativismo, sistema de financiación de las artes.

ABSTRACT: *The arm's length principle and the art funding system. A comparative approach*

The paper discusses the arm's length principle as a cultural policy instrument for defending artistic autonomy. It considers how the arm's length principle has been discussed and implemented (or not implemented) in the cultural policies of various countries, especially the UK (and England in particular) and Norway, other Scandinavian countries and France. The paper shows how the arm's length principle has been adapted and interpreted differently in the light of each country's historical and political traditions. The paper also reveals the gap between political implementation of the arm's length principle and the rhetoric that surrounds it.

Keywords: *Arm's length* principle, artistic autonomy, corporatism, arts funding system.

SUMARIO

Introducción

¿El fin de la autonomía artística?

La institucionalización del principio de *arm's length*

El principio de *arm's length* en la política cultural británica

· La creación del Arts Council

· Los miembros del Arts Council: elitismo, entramados sociales o corrección política

· ¿Control político a través de los programas públicos de ayuda?

· La influencia de los grupos de interés y el principio de *arm's length*

· Una parte limitada del sistema de financiación de las artes

· El modelo ideal de organismo independiente en Gran Bretaña

La ausencia de independencia en la política cultural francesa

El principio de *arm's length* y los organismos públicos no ministeriales en la política cultural nórdica

· Aspectos generales de los sistemas nórdicos de financiación de las artes

· Noruega: *arm's length* y corporativismo

· El *arm's length* en otros países nórdicos

Conclusiones preliminares

Referencias bibliográficas

Autor para correspondencia / Corresponding author: Per Mangset, Telemark University College, 3800 Bø i Telemark, Noruega.

Sugerencia de cita / Suggested citation: Mangset, P. (2016). El principio de *arm's length* y el sistema de financiación de las artes. Una aproximación comparativa. *Debats. Revista de cultura, poder y sociedad*, 130 (2). 53-72.

* Publicado originalmente en: M. Pykkönen, N. Simainen y S. Sokka, (eds.) *What about cultural Policy?* Helsinki/Jyväskylä: Minerva, 273-298. Traducido por Tecnolingüística.

INTRODUCCIÓN

En muchos países, las personas que trabajan en el ámbito de la cultura, así como los responsables de las políticas culturales y los que investigan sobre estas políticas suelen citar el denominado *arm's length principle* ('principio de independencia respecto al gobierno') como uno de los pilares fundamentales de la política cultural de sus estados (Chartrand / McCaughey 1989; Duelund 2003; Langsted 2001; Quinn 1997). Sin embargo, una mirada más profunda revela que todas estas personas entienden el principio de maneras muy distintas, según sus respectivos contextos nacionales y culturales, y que tampoco parece existir un acuerdo general a la hora de establecer qué áreas de la política cultural debería abarcar este principio. En cambio, sí parece haber un consenso mínimo al admitir que este principio de *arm's length* se instituyó en la política cultural con el objetivo de defender el ámbito de la cultura –y, sobre todo, el campo de las artes– ante intervenciones políticas inadecuadas, ya que la tarea de seleccionar a los artistas y proyectos artísticos que deben recibir financiación pública y la de distribuir dicha financiación deberían hacerse atendiendo principalmente a criterios de calidad artística. Por lo general, el principio de *arm's length* también implica el establecimiento de un consejo de las artes (u otro organismo que garantice la libre competencia) que sea relativamente independiente y artísticamente competente y que se ocupe de asignar las ayudas públicas a la comunidad artística. Por consiguiente, el principio de *arm's length* se considera uno de los instrumentos de que dispone la política cultural para defender la autonomía artística, porque supuestamente protege las artes del tipo de abuso político que se relaciona históricamente con las tradiciones fascistas (por ejemplo, Mussolini) y comunistas (por ejemplo, Stalin).

El principio de *arm's length* también puede entenderse como un principio más general de organización de las políticas públicas, según el cual se debe garantizar una correcta división de los poderes en las diversas esferas políticas de los países democráticos. En este sentido, los canadienses Chartrand y McCaughey

(1989:43), en su conocido artículo sobre el principio de *arm's length* y las artes, escriben:

El “arm’s length” es un principio de política pública que se aplica en el derecho, la política y la economía de la mayor parte de las sociedades occidentales. Este principio está implícito en la separación constitucional entre el poder judicial, ejecutivo y legislativo del gobierno.

Instituciones políticas como el (antiguo) British Sports Council¹, el Crafts Council o el Film Council han sido caracterizadas en ocasiones como *arm's length bodies*, u organismos independientes. El principio de *arm's length* también es especialmente importante, obviamente, en la relación entre el gobierno y los medios de comunicación (ibid): la libertad de expresión debería protegerse manteniendo ‘la distancia de un brazo’ (*an arm's length*) –esto es, la independencia mutua– entre el gobierno y la labor editorial de la prensa y los medios de comunicación.

En el presente artículo, discutiremos el principio de *arm's length* únicamente en relación con la política artística; sin embargo, veremos cómo el hecho de que este sea un campo tan reducido dentro de la política no impide que el principio sea interpretado, también aquí, de maneras diferentes, sea por parte de trabajadores, políticos o investigadores culturales de distintos países y contextos culturales. Así, por ejemplo, en todo el mundo existe una enorme variedad de instituciones denominadas “consejos de las artes” o *arm's length bodies*, cuyo grado de autonomía respecto de la influencia del gobierno varía considerablemente a nivel intra e interestatal, pero los partidarios del principio de *arm's length* parecen tener posturas muy diferentes sobre dónde se debe situar la frontera entre la intervención política y la autonomía artística. Tampoco están de acuerdo sobre qué área –más amplia o más reducida– de la política cultural

1. En la actualidad, el British Sports Council está dividido en consejos separados para cada uno de los países de la unión. Uno de ellos es el Sport England (Bergsgard et al, 2007).

debe abarcar el principio ni sobre si la “influencia política” que trata de evitar se entiende en un sentido estrictamente formal y limitado –como la influencia por parte de las autoridades formales públicas (ministerios, parlamento, etc.)– o en un sentido más amplio –como es el caso de las asociaciones de empresas culturales o de los sindicatos de artistas–. Incluso hay responsables de la política cultural que parecen concebir el principio simplemente como un proceso de organización formal: consideran que toda delegación de responsabilidad en un organismo ajeno al gobierno por parte de algún sector del sistema de financiación de las artes ya constituye un reflejo de dicho principio, incluso aunque dicho organismo goce de muy poca autonomía. A pesar de todas estas interpretaciones diferentes, los partidarios del principio de *arm's length* tienden a ensalzarlo como un principio básico y general de la política cultural.

De todo lo anterior se pueden extraer tres conclusiones preliminares: 1) Desde una perspectiva analítica, resulta más apropiado considerar el principio de *arm's length* como un continuo multidimensional que como un principio absoluto o con fronteras claras. Así la “distancia de un brazo” entre las artes y la política puede ser muy larga o muy corta, y puede abarcar diversos aspectos o dimensiones de la influencia política. 2) El principio de *arm's length* se emplea a menudo con propósitos retóricos por parte de políticos y trabajadores del ámbito de la cultura, con el fin dar mayor legitimidad a su política cultural nacional. Este concepto parece servir como herramienta retórica en distintos contextos, aunque en realidad no haga referencia a las mismas realidades políticas. 3) Mientras que los políticos tienden a emplear el principio de *arm's length* como un concepto normativo, (algunos) investigadores prefieren usarlo como un concepto analítico para describir y explicar las estructuras y relaciones sociales. De hecho, parte de la confusión que envuelve al concepto puede estar causada por esa dualidad.

En este artículo, intentaremos describir y analizar aspectos fundamentales sobre cómo se ha interpretado y aplicado (o no) el principio de *arm's length* en

la política cultural de los países estudiados, principalmente en Inglaterra (Reino Unido) y Noruega, aunque también dirigiremos una mirada rápida a Francia y al resto de los países nórdicos. El principio de *arm's length* y los organismos que lo aplican se situarán y discutirán en relación con la institucionalización de la política cultural en estos países tras la Segunda Guerra Mundial.

Este trabajo se inscribe en un proyecto de investigación más amplio sobre la institucionalización de la política cultural en la Europa occidental de la posguerra (Mangset, 2008). El proyecto se basa en diversas fuentes y material empírico: el análisis secundario de bibliografía de investigación, las fuentes administrativas disponibles en Internet y 55 entrevistas cualitativas realizadas durante los años 90 (1994-95) a administradores culturales, políticos culturales y artistas en Gran Bretaña, Francia y Suecia,² de las cuales solamente una parte se ha utilizado aquí.³ Del mismo modo, se han aprovechado dos períodos de observación participante (uno largo y otro más corto) en el Consejo de las Artes de Noruega (entre 1994-1999 y durante la primavera de 2008).⁴

2. Las 55 entrevistas fueron transcritas y analizadas (todas salvo una, por motivos técnicos). El material procedente de entrevistas ya se había utilizado con fines analíticos anteriormente, por ejemplo, en Mangset (1995) y Mangset (2008).

3. Una crítica que se podría hacer a nuestro estudio es, sin duda, que las entrevistas se realizaron a mediados de los 90 y que ello limita su grado de relevancia en un análisis de la relación entre arte y política en la actualidad (2008). A ello respondemos, sin embargo, que a) los datos de la entrevista pueden ser interesantes desde un punto de vista histórico y b) estos datos, combinados con otros más recientes, pueden ser relevantes para la descripción y el análisis de la relación entre arte y política en la actualidad.

4. El autor del presente trabajo llevó a cabo una labor continuada de consultoría/investigación para la División de Investigación del Consejo Noruego de las Artes entre 1994 y 2000, y estuvo trabajando regularmente –dos o tres días por semana– durante estos años en la sede del Consejo, donde también asistió a varias reuniones. Además, se instaló en los locales del Government Grants and Guaranteed Income for Artists durante siete semanas en la primavera de 2008. El autor también ha asistido a Simonsen en su evaluación de la delegación de funciones administrativas al Consejo por parte del Ministerio (Simonsen, 2005).

¿EL FIN DE LA AUTONOMÍA ARTÍSTICA?

Cuando hablamos del principio de *arm's length* en el contexto de la política cultural, de lo que se trata, en el fondo, es de la autonomía de las artes. Este principio carece de significado si no se refiere a la autonomía artística como un valor fundamental de la modernidad. La historia social de las artes suele relatar el proceso de diferenciación institucional durante la primera modernidad, cuando las artes se erigieron en campo autónomo (Hauser [1951], 1977). Las artes fueron “diferenciadas institucionalmente” de otras instituciones sociales, especialmente de la Iglesia y de la corte, y se convirtieron en “relativamente autónomas”. Este proceso de institucionalización dependía fuertemente del desarrollo de una clase burguesa, de la existencia de un mercado que consumía productos y servicios artísticos y, por consiguiente, de un público artístico anónimo (Habermas, 1971). La manera en que se desarrolla este proceso en los siglos XVII, XVIII y XIX varía de un país a otro y de una forma de arte a otra; además, los teóricos subrayan la existencia de diferentes criterios a la hora de datar y la determinar estos procesos.

Sin embargo, la constitución histórica de un campo artístico autónomo no implicó la existencia de una autonomía artística absoluta: según Bourdieu, el campo de las artes modernas está caracterizado por su “autonomía relativa” (Bourdieu/Wacquant, 1993). Dicha autonomía puede ser débil o fuerte, según la relación entre el campo artístico y otros campos sociales, como el político. En la sociedad moderna, la autonomía artística aún es el núcleo del proceso de la asignación del valor artístico. Según opiniones muy conocidas en el ámbito de la sociología del arte, los juicios sobre el valor artístico que son percibidos como externos desde un punto de vista artístico (por ejemplo, cuando se considera que el valor del arte radica en su contribución a un ámbito externo al propio campo del arte, sea con un propósito político, económico, pedagógico o moral) han desencadenado procesos de exclusión y purificación en el terreno artístico. Así, de acuerdo con muchos expertos, el arte trata de “negar la economía” y el éxito comercial tiende a “devaluar el arte”, al menos a corto plazo

(Bourdieu, 1996; Abbing, 2002). El campo de las artes, por tanto, también evita hacer un uso instrumental del arte para fines externos o no artísticos, tales como promover el turismo, generar crecimiento económico o mejorar la salud pública. En principio, en la sociedad moderna, el ámbito artístico solamente reconoce las valoraciones artísticas y, por tanto, desde esta perspectiva, las intervenciones políticas, así como la interferencia política en la evaluación del valor artístico en particular, se consideran una violación de la autonomía artística. De ello se desprende que la política cultural debe defender el *arm's length* y, así, este principio se presenta como una expresión típica de la modernidad.

Sin embargo, las teorías posmodernas mantienen que los procesos de diferenciación histórica que hemos mencionado se han visto desplazados durante los últimos 20 o 30 años por procesos posmodernos radicales de des-diferenciación (Lash, 1991; Gran, y De Paoli, 2005) y que, debido a estos procesos, los límites entre los distintos campos sociales se están desdibujando. A nivel institucional, se oyen afirmaciones como que las estructuras artísticas han abierto sus puertas a los valores y a los discursos de otros campos sociales; que los valores y los discursos estéticos están escapando de los muros de las instituciones artísticas y están invadiendo “la vida cotidiana”; o que los artistas jóvenes no dudan en ofrecer sus servicios al mundo empresarial o que las fronteras entre arte e industria cultural se están derribando (Caves, 2001). Todas estas afirmaciones son típicas de los estudios culturales contemporáneos y de la teoría posmoderna (Featherstone, 1991). A nivel estético, los artistas contemporáneos utilizan materiales y métodos de otros campos sociales (por ejemplo, de los medios de comunicación y la ciencia) en la creación de sus obras de arte (Røssaak, 2005).

Sin embargo, nuestra propia investigación en el contexto de los países nórdicos indica que el campo de las artes es mucho más sólido de lo que las teorías posmodernas parecen sugerir, especialmente en cuanto a la lógica económica. No cabe duda de que las instituciones de artes escénicas se han visto

influidas por nuevas ideologías de gestión empresarial y nuevas formas de liderazgo inspiradas por las instituciones empresariales, pero también es cierto que la introducción de una nueva política pública de gestión por parte del gobierno ha influido en los discursos internos y en los procesos de evaluación en estas instituciones (Røyseng, 2007). También parece haberse dado una diversificación de los roles artísticos que trae como consecuencia que, en cierto modo, la distinción entre “artistas” y “empresarios culturales” se esté difuminando (Abbing, 2002; Mangset, 2004), y todas estas circunstancias suponen un reto para el mantenimiento de la autonomía artística. No obstante, nuestras investigaciones particulares indican también que ese proceso de des-diferenciación es relativamente limitado. ya que las valoraciones políticas y económicas no están invadiendo por completo las instituciones dedicadas a las artes escénicas: todavía existen diques culturales que protegen la relativa autonomía de las evaluaciones artísticas en el seno de estas instituciones (Røyseng, 2007), de modo que artistas e instituciones artísticas continúan resistiéndose a verse completamente sujetos a las fluctuaciones del mercado. Tanto en relación con los vaivenes del mercado como con los de la política, se han interiorizado unos límites artísticamente definidos que no deben sobrepasarse y, así, la mayoría de los artistas no permiten consideraciones no artísticas; el mito tradicional del artista carismático ofrece constantes fuentes culturales para su autodefinición en oposición a las fuerzas del mercado y al abuso de la política (Mangset, 2004; Røyseng, Mangset, Borgen, 2007).

Por consiguiente, nuestros estudios previos solo ofrecen un apoyo parcial a la hipótesis de un proceso de des-diferenciación general entre las artes y otros campos sociales. El campo del arte parece resistir estos procesos de manera más firme de lo que parecen afirmar algunos de los teóricos posmodernos más apocalípticos. En general, el análisis que se ofrece a continuación arrojará luz sobre el estatuto de la autonomía artística, específicamente en relación con la política.

LA INSTITUCIONALIZACIÓN DEL PRINCIPIO DE *ARM'S LENGTH*

El principio de *arm's length* se entiende en ocasiones como un principio bastante general que aparentemente se extiende a todos los aspectos de la política cultural, como a) la asignación de fondos, por parte de las instituciones independientes, a artistas individuales y a grupos de artistas, y b) cualquier otro tipo de apoyo a la comunidad artística, como las sustanciales ayudas públicas destinadas a las instituciones que promueven las artes escénicas. En el caso de (b), el principio de *arm's length* puede implicar que las autoridades públicas deban abstenerse de establecer indicadores objetivos de rendimiento (p.ej., número de actuaciones para público infantil o de obras de nueva creación respecto al número de obras clásicas). Este tipo de intervención de la gestión pública en las instituciones artísticas podría considerarse una violación política del principio de *arm's length*, y lo mismo podría decirse de los casos en que es el gobierno el que designa a los miembros de los consejos de dirección de los teatros públicos, orquestas o museos artísticos, si se diera el caso de que estos miembros intervinieran –directa o indirectamente– en decisiones artísticas.

En un sentido más restringido, el principio de *arm's length* se relaciona a menudo con partes específicas del sistema de financiación del arte, esto es, con aquellas instituciones que se establecieron en muchos países tras la Segunda Guerra Mundial y que se situaban “a un brazo de distancia” del gobierno, para hacer llegar el apoyo público a los proyectos artísticos individuales o colectivos. En la tradición británica, estos organismos o *arm's length bodies* se denominaron originalmente QUANGOs (*quasi-autonomous non-governmental organisations*).⁵ En algunos países, los organismos independientes también subvencionan a grandes instituciones culturales; en muchos otros, no lo hacen. El análisis que llevaremos a cabo en este trabajo se concentrará en la parte del sistema de financiación de las artes que implica a dichos organismos independientes.

5. QUANGO era un término de uso general, no solo de la política cultural.

La influencia política en el sistema de subvención de las artes puede adoptar múltiples formas: puede ser formal o informal, legal, económica/presupuestaria o basada en el control político/burocrático de la información. Por escasas y débiles que sean las formas de influencia del gobierno en el organismo independiente, pueden existir intereses y/o preferencias comunes entre la élite política y los miembros del organismo independiente, lo cual otorga a la élite política una influencia real considerable. Cualquier estudio del principio de *arm's length* en relación con el sistema de subvención de las artes debería considerar esta pluralidad de influencias políticas potenciales. Por ejemplo:

1. ¿Cómo se nombra a los miembros del organismo independiente? ¿Los nombra el gobierno, el parlamento, las organizaciones artísticas, otros grupos de interés en la vida cultural o una combinación de todas las posibilidades anteriores? ¿Qué tipo de responsabilidad tienen en relación con el organismo que los ha nombrado?
2. ¿Cuáles son los principios formales o las normas de nombramiento? ¿Qué tipo de competencias se requieren? ¿Artísticas, culturales de cualquier otro tipo, políticas, financieras, otras...? Estas normas o reglamentaciones ¿tienen en cuenta los antecedentes políticos del candidato o los de su vida cultural/artística? ¿Cómo se formulan los principios de nombramiento con el fin de evitar la parcialidad?
3. ¿Hay miembros del organismo independiente, designados políticamente, que tengan una misión política explícita para garantizar que se cumplan correctamente los objetivos globales de política cultural establecidos por el gobierno?
4. ¿Cómo se componen socialmente los organismos independientes? ¿Cuáles son las características sociales y/o sociodemográficas de sus miembros? ¿Es posible que su composición sociológica influya en la imparcialidad de sus decisiones?
5. ¿Los miembros de los organismos independientes mantienen fuertes lazos informales o se relacionan con círculos políticos o grupos de interés que puedan influir en la imparcialidad de sus decisiones?
6. ¿Cuál es la autoridad formal de los miembros del organismo independiente? ¿Cuán amplia/restringida es dicha autoridad? ¿Está muy limitada por programas de ayuda pública determinados políticamente, becas, etc., o tiene el organismo suficiente autonomía como para decidir sobre su propio presupuesto? ¿Debe rendir cuentas detalladas al gobierno por la disposición/asignación de las subvenciones?
7. ¿Qué valores y qué discursos predominan entre los miembros de estos organismos?
8. ¿Qué criterios formales e informales operan cuando se asignan fondos para la comunidad artística? Por ejemplo, ¿imperan la "calidad artística", los "criterios de bienestar", la "antigüedad" o la "vinculación a intereses organizados"?
9. ¿Cómo se nombra a los empleados del organismo independiente? ¿Es el gobierno o es el propio organismo el que designa al gerente y a otros miembros importantes de la plantilla?

Es imposible tratar aquí con la profundidad suficiente todos estos aspectos (1-9) en todos los países seleccionados, en parte porque carecemos de datos empíricos suficientes sobre todos los aspectos/dimensiones de todos los países; sin embargo, consideramos que sí existe una base suficiente para llevar a cabo un análisis comparativo inicial relevante de algunos de ellos.

EL PRINCIPIO DE *ARM'S LENGTH* EN LA POLÍTICA CULTURAL BRITÁNICA

La creación del Arts Council

La política cultural británica se presenta habitualmente como el prototipo de política cultural basada en el principio de *arm's length* (Chartrand y McCaughey 1989). El Arts Council of Great Britain (ACGB) se creó al finalizar la Segunda Guerra Mundial (en 1946). En cierta medida, el ACGB continuaba el trabajo cultural que había emprendido el Council for Encouragement of Music and the Arts (CEMA) durante la Guerra (White, 1975; Hutchison, 1982); pero, mientras que el CEMA tenía un perfil cultural y socioculturalmente democrático, el ACGB daba prioridad a las obras de arte y a la excelencia en la calidad (*few but roses* “pocas, pero rosas”). La creación del ACGB dejaba claro que Gran Bretaña, aunque a regañadientes, debía tener una política cultural nacional. El gobierno británico debía asumir una cierta responsabilidad respecto de las artes, aunque, eso sí, debía intervenir lo mínimo posible. Así, el investigador político Anthony Beck describió la actitud británica tradicional hacia la política cultural de esta manera:

El gobierno británico siempre se ha resistido a crear un Ministerio de Cultura. Existe la convicción fundamental de que arte y política nunca deben mezclarse. Sería desastroso para ambos. Los artistas deben ser autónomos para poder producir auténtico arte, pero los gobiernos no pueden resistir la tentación de controlar ese arte y, en última instancia, transformarlo en un “arte nacional” monolítico, del que Hitler, Mussolini y Stalin son ejemplos típicos. Así, el gobierno británico, siendo liberal y democrático, jamás debe tener una política cultural.⁶

El establecimiento de un Consejo de las Artes independiente del gobierno se consideró la respuesta

adecuada a estos problemas: servía a la honorable causa de defender la autonomía de las artes y servía también como excusa para establecer un nivel mínimo de política cultural pública. Ciertamente, el principio de *arm's length* no impedía al gobierno decidir la cantidad total de apoyo asignado a las artes, pero sí evitaba que decidiera *qué* artistas, *qué* grupos artísticos o *qué* proyectos recibían dicho apoyo: era el Arts Council el que debía realizar evaluaciones y juicios independientes sobre este particular, basados en criterios de calidad. El Consejo en sí debía estar compuesto por personalidades independientes e incorruptibles, con una gran integridad personal, preferentemente con un buen conocimiento de las artes y que no representaran a ningún interés organizado específico dentro de la vida cultural. Según otro investigador político, F. F. Ridley (1987:237), “los miembros son elegidos por su posición en la vida pública o en las artes, no por ser los candidatos de otras organizaciones”. El Consejo era nombrado por el gobierno, pero se suponía que dicho Consejo –al menos en principio– debía asignar de manera independiente los recursos de las instituciones políticas o de los grupos de presión organizados. Para asistir al Arts Council en esta tarea, se establecía un panel de expertos y de asesores individuales. Los miembros (a diferencia de sus homólogos nórdicos) no debían percibir retribución por su colaboración, sin duda para asegurar su imparcialidad.

Los miembros del Arts Council: elitismo, entramados sociales o corrección política

El Arts Council británico (y después el inglés) ha sido sometido a duras y continuas críticas durante toda su existencia. La crítica académica más frecuente ha sido su falta de independencia real con respecto al gobierno (Hutchison, 1982; Williams, 1989 [1979]; Pick, 1991; Quinn, 1997). A partir de su análisis del desarrollo de la relación entre el gobierno y el Arts Council entre 1946 y 1997, Quinn (1997:128) concluye que “... el gobierno se ha ido aproximando cada vez más a este Consejo de las Artes”. La autora desvela la existencia de una creciente “proximidad”, más que de una “distancia” estable entre gobierno y Consejo. Por tanto, según la autora, la autonomía del Consejo e, indirectamente, la de las artes se ha visto reducida progresivamente.

6. La afirmación de Beck, considerada más bien una previsión, no tuvo mucho éxito. El primer Ministerio de Cultura británico (Department of National Heritage) se creó el mismo año en que se publicó el artículo de Beck (1992).

Son varios los expertos que han criticado el Arts Council por ser demasiado elitista. Otros, en cambio, admiten que el Consejo es realmente elitista, pero lo consideran como algo negativo. También se ha afirmado que un sistema de financiación de las artes en el que los miembros de la comunidad artística asignan apoyo económico a sus propios colegas equivale a que “a grupos escogidos de ratones se les dé la responsabilidad de repartir el queso” o, en otras palabras, que el principio de *arm's length* en este contexto contribuye a una distribución no imparcial de los fondos públicos (Hutchison, 1982:27).

Según Ridley (1987:236), ha habido una “red de relaciones personales” entre los miembros del Consejo y los círculos del poder político. Hutchison (1982:32) también mantiene que “desde el principio, ha habido importantes vínculos [del Arts Council] con el Gobierno”. Los lazos entre el gobierno, el Arts Council e importantes instituciones culturales fueron “forjadas [ya] al calor de la guerra” (ibid.). Estos vínculos se basaban a menudo en redes de contactos personales obtenidos a través de la escuela, la familia o los negocios. Hutchison vio todo esto como un síntoma de oligarquía.

Uno de los fundadores de los “estudios culturales” académicos, y antiguo vicepresidente del Consejo, Richard Hoggart, también afirmó que el nombramiento de los miembros del Consejo se debía más a su pertenencia a “un grupo endogámico, de alta burguesía ‘cultivada’” que a su conocimiento del campo de trabajo propio del Consejo (Hutchison, 1982:39). Sus estrechas relaciones con la élite política ponían de manifiesto que la idea de un principio de independencia entre política y arte se había convertido en ilusoria. Otro pionero de los estudios culturales y antiguo miembro del Consejo, Raymond Williams, también criticó los lazos entre el Consejo y la élite política. Williams destacó que el gobierno tenía control absoluto sobre el nombramiento de los miembros y las decisiones respecto al presupuesto del Consejo. Por tanto, la “distancia de un brazo” entre gobierno y Consejo era más bien la “distancia de un dedo”. Con ello quería decir que el papel que dichos organismos intermediarios desempeñaban en

el sistema gubernamental británico se puede entender a la luz de una relación más general entre el estado británico y la clase gobernante:

El estado británico ha sido capaz de delegar algunas de sus funciones oficiales en todo un conjunto de organismos semioficiales o nominalmente independientes porque ha sido capaz de confiar en una clase dominante inusualmente compacta y orgánica. Por lo tanto, se puede dar a Lord X y a Lady Y dinero público y aparente libertad de decisión con cierta confianza, siguiendo un procedimiento normal de información y contabilidad, y ellos actuarán como si fueran verdaderos funcionarios del Estado (Williams 1989 [1979]: 49).

Anthony Beck (1992:141-42) compartía estas consideraciones pesimistas sobre la falta de independencia real entre política y arte: en primer lugar, el gobierno controlaba el Arts Council, porque era este el que distribuía su dinero, y “...en la práctica, quien paga manda”. En segundo lugar, el gobierno también controlaba el nombramiento de los miembros del Consejo y de sus funcionarios más importantes. La pregunta es: ¿a quién elegían? Beck (1992:142) mantenía que:

Eligen a miembros fiables y respetables de las instituciones nacionales y regionales, cuyos gustos y valores encajan en los parámetros de tolerancia ministerial. Por lo tanto, los órganos de gestión comparten las actitudes culturales de la clase política.

Sin embargo, las pruebas empíricas de estas afirmaciones no son concluyentes. Un exfuncionario del Arts Council corroboraba, en efecto, que “un grupo de hombres blancos de clase media” había dominado el Consejo tiempo atrás, pero que ya no se podía decir que esa situación continuara existiendo (entrevista de 1995). En los años 90, tras la agitación política de los 60 y 70, una representación tan elitista y etnocéntrica como esa ya no era aceptable. Las autoridades políticas habían tomado conciencia de la necesidad de que el Consejo contara con una representación social

más amplia. Durante los 80 y los 90, el gobierno fue dándose cuenta de que el Consejo debía incorporar una representación de minorías étnicas, mujeres, personas con discapacidad física, etc. Así, de acuerdo con este informante, lo “políticamente correcto” parecía reemplazar al elitismo tradicional reinante en el sistema de financiación de las artes. Otros dos informantes del Arts Council también afirmaron que el Consejo y sus comités de expertos reflejaban ahora procedencias sociales y políticas bastante diversas (entrevistas de 1995).

¿Existe, pues, una base empírica firme para apoyar la hipótesis de que el gobierno británico controla el Arts Council de manera directa y específica, es decir, que la versión británica del principio de *arm's length* es un mero disfraz? Quinn (1997) ha hecho algunas puntualizaciones importantes: los miembros del Arts Council son nombrados por el gobierno; el Consejo está subvencionado por el gobierno y responde ante él por cómo se utilizan los fondos; por último, el nombramiento de los trabajadores del Consejo tiene que ser aprobado por el gobierno. Todos estos puntos pueden sugerir que el Consejo es bastante dependiente del gobierno, pero son solo indicios, no proporcionan evidencia empírica sólida.

Por supuesto, también es posible que los miembros designados por el gobierno actúen con total independencia cuando deciden acerca de la asignación de las ayudas a la vida cultural. Si los investigadores queremos corroborar o desmentir que el Arts Council es un simple lacayo del gobierno, necesitamos pruebas empíricas más fuertes. Quinn y otros estudiosos que tratan estos problemas resultan más convincentes como polemistas elocuentes que como investigadores empíricos sistemáticos. Por lo tanto, para dar respuestas satisfactorias a estas preguntas necesitaríamos estudios empíricos más exhaustivos.

Algunas de las entrevistas que realizamos a mediados de los 90 apuntaban en una dirección distinta a la de los expertos más críticos, pero, aunque dan pistas diferentes, sin duda no permiten extraer conclusiones definitivas. Un funcionario del Ministerio de Cultura

británico (Department of National Heritage), por ejemplo, negó rotundamente que el Arts Council fuera muy fiel al gobierno (entrevista de 1995). El Arts Council “[no funcionaba] en absoluto como un agente del gobierno”, declaraba (cosa nada sorprendente). Sin embargo, se ha afirmado que, durante la década de los 90, el Consejo no era realmente independiente, ya que el presidente del Consejo en ese momento era un exministro conservador. Un funcionario del propio Consejo objetó que el fondo conservador del exministro quedó contrarrestado por la presencia de una gran diversidad de opiniones políticas dentro del Consejo en su totalidad; en cambio, de acuerdo con Quinn (1997:142), este tipo de problemas se extiende a toda la organización: “Los sucesivos gobiernos conservadores de los años 80 [...] instalaron a sus aliados políticos en altos cargos y los repartieron por toda la estructura del Arts Council”. Con todo, esta acusación continúa careciendo de fundamento empírico suficiente.

¿Control político a través de los programas públicos de ayuda?

Desde la perspectiva de Quinn, el hecho de que las autoridades políticas británicas (Carta Real de 1967) estén “dejando las decisiones sobre la financiación al albedrío de los gustos de los miembros del Arts Council” constituye un problema y una violación potencial del principio de *arm's length*. La Carta Real “no introdujo criterios que los futuros miembros tuvieran que satisfacer” (Quinn, 1997:137). Desde su punto de vista, la “ausencia de criterios” (desde el gobierno hasta los miembros) pondría en peligro el principio del *arm's length*. Nosotros preferimos ver este hecho desde la perspectiva opuesta: si el gobierno evita formular criterios específicos y deja las decisiones al criterio de los miembros del Arts Council, entonces se estaría siguiendo correctamente el principio.

Por tanto, es interesante destacar que el gobierno británico no ha establecido programa alguno de ayudas estatales específicas y estatutarias, similares a las que existen en los países nórdicos (véase más adelante). Si las autoridades políticas establecen programas de ayuda demasiado específicos, por supuesto también

limitan con ello la libertad de acción del principio de *arm's length*, que tiene la responsabilidad de administrar los programas y, ante esto, varios informantes británicos alegan que tales esquemas les recuerdan mucho a la política social: en palabras de un informante del Arts Council (entrevista de 1995), “El Arts Council no financia a los individuos... No está en la naturaleza británica subvencionar a los individuos”. “El Arts Council no ha querido verse a sí mismo como una extensión del sistema de Seguridad Social”, dijo otro funcionario del Consejo (entrevista de 1995). Así, la política cultural británica ha evitado establecer programas de ayuda específicos, políticamente dirigidos, que restringieran la autonomía del Arts Council: “A Gran Bretaña no le gustan los programas impuestos por ley”, afirmó un trabajador del Consejo (entrevista de 1995).

La influencia de los grupos de interés y el principio de arm's length

En la tradición de la política cultural británica, el principio de *arm's length* también implica que, en la medida de lo posible, se debe evitar que los grupos de interés existentes en la vida cultural influyan de manera directa en la asignación de subvenciones a artistas y proyectos artísticos. Los miembros del Consejo de las Artes y sus comités de expertos no deben representar a grupos de interés específicos⁷. Sin embargo, a lo largo de la historia del Arts Council se han producido diversos intentos de introducir alguna representación de grupos de interés en el sistema británico de financiación de las artes. En 1948-49, el sindicato británico de actores, EQUITY, abogó por una representación más formalizada de los grupos de interés en el Consejo. En su opinión, “el consejo teatral debe incluir un porcentaje de miembros elegidos por organizaciones teatrales y responsables de esas organizaciones” (Hutchison 1982:32-37). Pero la propuesta de EQUITY no prosperó. Casi veinte años después (1966-67), algunas organizaciones artísticas reabrieron el debate. Pedían “un estudio sobre el modo en que los artistas teatrales (incluidos los directores)

puedan estar más plena y directamente representados en el Arts Council y en sus consejos asesores” (ibid.:37). No obstante, el propio Arts Council se negaba a establecer una estructura corporativista como esa. En primer lugar, mantenían que el mundo de las artes ya estaba bien representado en el Consejo y en sus comités de expertos; en segundo lugar, consideraban que ese tipo de representación quebrantaría sus principios fundamentales:

Supondría una ruptura fundamental de un principio que el Consejo ha adoptado hasta la fecha en sus propios nombramientos, y que han seguido los sucesivos ministros en sus nombramientos: que los miembros del Consejo deben estar libres de ataduras con las organizaciones que los nombran (Hutchison 1982:37).

El entonces secretario de estado de Educación y Ciencia (que también era responsable de las artes) estaba totalmente de acuerdo en este punto; en cambio, en la década de los 70, otro ministro de las Artes, Hugh Jenkins, planteó la cuestión de nuevo, sin éxito, e incluso fue criticado por confundir sindicalismo y democracia.

Este rechazo a establecer relaciones corporativistas entre el organismo independiente y el gobierno parece haber subsistido en Gran Bretaña, al menos hasta mitad de los 90. Se considera que la representación de grupos de interés viola el principio de *arm's length*, probablemente por dos razones: 1) en un sentido amplio, también los sindicatos de artistas (y no solo el gobierno) son “actores políticos” y, siguiendo una concepción estrecha del principio, debería haber independencia también entre actores políticos y artes (en la asignación de ayudas a las artes); 2) cuando los sindicatos de actores están implicados en el proceso de selección y evaluación de solicitudes de ayudas económicas, existen buenas razones para creer que sus decisiones pueden verse influidas por otros criterios que no sean la “calidad artística” (antigüedad, escalas, geografía, pertenencia al sindicato, etc.).

La conclusión general debe ser que existen vínculos débiles entre las organizaciones artísticas y el sistema

7. Sin embargo, resulta paradójico comprobar que Raymond Williams (1989 [1979]), uno de los que criticó que gobierno y Arts Council estaban demasiado próximos, diera su apoyo a la representación de los sindicatos de artistas en el Consejo.

británico de financiación de las artes. Pero ¿es posible que los sindicatos de artistas tengan otras maneras de influir sobre el Arts Council, como por ejemplo a través de negociaciones informales, consultas o actuando como grupos de presión? Sería ingenuo no pensar que este tipo de influencia haya podido darse (a menudo, de manera muy legítima). Cabe decir también que, desde hace ya mucho tiempo, el Arts Council ha invitado a los sindicatos de artistas a *proponer* miembros (pero no a seleccionarlos), por ejemplo, para la comisión de expertos teatrales. Eso sí, si algún miembro del sindicato ha sido nombrado miembro del Consejo, ha tenido que incorporarse a título individual, no como representante del sindicato: “No están ahí en representación nuestra”, dijo el director de EQUITY (entrevista de 1995). Asimismo, el director de la Sección teatral del Arts Council negó categóricamente que los sindicatos de artistas hubieran influido en absoluto el trabajo del consejo asesor teatral: “Los sindicatos no participan en absoluto ... ni siquiera de manera informal ... No negociamos con los sindicatos en absoluto” (entrevista de 1995). Cuando se le hizo una pregunta similar a un funcionario del Ministerio de Patrimonio, concretamente si el Ministerio tenía mucho contacto con el mundo de las artes y con sus organizaciones, se sorprendió bastante: “¡Ni hablar! ¡Nosotros no!”; y lo justificó diciendo: “Es el principio de *arm's length*: dejamos las materias artísticas al Arts Council. No tenemos más dinero que el que damos al Arts Council. Toda política artística compete al Arts Council, así que se puede decir que *ese* es el único punto de contacto”.

Una parte limitada del sistema de financiación de las artes

Parece, por tanto, que importantes voces, tanto del Ministerio como del Consejo, *están convencidas* de que el principio de *arm's length* continúa vigente en Gran Bretaña hoy en día (o, al menos, de que lo estaba a mediados de los años 90). Parece como si el principio de *arm's length* todavía fuera predominante, al menos a nivel discursivo. Pero, por supuesto, aún hay más.

En primer lugar, puede haberse dado un caso grave de “falsa consciencia” o “error de reconocimiento”: puede haber fuertes vínculos e influencias entre arte y política que niegan o en los que no se reconocen

algunos actores sociales importantes. En segundo lugar, es posible que realmente exista independencia entre la política y artes en Gran Bretaña, pero solo en una parte muy limitada del campo de la política artística. En un modelo ideal de política de *arm's length*, todo el apoyo a las artes en Gran Bretaña sería asignado por parte de un organismo independiente. Pero la realidad está lejos de ser así. Durante toda la posguerra, el gobierno británico subvencionó a una gran cantidad de instituciones artísticas importantes de manera directa, sin mediación alguna del Consejo (Ridley, 1987; Bennett, 1991). Durante décadas, una parte muy importante del presupuesto nacional destinado a la cultura se canalizó directamente, desde el gobierno a la comunidad artística, primero a través de la Office for Arts and Libraries (OAL) y después a través del Ministerio de Cultura (DNH, 1992; MCMS, 1997). Desde comienzos de los 90, los principios de la nueva gestión pública han invadido también la política cultural británica, así como la relación entre el gobierno y las instituciones artísticas. Evidentemente, la introducción de objetivos y evaluaciones específicas de rendimiento dentro de la política cultural y de la administración también contribuyeron a limitar la independencia entre política y artes.

El modelo ideal de organismo independiente en Gran Bretaña

En vista de lo anterior, la discusión sobre el ámbito de aplicación y la vitalidad del principio de *arm's length* en la política cultural británica no puede llegar a alcanzar una conclusión definitiva. Sin embargo, la discusión parece tener, como punto de referencia, una especie de visión ideal de cómo ha de ser el principio de *arm's length* –y también de lo que debe ser un organismo independiente que lo aplique–. En este sistema ideal de financiación independiente:

1. Toda asignación de fondos públicos a las artes debería hacerse por medio de personalidades independientes con competencia artística, designadas para ocupar su cargo durante un periodo limitado de tiempo.
2. Estas personalidades deben ser lo más independientes posible de las directrices políticas.

3. No deben ser nombradas por sindicatos de artistas ni por otros grupos de interés del ámbito cultural, y tampoco deben depender de ellos.
4. El organismo independiente no debe verse obligado a seguir programas públicos de ayuda de carácter demasiado específico.
5. Bien al contrario, el organismo independiente debe tener un grado importante de libertad para asignar los fondos en el marco de su presupuesto.
6. La asignación de ayudas debe hacerse siguiendo única y exclusivamente criterios de calidad artística, no por motivos sociales o de equidad, por ejemplo.
7. La asignación de ayudas debe ser imparcial, es decir, no debe caracterizarse por el nepotismo ni el clientelismo.

Obviamente, este tipo de organismos independientes ideales no existe, bajo ninguna forma concreta y directa, en ningún sitio. Pero puede existir como realidad retórica útil.

LA AUSENCIA DE INDEPENDENCIA EN LA POLÍTICA CULTURAL FRANCESA

¿Qué influencia ha tenido el principio de *arm's length* en las políticas culturales de otros países europeos? Los responsables políticos de la cultura en Francia muy raramente –o nunca– hacen referencia a este principio. Sin embargo, en un sentido muy general, probablemente lo aprobarían. En este sentido, Quinn (1997:128) recoge una afirmación del primer ministro francés de Cultura, André Malraux (1959-69): el papel del gobierno en las artes debería ser “apoyar sin influir”. Pero este apoyo muy general y cauto del principio de *arm's length* será contradicho por muchas otras muestras de la política cultural francesa, donde impera una fuerte tradición de que tanto ministros de cultura (especialmente Malraux y Lang) como presidentes (especialmente Pompidou y Mitterrand)

intervengan de manera bastante directa en el campo de las artes, tomando a menudo decisiones explícitas con importantes implicaciones artísticas (Looseley, 1995)⁸. En este sentido, varios informantes franceses caracterizaron la política cultural francesa como “monárquica” (Mangset, 2008). Algunos ministros de Cultura y algunos presidentes han intervenido tan activa y directamente en el campo de las artes que podrían compararse con los proverbiales monarcas absolutos de la historia del país gallo. Por ejemplo, el Ministerio de Cultura puede intervenir directamente en las prioridades artísticas de las instituciones responsables de las artes escénicas, tal como sucede en las prioridades de la programación de los teatros públicos. Así, el Consejo de Europa, en una evaluación de finales de los 80, describía la política cultural francesa de la siguiente manera:

Es el ministro de Cultura quien, de manera soberana, selecciona y pone en marcha proyectos, de acuerdo con el presupuesto que le asigna el gobierno. Este sistema tiene sus ventajas: pueden adoptarse nuevas iniciativas sin demasiadas discusiones innecesariamente largas, y se pueden poner en marcha con mayor autoridad, ya que cuentan con el respaldo del gobierno. En Francia se acepta sin problemas que existe una estrecha relación entre política cultural y política en sentido amplio. Otros países de Europa creen que es más prudente separar las actividades culturales de la política, y recurren a los consejos independientes, cuya tarea es interpretar y aplicar la política cultural. Francia no carece de órganos de asesoramiento en los campos culturales, pero no se consulta a ningún comité de expertos con experiencia sobre cuestiones generales de política cultural (Conseil de l'Europe, 1988: 51-52)⁹.

8. Por ejemplo, la intervención de Pompidou para crear el centro Pompidou o la elección de un arquitecto japonés (Pei) por parte de Mitterrand para diseñar la pirámide del Louvre.

9. Traducido del francés. Nuestra traducción, que se proporciona en el fragmento, está basada en la versión inglesa del informe del Consejo de Europa (1988:43); no obstante, la traducción tuvo que ser modificada ligeramente debido a la presencia de algunos errores/omisiones en la versión inglesa, comparada con el original en francés.

Los informantes relacionados con la vida cultural francesa a los que entrevistamos algunos años atrás no se mostraban demasiado preocupados por la intervención estatal en las artes. Un director teatral dijo que a él lo había contratado el estado, oficialmente el presidente mismo, por tiempo limitado y para desarrollar un proyecto o programa artístico específico. El nombramiento se presentaba casi como un acuerdo personal entre el ministro de Cultura y el director teatral (esto es, entre patrón y artista), lo que refleja una relación muy cercana entre arte y política. Varios informantes franceses también apuntaron que, normalmente, los responsables teatrales tenían que abandonar sus puestos cuando cambiaba el ministro de Cultura. “Cada viraje político supone un cambio en este tipo de trabajos” (los de los directores artísticos y gestores de los teatros), afirmó el director de una asociación laboral de las artes escénicas (SYNDEAC) (entrevista de 1994). “A menudo, cuando un ministro es depuesto, el nuevo ministro reemplaza a los directores teatrales”, dijo un funcionario del Ministerio de Cultura (entrevista de 1994).

Poco más hay que decir sobre el principio de *arm's length* en la política cultural francesa.

EL PRINCIPIO DE *ARM'S LENGTH* Y LOS ORGANISMOS PÚBLICOS NO MINISTERIALES EN LA POLÍTICA CULTURAL NÓRDICA

Aspectos generales de los sistemas nórdicos de financiación de las artes

Las políticas culturales de todos los países nórdicos¹⁰ se sitúan en una posición intermedia entre el modelo ideal británico y el francés. En los cuatro países, la responsabilidad dentro del sistema de financiación de las artes está dividida entre ministerios de Cultura con

un grado de intervencionismo relativamente “duro” (o un Ministerio de Educación con una fuerte división en ámbitos culturales¹¹) y algún tipo de organismo público no ministerial que asigna las ayudas a los proyectos y a los artistas. Los cuatro países tienen algún organismo público que prefieren denominar “Arts Council” al traducirlo al inglés. Los sistemas de financiación de las artes en Dinamarca, Noruega y Suecia también incluyen, además de un “Arts Council”, otros organismos públicos no ministeriales, que, al menos en ocasiones, se consideran independientes de los gobiernos. En este sentido, el investigador danés Peter Duelund (2003:547) concluye que, en los países nórdicos, las artes en general reciben las ayudas “siguiendo un modelo administrativo, cosa que implica que las ayudas son asignadas por comités de expertos competentes, nombrados por un período determinado de años en condiciones de independencia con respecto a los cuerpos políticos pertinentes”. También sostiene que, en estos países, “la calidad artística es el criterio único y más importante para asignar las ayudas” (ibid.).

Sin embargo, si observamos más de cerca el sistema de financiación de las artes en los países nórdicos, parece evidente que se trata de una sobregeneralización idealizada. La autonomía artística de estos organismos varía considerablemente: algunos de los organismos públicos no ministeriales difícilmente pueden considerarse *independientes* en un sentido razonable de la palabra. Al menos, no son independientes en el sentido del modelo ideal británico que se describía antes. Por ejemplo, solo han delegado responsabilidad para administrar los programas de apoyo diseñados y controlados por las autoridades políticas. Estos programas dejan solo una autonomía limitada a los denominados organismos independientes, a menudo se diseñan para apoyar a artistas individuales y están típicamente caracterizados por una cierta retórica sindicalista/ del estado de bienestar (por

10. En este contexto, “los países nórdicos” se limitan, por razones prácticas, a Dinamarca, Finlandia, Noruega y Suecia. Islandia, las Islas Feroe y Groenlandia no se incluyen explícitamente en nuestro estudio. Para un análisis más amplio de las políticas culturales de los países nórdicos, véase Duelund (2003).

11. El Ministerio de Educación de Finlandia tiene dos ministros, uno de Educación y otro de Cultura. Anteriormente, en Noruega y Suecia los ministerios principales de cultura fueron los de Educación y Asuntos Eclesiásticos.

ejemplo, “renta básica garantizada”, “beca de prácticas profesionales”, “subsidio estatal garantizado”). Algunos organismos independientes también se diferencian del modelo ideal británico en que están influidos por sindicatos de artistas, organizaciones de empresarios culturales u otros grupos de interés/organizaciones de la vida cultural. Reflejan las tradiciones corporativistas generales que caracterizan muchos campos de la política en los países nórdicos (Esping-Andersen 1999; Bennich-Björkman, 1991; Bergsgard, 2007).

Noruega: Arm's length y corporativismo

El Consejo de las Artes de Noruega (Norsk kulturråd) es, probablemente, el organismo nórdico de financiación de las artes que más se asemeja al modelo ideal británico del Arts Council, descrito antes. El Consejo de las Artes de Noruega fue fundado en 1965, principalmente como instrumento para la defensa de la literatura noruega de ficción ante la supuesta amenaza de la americanización de la cultura popular (Øye 1980). Dado que, tradicionalmente, Noruega mantiene sólidas relaciones políticas y culturales con el Reino Unido, se podría esperar que la creación del Consejo de las Artes de Noruega estuviera fuertemente influido por el ejemplo británico, y que el principio de *arm's length* apareciera mencionado explícitamente en su estatuto original, pero no hay ni rastro de él en las fuentes disponibles (Fjeldstad, inédito). Sin embargo, el Consejo de las Artes de Noruega, ya desde el principio, obtuvo una autonomía considerable con respecto a las autoridades políticas para decidir qué es prioritario al gestionar su presupuesto anual (el Fondo Cultural Noruego). Se suponía que, especialmente, debía emprender y apoyar proyectos artísticos nuevos e innovadores, esto es, fomentar la creatividad y los experimentos artísticos, y debía financiar proyectos creativos antes que a artistas individuales. El Consejo y sus grupos de expertos debían asignar las ayudas de manera independiente, de acuerdo con criterios de calidad artística, principalmente.

Nueve de los trece miembros del Consejo eran, y todavía son, designados por el Ministerio de Cultura, fundamentalmente por su competencia y sus méritos culturales y/o artísticos. Aunque son muy escasas las

ocasiones en que el Ministerio ha sido criticado por “nombramientos políticos”, dos de los nueve son designados a propuesta de la Asociación Noruega de Autoridades Locales y Regionales, de modo que estos miembros tienden a priorizar los valores de la política local y regional. Los cuatro miembros restantes del Consejo son designados por el parlamento de acuerdo con la representación política y, aunque tienden a introducir valores y preocupaciones políticas en las discusiones del Consejo, estos cuatro miembros no suelen ser muy leales a los partidos políticos que los nombraron, puesto que se trata de una especie de nombramiento honorario que a menudo se ofrece a políticos ancianos u otras personalidades. La composición del Consejo es, por lo tanto, bastante híbrida, pero, en general, parece que la mayoría de las personalidades son relativamente independientes y cuentan con arraigo en la vida cultural y un fuerte compromiso con el arte profesional/innovador.

Salvo los dos miembros propuestos por la Asociación Noruega de Autoridades Locales y Regionales, ningún miembro es nombrado como representante de grupos de interés ni organizaciones dentro de la vida cultural. El Consejo de las Artes de Noruega, como muchos otros consejos de las artes, cuenta con una estructura bastante elaborada de “comisiones de expertos” creadas para aconsejar o decidir sobre la asignación de ayudas a proyectos artísticos en sus subcampos específicos. Por lo general, tampoco los miembros de los comités de expertos son designados por grupos de interés ni por organizaciones, de modo que la tradición política corporativista que mencionábamos antes no se ve reflejada en la estructura del Consejo. El campo literario es una excepción en varios sentidos: en este campo, el Consejo es menos independiente de la influencia política y corporativa, puesto que gestiona, en nombre del gobierno, algunos programas de apoyo legal específico (Programa de Adquisiciones Literarias). Los comités de expertos literarios también tienen una representación más corporativista que otros comités, ya que en ellos están representados diferentes grupos de interés y organizaciones del mundo de la literatura; el principio de *arm's length*, por tanto, es bastante laxo en la sección literaria del Consejo.

Durante los últimos 10 o 15 años, todo el Consejo Noruego de las Artes se alejado bastante del modelo ideal británico de autonomía. Los sucesivos gobiernos noruegos –especialmente los liderados por socialdemócratas– han intentado incrementar el control político sobre el Consejo y han favorecido una política cultural activa en que las autoridades políticas intervienen de manera más directa en el campo de las artes, en detrimento de la autonomía del Consejo. Así sucedió con Åse Kleveland, una ministra socialdemócrata que ocupó la cartera de Cultura entre 1990 y 1996. A principios de los 90, mientras preparaba un Libro Blanco sobre política cultural, Kleveland llegó a considerar seriamente eliminar el Consejo; en una nota interna preliminar al Libro (1992), declaraba que Noruega no podía tener *dos* ministerios de cultura (el Ministerio propiamente dicho y el Consejo de las Artes):

Si un día el Consejo de las Artes empieza a vivir su propia vida sin ser más que una extensión del brazo del Ministerio de Cultura, la intención original del Consejo se diluiría, hasta el punto de que deberíamos plantearnos una pregunta fundamental sobre el [futuro] papel del Consejo y sobre su existencia [legitimidad] misma.

La idea del Consejo de las Artes como la “extensión del brazo del gobierno” ciertamente refleja una concepción invertida del principio de *arm's length*.

Desde mediados de los 90 (especialmente desde 2000) en adelante, la distancia entre el mundo político y el Consejo de las Artes se ha visto reducida. Primero, el Ministerio ha delegado en el Consejo de las Artes de Noruega la gestión de subvenciones para 58 proyectos/instituciones específicas¹². El apoyo a todas estas instituciones/proyectos se decide políticamente en detalle por parte del Ministerio y/o el parlamento, dejando al Consejo sin libertad de acción para llevar a cabo evaluaciones cualitativas ni modificaciones

12. A menudo, festivales, grupos de teatro, instituciones musicales, etc., muchos de ellos bastante pequeños y locales, se convirtieron en permanentes tras una intensa presión política local y por parte de *lobbies*.

(Simonsen, 2005). Con dicha delegación, el Consejo de las Artes vio incrementado su presupuesto total en un tercio, aproximadamente. Pero este tercio adicional era –y es– administrado sin ningún tipo de independencia: las prioridades políticas y artísticas estaban completamente en manos de las autoridades políticas. El ministro de Cultura actual, Trond Giske, también ha limitado la libertad de acción del Consejo en lo que respecta a la parte más tradicional, independiente, de su presupuesto, al imponer estrictos límites presupuestarios y dar instrucciones sobre la asignación de ayudas a los diferentes campos de las artes y la cultura. Además, el Ministerio ha iniciado un proceso de fusión administrativa entre el Consejo de las Artes de Noruega y otros dos organismos públicos no ministeriales.¹³ Este nuevo y ampliado Consejo de las Artes se presenta como un organismo público más híbrido que el antiguo Consejo Noruego de las Artes, en el que la distancia entre las autoridades políticas y el Consejo se ha reducido. El estilo político del actual ministro tiene más puntos en común con la tradición francesa, monárquica e intervencionista, que con la tradición británica de independencia.

El Organismo de Ayudas para Artistas (*Statens kunstnerstipend*, SK) es el segundo organismo público no ministerial más importante dentro del sistema noruego de financiación de las artes. Hay quienes mantendrían que se trata también de un organismo independiente y, en un sentido estrictamente formal, así es: el Ministerio ha delegado en el SK la administración de varios programas de apoyo muy específicos y diseñados políticamente. Se trata de programas más o menos orientados al bienestar social que están concebidos para apoyar a artistas individuales (por ejemplo, renta mínima garantizada, becas de trabajo y de desplazamiento). El SK está formado por un consejo nombrado en parte por el Ministerio (3 miembros) y en parte por los sindicatos de artistas (2 miembros). Hay subdivisiones (24 en 2007) para cada subcampo artístico que evalúan y seleccionan las solicitudes de becas y rentas garantizadas. Todas

13. Las “Becas y rentas garantizadas gubernamentales para artistas” (ver abajo) y el “Fondo audiovisual”.

las subdivisiones son nombradas por sindicatos de artistas, y normalmente tienen la última palabra en lo que respecta a la calidad artística de las solicitudes. El consejo superior hace poco más que comprobar la legalidad de las decisiones. Por tanto, el SK tiene una autonomía limitada respecto del gobierno y de los sindicatos de artistas: es más un organismo corporativista que independiente.

Este tipo de estructura corporativista, con comités de evaluación designados por sindicatos de artistas, era más frecuente en la vida cultural noruega (y nórdica en general) tiempo atrás, pero en las últimas décadas, la legitimidad política del corporativismo está en declive tanto en Noruega como en los otros países nórdicos: ¿fomenta esto la parcialidad y la oligarquía? ¿Se opone a los valores políticos liberales y democráticos? Así, las estructuras corporativistas en la vida cultural han ido desmantelándose. El gobierno anterior de centroderecha también ha tratado de disolver la estructura corporativista del SK, pero el actual gobierno de centroizquierda ha decidido mantenerlo (KKD 2003; Innst. S. 155 (2003-2004)).

Con todo, el sistema de financiación de las artes puede experimentar un cambio de dirección debido a la existencia de un comité público que recientemente ha evaluado toda la estructura (Løken, 2008). Son particularmente relevantes para nuestra discusión las siguientes propuestas del comité:

1. El Consejo de las Artes de Noruega debe dividirse en dos secciones distintas, a) una división autónoma/independiente y b) una división menos autónoma que, delegada por el Ministerio, administre programas públicos de apoyo.
2. El consejo autónomo (a) debe controlar el Fondo Cultural Noruego de manera bastante independiente y, aun así, priorizar proyectos creativos/experimentales.
3. El Consejo ha de reducirse a 7-9 miembros, todos nombrados por el Ministerio. El presidente del Consejo no debe tener ninguna otra labor ni puesto dependiente del Ministerio.¹⁴
4. Los comités de expertos deben ser designados por el Consejo, y su número debe ser considerablemente reducido.
5. La división administrativamente delegada del Consejo de las Artes (la (b) del apartado 1) debe ser responsable ante el director administrativo, no ante el consejo autónomo/independiente.
6. Las comisiones de expertos del organismo de Ayudas para artistas (SK) ya no deben ser nombrados por los sindicatos, pero estos aún pueden tener derecho a proponer miembros.
7. El número de comités de expertos del SK debe reducirse considerablemente.
8. La renta mínima garantizada debe reemplazarse gradualmente por becas de trabajo de larga duración..

Si el Ministerio sigue la mayoría de estas propuestas, el principio de independencia se fortalecerá en el seno de una parte clara y bastante delimitada del sistema de financiación de las artes, y los aspectos corporativistas y de bienestar social del sistema también se reducirán.

El arm's length en otros países nórdicos

En este campo, Suecia cuenta con una “doble estructura” relativamente similar al sistema noruego de financiación de las artes. El Consejo Sueco de las Artes (*Statens kulturråd*) se creó en 1974 y el Comité Sueco de Ayudas a las Artes (*Konstnärnsnämnden*), en 1976. Sin embargo, la independencia entre el gobierno y el Consejo de las Artes ha sido tradicionalmente menor en Suecia que en Noruega (Vestheim 2003; Mangset 2008). El Consejo Sueco de las Artes es más

14. El actual presidente del Consejo de las Artes de Noruega es también el director de su Biblioteca Nacional.

bien una junta directiva que administra programas de ayuda en nombre del Ministerio, y también difiere de su homólogo noruego en que se hace cargo de una parte importante de los gastos corrientes de varias instituciones dedicadas a las artes escénicas. Sin embargo, su organización sí que es, a grandes rasgos, similar al Consejo Noruego de las Artes en el sentido de que el Consejo es nombrado por el gobierno y que sus comités de expertos no tienen estructura corporativista. Ahora bien, durante los años 70 y 80 hubo en Suecia fuertes relaciones corporativistas entre los sindicatos de artistas y el Ministerio. Durante este periodo, el KLYS –el Comité Conjunto Sueco de Profesionales Artísticos y Literarios– mantenía negociaciones con el Ministerio todos los años –en otoño– acerca del presupuesto cultural del gobierno (Mangset 2008), aunque estas negociaciones institucionalizadas fueron desapareciendo a principios de los 90.

El Comité Sueco de Ayudas a las Artes administra varios programas públicos de ayuda en nombre del gobierno, más o menos como lo hace su homólogo noruego, el SK. En los años 70 y 80, también hubo fuertes vínculos corporativistas entre los sindicatos y el Comité Sueco de Ayudas a las Artes. Un antiguo dirigente de KLYS llegó incluso a considerar que los representantes del sindicato de artistas en este comité estaban “obligados a ejecutar nuestra política” (entrevista de 1995). Pero la legitimidad de este tipo de estructuras corporativistas fue seriamente cuestionada desde principios de los 90 en adelante. Varios representantes de la política cultural y del mundo artístico temían que pudiera derivar hacia el nepotismo y el clientelismo (entrevistas de 1995). Por consiguiente, se abolió el derecho de los sindicatos a designar a los miembros de los comités de expertos, y las estructuras corporativistas también se debilitaron o se abolieron en otras áreas de la política cultural sueca.

El sistema *danés* de financiación de las artes se caracteriza tradicionalmente por estar más fraccionado que los de otros países nórdicos. Dinamarca tiene, desde antiguo, organismos separados (denominados) independientes, responsables de cada campo

específico del arte, como música, literatura, arte visual o teatro (Bache, 2003). No obstante, en 2003 se fundó una estructura conjunta nueva, el Consejo Danés de las Artes (*Kunstrådet*). El sistema danés de financiación de las artes se caracteriza por una mezcla de a) nombramientos por parte del gobierno y b) nombramientos por parte de los sindicatos de miembros del Consejo y de los comités de expertos. Por tanto, tiene más o menos la misma mezcla híbrida de independencia, intervencionismo político y corporativismo que hay en todos los países nórdicos.

Sin embargo, los daneses (tanto representantes de las artes como políticos del campo de la cultura e investigadores) tienden a presentar su versión del corporativismo como *más noble* que las estructuras corporativistas de otros lugares (Duelund, 1995; Bache, 2003). Prefieren denominarlo “autoadministración” y no corporativismo. En esta línea, el responsable del Consejo Danés de las Artes declaró hace algunos años que:

La tradición danesa de autoadministración se remonta muy atrás en el tiempo y no debe mezclarse con el principio de *arm's length* [...] lo bueno del modelo de autoadministración es que la propia comunidad artística participa en la asignación de apoyos a las artes. En el modelo de *arm's length*, los miembros son nombrados directamente por políticos y, por tanto, no representan a la comunidad artística. (Jeppesen 2002:86).

Según la versión idealista de Peter Duelund, “la autoadministración hunde sus raíces en la tradición de libertad que caracteriza la organización de la sociedad danesa, que se estableció en las escuelas secundarias populares¹⁵, el movimiento cooperativo y el movimiento laboral durante el establecimiento de la sociedad moderna, a finales del pasado siglo

15. La “escuela secundaria popular” (*folkehøjskole*) es un tipo particular de escuela nórdica, sin exámenes, desarrollada por movimientos populares y democráticos desde finales del siglo XIX.

[es decir, finales del siglo XIX]” (Duelund 1995:55). Yo preferiría considerar estas sólidas relaciones entre grupos de interés y organismos públicos como casos típicos de una tradición corporativista nórdica más general (véase también Bennich-Björkman, 1991; Esping-Andersen, 1999; Bergsgard et al., 2007).

El Consejo de las artes de Finlandia (*Centralkommissionen för konst*), por último, se encuentra muy alejado del modelo ideal británico. Más bien se trata de la contrapartida fina del SK noruego y del Consejo Sueco de Ayudas a las Artes. Los tres, de manera relativamente similar, administran programas de públicos de ayuda diseñados políticamente para artistas individuales (Heikkinen, 2003). Los tres son, o han sido, organizados con fuertes relaciones corporativistas con los sindicatos de artistas. Parece, pues, que el principio de *arm's length* es más débil en la política cultural fina que en la de los otros países nórdicos.

CONCLUSIONES PRELIMINARES

1. Desde un punto de vista analítico/de investigación, resulta más fructífero considerar el principio de *arm's length* como una dimensión que como un principio absoluto. En todos los estados analizados, este principio debe tener el peso adecuado, de acuerdo con las necesidades de legítima intervención política.
2. En la financiación de las artes, no se puede distinguir de manera absoluta entre decisiones políticas y decisiones artísticas. A menudo, las decisiones sobre política cultural influirán / limitarán la autonomía artística.
3. En todos los países estudiados, el principio de *arm's length* se aplica solamente de modo limitado y solamente en partes limitadas del sistema de financiación de las artes.
4. De los países analizados, Inglaterra/Reino Unido continúa siendo el país en el que la independencia entre el gobierno y la financiación de las artes es más sólida, y donde el principio de *arm's length* tiene más impacto retórico. Desde una perspectiva histórica comparada, el principio de *arm's length* en Gran Bretaña no parece haberse erosionado tanto como muchos expertos británicos afirman.
5. La importancia del principio de *arm's length* en Gran Bretaña hunde sus raíces históricas en una tradición liberal y puritana, tradicionalmente escéptica con la intervención política en las artes y en la política cultural activa (“que Dios ayude al ministro que interfiera con el arte” [primer ministro Lord Melbourne, 1835]).
6. La indiferencia francesa hacia el principio de *arm's length* se explica históricamente por su tradición política centralista y por la tradición, procedente de las monarquías absolutas, que acepta que los líderes políticos (presidentes, ministros de Cultura) intervengan de manera bastante activa y directa en el campo de las artes.
7. En todos los países nórdicos, las fuertes tradiciones corporativistas socialdemócratas han contribuido a debilitar la influencia del principio de *arm's length*.
8. Sin embargo, en todos los países nórdicos, la tradición corporativista está siendo cuestionada actualmente y, con toda probabilidad, será gradualmente desmantelada en la política artística.
9. En todos los países nórdicos existe un sistema de programas públicos, diseñados por las autoridades políticas para apoyar a los artistas, que contribuye a limitar la influencia del principio de *arm's length*. Las autoridades políticas de los países nórdicos no parecen estar dispuestas a suavizar estos programas y a dar más autonomía a los organismos independientes.

10. En todos los países, la voluntad del gobierno de desarrollar una política cultural activa provoca que se reduzca la influencia del principio de *arm's length*. Así, en el futuro, la relevancia del

principio podría circunscribirse a una parte bastante limitada de los sistemas de financiación de las artes.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abbing, H. (2002). *Why Are Artists Poor? The Exceptional Economy of the Arts*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Bache, P. (2003). Den nye struktur for kunststøtten i Danmark. En C. Rørdam Larsen (Ed.). *Kunstråd*. Kulturpolitisk forskningscenter, Århus.
- Bennett, O. (1991). British Cultural Policy 1970-1990. *Boekmancahier* 11, 293-301.
- Bergsgard, N.A., Houlihan, B., Mangset, P., Nødland, S.I., y Rommetvedt, H. (2007) *Sport Policy. A Comparative Analysis of Stability and Change*. Butterworth-Heinemann.
- Beck, A. (1992). Politics and Cultural Policy in Great Britain. *Talking Politics, the Journal of the Politics Association*, 4(3), verano de 1992.
- Bennich-Björkman, L. (1991). *Statsstödda samhällskritiker. Författarautonomi och statsstyrning i Sverige*. Tiden.
- Bourdieu, P. (1996). De symbolske goders økonomi. En P. Bourdieu: *Symbolisk makt. Artikler i utvalg*. Oslo: Pax.
- Bourdieu, P., y Wacquant, L.J.D. (1993). *Den kritiske ettertanke. Grunnlag for samfunnsanalyse*. Samlaget.
- Caves, R (2001). *Creative Industries. Contracts between Art and Commerce*. Harvard: Harvard U.P.
- Chartrand, H.H., y McCaughey, C. (1989). The Arm's Length Principle and the Arts: An International Perspective – Past, Present and Future. En M. C. Cummings, y J.M.D. Schuster (Eds.) *Who's to Pay for the Arts? The International Search for Models of Arts Support*, ACA Books.
- Conseil de l'Europe (1988). *La politique culturelle de la France*. La Documentation Française.
- Council of Europe (1988). *Cultural Policy in France*. European Programme for the Appraisal of Cultural Policies, Estrasburgo: Consejo de Europa.
- Doracic, A., Edlund, P. (2005). *Armlängdsprincipen och Statens kulturråd. En fallstudie om maktfördelning inom svensk kulturpolitik*. Magisteruppsats, Högskolan i Borås.
- Duelund, P. (Ed.) (2003). *The Nordic Cultural Model*. Nordic Cultural Institute.
- Esping-Andersen, G. (1999). *Social Foundations of Postindustrial Economics*. Oxford.
- Featherstone, M. (1991). *Consumer Culture & Postmodernism*. Londres: Sage.
- Fjeldstad, A. (udatert). *Litteratur til folket? En litteraturpolitikk blir til* (manuscrito).
- Gran, A-B., y De Paoli, D. (2005). *Kunst og kapital. Nye forbindelser mellom kunst, estetikk og næringsliv*. PAX.
- Habermas, J. (1971). *Borgerlig offentlighet. Dens framvekst og forfall. Henimot en teori om det borgerlige samfunn*. Gyldendal.
- Hauser, A. (1951 [1977]). *The Social History of Art. Volume Three. Rococo, Classicism and Romanticism*. Routledge & Kegan Paul.
- Heikkinen, M. (2003). *The Nordic Model for Supporting Artists. Public Support for Artists in Denmark, Finland, Norway and Sweden*. Arts Council of Finland, 26.
- Hutchison, R. (1982). *The Politics of the Arts Council*. Londres: Sinclair Browne.
- Jeppesen, M.F. (1982). *Kulturen, kunsten og kronerne. Kulturpolitik i Danmark 1961-2001*. Akademisk. Kultur- og kyrkjedepartementet (2003). *St.meld. nr. 48 (2002-2003) Kulturpolitikk fram mot 2014*. Oslo.
- Langsted, J. (2001). Armslængde. En princip i kulturpolitikken. En A. Scavenius, y S. Jarl (Eds.). *Sceneskift. Det 20. århundredes teater i Europa. En antologi*. Multivers.
- Lash, S. (1991). *Sociology of Postmodernism*. Londres / Nueva York: Routledge.
- Looseley (1995). *The Politics of Fun. Cultural Policy and Debate in Contemporary France*. Berg Publisher.
- Løken, L. (red.) (2008). *Forenklet, samordnet og uavhengig. Om behov for endringer i tilskudsforvaltningen for kunst- og kulturfeltet. Sluttrapport fra Løken-utvalget, juni 2008*.
- Mangset, P. (1995). Kulturpolitiske modeller i Vest-Europa. En G. Arnestad (Ed.). *Kulturårboka 1995*. Det Norske Samlaget.

- Mangset, P. (2004). *Mange er kalt, men få er utvalgt. Kunstnerroller i endring*. Telemarksforskning, rapport 215.
- Mangset, P. (2008). *Kulturpolitikk i Vest-Europa. Utviklingen av statlig kulturpolitikk i et utvalg vesteuropeiske land i etterkrigstida*. Uavsluttet manus.
- Pick, J. (1991). *Vile Jelly. The Birth, Life and Lingering Death of the Arts Council of Great Britain*. Brynmill.
- Quinn, R-B. (1997). Distance or Intimacy? The Arm's Length Principle, the British Government and the Arts Council of Great Britain. *The International Journal of Cultural Policy*, 4(1), 127-159.
- Ridley, F.-F. (1987). Tradition, Change, and Crisis in Great Britain. En Cummings, M.C., y Katz, R. S. (Eds.). *The Patron State. Government and the Arts in Europe, North America and Japan*. Oxford University Press.
- Røssaak, E. (2005). *Selviakttakelse – en tendens i kunst og litteratur*. Fagbokforlaget, Norsk kulturråd.
- Røyseng, S. (2007). *Den gode, den hellige og den disiplinerte kunsten. Forestillinger om kunstens autonomi i kulturpolitikk og kunstledelse*. Tesis doctoral, Universitat de Bergen, Telemarksforskning, rapport 237,2007.
- Røyseng, S., Mangset, P., y Borgen, J.-S. (2007). Young Artists and the Charismatic Myth. *The International Journal of Cultural Policy*, 13(1), 1-16.
- Simonsen, M. B. (2005). *Historien om en budsjettpost. En evaluering av statsbudsjettets kapittel 320, post 74 Tilskudd til tiltak under Norsk kulturråd*. Norsk kulturråd, Fagbokforlaget.
- Vestheim, G. (2003). Arkitektmodellen i kulturpolitikken. Eksemplet Sverige. En C. Rørdam Larsen (red.). *Kunstråd. Kulturpolitisk forskning og debat 3*. Kulturpolitisk forskningscenter, Århus.
- White, E. W. (1975). *The Arts Council of Great Britain*. Londres: Davis-Poynter Ltd.
- Williams, R. (1989 [1979]). The Arts Council. En R. Williams, *Resources of Hope. Culture, Democracy and Socialism*. Versto. Øye, N. (1980). *Skipingen av Norsk kulturfond*. Hovedoppgave i historie, UiB.

NOTA BIOGRÁFICA

Per Mangset es un sociólogo noruego, profesor emérito de Estudios Culturales de la Telemark University College e investigador senior en Telemark Educational Research. Mangset fue también director del Centro de Estudios Culturales y Deportes en Telemark University College. Ha sido impulsor de la Conferencia Nórdica de Investigación sobre Política Cultural y de la Conferencia Internacional de Investigación en Política Cultural.



Arte, politización y acción pública*

Pierre-Michel Menger

COLLÈGE DE FRANCE / EHESS / PSL

pierre-michel.menger@college-de-france.fr

Recibido: 23/08/2016

Aceptado: 24/10/2016

RESUMEN

La acción cultural pública ha ido dando lugar progresivamente a dos concepciones divergentes del arte y de la cultura: una es universalista y se relaciona con la innovación de la democratización; la otra es diferencialista y relativista, y aboga por una pluralidad no jerarquizable de las formas artísticas. ¿Qué ocurre con estas divergencias en la acción cultural pública y en la politización de la esfera artística? Una de las aporías principales de la política cultural es la distancia entre el artista innovador y el público en general, que se puede ver desde las dos caras, la de la demanda (función de democratización) y la de la oferta (función de apoyo a la creación). Esta distancia ha sido objeto de una defensa aristocratizante y pesimista (la modernidad baudelairiana) o de una racionalización político-estética (el principio de vanguardia), pero en ambos casos plantea la cuestión de la divergencia entre dinámica de creación y dinámica de consumo. Dicha distancia pone de manifiesto una de las paradojas constantes de la identificación de la innovación con la emancipación social y políticamente progresista: las clases altas son las que proporcionan el apoyo más firme a la audacia artística, mientras que el movimiento artístico tiene como base ideológica y política la oposición a la dominación burguesa. La dualidad del valor de la originalidad artística —heroísmo aristocrático del innovador contestatario o individualismo democrático del artista expresivo— apunta a dos posicionamientos divergentes en cuanto a la politización del arte, que ofrecen dos respuestas, actualmente superpuestas a esta paradoja

Palabras clave: arte, política, política cultural, democratización cultural.

ABSTRACT. *Art, Political Engagement and Public Action*

Cultural public action has progressively allowed diverging views on art and culture, one universalist and linking innovation to democratisation, the other, differentialist and relativist, advocating a non-hierarchisable plurality of artistic forms. What happens to these differences when it comes to public cultural initiatives and the politicisation of the artistic sphere? One of the conundrums in cultural policy is the discrepancy between the artist as an innovator and the public at large. This discrepancy can be seen from both the demand side (supporting democratisation) and from the supply side (supporting creation). This discrepancy has been the object of an 'aristocratic' and pessimistic defence (Baudelarian modernity) and of politico-aesthetic rationalisation (the *avant-garde*). In both cases, it raises the question of the divergence between the dynamics of creation and the dynamics of consumption. This divergence testifies to the constant paradoxes that arise in identifying innovation with progressive social and political emancipation. The irony is that it is the upper classes that lend strongest support to artistic audacity yet art movements are ideologically and politically committed to opposing domination by the bourgeoisie. The duality of the value of originality in art — the aristocratic heroism of the non-conformist innovator versus the democratic individualism of the expressive artist — reveal two diverging positions in terms of the politicisation of Art and which are now superimposed in this paradox.

Keywords: arts, politics, cultural policy, cultural democratisation.

SUMARIO

La universalidad de los valores artísticos y las desigualdades en el consumo cultural
¿La prueba del mercado como elemento revelador?
· La asíntota de la democratización
· El beneficio colectivo del negocio cultural
La vanguardia artística y la oposición al orden burgués
El artista, el progreso y el movimiento: entre modernidad y vanguardia

El individualismo y la originalidad
Un entusiasmo incómodo: las élites sociales y el arte avanzado
Después de la politización, la política: la secularización de las vanguardias
Agradecimientos
Referencias bibliográficas

* Este artículo ha sido publicado previamente en la revista *Sociétés et représentation*, 2001/1, págs. 167-204. Artículo traducido del francés por Cristina Guirado Gil con la colaboración de Maria Josep Cuenca.

Autor para correspondencia / Corresponding author: Pierre-Michel Menger. Professeur au Collège de France
Chaire de Sociologie du Travail Créateur, 3, rue d'Ulm, 75005 Paris.

Sugerencia de cita / Suggested citation: Menger, P.-M. (2016). "Arte, politización y acción pública". *Debats. Revista de cultura, poder y sociedad*, 130(2), 73-98.

En dos siglos se han impuesto progresivamente dos concepciones diferentes de la cultura. Una es universalista y se forjó a lo largo del siglo XVIII, con la filosofía de la Ilustración; la otra es diferencialista y se consolidó en el siglo XIX, con el legado de Rousseau y Herder. En la concepción universalista, la cultura, sus manifestaciones ordinarias y obras de prestigio, sus avances y la amplia difusión ponen de manifiesto el poder emancipador de la organización racional de una sociedad en busca de una autonomía creciente respecto a los límites impuestos por la naturaleza, sus riesgos y la escasez de recursos: este poder se manifiesta en todos los tipos de creación (artística, científica, espiritual, simbólica, política), y los progresos que logra la cultura orientan la instauración de un sistema social colectivamente liberador. En la concepción diferencialista, se destaca la interioridad y el desarrollo espiritual de los individuos, contra la influencia corruptora de las sociedades, ocupadas en ampliar el espacio de lo calculable y negociable y en dejar el desarrollo humano dentro del círculo vicioso de las cada vez más numerosas necesidades y de los ciclos de producción y consumo, constantemente acortados y renovados. La revolución romántica, a partir de la concepción rousseauiana de las relaciones entre naturaleza, cultura y sociedad, ha asociado estrechamente la cultura a la religión, el arte, los valores morales de intercomprensión, la voz interior de la conciencia y la expresividad individual, en vez de asociarla a los poderes de la sociedad civilizadora. La primacía recae en la diversidad de las representaciones culturales, y los fundamentos últimos de las diferencias son la personalidad singular de cada uno, con el conjunto de sus capacidades creadoras, y la configuración particular de cada grupo, cuyos miembros comparten experiencias comunes duraderas.

El arte, su poder social y político y sus principios de renovación se conciben de forma diferente en cada uno

de estos sistemas de representación e interpretación. En el primer caso, la universalidad de una cultura y la convergencia de las evaluaciones sobre un conjunto limitado de obras admiradas unánimemente son valores muy positivos; el arte puede hacer progresos acumulativos, como la civilización, de la que es una de las representaciones simbólicas más fuertes, y la creación tiene un valor socialmente emancipador, aunque en un primer momento solo podrá comprenderla y disfrutarla una élite. En el segundo caso, prevalece un relativismo "diferencialista": las expresiones artísticas son plurales, su jerarquización fuerza las diferencias particulares que dotan de una coherencia y de una autonomía de existencia y de evaluación a las realizaciones surgidas de grupos diferentes, con parámetros de distinción de carácter social, espacial (país, región, ciudad, barrio), étnico, confesional o lingüístico; factores diferenciales, obviamente, combinables. El artista manifiesta una disposición genérica de creatividad, y el único elemento que permite clasificar las artes y las relaciones entre productores y consumidores de arte es el contenido creativo compartido; el movimiento artístico está más relacionado con el cambio y la modernidad que con el progreso.

Con todo, en ambas concepciones de la cultura y del arte (la universalista y la relativista), la relación entre el artista y el público resulta problemática. Por un lado, la adhesión unánime a las artes y a los valores artísticos consagrados constituye un postulado del que se aleja considerablemente la realidad social de las preferencias y las prácticas. Y el artista erigido en innovador puede avanzar en este punto al público, a quien extenderá aún más la vocación social y/o políticamente emancipadora del arte, de la cual, a pesar de todo, es supuestamente el protagonista. Por otro lado, la creatividad es una disposición genérica, pero la escala del éxito artístico distingue y clasifica a los artistas más creativos, y sorprendentemente el

mercado se pone de acuerdo para atraer y seleccionar a una gran cantidad de personas con talento, en ciclos de popularidad cada vez más reducidos.

Nuestro análisis pretende mostrar cómo la acción cultural pública toma en consideración estas concepciones divergentes y los dilemas que las caracterizan. Partimos de una caracterización simple de las funciones de la política cultural y nos situamos sucesivamente en una de las dos caras, la de la demanda (objeto de democratización) y la de la oferta (objeto de apoyo a la creación). Una de las justificaciones de la acción pública es también una de sus aporías: la distancia entre el artista innovador y el público en general. Esta distancia puede ser objeto de una defensa “aristocratizante” y pesimista (la modernidad baudelairiana) o de una racionalización político-estética (el principio de vanguardia), pero en ambos casos plantea la cuestión de la convergencia o divergencia entre dinámica de creación y dinámica de consumo. Esta distancia, además, pone de manifiesto una de las paradojas constantes de la identificación de la innovación con la emancipación social y políticamente progresista: las élites sociales proporcionan los apoyos más constantes a la audacia artística, al tiempo que el movimiento artístico tiene como base ideológica y política la oposición a la dominación burguesa. De este modo, hacemos emerger progresivamente la dualidad del valor de originalidad en el arte (heroísmo aristocrático del innovador contestatario o individualismo democrático del artista expresivo) y mostramos cómo la política cultural ha asimilado esta dualidad a cambio de una superposición de las dos concepciones de la cultura que acabamos de exponer.

LA UNIVERSALIDAD DE LOS VALORES ARTÍSTICOS Y LAS DESIGUALDADES EN EL CONSUMO CULTURAL

El sistema de actuación que las políticas culturales públicas de las sociedades democráticas han ido estableciendo se centra en cuatro objetivos principales: mantener el patrimonio, formar profesionales y especialistas amantes de las artes, apoyar la producción artística y democratizar el consumo cultural (social

y geográficamente). Para ello, hay que hacer que las obras lleguen a públicos más diversos, inventando nuevas modalidades de acceso a estas y ampliando la propia definición de la cultura que se quiere promover y difundir mediante la animación cultural. Ahora bien, los dos imperativos con un ámbito de aplicación más extenso (el apoyo a la creación artística y la exigencia de democratización del consumo de bienes y servicios culturales) parecen arraigados en dos representaciones opuestas de las relaciones entre el artista y el cuerpo social.

El principio de democratización cultural es unanimista y se construye sobre la representación de un cuerpo social unificado y sobre el ideal de un acceso más igualitario a un conjunto de obras unánimemente admiradas, a un patrimonio común de las creaciones intelectuales.

La versión más simple de esta concepción unanimista se encuentra en el argumento de legitimación de un servicio público cultural, que justifica que una parte importante de la oferta cultural no quede bajo el dominio de las leyes del mercado.

Pero ¿de qué constatación exacta partimos? Una buena parte de la oferta cultural tiene una audiencia real limitada, procedente esencialmente de las clases altas de la sociedad. Nos referimos precisamente a la parte de la oferta cultural con más valor artístico, según los cánones estéticos dominantes actualmente (teatro clásico y contemporáneo, música clásica, ópera y danza), y al sector de la producción y la difusión culturales con un coste de mantenimiento tan elevado que su continuidad solo puede garantizarse con un apoyo generalizado por parte del ente público. Ante la contradicción que afecta de lleno al sentimiento democrático de equidad (un gran gasto público para el ocio cultural de una minoría social) surge una crítica amplificadora y dos líneas de argumentación defensiva.

¿LA PRUEBA DEL MERCADO COMO ELEMENTO REVELADOR?

La crítica amplificadora (Banfield, 1984) impone el principio de la soberanía del mercado, que establece que solo deben pagar los consumidores efectivos. Se trata de aplicar la prueba de viabilidad comercial, según la cual solo se deben producir y distribuir bienes y servicios cuyo precio estén dispuestos a pagar los consumidores, con una producción garantizada durante el tiempo que decidan los consumidores, por el hecho de escogerlos y reservarles un lugar en sus gastos. ¿Por qué se deberían mantener y financiar instituciones cuya incapacidad de autofinanciación puede llevar a pensar que pertenecen a ámbitos de actividad económicamente obsoletos y para los que se podrían buscar alternativas? Este tipo de argumento, en caso de aplicarse, destruiría brutalmente la inmensa mayoría de las instituciones culturales y haría desaparecer rápidamente del mercado laboral a la mayor parte de artistas profesionales, ya que sin subvención el precio de los espectáculos resultaría prohibitivo. Llegados a este punto, se plantea una disyuntiva: o desaparecen las artes como las conocemos actualmente o merecen ser mantenidas y enriquecidas, en cuyo caso se requiere una justificación.

Además, estas consideraciones pueden alimentar, desde la izquierda política, una crítica de la acción cultural pública por su carácter cultural y socialmente conservador. De hecho, cualquier política cultural patrimonial inevitablemente lo es. Así, el argumento de la lógica comercial, inspirado en una filosofía política directamente opuesta a la del voluntarismo público, tiene una brutalidad reductora que puede confundirse fácilmente con un argumento ideológicamente opuesto si, como veremos más adelante, la evaluación de la legitimidad de una cultura se fundamenta en la identidad social de quien la consume mayoritariamente, argumento válido, aún con más razón, para la evaluación del legado patrimonial de los siglos pasados, en la medida en que nos llega de sociedades más enérgicamente desiguales y antidemocráticas. Ello, por una lógica política tan elemental como la lógica comercial, llevaría a recomendar el apoyo principal o exclusivo a las prácticas y producciones surgidas o dirigidas a las clases dominadas.

La asíntota de la democratización

A la asimilación que quiere reducir la oferta cultural a la identidad de su estrecha base social consumidora o, incluso, productiva se opone un primer contraargumento. Mantener las actividades culturales fuera del ámbito de aplicación de la prueba del mercado implica encontrar razones de peso para derogar el principio democrático elemental de la soberanía de los ciudadanos y, en ese caso, de los ciudadanos consumidores. Esta cuestión va más allá del ámbito teórico, puesto que en los países que utilizan habitualmente el referéndum popular, las opciones culturales suelen formar parte del círculo de decisión democrática directa (Frey, 2000). Pero no se cuestiona solo la cultura: ¿la justicia, la educación, el mantenimiento del orden público y la defensa nacional no deberían “producirse” también según las reglas y los criterios de eficacia y equidad de la lógica comercial? Y si, por el contrario, debe prevalecer el principio de servicio público que favorece el interés general, ¿qué nivel de tolerancia a la desigualdad de acceso y consumo de los servicios ofrecidos resulta legítimo?

En este punto tienen un papel decisivo dos argumentos. El primero pone en juego la distinción entre soberanía formal y soberanía real del consumidor: si describimos la prueba del mercado como una elección con la que el consumidor puede contribuir a decidir qué bienes tienen que producirse y en qué cantidad, según el gasto que le suponen, resulta fácil ver que no todos los votos tienen el mismo peso y que los consumidores con más recursos acaban teniendo una influencia mayor en el curso de los acontecimientos.

Para mejorar las condiciones en que se realiza la elección comercial, el agente público debe actuar sobre tres factores de desigualdad que afectan al consumo de los bienes y servicios considerados. El primer objetivo se centra en corregir los desequilibrios y las desigualdades geográficas con un punto de consumo en caso de falta de equipamientos y de los recursos humanos correspondientes. El segundo factor de desigualdad en el consumo de bienes es el nivel educativo. De hecho, todas las encuestas de sociología cultural establecen hasta qué punto este factor está relacionado con el

consumo cultural, su intensidad, variedad y audacia. Finalmente, la desigualdad de los recursos individuales y de los presupuestos para ocio de las familias justifica las políticas de precios de los establecimientos culturales, que mantienen el precio medio de las entradas en un nivel aceptable, mediante la ampliación de la gama de precios, el cálculo a la baja de las diferentes tarifas y la práctica de una discriminación positiva que puede llegar hasta la gratuidad para un cierto tipo de público o en días concretos. La preocupación igualitaria quedará prácticamente mitigada por la hipótesis sumaria según la cual, con un precio medio de las entradas suficientemente controlado, la diversidad social del público cultural aumenta al mismo ritmo que las visitas a los establecimientos, gracias, por ejemplo, al aumento de la capacidad de acogida y a la diversificación de las técnicas de fidelización y de familiarización del público nuevo.

A pesar de ello, la relación entre el aumento del volumen de visitas y la diversificación de la composición social dista de ser lineal. Las encuestas de consumo cultural ponen de manifiesto que uno de los elementos diferenciadores más importantes entre los consumidores culturales es el grado de visitas a los establecimientos artísticos: existe una minoría de grandes consumidores que a menudo va al teatro, la ópera o conciertos, pero la simple estadística de flujos de visitas, de índice de asistentes a una sala o de venta de entradas no permite aislar a esta minoría, ya que la estadística tiende a mantener la confusión entre el número de espectadores contabilizados y el número de individuos diferentes enumerables.

En todo caso, la hipótesis de una reducción previsible pero lenta de las desigualdades frente a la alta cultura se encuentra atrapada entre dos objeciones de naturaleza muy diferente.

Por una parte, la hipótesis resulta demasiado estática, en la medida en que no tiene en cuenta la evolución del entorno social y cultural ni la de la diversidad creciente de la oferta potencial o realmente competidora con la oferta cultural que la acción pública apoya. Las medidas de eficacia de la política cultural son divergentes: si las

visitas al patrimonio museístico y a las exposiciones de arte, por ejemplo, han aumentado en Francia en las dos últimas décadas, la asistencia a conciertos clásicos (música del pasado y música del presente) se ha mantenido casi estancada. Por otra parte, la práctica lectora ofrece un ejemplo muy ambivalente de una evolución menos positiva de lo que cabría esperar con un análisis superficial de la tendencia observada: “Francia lee más, pero los franceses leen menos”, como afirman los autores de un excelente análisis sobre la relativa desafección por los libros (Dumontier et al., 1990). Esta afirmación tiene una doble interpretación. Por un lado, entre 1967 y 1987 (fechas de las dos últimas encuestas sobre ocio del Instituto Francés de Estadística y Estudios Económicos (INSEE)), aumentó el número de lectores franceses, pero la media de libros leídos disminuyó. Esta divergencia proviene básicamente de la disminución de la práctica lectora de los lectores regulares (aquellos que leen al menos un libro al mes), como indica la ligera disminución de este grupo dentro de la población francesa. Por otro lado, la evolución nominal del índice de lectura, positiva si se considera la proporción de individuos que ha leído al menos un libro en los doce meses anteriores a la encuesta, debe corregirse con los efectos de las transformaciones sociales que actúan sobre la predisposición a la inversión en cultura. Así, si se tiene en cuenta el equivalente de una medida en términos reales, la perspectiva cambia de signo. De la misma manera que los deflatores corrigen la medida en moneda corriente de los gastos de consumo, a fin de tener en cuenta la evolución específica de los precios relativos de las diferentes categorías de bienes de consumo, también se puede medir la evolución del nivel de práctica lectora teniendo en cuenta un factor que se identifica como principal responsable de la afición a la lectura: el nivel educativo. Por lo tanto, lo que aparecía en los datos en bruto como un aumento de los lectores (definidos en el umbral mínimo de consumo de libros) en realidad esconde una disminución, teniendo en cuenta el aumento del nivel de estudios de la población de los últimos veinte años.

El principio de esta medida podría generalizarse a todos los sectores de consumo cultural altamente dependientes del nivel educativo de los individuos. Así, cabe preguntarse si la frecuencia en el consumo de alta cultura se ha beneficiado del espectacular crecimiento del nivel de escolarización de los últimos treinta años. Si la respuesta pone de manifiesto ciertas limitaciones, como en el caso de la lectura, la cuestión es triple:

1. ¿El nivel educativo es un buen indicador de las preferencias culturales o hay que situarlo en un conjunto más amplio y complejo de factores, incluso cuando destaca como factor discriminante?
2. ¿Cómo hay que modelizar la competencia por lo que a ocio se refiere, habida cuenta del reparto del tiempo (individual, familiar, social) y de las inversiones de diversa naturaleza para subvencionar una oferta cultural más abundante y diversificada y teniendo en cuenta la influencia, que denominaremos de formato, que pueden imponer los contenidos y los ritmos de consumo propios de la forma de ocio dominante, la televisión?
3. A diferencia del análisis depreciativo, ¿resulta posible medir los efectos negativos o devastadores que habría tenido una acción pública menos dinámica?

El estilo contrafactual de esta última pregunta nos lleva a la segunda objeción que se hace habitualmente a la acción pública: la de los costes de oportunidad. El argumento se basa en preguntarse qué eficacia habrían tenido los medios invertidos en política cultural si se hubieran utilizado de otra manera, para unos objetivos diferentes o de acuerdo con otros procedimientos de asignación. Al razonamiento económico le gustan los escenarios alternativos, y el modelo de una acción pública dirigida por un segmento administrativo central provoca frecuentes críticas por su ineficacia, tanto por el sobrecoste sistemático en cuanto a los resultados como por los efectos no deseables generados por una gestión burocrática que no puede pretender actuar según la lógica perfecta de la acción desinteresada al

servicio de intereses superiores del ente público ni, más restrictivamente, al servicio de la comunidad de los artistas considerados en su conjunto. Pero el razonamiento político que rebate por la izquierda el modelo de democratización también se basa en el argumento del bajo rendimiento de la acción pública, que solo refuerza el *statu quo* en beneficio de las clases dominantes, para abogar en favor de una expansión cultural que hay que legitimar. Más adelante recuperaremos este ataque relativista a la base de la democratización.

El beneficio colectivo del negocio cultural

La segunda línea de argumentación consiste en rechazar la simple asimilación, económica o política, entre el valor cultural –social o económico– y los intereses de los consumidores mayoritarios y, por tanto, más influyentes, en nombre del conjunto de contribuciones indirectas dirigidas al público en general o, como mínimo, a grupos que no forman parte de los consumidores directos. De este modo, la economía de las políticas culturales considera las artes como bienes mixtos o semipúblicos. De hecho, procuran a quienes los consumen satisfacciones directas que solo les pertenecen a ellos y por las que están dispuestos a pagar. Pero más allá de estas gratificaciones directas, reservadas a unos pocos, la producción cultural subvencionada también ofrece a la comunidad social un conjunto de beneficios indirectos que justifican su protección frente a las reglas del mercado. Nos referimos al prestigio que otorgan a un país, capital, región, ciudad o pueblo la calidad y densidad de las actividades culturales, permanentes o temporales, que se desarrollan. Nos referimos también a los beneficios económicos indirectos que proporciona el desarrollo de las actividades artísticas. De hecho, todas las encuestas sobre los efectos de las inversiones culturales intentan medir cómo contribuye la oferta cultural a la vitalidad de una población al atraer a turistas y consumidores, favorecer el establecimiento de empresas y permitir que la localidad se beneficie de los efectos económicos de la acumulación de actividades terciarias con un gran potencial de innovación. Las empresas artísticas también son, directa o indirectamente, generadoras de puestos de trabajo. Los gastos artísticos, tanto de

los empresarios como de los consumidores, benefician a la ciudad y a su región mediante efectos directos y multiplicadores sobre las actividades económicas y comerciales locales. Los beneficios turísticos, el desarrollo de la actividad económica de los alrededores y la creación de puestos de trabajo relacionados con este desarrollo son algunos de los ejemplos de la reconciliación del arte y la economía que sirven de contrapunto al desarrollo del Estado como proveedor cultural. Por otra parte, los diversos tipos de arte son interdependientes y se apoyan mutuamente, a través de oportunidades compartidas de formación y de trabajo y del desarrollo de un consumo acumulativo por parte de un público que pertenece a diferentes segmentos de la oferta artística. Finalmente, las generaciones futuras aprovecharán los esfuerzos del ente público por conservar su patrimonio artístico, a los creadores y al personal necesario para mantener y renovar el panorama artístico.

Este último argumento es especialmente válido para los tipos de obras que requieren el paso del tiempo para poder ser reconocidas y apreciadas, como demuestra la historia. La consideración de ese tiempo, de esa diferencia estructural entre tipos de oferta y demanda, aún no constituida, lleva a legitimar la distinción que puede realizar la política pública entre el apoyo a la alta cultura y el tratamiento de las producciones más populares, arraigadas en el mercado. Estas producciones populares se centran explícitamente en el corto plazo, son efímeras y se renuevan continuamente. Además, su viabilidad económica viene determinada por el hecho de que los consumidores sean directamente responsables de su mantenimiento y evolución. Por el contrario, en las producciones de la alta cultura, el riesgo que corre el artista que no se dirige a una demanda consolidada tiene un correlato en la incertidumbre del juicio posterior sobre el valor de la obra: sin la socialización de ese riesgo por parte del mecenazgo público, la actividad creadora correría el riesgo de desaparecer o de no desarrollarse suficientemente, y las generaciones futuras tendrían todo el derecho a cuestionar a sus progenitores. Conocemos bien la fuerza de esta intimidación que reivindica el riesgo del sacrificio de un genio a quien el futuro podría hacer

justicia. La incertidumbre sobre los valores artísticos que quedarán consagrados es lo suficientemente grande como para que la tendencia lógica de una política cultural desarrollada sea el apoyo a formas de creación sistemáticamente innovadoras.

Poco a poco, se relativiza la identificación cada vez más restrictiva de la esfera cultural con los productores, los trabajadores y los consumidores inmediatamente identificables. El argumento justificativo de la política cultural construye una universalidad del valor cultural mediante la adición de los públicos implicados directa e indirectamente y la ampliación del horizonte temporal: se trata de recomponer el dogma de la universalidad del placer estético y de la trascendencia de la creación artística, pasada o presente, más allá de las condiciones sociohistóricas de la producción de las obras. Y hay que hacerlo con la argumentación más que con un postulado que resulta manifiestamente engañoso cuando se presenta como una verdad revelada. Esto supone la sofisticación de la paradoja que ya preocupaba a Marx en la contemplación de las grandes obras del arte griego: eternas y, con todo, hijas de la historia.

LA VANGUARDIA ARTÍSTICA Y LA OPOSICIÓN AL ORDEN BURGUÉS

Examinemos ahora el problema desde el otro lado, desde la esfera artística propiamente dicha.

¿Pueden relacionarse el progreso artístico y el progreso social? La explicación tradicional de una historia social del arte totalizadora, tal como ha existido especialmente a partir de Hauser (1984), consistía en relacionar el sistema comercial de organización de la vida artística que se fue imponiendo a lo largo del siglo XIX con el movimiento de politización del arte innovador. El elemento clave es la dinámica de innovación.

El esquema del progreso sistemático de las artes pasa, de hecho, por haber constituido el vector de la politización de la esfera artística. La competencia

entre los artistas de una misma generación, así como las relaciones entre las generaciones de artistas, se manifiestan con rupturas sucesivas, y las innovaciones estilísticas se organizan según su contribución a la evolución de los recursos formales de cada arte. El sistema comercial otorga a la competición por la innovación estética sus principios de gravitación: la idea de vanguardia sugiere la oposición entre una producción atrevida que se adelanta a la demanda del público y una producción conservadora y mercenaria que satisface inmediatamente esta demanda. Al mismo tiempo, el arte y su destinatario, el público, dejan de ser un todo homogéneo: un arte realmente innovador debe contribuir a acabar con el poder y la moral de la burguesía conformista y a emancipar a las clases dominadas. Ante esto, se presentan dos posibilidades: o bien el artista se mantiene por delante, en su esfera —y suponemos que sus audacias constituyen un incentivo esencial en la lucha contra los valores burgueses, aunque sea incomprendido durante mucho tiempo—, o bien el artista se pone al servicio de las fuerzas sociales que buscan la caída política de los partidos burgueses, pero a riesgo de perder su autonomía.

Las ideologías vanguardistas surgidas a partir del siglo XIX en las artes europeas parecen haber propuesto dos tipos de respuesta: la politización de las artes o la adhesión del pueblo a las audacias de las artes elitistas. Las empresas artísticas de carácter más político, que fueron también las menos numerosas, tenían como objetivo asociar directamente la producción artística a su función política y poner el arte innovador en consonancia con las transformaciones políticas y sociales, con el fin de constituir una cultura auténticamente revolucionaria y proletaria. Encontramos un ejemplo de intento tan sorprendente como breve en la destrucción de las vanguardias futurista y formalista de la Rusia postleninista, tras un impulso inicial que quería sellar la alianza entre la audacia estética y el movimiento político más radical. La situación del movimiento de la literatura proletaria francesa de las décadas de 1920 y 1930 pone de manifiesto las aporías políticas de estos intentos: si, de acuerdo con este programa artístico y político, el valor de las obras se mide en función de su poder

de instrucción y movilización de las clases sociales culturalmente más desfavorecidas, la impotencia de los artistas comprometidos a elevar mediante el arte la conciencia revolucionaria del pueblo condenaba esta concepción funcional y heterónoma del arte como instrumento político. En la década de 1930, cuando el Partido Comunista Francés busca alianzas más allá de la clase obrera en nombre del interés nacional y de la lucha antifascista, el proyecto de construir una cultura antiburguesa pierde importancia y crédito (Gaudibert, 1977; Hadjinicolaou, 1978; Ritaine, 1983). El apoyo del Partido Comunista a la producción de una literatura y una pintura realista socialista experimentó varias renovaciones, como en el contexto de la guerra fría y bajo la influencia del Partido Comunista Soviético, en la década de 1950. Pero la línea de una cultura proletaria encontró muchos opositores y muchos obstáculos en la doble tradición, guesdista y jaressista, con la que se alimentó el debate sobre la contribución del arte a la lucha política revolucionaria, empezando por el de la exaltación del patrimonio cultural nacional, que suscitó más que luchas intestinas (Matonti, 2000: 405-424).

De hecho, casi todos los movimientos artísticos de vanguardia se han organizado, en su mayoría, lejos de la cultura popular. Del surrealismo a los intelectuales maoístas de la década de los años setenta, pasando por Bataille o Dubuffet, los artistas que han promovido alguna forma de izquierdismo cultural luchaban en dos frentes para manifestar la fuerza revolucionaria del arte: el de la crítica a lo que denominaban el bloque de la producción artística tradicional o académica, segura de reunir el gusto mayoritario, y el de la denuncia de las regresiones alienantes de la producción más popular. El argumento de una afinidad “sociológica” entre lucha artística y lucha política se basa en el siguiente silogismo:

- el arte que corresponde al gusto mayoritario es conservador y conformista por esencia, defensor de un orden establecido de los valores y de una visión estable del mundo;
- la dominación de las clases dirigentes se extiende a la esfera cultural, donde, debido al funcionamiento

de las leyes del mercado, la burguesía, que constituye la demanda más importante e influyente, está en condiciones de imponer su gusto y de dirigir la producción artística;

- combatir el conservadurismo estético y la inercia de la tradición en el ámbito estrictamente artístico implica luchar contra el gobierno de las artes por parte de la clase burguesa, gracias al poder crítico de la novedad radical. A diferencia del arte proletario, el vanguardismo elitista alcanza la emancipación política del pueblo sin renunciar a su autonomía.

Así, el arte puede politizarse por un mecanismo indirecto, sin negarse a sí mismo. Ante todo, los artistas se esfuerzan en resolver, en la esfera más próxima, los problemas estéticos objeto de competencia y conflictos, y su independencia y profesionalización en el ejercicio de las diferentes manifestaciones artísticas son la condición de una influencia social creciente, en la medida en que los conflictos dejan de estar moderados por consideraciones externas, especialmente comerciales. Si se pueden sellar alianzas entre fuerzas artísticas y político-sociales de movimiento, ello se debe a que las formas de competencia artística provocan clasificaciones y oposiciones homólogas a las que se producen en el mundo social.

Pero esta autoproclamación política del arte de vanguardia choca con una paradoja constante: el mayor interés por la innovación estética siempre se manifiesta en las clases altas, incluso en sus manifestaciones más radicales. De hecho, los creadores más conscientes de las antinomias de la filosofía vanguardista podrían esforzarse en diferenciar a las élites y oponer al burgués de espíritu comercial y rigurosamente utilitarista a los segmentos más cultivados. Pero esto supondría, por un lado, defender la vía de una partición restrictiva del público asociado a los creadores innovadores, contrariamente al ideal universalista, y, por otro lado, converger en la fórmula de un aristocratismo estético nada fácil de hacer pasar por una solución de emancipación social. De aquí viene el dilema de la politización de las artes: ¿el silogismo de la politización indirecta no condena a los creadores

a una autosatisfacción autista? Además, ¿no se construye sobre una representación del arte y del principio de autonomía de la esfera artística que solo es una idealización cuestionable de la historicidad de la creación?

En este punto hay que volver a los orígenes comunes de la concepción evolucionista del arte como actividad susceptible de modernización y de interpretación teleológica y a los de la contribución del arte a la emancipación política. Así, en la propia noción de vanguardia, y en el valor del vanguardismo, podemos encontrar la ecuación paradójica de la politización por la autonomización del arte.

EL ARTISTA, EL PROGRESO Y EL MOVIMIENTO: ENTRE MODERNIDAD Y VANGUARDIA

¿Cuál es el origen del principio vanguardista? A principios del siglo XIX, el arte ocupa un lugar nuevo entre algunas de las filosofías más influyentes del progreso social: Henri de Saint-Simon, con la división de la sociedad en clases, atribuye la supremacía a los artistas y hombres de ideas, a los eruditos e ingenieros, y a los empresarios. La idea de la fuerza social del arte cristaliza en la aplicación de la noción militar de vanguardia. Poggioli (1968), en su análisis de la historia y de los significados del fenómeno artístico de vanguardia, no pretende asignar a esta aplicación un origen preciso, pero tal vez descubre el primer uso de la metáfora militar en *De la mission de l'art et du rôle des artistes*, un texto de 1845 de Laverdant, discípulo bastante desconocido de Charles Fourier. En este contexto ideológico, el arte se encuentra claramente subordinado a los ideales políticos, y el valor de vanguardia no afecta en absoluto a la dinámica interna de la esfera artística propiamente dicha. Los indicios que ofrece Poggioli de esta vocación estrictamente política de la noción son coherentes, dado que antes de 1870 no hay ninguna extrapolación propiamente estética de la noción, solo encontramos disyunción.

De hecho, la asignación de un papel político al arte bajo la bandera sansimoniana de la vanguardia no

implicaba de ninguna manera que fuera, en sí mismo, innovador o revolucionario: el arte comprometido de los sansimonianos y fourieristas, lejos de ser estéticamente avanzado, se limita a menudo a un academicismo rutinario, si lo juzgamos únicamente en función de los principios estéticos. Del mismo modo, la innovación estética no implica en modo alguno una audacia políticamente revolucionaria.

Según la hipótesis de Poggioli, el uso de la noción de vanguardia tiene, en realidad, dos perfiles, que han aparecido sucesivamente antes de entrelazarse y dibujar múltiples figuras históricas de una ambivalencia permanente. La insurrección de la Comuna de París y su inmediata continuidad política tuvieron una importancia considerable en esta vinculación de los dos argumentos del vanguardismo. La obra y la acción de los escritores naturalistas, por un lado, y el carácter simbólico de la participación de Rimbaud en la Comuna de París, por el otro, sellan la alianza directa entre la izquierda y la extrema izquierda políticas y determinadas personalidades o corrientes artísticas innovadoras. Pero eso no duró mucho, al menos en la forma esperada de una relación explícita y sistemática, como la que queda reflejada en las columnas de *La Revue Indépendante*, en la década de 1880, principalmente con la corriente literaria naturalista y con las primeras posiciones del movimiento pictórico neoproposicionista. Cuando las dimensiones política y artística del vanguardismo dejaron de converger, la noción continuó utilizándose en las artes, hasta diluirse en el espacio artístico internacional como valor en boga, pero en la esfera política su uso fue menos sistemático y menos exclusivo. Este hecho, lejos de simplificar el funcionamiento del arte y la política, otorga toda su dinámica y complejidad a la evolución de las relaciones entre los movimientos artísticos de vanguardia y el compromiso político, puesto que los valores del vanguardismo artístico no se traducen automáticamente en mesianismo políticamente revolucionario.¹

1. Algunos autores, como Michel Faure (1985), ante la constatación de que el creador, atrevido e innovador en su arte, ha podido tomar posiciones políticas conservadoras

De hecho, la posición antiburguesa de muchos escritores y artistas, durante la primera mitad del siglo XIX, hablaba más de la idea del arte y de las paradojas a las que se expone su condición en un sistema de mercado que de un lógico enfrentamiento político claramente diseñado.

En una obra pionera, a menudo más utilizada que citada, Graña (1964) resuelve los significados de las imprecaciones de los artistas contra el mundo burgués y las ambivalencias de sus posiciones. El ataque al materialismo y al mercantilismo burgués es, en gran medida, el ataque al poder del mercado que se convierte en el sistema dominante de la organización de la vida artística. Contrasta con el poder creciente de la organización comercial una verdadera remitologización del acto creador. La exaltación del genio creador impone una dinámica de la distancia y de la excepción: la actividad creadora es profundamente carismática y el creador, tal como lo presenta la figura hugoliana del poeta inspirado y demiurgo, idealmente debería transformar la sociedad si sus ideales de justicia, fraternidad, humanismo y realización personal se impusieran sin ningún contratiempo. Pero, como señala Graña (1964: 55), este centrarse en el Yo carismático y ejemplar del artista tiene como contrapartida el hecho de que se distancia de toda la sociedad. De ahí la doble postulación del genio creador, que asocia la confianza en sí mismo, a veces elevada hasta la arrogancia, al miedo a la incompreensión y la impotencia, que puede conducir al desprecio y la sospecha y a la actitud de mártir.

Se trata de la transposición, en el orden de la representación social y política, de la doble identidad del arte. Por un lado, está la autonomía del creador, cuyo trabajo expresivo se centra en la autenticidad

o verdaderamente reaccionarias (e.g. Debussy), realizan laberínticas reconstrucciones sociohistóricas para justificar estas divergencias, en la mayoría de los casos espectacularmente reductoras. Estas singulares proezas interpretativas son víctimas de lo que podríamos denominar el mito de la sincronización de los relojes, que haría coincidir rigurosamente el movimiento de la producción artística y la dinámica de las luchas sociales.

de un comportamiento personal y no es medible a partir de ninguna métrica evaluativa convencional, en la medida en que se tiene que haber despojado de cualquier función utilitaria. Por otro lado, el sistema de mercado impone la obtención del reconocimiento del público, preferiblemente sin tener que buscarlo servilmente, pero sin tener que suprimir la limitación de la sanción positiva o negativa de un público anónimo.

En una trilogía dedicada a los escritores románticos y posrománticos, Bénichou (1973, 1988, 1992) pone de manifiesto la ambivalencia del compromiso social de los escritores y poetas innovadores franceses del siglo XIX y las modulaciones de la economía ideológica de la doble negación: “ni modernidad antiindividualista, ni adhesión pura y simple a las masas”. En una primera fase, durante el triunfo del primer Romanticismo, la doble negación encontró una solución en la glorificación del Poeta: situándose delante de la multitud, se convierte en un genio solitario, pero se relaciona con la conciencia colectiva e ilumina el camino por el que hay que avanzar. En una segunda fase, el pesimismo y la glorificación revertida organizan la visión desencantada de la relación entre el artista y la sociedad, según la fórmula de la maldición expiatoria y redentora.²

2. Paul Bénichou ve en Vigny a alguien que se mantiene en el punto más alto de la ambivalencia. La fórmula de la delegación de clarividencia histórica en el creador genial supone proximidad y distancia entre él y el pueblo, para que las dos vertientes del papel creador puedan coexistir: “Una relación de mayor alcance [que la aplicación inmediata de las ideas a las cosas] une al pensador con el público; “el vulgo no puede prescindir de un individuo, de la misma manera que este individuo, por muy genio que sea, tampoco puede prescindir del vulgo”. De esta manera, Vigny puede afirmar tanto la estrecha alianza del hombre de genio con el público como su divorcio: “La conciencia pública es juez de todo. Existe poder en un pueblo reunido. Un público ignorante vale por un hombre de genio. ¿Por qué? Porque el genio adivina el secreto de la conciencia pública. La conciencia (etimológicamente ‘saber con’) parece colectiva”, y al mismo tiempo, “el hombre de pensamiento solo debe apreciar su obra en la medida en que esta no tiene éxito popular y él tiene conciencia de que la obra se avanza a la multitud”. No se trata de una contradicción: esta polaridad es la ley misma de su concepción del sacerdocio poético, reservado y fecundo a la vez. ¿Cómo consigue aquel que avanza no quedar aislado, incluso si sabe que le siguen a distancia? La conciliación se realiza en la historia y según una marcha en la que la multitud, ignorando la lección de hoy, se abre a la

En el pensamiento socialista de la época y en Karl Marx, el poder de la burguesía demuestra ser útil en el curso de la historia, ya que aporta universalismo y emancipación respecto al mundo antiguo de las órdenes y las dominaciones aristocráticas locales, una vez superado. En este sentido, su poder de objetivar el mundo y sacar provecho del progreso que permite el racionalismo científico y técnico se le volverá en contra, para establecer la justicia social. Entre los artistas innovadores, la crítica burguesa generalmente no entra en un razonamiento directamente político: el mundo burgués encarna, en primer lugar, el utilitarismo, el moralismo hipócrita, el racionalismo interesado y calculador y un materialismo omnipresente. Y estos artistas le oponen las características del ego artístico: antirracionalismo, fuerza de la imaginación no calculadora, libre expresión de sí mismo más allá de los límites convencionales e idealismo basado en el culto del individuo genial que da su excepcionalidad como ejemplo del poder liberador de las fuerzas creadoras.

de ayer” (Paul Bénichou, 1973: 378). Mientras la generación de poetas posterior a la de los grandes románticos cae en el desencanto, la toma de posición de Vigny conjuga lo que disocian las polarizaciones entre impulso y retirada, con el resplandor activista del poeta misionero y profeta que quiere encarnar Hugo, por un lado, y el pesimismo doloroso de Baudelaire, atormentado por los equívocos de la modernidad hasta el punto de invertir los signos del mesianismo artístico y de hacer del arte una maldición en vez de un sacerdocio, por el otro: “Así, la idea del sacerdocio poético, que oscila a lo largo de las diferentes crisis del siglo XIX entre el impulso y la retirada, encuentra en Vigny, desde los primeros años de su carrera, una definición permanente (por así decirlo) y que responde de antemano a cualquier vicisitud. El caballero amargo, que se transforma en heraldo pensante del progreso para sobrevivir, ha protegido mejor que nadie el tipo sacerdotal del Poeta contra la corriente de las circunstancias y su reflujo. Su fórmula austera, un poco gris, ha impresionado menos que otras, pero es la que mejor afronta las coyunturas necesariamente variables de la sociedad de la época. En Vigny encontramos a la vez un poeta beligerante y un poeta en exilio, un Hugo y un Baudelaire, pero el rigor de su reflexión sobre la condición poética impidió que alcanzara el brillo de ninguno de los dos” (Paul Bénichou, 1973: 378).

Pero, ¿basta con que el burgués encarne a aquel en quien “el artista descubre y define su contrario”,³ en palabras de Paul Valéry, para que el arte pueda encarnar un poder de transformación social?

Charles Baudelaire y Gustave Flaubert critican el modernismo industrializador y mecanicista y todas las fuerzas que, incluida la reivindicación de igualdad democrática, promueven una sociedad sometida a las esperanzas estrictamente materialistas de comodidad y felicidad cuantificables. De ahí viene su aversión a las masas y al progreso masificador y la estetización de sus ideales sociales: una aristocracia de la inteligencia y de la producción creadora constituye el único baluarte concebible para la invención de un mundo sin cualidades. Graña remarca que esta aversión a la masa y a la vulgaridad, con la burguesía a la cabeza, no tiene traducción en una geografía simplemente política de las posiciones ideológicas:

Si Flaubert y Baudelaire no eran conservadores en el verdadero sentido político del término, tampoco eran maquiavelos modernos ocupados en las sutilezas de la dominación como profesionales de la política. No se interesaban por el uso intencionado del poder, ni por poner en práctica una ideología social, ni por establecer la voluntad de un partido. Para ellos, la función del poder consistía en rodear a la élite de un cordón sanitario que le permitiera llevar a cabo las tareas intelectuales sin ser molestada por las masas (Graña, 1964: 121).

El culto a la singularidad, el espectáculo de la idiosincrasia, la glorificación del dandi en superbohemio que hace de la afirmación y la exhibición de sí mismo las únicas respuestas a la distancia entre el artista y el público, la argumentación y las técnicas de aristocratización del escritor tienen un doble significado. Por un lado, la promoción de un individualismo no conservador, que protesta aristocráticamente contra el orden burgués y materialista; por otro, el rechazo de

una filosofía teleológica de la historia que confunde la novedad o la originalidad del creador singular con el progreso, concebido como un imperativo de superación continua colectivamente aceptado. A partir del análisis de la posición ideológica del arte avanzado anterior a 1870, en Francia vemos emerger una especie de doble hélice de una genética de la modernidad artística: la autonomía del artista, como ideal regulador, autoriza la plena realización del proyecto creador, entendido como instrumento de la crítica radical del orden burgués, es decir, utilitario y erradicativo de la singularidad; pero la filosofía temporal de la innovación artística debe poder satisfacer el ideal del movimiento sin caer en una forma de mecanización de la invención que impondría un sistema racionalizado de superación obsesivo y que, ciertamente, aboliría la originalidad de la novedad artística así dirigida.

Para Baudelaire, esta dualidad es una fuente de múltiples equívocos y desdoblamientos, como indica Compagnon. Modernidad constituida por la contradicción — la modernidad es indisolublemente transitoria e inmutable, contingente y eterna—, modernidad forjada por el rechazo crítico —la modernidad es antiburguesa, inútil e indeterminada en su significado— y modernidad dominada por la reflexividad —la de la autocrítica y la autorreferencialidad de la obra y la de la ironía lúcida del artista—. En resumen, la filosofía baudelairiana del logro creador rechaza la temporalización de la novedad y celebra el presente. No se trata de ignorar la temporalización de cualquier acto ni de cualquier situación, sino de rechazar el poder determinante del pasado, y de hacerlo en las dos configuraciones de dicha decisión: sea porque el pasado es considerado como una reserva de sentido y valor conservado en el presente, sea porque encarna todo lo que hay que rechazar o superar sistemáticamente. El pasado se verá como una “sucesión de modernidades singulares”,⁴ y vincularlo

3. Citado por Compagnon (1990: 28).

4. Tomamos la fórmula de Antoine Compagnon (1990) y recogemos aquí su análisis: “La modernidad, entendida como sentido del presente, anula cualquier relación con el pasado, concebido simplemente como una sucesión de modernidades singulares, sin utilidad para discernir el carácter de la belleza presente. Debido a que la imaginación es la facultad que sensibiliza ante el presente, supone el olvido

al presente volvería a encadenarlo y eliminarlo, del mismo modo que la concepción del presente como superación permanente lo encadena y elimina en un futuro que lo relega a perpetuidad. Una concepción discontinuista de la novedad solo puede preservar el equívoco de lo bello, efímero y eterno.

Ahora bien, para que el valor de vanguardia tome cuerpo en la esfera artística y establezca las condiciones de posibilidad de la eventual asimilación de la innovación estética al progreso social y político, debe convertir el rechazo crítico en ruptura, situar la novedad en un eje temporal de rupturas acumulativas con el pasado e inventar un culto del futuro, en el que cualquier acto o expresión creadora solo tiene sentido por diferencia crítica con un pasado rechazado y por una visión anticipadora de una contribución historicista a una nueva perpetuidad (totalmente opuesta a la eternidad baudelairiana). El vanguardismo, que asimila el movimiento de innovación estética al progreso, promueve una concepción teleológica de la autonomización creciente del arte: pretende imponer, como ideología reguladora, un marco causal determinista en la historia futura del arte y en la reevaluación de su pasado, a partir del valor contributivo de las obras al movimiento de este arte hacia la conciencia de su necesidad histórica. Se trata del principio soberano de la reducción progresiva de la innovación a una actividad de búsqueda que trata las propiedades formales de cada arte, lo que se supone que constituye la especificidad irreductible del arte, y que no se relaciona en ningún caso con la estructura ni las características de un referente

del pasado y el asentimiento a la inmediatez. La modernidad es, por tanto, conciencia del presente como presente, sin pasado ni futuro; se relaciona solo con la eternidad. En este sentido, la modernidad, que rechaza el confort o el engaño del tiempo histórico, representa una elección heroica. Baudelaire opone lo eterno e intemporal al movimiento perpetuo e irresistible de una modernidad esclava del tiempo y que se devora a sí misma, a la caducidad de la novedad renovada incesantemente y que niega la novedad del pasado. Ni lo antiguo, ni lo clásico, ni lo romántico, que, uno tras otro, han sido vaciados de sustancia. La modernidad busca el reconocimiento de la doble naturaleza de la belleza, es decir, también de la doble naturaleza del hombre" (Compagnon, 1990: 30-31).

cualquiera. Este principio se concreta en el abandono de la representación imitadora de la realidad en pintura, el abandono de la gama tonal en música y el abandono de la gramática convencional del relato y de la transcripción simplemente expresiva de los sentimientos en literatura.

Presentamos ahora una primera valoración intermedia. La concepción historicista de la novedad como superación sistemática orientada hacia un objetivo proporciona el argumentario de las alianzas por homología de posición: el artista innovador, en su esfera, libra contra el conservadurismo y contra el orden establecido la misma batalla revolucionaria que las clases dominadas libran contra el orden burgués. En ese caso, la cuestión se centra en saber cuál es la eficacia extraartística de esa radicalidad estética: ¿puede ofrecer el artista algo más que un apoyo indirecto al movimiento social? ¿Puede desempeñar un papel mesiánico cuando sitúa su arte en el marco imperativo de la originalidad estética? ¿Conseguirá, tarde o temprano, que los no entendidos entren en el círculo de la autonomía creciente de sus búsquedas estéticas?

Surge otra cuestión: ¿qué clase de individuo es el artista? Una concepción teleológica de la historia, como plantea Theodor Adorno, hace que el artista se haga grande cuando asume "tareas objetivas", en el sentido hegeliano. Por ejemplo, aquellas que el curso de la historia obliga a resolver para que la sociedad pueda realizarse, incluso en la autonomía de sus procesos estéticos, dado que esta autonomía forma parte de la verdad de la evolución histórica. También se combate la falsa identificación del artista con el ideal de la singularidad triunfante del creador, que no es más que una epifanía de la extravagancia o de la idiosincrasia. Ser un artista a la altura de su tarea implica, según Theodor Adorno, despojarse de ese falso individualismo, una mera figura publicitaria y pseudoteleológica del orden burgués del mundo, y dedicarse a "resolver los problemas" que hacen de la experiencia artística un "contrario de la libertad ligada al concepto del acto creador". El esquema explícitamente hegeliano del individuo es lo que se

ve transfigurado cuando se convierte en el operador de la necesidad histórica:

Como ya sabía Hegel, las obras más valiosas son aquellas en las que el esfuerzo individual, incluso la fortuidad del ser así individual, desaparece tras la necesidad de la cosa. Su particularidad exitosa se convierte en necesidad (Adorno, 1994: 180).

Aquí se intensifica la contradicción social e ideológica: el principio de originalidad, con su orientación teleológica (la intención de innovación por superación sistemática y acumulativa), equivale a una conminación paradójica de diferenciación de cada uno con todos. Por el hecho de dictar la individualización creadora, esta conminación desemboca en un sistema de competencia que parece confundirse con el que ha inventado la organización del mercado en la esfera cultural. Sin embargo, la autonomía favorable a la búsqueda sistemática de soluciones originales supondría descartar la presión de una norma colectivamente reguladora, aunque sea la de una lucha por la diferenciación.

EL INDIVIDUALISMO Y LA ORIGINALIDAD

No pretendemos establecer una comparación exhaustiva de las posibilidades de innovación en los diferentes sistemas de organización de la producción artística. Como muestran los trabajos más sugestivos de historia social del arte, las distinciones habituales entre formas de organización de la vida artística provienen de estilizaciones. Si la realidad nunca es tan químicamente diferente como las identificaciones tipológicas nos llevarían a pensar es por la influencia que la reputación proporciona al artista reconocido. De hecho, el poder de negociación del artista para ampliar el control sobre la actividad que lleva a cabo aumenta a medida que se hace célebre. Ciertamente, las modalidades varían de un sistema a otro, dado que la formación de la reputación no obedece a las mismas reglas en un mecenazgo aristocrático o principesco, en un sistema comercial o en un mecenazgo público o controlado por una academia o una agrupación profesional que mantiene el monopolio de la concesión

de premios, títulos y cargos oficiales. Pero en todos los casos, las negociaciones y las luchas iniciadas por el artista innovador con el objetivo de reafirmarse pasan por la búsqueda de condiciones favorables que modifiquen las estrictas reglas del sistema dominante considerado: libertad de negociación de los precios y disponibilidad de su talento en un sistema de mecenazgo, conquista de un poder de monopolio en un espacio de competencia comercial y doble juego en un sistema de control totalitario. Esta búsqueda puede apoyarse especialmente en la propia competencia entre sistemas de organización coexistentes, que resulta suficientemente efectiva para que, como explica Raymonde Moulin:

ninguna de las formas de profesionalización del artista agote, en un momento dado, al conjunto de la población entregada a la práctica artística, en la medida en que la forma de profesionalización es, en cada época, uno de los mayores retos de la competencia entre artistas para lograr el reconocimiento social y los medios de subsistencia (Moulin, 1995: 94).

En cambio, resulta evidente que la necesidad de originalidad asociada a una filosofía de la historia orientada hacia los objetivos abre el debate sobre el significado del individualismo, del que el artista se convierte en uno de los símbolos más expresivos. El debate afecta, en primer lugar, a los propios artistas y al mundo que constituyen. Vincent Descombes (1987), en un libro sobre Proust, profundiza en las antinomias de la modernidad artística y se pregunta qué pasa cuando el artista se ve obligado a ser original. El análisis de Baudelaire sobre este punto resulta una vez más esclarecedor: el sistema individualista de creación incluye una contradicción en los términos, puesto que la mayoría de los artistas no puede esperar resolver, con su trabajo creativo, la ecuación de la individualización exitosa, con las tres dimensiones de emancipación, autonomía y autorrealización. Bajo la presión de la originalidad, la mayoría se enfrenta a la “duda”, la “pobreza creativa” y el “caos de una libertad agotadora y estéril”, por el hecho de no haber manifestado una originalidad reconocida.

Y a causa de una de esas paradojas tan frecuentes en la competencia artística, los artistas que intentan ser singulares se dedican a la prosaica imitación de las fórmulas innovadoras y se convierten, así, en “simios del arte”, por autoodio y admiración alienante por sus colegas más inventivos, cuyo ejemplo les estimula y destruye a la vez.⁵ Podemos considerar la producción artística y la evaluación de los artistas desde una perspectiva complementaria: la de las posiciones en el mercado. En economía de mercado, para desarrollarse, la competencia se alimenta de la innovación, pero también genera, en correspondencia, diferencias de éxito espectaculares y una volatilidad mayor de las trayectorias artísticas. ¿Qué valor hay que asignar a estas desigualdades? ¿Son el resultado de la ceguera del público, a quien los empresarios más influyentes

del mercado artístico pueden orientar a voluntad en cuanto a las preferencias? ¿Manifiestan una jerarquía objetivada de los talentos que compiten, cualesquiera que sean los factores determinantes de dicha jerarquía? ¿O están provocadas por un aumento excesivo de diferencias bastante limitadas entre los talentos de los artistas, debido, especialmente, al impacto de las tecnologías modernas de difusión y reproducción, que amplían considerablemente los mercados artísticos y las diferencias de éxito? (Rosen, 1981). De la elección de una u otra respuesta se deduce una representación diferente de lo que es la comunidad artística y de lo que pueden ser los ideales colectivos compatibles con el imperativo de originalidad estética.

El debate tiene, además, una dimensión social y política más amplia, ya que se trata de saber si el artista en busca de originalidad puede constituir un modelo social. En ese caso, hay que separar el individualismo de una de sus representaciones: el burgués. El inconformismo sirve de base a una concepción expresivista de la individualidad. Los valores de originalidad, autenticidad y sinceridad personales pertenecen a lo que Taylor denomina el “cambio subjetivo” (Taylor, 1994) o incluso el “cambio expresivista” (Taylor, 1998: cap. 21) de la cultura moderna europea, que este autor sitúa como continuación de la obra de Rousseau y Herder. Según dicho planteamiento, los individuos están dotados de una forma de interioridad inédita y la individualidad de cada uno se basa en las características particulares de su personalidad, que hay que preservar de la imitación y la influencia de los demás. Cada persona puede intentar acceder a la profundidad íntima de su personalidad gracias a la reflexividad de la relación consciente del yo y al diálogo interior. La autenticidad añade al control reflexivo de una relación sincera con uno mismo el reconocimiento de la originalidad de cada modo individual de existencia, fuente de una retórica de la diferencia y de la diversidad. En este sentido, idealmente, la autorrealización no debería ser obstaculizada ni por el conformismo social ni por las desigualdades que imposibilitan reconocer el valor justo de la personalidad de cada uno y su completo desarrollo. Si cada uno tiene una forma original de ser humano, cada uno debe descubrir este “uno mismo”,

5. El análisis que Vincent Descombes dedica a Charles Baudelaire requiere ser citado ampliamente: “Baudelaire ve [...] que ser un artista feliz resulta más difícil hoy que ayer. [...] Antes había un estilo colectivo, es decir, un estilo que pertenece a un grupo (a una ‘escuela’ y, más allá de las escuelas, a una sociedad). [...] En un sistema artístico como este, los individuos menos originales encuentran su lugar ‘justo’ realizando otra función: ‘obedecer las normas de un líder poderoso y ayudarlo en todos sus trabajos’ (Baudelaire, *Salon de 1846*). En ese sentido, nadie se ve obligado a mostrarse original. Pero después hemos cambiado de sistema. En el sistema posrevolucionario del arte, el estilo colectivo no solo está ausente de facto, sino que también queda excluido por principio. Sobre todo, hay que evitar un mismo estilo para todos. Cualquier proyecto de ‘retorno al orden’ [...] se identifica de inmediato, y con razón, como una usurpación tiránica. ¿En nombre de qué determinados individuos impondrán sus preferencias estilísticas al resto de individuos? ¿En nombre de qué se declara terminada la época de las experimentaciones y los inventos? Sin embargo, Baudelaire nos pide considerar la otra cara de la modernidad, el precio que hay que pagar para que se glorifique al individuo. ‘La individualidad –esta pequeña propiedad– ha acabado con la originalidad colectiva’ (*Ibidem*) [...] En un sistema holista del arte, la originalidad de las soluciones encontradas para los problemas artísticos es colectiva. En un sistema individualista, cada uno se ve obligado a ofrecer una solución inédita a problemas cada vez más difíciles debido a la ‘división infinita del territorio del arte’. Baudelaire ve que la glorificación del individuo genera ‘duda’ y ‘pobreza’ en la mayoría y la mayor parte de la gente es, de hecho, incapaz de demostrar una originalidad personal. En ese caso, debe contentarse con una originalidad prestada. A falta de un estilo colectivo poderoso, el destino de la mayoría de artistas será la vulgar imitación. Se convertirán en ‘simios del arte’. En lugar de someterse a la dominación legítima de un maestro en una escuela, los simios del arte se someten a la dominación indignante de una personalidad más poderosa” (Descombes, 1987: 142-143).

que no se relaciona con ningún modelo preexistente. La referencia al arte y al artista como modelo de la definición de uno mismo resulta aquí fundamental:

En Herder, y en su concepción expresivista de la vida humana, esta relación [entre el descubrimiento de uno mismo y la creación artística] es muy estrecha. La creación artística se convierte en el paradigma de la definición de uno mismo. El artista es elevado a la categoría de modelo del ser humano, como agente de la definición original de sí mismo. A partir de 1800, se tiende a hacer del artista un héroe, a ver en su vida la esencia misma de la condición humana y a venerarlo como profeta y creador de valores culturales. [...]

Si nos convertimos en nosotros mismos mediante la expresión de lo que somos y si aquello en lo que nos convertimos es, en principio, original y no depende de lo que existía previamente, lo que expresamos tampoco es una imitación de lo que ya existía, sino una creación nueva. En ese sentido, concebimos la imaginación como una fuerza creadora.

Examinemos más detenidamente este ejemplo, que se ha convertido en nuestro modelo, en el que me descubro gracias a mi trabajo como artista, a través de mis creaciones. El autodescubrimiento pasa por la creación, por la fabricación de algo nuevo y original. Invento un nuevo lenguaje artístico —una técnica pictórica nueva, una métrica nueva, una forma poética nueva o una técnica novelesca nueva— y con este lenguaje nuevo, y solo con este lenguaje nuevo, me convierto en el ser que llevo dentro (Taylor, 1994: 69-70).

Pero, ¿cómo pasamos de la emancipación expresiva del comportamiento individual a la vida colectiva? ¿El valor de la originalidad puede constituir una norma social de autorrealización? Como destaca Taylor, la conjunción entre autenticidad, originalidad y libertad fundamenta una concepción directamente opuesta a las obligaciones de la moral de las convenciones normativas y al orden utilitario y calculador introducido por las racionalizaciones de la vida moderna: progreso

técnico, industrialización mecanizadora y organización de las relaciones sociales según la disciplina de las regularidades y la ley de la mayoría, incluida la democrática. En ese caso, ¿cómo se debe consolidar una colectividad en torno al principio eminentemente diferenciador de la autenticidad individual?

La primera modernidad artística, que siguiendo a Compagnon hay que distinguir del principio de vanguardia, se apropia del valor de originalidad sin someterlo a una teleología histórica. La concepción expresivista de la realización de uno mismo admite como uno de sus postulados de base la universalidad de dicha capacidad de autorrealización: solo las obligaciones externas pueden impedir que las personalidades se desarrollen plenamente en su originalidad. Ello explica una variante aristocrática y una variante relativista de esa posición modernista. En la primera, la facultad de logro solo parece plenamente accesible a algunas personalidades extraordinarias dispuestas a dar testimonio, aunque sea de forma dolorosa o trágica, de la grandeza del individuo auténtico en un mundo sometido al conformismo. En la segunda, esa facultad encarna una situación nueva, casi antropológica, que legitima las diferencias expresivas de comportamiento y compromiso sin relacionarlas con un modelo de referencia que se supone que debe establecer las normas de las prácticas y representaciones individuales.

Por su parte, el principio de vanguardia invoca simultáneamente la superación crítica de cualquier conquista y la afirmación dogmática de la superioridad del futuro de tal manera que lo convierte en la innovación permanente:

Muy a menudo confundimos [...] modernidad y vanguardia. Ambas resultan ciertamente paradójicas, pero no se enfrentan a los mismos dilemas. La vanguardia no es solo una modernidad más radical y dogmática. Si la modernidad se identifica con una pasión por el presente, la vanguardia supone una conciencia histórica del futuro y la voluntad de adelantarse a su tiempo. Si la paradoja de la modernidad se basa en su

relación equívoca con la modernización, la de la vanguardia depende de su conciencia de la historia. De hecho, dos factores contradictorios constituyen la vanguardia: la destrucción y la construcción, la negación y la afirmación, el nihilismo y el futurismo. [...]

Cuando la primera modernidad deja de ser entendida, modernidad y decadencia se convierten en sinónimos, puesto que la implicación de la renovación incesante representa la obsolescencia súbita. El paso de lo nuevo a lo obsoleto se vuelve instantáneo a partir de ese momento. De hecho, las vanguardias han conjurado ese destino insoportable convirtiéndose en históricas, al considerar el movimiento indefinido de lo nuevo como una superación crítica. Para conservar un cierto sentido y distinguirse de la decadencia, la renovación debe identificarse con una trayectoria hacia la esencia del arte, una reducción y una purificación (Compagnon, 1990: 48-49).

Erigida en doctrina, la liquidación crítica del pasado y de cualquier forma de conservadurismo pone de manifiesto el no conformismo: no disciplinado por un control estético que dirige la superación, ese no conformismo tiende fácilmente hacia la anarquía, la revuelta o la ironía. Por el contrario, el encauzamiento de los avances artísticos impone autoritariamente un modelo evolutivo y, con este, el sometimiento de los creadores unidos a las iniciativas estéticas de los líderes, dentro de cada grupo, círculo, escuela y tendencia, conformados para asegurar la viabilidad y el aprovechamiento sistemático de las innovaciones consideradas más fecundas. La alianza del sistematismo estético y de una organización en grupos jerarquizados hace caer en el autoritarismo, hecho de dogmatismo estético, de intimidación cientista y de dominación carismática del maestro sobre los creadores temporal o permanentemente reducidos al estado de discípulos, que se ven obligados a ser originales según los cánones del grupo al que pertenecen.

El inconformismo y la idea de sistema coexisten en las concepciones vanguardistas de la innovación artística desde finales del siglo XIX y originan, en periodos

diferentes, oposiciones divergentes respecto al orden establecido: el cubismo, la música dodecafónica y el constructivismo ruso, en lo referente a la superación formalista; el dadaísmo y las provocaciones de Marcel Duchamp, el minimalismo humorístico de Satie y la poesía surrealista, en lo referente a la crítica irónica, provocadora o nihilista de las convenciones establecidas. Y, después de la Segunda Guerra Mundial, las corrientes de la abstracción pictórica, el serialismo musical, la subversión formalista de la narración literaria en el movimiento literario del *nouveau roman*, por un lado, y las composiciones de Cage, el arte marginal de Dubuffet, el arte pop, el teatro del absurdo y los trabajos del Colegio de Patafísica, por el otro.

UN ENTUSIASMO INCÓMODO: LAS ÉLITES SOCIALES Y EL ARTE AVANZADO

Cada una de las formas vanguardistas de superación de la tradición supone un grado suficiente de familiaridad con el pasado artístico que critica y relega a fin de que se puedan comprender sus audacias y provocaciones —especialmente cuando toman la apariencia de soluciones nihilistas extremas, como ocurre con el legado de Duchamp y el dadaísmo—, y parecen encarnar el *summum* de la arbitrariedad, incluso de la insignificancia, si no van acompañadas de un trabajo de interpretación persuasiva. Son motivos suficientes que parecen alejar las investigaciones vanguardistas de unas masas que la mayoría de artistas innovadores esperan contribuir a emancipar con la originalidad de sus creaciones.

Llegados a este punto surge la pregunta que plantean muchos artistas, teóricos de la estética y autores conscientes de las contradicciones sociales, cuya esfera cultural lleva su huella: ¿cómo puede aceptar la sociedad burguesa las protestas culturales y artísticas contra su dominio del arte innovador, hasta el punto de consagrar a artistas, a pesar de sus críticas y oposiciones extremas, y convertirlos en héroes de los templos modernos, como museos, salas de exposiciones públicas, de ópera y de conciertos o festivales? Y, del mismo modo, ¿cómo pueden aceptar los artistas

este entusiasmo molesto de las élites por sus audacias revolucionarias? De forma más general, ¿cuál es el destinatario de la actividad artística, en un sistema de innovación estética socialmente contestatario? ¿A quién representa en realidad el Estado como proveedor cultural cuando corrige o incluso revierte las sanciones del mercado? ¿Actúa en nombre del ente público, apoyando y preservando lo que debe convertirse, en teoría y a largo plazo, en patrimonio común? ¿O sus intervenciones hacen prevalecer los intereses estrechamente circunscritos de una “clase cultural” o, aún más simple, de los profesionales del arte, en nombre de la legítima autonomía de la esfera artística?

Sin duda, en las clases altas siempre se ha forjado el apoyo más eficaz a las innovaciones artísticas más radicales. Pero, como destaca Crane en un estudio sobre las vanguardias pictóricas en Nueva York posteriores a 1940 (Crane, 1987), conviene caracterizar al primer público de las vanguardias, en primer lugar, como un conjunto de “electores” (*constituencies*), representantes de organizaciones (gobierno, universidades, empresas, fundaciones), miembros de subculturas profesionales (expertos, críticos, conservadores, marchantes, artistas, profesores de arte) y redes de coleccionistas e intelectuales, que actúan con interdependencia dentro de grupos diversos, competidores directos o indirectos. A los ojos de los artistas, cuando las obras tienen una gran difusión, la secularización de esta frecuentación y de este apoyo “regulares” desprovee de cualquier ambivalencia el gusto de una minoría social por un arte contestatario.

Por lo tanto, cualquier tipo de acomodo pretende solucionar la paradoja del deleite burgués por un arte antiburgués: el alcance realmente innovador de las obras no podrá ser entendido por parte de los burgueses filisteos si no es por confusión o bajo el efecto de “contradicciones en la posición de clase”, o nunca serán realmente “recuperables”, dado que la domesticación de la innovación, mediante la inserción en los circuitos comerciales o en los programas de acción pública, no anula el poder crítico añadido a su significado profundo, o, aún más, solo liberarán su efecto políticamente revolucionario a medio o largo

plazo, lo que, por una astucia devastadora de la razón histórica, podría conducir a los burgueses a cavar su propia tumba.

Haremos referencia ahora a dos análisis políticamente opuestos de las contradicciones sociales del arte de movimiento: el de Bell, que mide su alcance desde el punto de vista de los burgueses aparentemente ocupados en acabar con los fundamentos de su poder social y económico al adoptar la cultura del nihilismo hedonista, y el de Adorno, que describe sus consecuencias aporéticas para la creación.

Bell pretende escribir la segunda parte de una sociología histórica de la influencia de la ética sobre la evolución del capitalismo (Bell, 1979). Pero si Weber mostraba cómo el culto al trabajo y al esfuerzo individuales, recompensados por un éxito social y económico anunciador de una posible salvación eterna, había sido el instrumento de expansión capitalista en la moral puritana, Bell destaca hasta qué punto los valores de la esfera cultural, y especialmente de la autorrealización sin referencia colectiva, han hecho surgir un individualismo hedonista que debilita progresivamente los propios fundamentos del sistema capitalista. A la concepción marxista de la burguesía como clase que “no puede existir sin revolucionar constantemente los instrumentos de producción, lo que quiere decir las condiciones de producción, es decir, todas las relaciones sociales”,⁶ Bell superpone uno de los elementos originales de la concepción sansimoniana de la vanguardia, según el cual el empresario y el artista comparten una misma obsesión, la de la novedad, y en ese sentido ambos son agentes históricos de pleno derecho. Pero todo lo que promueven el empresario y la clase burguesa en el orden económico, lo combaten en el orden moral y cultural: el individualismo empresarial, necesario para el desarrollo del liberalismo económico, es aplaudido cuando es pragmático, utilitario y racionalista y cuando atribuye a la dominación social de la burguesía la falsa transparencia de un resultado nacido de la agrupación

6. Karl Marx, citado en Bell (1979: 27).

de iniciativas autodeterminadas libremente y de las relaciones sociales establecidas libremente. En cambio, el individualismo se convierte en un valor peligroso cuando es expresivo y antirracionalista.

El análisis de Bell tiene elementos típicamente durkheimianos, sin referirse explícitamente a Émile Durkheim. Para Durkheim, el arte ilustra los riesgos de desorden de las pasiones individuales cuando son practicadas por el carácter no limitable de los deseos (Menger, 2001). El arte aparece sistemáticamente en el análisis durkheimiano cuando se trata de describir y conjurar la intemperancia de estos deseos y la patología del consumo desenfrenado de energía en lo “superfluo”. De hecho, lo que define al arte y a las actividades de creación y consumo cultural es el rechazo a los límites y obligaciones, es decir, la negación del mecanismo central del equilibrio social, según Durkheim. El arte encarna, por tanto, la ambigüedad constitutiva del individualismo, y lo hace con un relieve particular. La dimensión positiva del desarrollo del individualismo se basa en el “progreso de la personalidad individual”, con los beneficios sociales que resultan. ¿No es el progreso del individualismo la causa misma de la actividad artística, puesto que la expresión surgida de la singularidad individual constituye el vector de la búsqueda de originalidad creadora y de esta manera constituye el germen de la innovación, por el juego de la competencia interindividual? Fiel a Rousseau, ¿no recuerda Durkheim repetidamente que, sin el poder de la imaginación, facultad creadora por excelencia, los individuos no se verían empujados a inventar constantemente y a buscar soluciones nuevas para satisfacer necesidades nuevas, esto es, a progresar?

Pero el riesgo de esa dinámica social no es, como sabemos, menos urgente: la diferenciación creciente de las actividades sociales hace de cada agente social un individuo cada vez más autónomo, y la actividad artística no hace más que intensificar la tendencia a la diferenciación interindividual. Así, el artista simboliza el riesgo de “egoísmo”, el deseo de libre autodeterminación y el rechazo a la obligación colectiva. La desconfianza de Durkheim respecto al arte está claramente unida a esa representación viva del desorden individual convertido

en profesión. Y Bell no está lejos de esta concepción del individuo como ser doble, modelado por los deseos desenfrenados y dependiente de la colectividad y de sus poderes coercitivos para garantizar su supervivencia, cuando explica la curiosa transición de la burguesía hacia la embriaguez de los placeres mediante un giro en la composición de dos fuerzas originarias:

Un examen retrospectivo de la historia pone de manifiesto que la sociedad burguesa tiene un doble origen y un doble destino. Una de las corrientes es un capitalismo puritano y liberal, ligado no solo a la actividad económica, sino también a la formación del carácter (sobriedad, integridad, trabajo). La otra, inspirada en la filosofía de Hobbes, es un individualismo radical: el hombre tiene ambiciones ilimitadas que, en política, se ven restringidas por un soberano, pero que se satisfacen libremente en los ámbitos económico y cultural. Ambas tendencias siempre han formado un conjunto poco armonioso y, con el tiempo, los vínculos que compartían se han acabado rompiendo. Hemos visto que en Estados Unidos el puritanismo se degradó y que solo quedó una mentalidad estrecha y hosca, preocupada de la respetabilidad por encima de todo. Los principios de Hobbes alimentaron las ideas esenciales del modernismo, el hambre voraz de experiencias ilimitadas (Bell, 1979: 90).

Dado que los deseos del individuo no se ven restringidos por las obligaciones sociales o económicas ni por una moral del gasto justa, la cultura hedonista de la satisfacción inmediata de las ambiciones hace entrar al individuo en la espiral de la carrera sin fin hacia los placeres continuamente renovados y cada vez más vacíos de significación, condenados a la obsolescencia más vertiginosa. Para Bell, el desarrollo del crédito es el instrumento por excelencia de la destrucción de la ética protestante, puesto que permite dejar de proporcionar la satisfacción material al producto inmediato del trabajo y generaliza un derecho de emisión sobre los placeres que la maquinaria capitalista se esfuerza en multiplicar para alimentar el desarrollo de una economía de producción basada en la innovación y en

la “destrucción creadora”, en palabras de Schumpeter. Según Bell, el destino de la sociedad burguesa minada por el triunfo del principio de individualismo –del que el artista es la representación más exitosa y el culto a la vanguardia, una causa infalible–, se compone de los siguientes elementos: idolatría del yo, culto a la rebelión, antimoral de la liberación personal, cultura de la oposición a la burguesía, búsqueda del impulso como forma de conducta y, finalmente, “institucionalización del interés” de cada uno respecto a los demás.

Si Bell destaca los efectos devastadores de la adopción de una cultura hedonista y nihilista para la sociedad burguesa, Theodor Adorno, por su parte, se preocupa sobre todo por los efectos devastadores de la aclimatación de la innovación sobre la propia creación. El razonamiento es el siguiente: el poder crítico de la obra moderna se manifiesta esencialmente en la liberación de las formas y el rechazo de soluciones estéticas tradicionales, que esconden las contradicciones sociales bajo la apariencia armoniosa y deleitable de la unidad de la obra. Según Adorno, este poder crítico está condenado a ejercerse negativamente en la crítica del sentido y de los códigos heredados de construcción y significación artísticas, en la voluntad de romper la dialéctica perfectamente dispuesta del todo y de las partes de la obra (homóloga de la dialéctica del interés general y los intereses particulares de la concepción y de la gestión política burguesa del mundo). Según Adorno, la obra de arte auténtica solo puede manifestar lo que la ideología dominante disimula –concretamente las crisis económicas y sociales cada vez más profundas que van desequilibrando la sociedad capitalista– a través de su sufrimiento, aflicción, dolor y revuelta contra el orden tradicional, pero alejada, por tanto, de las categorías comunes de percepción estética y finalmente aislada en su protesta. Los mismos malos hábitos de la creación contemporánea manifiestan la “catástrofe satánica” hacia donde conducen las contradicciones del capitalismo. Pero la innovación siempre corre el riesgo de cerrarse en sí misma, de sistematizarse, de entregarse al impulso abstracto de la novedad a cualquier precio, vacía de cualquier repercusión social, ya que el mercado se pone de acuerdo para explotar metódicamente el ciclo de las innovaciones, incluso

en su radicalismo, de entrada inadmisibles y más tarde domesticados por la puesta en circulación económica de las obras consideradas provocadoras en otro tiempo.⁷

Del mismo modo, el desarrollo de la administración del arte y su profesionalización se manifiestan en Theodor Adorno como dos de los incentivos más seguros de la neutralización del arte. Aún más, en lo que considera como una fase histórica en la que las sociedades occidentales intentan detener las crisis económicas y los conflictos sociales generalizando la organización burocrática, tecnocrática y planificadora de las actividades humanas, el desarrollo del consumo artístico, al que la sociedad asigna las funciones de entretenimiento y disfrute individual, se convierte en uno de los vehículos ideológicos de la dominación. Y si el conservadurismo de los oyentes y espectadores dominados por los hábitos de consumo y manipulados por las industrias culturales ha confinado a los creadores progresistas a un doloroso aislamiento social, su marginalidad parece lo suficientemente peligrosa a la sociedad burguesa como para que intente neutralizar sus efectos, absorbiendo la creación en la esfera de la administración cultural.

Los refinamientos del razonamiento dialéctico de Adorno tienen, como en Baudelaire, un tono completamente pesimista: si la esencia social de la obra reside en su autonomía, porque es por sí misma una protesta contra la extensión a todos los ámbitos del utilitarismo comercial capitalista, no hay escapatoria, solo un tipo de Pasión (en el sentido religioso del término) del arte auténticamente innovador.

Para Adorno y Bell, el éxito de los innovadores y la consagración de las provocaciones vanguardistas resultan nefastos por motivos diametralmente opuestos: nefastos para la sociedad capitalista, según Bell, y nefastos para los creadores realmente innovadores, según Adorno. Pero en ambos casos la cuestión del

7. Resultaría esclarecedor explorar el futuro del esquema de análisis que dota “al capitalismo” de la capacidad de absorber, digerir e inutilizar todas las formas de protesta de su poder y orden imperial, tras sacar su mejor partido.

poder social y político de la innovación artística es una aporía infranqueable. O bien la innovación se diluye en una hedonista “democratización del genio”, según el polémico término de Bell, o bien lleva la cruz de una soledad dolorosamente reveladora.

Ambas lecturas de la posición social y política del arte innovador plantean la cuestión de la concepción misma de la innovación artística, dramatizándola hasta llegar a la caricatura: ¿qué autonomía hay que reconocer a un sistema de innovación cuyo mercado está tan bien acomodado que lo ha convertido en el motor de su desarrollo, aunque sea encontrando un sustituto de la demanda privada en el apoyo que aporta la burocracia de las administraciones culturales públicas y de sus consejeros expertos? Y ¿qué diferencia separa en realidad el mundo del arte elitista y sus audacias vanguardistas de todas las formas de expresión artística y cultural que, sin cultivar los excesos formalistas, pretenden tener en propiedad un poder expresivo y una originalidad estética, y quieren refutar las divisiones jerarquizantes entre un arte autónomo y un arte heterónimo?

La evolución de la política cultural pone de manifiesto que los dos vectores de la originalidad artística – heroísmo aristocrático del creador e individualismo democrático del sujeto expresivo – han llegado a coexistir para dar credibilidad a dos sistemas de acción pública. La ecuación “apoyo a la oferta radicalmente innovadora / activación de la demanda cultural” constituye un telón de fondo de la acción pública sobre el que se ha proyectado una fragmentación relativizadora del espacio cultural (Menger, 2001).

TRAS LA POLITIZACIÓN, LA POLÍTICA: LA SECULARIZACIÓN DE LAS VANGUARDIAS

Mientras las competencias internas del mundo artístico se han organizado en luchas abiertas entre antiguos y modernos, conservadores y progresistas, más allá de las rivalidades entre grupos y tendencias, el vanguardismo ha encontrado en la politización de sus audacias y en la crítica política de las resistencias

a estas audacias un incentivo particularmente eficaz para radicalizar los retos de la actividad creadora. El contenido social y político de la auténtica novedad siempre podría mostrarse inversamente proporcional a la audiencia si el público fuera considerado prisionero de las convenciones estéticas e ignorante de su propia alienación. Más que un argumento de racionalización consoladora, este tipo de contabilidad paradójica se basa en el esquema de la universalidad potencial de cualquier creación, siempre que se cumplan las transformaciones sociales adecuadas para unir el conjunto de la comunidad con los valores de la innovación. Cuando la creación entra en el círculo de la administración de los asuntos artísticos por parte del poder público, lo que proporciona la doctrina de la acción pública es una versión secularizada de dichas transformaciones: la democratización cultural y, en correspondencia, la elevación del nivel de formación y, por tanto, de aspiración cultural. La metáfora espacial de la vanguardia banaliza el retraso de la demanda sobre la oferta, convirtiéndolo en una situación estructural de los mercados artísticos, que las innovaciones ponen en movimiento constante: la acción pública puede hacer viable este desfase estructural y puede intentar reducir su amplitud. El principio de democratización es afín a esta versión secularizada del vanguardismo si el valor crítico y provocador de las innovaciones de ruptura se convierte en una situación ordinaria de la vida artística, conforme a la lógica de la competencia del mundo del arte, y si cada oleada de innovaciones deja su parte de éxitos o representaciones simbólicas del movimiento del arte merecedoras de ser reconocidas, compiladas e insertadas en los circuitos de la difusión habitual.

A partir de los años sesenta, las políticas culturales públicas europeas han hecho coincidir el incremento de los medios destinados a actividades creativas con el apoyo creciente a las tendencias artísticas más innovadoras. Con un poder de intervención financieramente creciente, las burocracias culturales han utilizado no solo un poder discrecional reforzado, sino también una delegación creciente de elección en lo referente a los protagonistas de los campos de las luchas estéticas. Una vez rechazado el monopolio

de un control por parte de una academia, el agente público demanda representantes de la “comunidad artística” para realizar las elecciones selectivas, pero, como dice Urfalino:

Para hacer esta delegación el Estado no puede basarse ni en el consenso dentro de esta comunidad ni en la mediación de una autoridad que tenga el monopolio de la definición de las normas rectoras de la legitimidad cultural y de la consagración de los artistas y de las obras. (...) Para delegar la elección, el Estado no dispone de otro recurso que el de incorporar dentro de los dispositivos institucionales a los protagonistas de este campo y sus luchas. Así, el Estado puede sustituir al mercado manteniendo la autonomía del arte y vela por la autoadministración del arte por parte de la comunidad de pares. (...) La imposibilidad de realizar él mismo la elección y de otorgar la responsabilidad a una única autoridad hace que el Estado tenga que utilizar lo que contribuye a crear: las “academias invisibles” (Urfalino, 1989: 100-101).

Ahora bien, al introducir una pluralidad de agentes en la arena pública del arte mediante los mecanismos de delegación de las elecciones, la política cultural establece la legitimidad del principio de acceso irrestricto, que conduce a rodear cualquier evaluación y cualquier elección de un halo de incertidumbre en cuanto a su precisión presente y futura. Así, también se introduce el germen relativista: ¿cómo se puede pretender de forma duradera que las artes y las producciones culturales que aspiran a obtener un reconocimiento puedan ser objeto de una definición selectiva restringida, cuando se amplía el círculo de la delegación de las elecciones públicas?

En segundo lugar, la política cultural ha mantenido unidas la conservación obsesiva e indefinidamente ampliada del pasado y la valorización intensa de la novedad. Mediante un mecanismo fácilmente comprensible de transferencia, la sacralización museística y la difusión ampliada de las obras maestras del pasado otorgan irresistiblemente un prestigio

inigualable a todos los que actualmente pueden certificar su título de creador, pero también aceleran, del mismo modo, la consagración de las audacias innovadoras por parte de las instituciones públicas, que superponen a la evaluación selectiva que opera sobre el largo plazo un sistema de reconocimiento oficial que actúa sobre el corto plazo. De ahí la doble postulación de la acción pública: establecimiento de condiciones rigurosas de defensa y protección en el ámbito relativamente estable de los valores artísticos y patrimoniales fijados a lo largo de la historia y actuación sobre los valores volátiles e inciertos del presente según un razonamiento del futuro anterior (“se afirma que el ente público no dejará sin apoyo ni reconocimiento a artistas de una importancia que no se puede medir inicialmente de manera exacta”), con los riesgos de injusticia a corto plazo o de ineficacia a largo plazo que corren las autoridades en quien se delega la elección.

Finalmente, la política pública de apoyo al arte contemporáneo ha ido estableciendo una relación más compleja con el mercado: Raymonde Moulin ha demostrado cómo, en determinados segmentos de la producción, los agentes de las organizaciones culturales públicas pasan por delante del mercado para descubrir, lanzar y valorizar a artistas y movimientos innovadores, y consolidan las cuotas de mercado en otros segmentos (Moulin, 1992). Esta relación entre política pública y mercado se transforma debido a la competencia internacional entre las grandes naciones productoras de arte y sus artistas. Así, a la inversión pública se impone una nueva lógica y una nueva racionalidad a medida que se multiplican las instituciones públicas y parapúblicas de difusión del arte contemporáneo (museos, centros de arte contemporáneo o fundaciones privadas atraídas por una fiscalidad ventajosa del mecenazgo).

¿Qué significado asume el imperativo de la democratización en una política cultural así organizada? Antes nos hemos referido al débil rendimiento de la política cultural en lo referente al objetivo de democratización, si la medida se centra en la evolución de la composición del público en los

principales sectores de intervención. En realidad, sería fácil preguntarse dónde se sitúa el umbral por debajo del cual se observaría la persistencia de un elitismo cultural mantenido por la fuerza de los privilegios sociales y por encima del cual se establecería una heterogeneidad aceptable de la audiencia. También sería fácil señalar hasta qué punto resulta ilusorio asignar a la política cultural pública, como objetivo racional y creíble, lo que en realidad parece estar ampliamente fuera de su control, dado que los factores determinantes de las prácticas culturales y los mecanismos que generan desigualdades en la cultura solo permiten una acción muy limitada al voluntarismo de una acción pública sectorial. El principio de democratización en realidad tiende a identificarse con la organización de un sistema de producción de bienes y servicios culturales a precios regulados y a convertirse en una fórmula cuantitativa que mide los resultados de un servicio público cultural: cuanto más se consumen los productos y servicios financiados mayoritariamente por el ente público, más legitimada queda esta acción. La preocupación igualitaria queda prácticamente mitigada por la hipótesis sumaria que quiere que la diversidad social del público cultural crezca de acuerdo con su volumen.

Los resultados de este sistema de acción pública parecen ser de una eficacia tanto más relativa⁸ cuanto el desarrollo de la acción pública ha tenido lugar en el período en que las industrias culturales formaban el mercado de gran consumo cultural. El ideal de democratización de la alta cultura reconoce sus limitaciones cuando las estrategias de segmentación de la oferta según las características más relevantes de la demanda (especialmente la edad) mantienen el desarrollo de las industrias culturales, de la música, del

audiovisual, del cine y de los productos multimedia. Desde 1980, la política cultural, que no ha renunciado al principio de intervención reguladora sobre esos mercados, ha aprendido algunas lecciones a partir del contraste entre la segmentación implícita a la que se dirige (de hecho, la oferta subvencionada de la alta cultura solo tiene como destinatarios principales y asiduos a una parte limitada del cuerpo social) y la segmentación explícita que resulta de una construcción deliberada, de una “selección” de los públicos destinatarios por parte de los productores de películas, discos y programas televisivos, especialmente. Más que apostar todo al costoso largo plazo que implica convertir al “no público” en participantes en las artes elitistas, el voluntarismo público ha hecho suyo el argumento relativista de la pluralidad cultural que hay que reconocer y sostener, más allá de las oposiciones y las jerarquías tradicionales que habían actuado como cinturón protector de la alta cultura.

Recurriendo a varias modalidades de apoyo y reconocimiento, como la apertura o revalorización de los programas educativos, la financiación de la producción o distribución de productos, la revalorización del estatus de los artistas, la promoción comercial o la difusión pública no comercial de las obras o el archivo y la conservación del patrimonio en cuestión, así es como la política cultural ha emprendido doblemente el monopolio de las bellas artes. Se han reactivado, y han ido quedando progresivamente inscritos en la nómina de beneficiarios de la política cultural, actividades, productos y creadores que se benefician y militan activamente en favor de la relativa desaparición de las jerarquías entre arte y artesanía, entre invención estética y “saber hacer”, entre bellas artes y artes aplicadas, mecánicas o funcionales. Así, el reportaje fotográfico (y no solo la fotografía artística), las profesiones artísticas, la creación de moda, la creación publicitaria, la estética industrial, el circo, las marionetas o la cocina aparecen en el catálogo de sectores promocionados. Los sectores artísticos de gran consumo, gobernados por las leyes de la industria cultural, como la canción, el rock, las denominadas “músicas amplificadas” y el cómic, también se benefician de apoyos directos o indirectos.

8. La incertidumbre característica de la apreciación relativa puede resumirse así: de acuerdo con el razonamiento presentado en la primera parte de este artículo, resulta lógico constatar que sin intervención pública habrían desaparecido ámbitos enteros de creación y difusión, y especialmente aquellos que tienen más prestigio. Pero estos ámbitos solo han experimentado un aumento marginal de su base social, y las modificaciones observadas afectan sobre todo a las redistribuciones que pueden favorecer la innovación, en lo que se refiere a las preferencias de consumo de los públicos característicos de la alta cultura.

El otro punto de aplicación del relativismo elevado a la categoría de doctrina política afecta a la reevaluación o la revitalización de las prácticas culturales entendidas en su sentido más amplio y heterogéneo, es decir, en el sentido antropológico de la noción de cultura: lenguas y culturas regionales y comunitarias, ritos, costumbres, conocimientos y “saber hacer” cristalizados en tradiciones incorporadas o instituidas, aprendizajes y competencias un tanto individualizados, afinidades comunitarias que fundan o refundan la unidad y la identidad de los grupos sociales, los lugares y las regiones. El relativismo en este punto también es generoso en particularizaciones, en la medida en que quedan aisladas y autonomizadas tanto las culturas obrera, rural, inmigrante y regionalista como la cultura de los jóvenes, con abundantes manifestaciones.

De ese modo, la política cultural contemporánea se desdobra adoptando dos lógicas que el análisis histórico opone como términos prácticamente invariables de un dilema familiar. La primera consolida el poder de los profesionales de la creación por el hecho de prescribir la democratización, la conversión de la mayoría a lo que es culto y a la participación como público en el arte elitista y, solidariamente, el apoyo a la renovación de la oferta cultural. La otra milita a favor del advenimiento de una democracia cultural, el desmantelamiento, la abolición o la inversión de las divisiones jerárquicas sobre las que se fundamenta la dominación de la alta cultura (arte puro / arte funcional, creación original / cultura de la imitación, cultura universal y autónoma / cultura local y heterónoma, etc.) y celebra la invención individual, el amateurismo, el relativismo igualitario y la coexistencia no competitiva de las diferentes culturas.

Pero ¿hay que ver en este desdoblamiento de la acción cultural pública la simple consecuencia de un aumento de sus medios financieros que autorizaría *ipso facto* la diversificación de las intervenciones y la ampliación de las categorías de beneficiarios sin que los sectores que reciben apoyo deban competir entre ellos? Se ha remarcado que ambas estrategias de acción cultural convivían pacíficamente y se complementaban en periodos de abundancia de

fondos públicos para la cultura (Mulcahy y Swaim, 1982), con lo que la política cultural se reduciría a una lucha presupuestaria pragmática y rechazaría el arcaísmo de los conflictos doctrinarios, sustituidos por el realismo administrador de la diversificación, conforme al progreso del relativismo o, en términos más convencionales, a las exigencias del pluralismo. La coincidencia de los contrarios político-ideológicos se incluiría en el futuro de la gestión pública, con unos rasgos característicos que parecen intensificados por la abundancia presupuestaria. Así, se suelen describir las siguientes características que otorgan a la acción pública del sector cultural una singularidad irresistible, con respecto a las normas de una política pública: multiplicación de las actividades, de los ámbitos y de las formas de intervención, heterogeneidad de las acciones añadidas e indiferencia, impotencia u hostilidad respecto a cualquier forma de racionalización del gobierno de las personas y de todo lo relacionado con la cultura y, por tanto, respecto a la promulgación de objetivos precisos y concretos, a la jerarquización de las prioridades, a la gestión rigurosa de los recursos y a la evaluación metódica de los resultados.

El aumento de los medios presupuestarios de una política cultural ciertamente favorece la expresión de concepciones y reivindicaciones divergentes o problemáticas, impulsadas por una variedad creciente de *constituencies* y de grupos profesionales que rechazan cualquier definición restrictiva y monopolista de la cultura. Sin embargo, el argumento del aumento de los medios no es suficiente para explicar por sí mismo la descentralización relativista de la acción pública.

En muchos aspectos, las propias vanguardias han llevado a la relativización de sus ideales por el hecho de haberse convertido en una forma de arte oficial. El esquema de la influencia social y política indirecta de la innovación ha sostenido las búsquedas formales y la concepción profesionalizadora de la invención experta, y ha relegado las formas populares de creación al nivel de producciones opiáceas que solo enriquecen a los empresarios culturales y a los artistas mercenarios y mistifican a sus consumidores. Ahora bien, los límites de la democratización cultural y la distancia cada vez

mayor entre las búsquedas estéticas autotéticas y el resto de la oferta cultural han hecho que el argumento de la eficacia indirecta, y a la larga revolucionaria, de la innovación estética formalista corra el riesgo creciente de aparecer como una ideología de intelectualización protectora de un cuerpo especializado de artistas seguros de actuar en el sentido de la historia de su arte, pero fuera de la historia.

Por otra parte, ¿qué se debe pensar de la sacrosanta autonomía creciente del arte? La fecundación de la creación de alta cultura mediante múltiples intercambios con las artes populares, con las culturas tradicionales europeas y las culturas extraeuropeas, demuestra desde hace tiempo que la imagen de una esfera de creación autónoma pertenece al baúl de las leyendas, leyendas a las que solo una parte de las vanguardias ha querido asegurar y garantizar la integridad de sus revoluciones formales. Es más, algunas de las vanguardias más influyentes y algunas de las innovaciones más simbólicas del programa de ruptura radical han adaptado el relativismo estético, bajo tipos diversos (nihilista, irónico, humorístico, militante). Encontramos de nuevo aquí la segunda línea de innovaciones artísticas, que de Duchamp o Schwitters a Dubuffet y Warhol y de Satie a Cage ha puesto en cuestión las fronteras que separan el arte elitista de otros tipos de arte.

La desjerarquización relativista de la cultura redistribuye con intensidad las significaciones sociales y políticas vinculadas al arte en cuanto a los valores de autenticidad y sinceridad en la autorrealización expresiva y la crítica social, en la que el arte es, por lo que a la contestación se refiere, portador de todas las fuerzas, autoridades, normas, obligaciones e injusticias que frenan dicha realización expresiva. Tal vez esta desjerarquización relativista solo se superpone tan fácilmente a la doctrina tradicional de la emancipación social e individual a través del culto a los valores más altos, en la política cultural contemporánea, porque ambas se basan en una idealización común de la juventud. El voluntarismo público sugiere la institución de una alternativa tranquila y secularizada para las ideologías revolucionarias, vanguardistas o

populistas, y para ello utiliza la identificación entre el desarrollo cultural y la renovación generacional. De este modo, y liberado de la carga sociopolítica, parece inspirarse en el propio comportamiento de los mercados artísticos. ¿Acaso no refuerza ese voluntarismo público la asimilación de la capacidad de innovación estética con la precocidad inventiva y empresarial, que expresa y acelera la disminución de los ciclos de producción y consagración artística hasta convertirlos en modas anuales o bienales? ¿Acaso no contribuye a naturalizar la sucesión arbitraria de las corrientes de innovación poniéndolas en consonancia no con las luchas político-ideológicas sino con las exigencias del juego cultural libre que hace prosperar el culto de la novedad por sí misma sin recurrir a racionalizaciones externas, después de que el triunfo institucional de las vanguardias haya coincidido ampliamente con su descomposición y de que las diversas formas de sincretismo o eclecticismo, llamados posmodernos, hayan rechazado la teleología proclamada de las rupturas acumulativas y autoalimentadas?⁹

AGRADECIMIENTOS

Agradezco sinceramente las observaciones y sugerencias de Frédérique Matonti sobre la primera versión de este texto, de gran valor para este trabajo.

9. No podemos emprender aquí el análisis de esta forma de superación por revocación de la idea de superación que representa el principio (o la familia de los ideogramas) de la posmodernidad. Richard Shusterman (1991) ha iniciado una discusión lúcida, pero no desprovista de aporías, para determinar cómo producir una estética socialmente progresista revocando las jerarquías tradicionales entre alta cultura y cultura popular, sin caer en el populismo: la posmodernidad aparece como un detonante histórico que permite acreditar el desvanecimiento de la concepción del arte como esfera autónoma, o cada vez más autonomizada. Pero la propuesta de jerarquizar la esfera del arte popular para separar el grano de la paja y reforzar, en correspondencia, el valor de una estética popular reintroduce una normatividad cuyo fundamento o bien resulta contradictorio con la intención de desjerarquización o bien se ajusta a un funcionalismo problemático y, en definitiva, insostenible.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adorno, T. W. (1994). *Introduction à la sociologie de la musique*. Ginebra: Éditions Contrechamps.
- Banfield, E. C. (1984). *The Democratic Muse*. Nueva York: Basic Books.
- Bell, D. (1979). *Les Contradictions culturelles du capitalisme*, traducción francesa. París: PUF.
- Bénichou, P. (1973). *Le Sacre de l'écrivain*. París: Corti.
- Bénichou, P. (1988). *Les Mages romantiques*. París: Gallimard.
- Bénichou, P. (1992). *L'École du désenchantement*. París: Gallimard.
- Compagnon, A. (1990). *Les cinq paradoxes de la modernité*. París: Seuil.
- Crane, D. (1987). *The Transformation of the Avant-Garde*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Descombes, V. (1987). *Proust. Philosophie du roman*. París: Minuit.
- Dumontier, F., De Singly, F. y Thélot, C. (1990). La lecture moins attractive qu'il y a vingt ans. En *Économie et Statistique*, 233, 63-80.
- Faure, M. (1985). *Musique et société du Second Empire aux années Vingt*. París: Flammarion.
- Frey, B. S. (2000). *Arts and Economics: Analysis and Cultural Policy*. Berlín: Springer Verlag.
- Gaudibert, P. (1977). *Action culturelle: intégration et/ou subversion*. Bruselas: Casterman.
- Graña, C. (1964). *Bohemian versus Bourgeois*. Nueva York: Basic Books.
- Hadjinicolaou, N. (1978). Sur l'idéologie de l'avant-gardisme. En *Histoire et critique des arts*, 49-76.
- Hauser A. (1984). *Histoire sociale de l'art et de la littérature*. París: Le Sycomore.
- Matonti, F. (2000). Les intellectuels et le Parti: le cas français. En Dreyfus, M. et al. *Le Siècle des Communismes* (pp. 405-424). París: L'Atelier.
- Menger, P.-M. (2001a). Durkheim et la question de l'art. En Fabiani, J.-L. (dir.). *Goût de l'enquête. Mélanges en l'honneur de Jean-Claude Passeron*. París: L'Harmattan.
- Menger, P.-M. (2001b). Culture. En De Waresquiel, E. (ed.). *Dictionnaire des Politiques Culturelles de la France depuis 1959*. París: Éditions Larousse.
- Moulin, R. (1992). *L'Artiste, l'institution et le marché*. París: Flammarion.
- Moulin, R. (1995). De l'artisan au professionnel: l'artiste. En Moulin, R. *De la valeur de l'art*. París: Flammarion.
- Mulcahy, K.V. y Swaim, R. C. (dir.). (1982). *Public Policy and the Arts*. Boulder: Westview Press.
- Poggioli, R. (1968). *The Theory of Avant-Garde*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press.
- Ritaine, E. (1983). *Les Stratèges de la culture*. París: Presses de la FNSP.
- Rosen, S. (1981). The Economics of Superstars. *The American Economic Review*, 71, 845-858.
- Shusterman, R. (1991). *L'Art à l'état vif*. París: Minuit.
- Taylor, C. (1994). *Le Malaise de la modernité*. París: Cerf.
- Taylor, C. (1998). *Les Sources du moi*. París: Seuil.
- Urfalino, P. (1989). Les politiques culturelles: mécénat caché et académies invisibles. *L'Année sociologique*, XXXIX, 100-101.

NOTA BIOGRÁFICA

Pierre-Michel Menger se formó en filosofía en la *École normale supérieure* y en sociología en la *École des Hautes Études en Sciences Sociales*, donde hizo la tesis doctoral bajo la dirección de Raymonde Moulin. Comenzó la carrera de investigación en 1978 como investigador en el CNRS y completó su tesis doctoral en la Fundación Thiers, antes de ser contratado por el CNRS en 1981. En este organismo ha desarrollado su carrera hasta mayo de 2013, cuando entró en el prestigioso *Collège de France*. De 1993 hasta 2005 dirigió el Centro de Sociología del Trabajo y las Artes (CNRS - EHESS). En 1994 fue elegido director de estudios en la EHESS, después de haber enseñado Teorías y métodos sociológicos desde 1987. También ha impartido cursos de Sociología del consumo, Formas de vida y de trabajo durante varios años en el Instituto de Estudios Políticos de París. Es autor de numerosos libros de sociología de las artes, del trabajo y de la creatividad, entre los que destaca *Le travail créateur*, publicado por Gallimard-Seuil en 2009. También es codirector de la *Revue française de sociologie* y miembro del Consejo Científico de la *Revue économique*.

Sobre el uso de las categorías de *derecha* e *izquierda* en el campo literario*

Gisèle Sapiro

ÉCOLE DES HAUTES ÉTUDES EN SCIENCES SOCIALES (EHESS)

sapiro@ehess.fr

Recibido: 20/09/2016

Aceptado: 06/11/2016

RESUMEN

La historia intelectual utiliza las categorías de *derecha* y *izquierda* sin tener en cuenta su aplicación en los ámbitos culturales y su significado. Este artículo presenta un análisis de esta cuestión a partir del estudio de la lógica de importación de la categorización política de *derecha* y *izquierda* en el campo literario francés y de la manera como esta categorización ha evolucionado desde el siglo XIX hasta los años 50.

Palabras clave: campo literario, campo político, categorías derecha/izquierda, Francia.

ABSTRACT. *On the use of 'Right' and 'Left' in the Literary Field*

Intellectual history uses the political categories 'Right' and 'Left' without taking into account their application to and meaning in cultural spheres. This paper analyses this topic based on the study of how 'Right' and 'Left' were used in the French literary field and how that use evolved from the end of the 19th century to the 1950s.

Keywords: literary field, political field, right/left political categories, France.

SUMARIO

La transposición de la oposición derecha / izquierda al campo literario

Retrato sociológico del escritor «de derechas» y del escritor «de izquierdas»

Los fundamentos de la ideología literaria de izquierda

El advenimiento de una izquierda literaria a partir de la liberación

Referencias bibliográficas

Autor para correspondencia / Corresponding author: Gisèle Sapiro. École des hautes études en sciences sociales. Bureau 829. 190-198 avenue de France 75013 Paris.

Sugerencia de cita / Suggested citation: Sapiro, G. (2016). Sobre el uso de las categorías de *derecha* e *izquierda* en el campo literario. *Debats. Revista de cultura, poder y sociedad*, 130(2), 99-124.

* Este artículo se ha publicado previamente en la revista *Sociétés et représentations*, 2001/1, págs. 19-53. Artículo traducido por Marc Figueres. Damos las gracias a Frédérique Matonti porque, en su versión actual, este artículo debe mucho a las ricas discusiones mantenidas con ella, a su atenta lectura y a sus sensatas observaciones.

Como categorías fundamentales del pensamiento político, la historia cultural pone en circulación espontáneamente las nociones de *derecha* y de *izquierda* para clasificar las actitudes políticas de los intelectuales. Pero, aunque la historia de las ideas se ha orientado hacia los contenidos ideológicos que estas ideas incluyen y hacia su redefinición con la transformación de los asuntos políticos, raramente se examinan estas nociones preconstruidas como tales. La perspectiva esencialista plantea dos escollos epistemológicos. El primero afecta a la pertinencia de la utilización de esta oposición binaria como principio de clasificación. No negaremos esta pertinencia en el presente artículo, pero tampoco nos ahorraremos una reflexión sobre las modalidades de aplicación o, mejor dicho, de transposición de esta oposición en los universos culturales (el campo literario, en nuestro caso) y sobre los parámetros específicos con los cuales se tiene que relacionar esta oposición en su seno. El segundo escollo deriva del primero: si estas categorías tienen la ventaja de ser esquemas de percepción a los cuales los agentes y sus contemporáneos (periodistas, críticos) recurren a menudo para clasificar y clasificarse, presentan también, por eso mismo, un riesgo, el de la falsa familiaridad, que solo se puede superar historizando el sistema de clasificación interno y la significación social de las categorías que derivan de él en el universo concreto que estudiamos. Sin la pretensión de dar respuestas exhaustivas a estas dificultades, intentaremos aportar aquí algunas reflexiones a partir de un estudio sobre el campo literario francés de los años 1920 a 1950, un período de fuerte movilización de los escritores en el escenario político. Es también un período de fijación y de universalización de las nociones de *derecha* e *izquierda* como categorías principales de identificación política en Francia. Insistiremos, más concretamente, en dos dimensiones muy conocidas, pero a menudo escondidas en los enfoques empíricos, de la polaridad espacial como esquema de percepción del mundo social: la asimetría y el principio relacional (por muy repulsivo que sea) sin el cual no existe ninguno de los dos polos.

Las categorías políticas de *derecha* e *izquierda*, que aparecieron bajo la Revolución Francesa, se han fijado progresivamente en el vocabulario parlamentario, pero no es hasta el final del siglo XIX cuando sustituyen a otras de percepción política como *rojos* y *blancos*, y se convierten en las categorías fundamentales de la percepción política, en un primer momento dentro de las fronteras que las vieron nacer (Francia) y después en otros lugares.¹ La universalización de estos indicadores espaciales como categorías del pensamiento político tiende igualmente a la simplificación y a la permuta de categorías discontinuas en un continuo por el procedimiento de duplicación (la misma izquierda incluye al mismo tiempo una izquierda y una derecha) o mediante la introducción de un centro, que permite a su vez otros matices, como centroizquierda, centroderecha, extrema izquierda, extrema derecha (matices que se adoptaron a partir de la Restauración) (Bon, 1985).² Pero esta universalización es un resultado de la fuerza de sugestión de estos matices como esquemas fundamentales de división del mundo.

En su estudio sobre «La preeminencia de la mano derecha», Robert Hertz mostró que la asimetría orgánica entre la mano derecha y la mano izquierda no era suficiente para explicar el privilegio social de que gozaba universalmente la mano derecha, sino que, más bien, contribuía a esta asimetría orgánica el sistema de representaciones preexistente, que opone lo sagrado a lo profano, lo noble a lo vulgar y vil, fuerza a debilidad, el principio masculino al principio femenino, el lado derecho al lado izquierdo (Hertz, 1970). Estrechamente ligada al orden religioso, la lateralización a la derecha es una de las características más compartidas por las sociedades tradicionales y persiste bajo formas laicizadas en las sociedades industrializadas.

1. Para un análisis detallado de la aparición de estas nociones espaciales en el vocabulario político y su difusión, véase el estudio de Marcel Gauchet (1993). Véase también Louis Dumont (1990).

2. Daniel Gaxie (1978: 84) insiste en el papel de los pares en la estructuración de los ámbitos políticos europeos en el siglo XIX.

En 1789, la adopción de la oposición horizontal entre el lado derecho y el lado izquierdo de la Asamblea Nacional francesa simbolizó la ruptura con un orden social jerarquizado y con su representación vertical de arriba a abajo. Sin embargo, se han podido establecer continuidades entre la bipartición de la Asamblea de 1789 y la repartición de los escaños en los Estados Generales de Francia (específicamente con el retorno del clero a su lugar originario, que era el lado derecho) (Laponce, 1981: 48). De hecho, bajo la apariencia de la neutralidad, la simetría y la reversibilidad derivadas de la representación espacial horizontal (por oposición a la representación vertical que predomina en las sociedades en que la jerarquía social está codificada en la ley), las categorías políticas *derecha* e *izquierda* se cargan semánticamente con las representaciones asociadas a la oposición cultural fundamental: la derecha ligada a lo que es noble y susceptible de una translación hacia arriba, la izquierda con lo que es innoble y tendente hacia abajo, lo cual traduce la nueva visión jerárquica del mundo social, que opone la «élite» al «pueblo».

Pero, a diferencia de la lateralización a la derecha que caracteriza a la mayoría de los sistemas de representación del mundo, la política moderna aparece semánticamente lateralizada a la izquierda (ideología de izquierda).³ Como explica el politólogo canadiense Jean Laponce, la política tiene que resituarse en un sistema de conjunto en que, con la religión siempre al lado derecho, la política se resitúa de inmediato a la izquierda, ya que esta amenaza el orden inalterable que deriva de la visión religiosa del mundo (Laponce, 1981: 44-45). Testimonio de esto es el desprecio que los mantenedores del orden y los representantes de «la élite» social manifiestan respecto a la política desde los inicios de la Tercera República francesa: asimilada al parlamentarismo, la política aparece como vulgar, sucia, vil y denigrante, como veremos más adelante. La izquierda, utilizada con más agrado que la derecha y reivindicada más a menudo como etiqueta política, determina también enormemente el mapa político,

3. También Albert Thibaudet (1932: 17) había constatado este fenómeno desde 1932.

la emergencia de nuevos movimientos en su seno (el socialismo y después el comunismo) que animan ritualmente el cambio del juego parlamentario. En el caso de la derecha, en cambio, la denominación, adoptada en un primer momento por determinados partidos se abandona rápidamente,⁴ y se tiende a negar la existencia de una derecha y de una izquierda.⁵ En efecto, este fenómeno es en parte resultado de la menor unidad entre las esferas de influencia de la derecha, atravesadas principalmente por la oposición entre republicanismo y antirrepublicanismo. Pero es también la expresión de «la ideología de izquierdas» citada anteriormente. El conservadurismo, que se caracteriza por la aceptación del orden establecido como un hecho autoevidente, no se constituye como actitud política, es decir, como «reacción»,⁶ hasta el momento en que este orden se ve amenazado o en peligro por el lado de la izquierda.

Era preciso hacer estas consideraciones previas para abordar la cuestión que aquí nos interesa: las condiciones de transposición de las categorías de *derecha* y de *izquierda* al campo literario y su importancia social. Después de algunas hipótesis sobre la transposición de estas categorías como esquemas de clasificación en el campo literario y su función, esbozaremos, a partir de una encuesta estadística,

4. Véase Rémond, R. (1982: 390)

5. Esta constatación hizo afirmar a Alain, en 1931, la célebre frase: «Cuando alguien me pregunta si aún tiene sentido la distinción entre partidos de derecha y partidos de izquierda, hombres de derecha y hombres de izquierda, la primera idea que me viene a la mente es que el hombre que me hace esta pregunta evidentemente no es un hombre de izquierda». Respuesta de Alain al estudio de Beau de Loménie (1931), *Qu'appellez-vous droite et gauche ?*

6. «Así, el conservadurismo liberal de los sectores de la clase dominante que tienen la reproducción asegurada hasta el punto de ser obvia se opone a las disposiciones reaccionarias de los sectores que, amenazados sobre su futuro colectivo, solamente pueden mantener su valor relacionándose con el pasado y refiriéndose a él, refiriéndose a los sistemas de valores, es decir, a una lógica de la determinación del valor, que corresponde a un estadio superado de la estructura del campo de las clases sociales.» Pierre Bourdieu (1979: 530).

un retrato sociológico del escritor de derechas y del escritor de izquierdas en el período de entreguerras, e indicaremos los límites de un enfoque como este. Seguidamente, nos preguntaremos por los fundamentos literarios de «la ideología de izquierdas» en el mundo de las letras en aquella época, antes de abordar el cambio de la relación de fuerzas entre «la izquierda» y «la derecha» del campo literario en el momento de la liberación de Francia y el advenimiento de una verdadera izquierda literaria en torno a Jean-Paul Sartre y la revista *Les Temps Modernes*.

LA TRANSPOSICIÓN DE LA OPOSICIÓN DERECHA / IZQUIERDA EN EL CAMPO LITERARIO

Francis Haskell (1989: 147 y siguientes) recuerda lo que el lenguaje artístico debe a la politización general de la vida inducida por la Revolución Francesa: es entonces cuando términos como *vanguardia*, *reaccionario* o *anarquista* entran en el repertorio de los que escriben sobre las artes. Pero si se puede decir que la tendencia a relacionar el estilo y la política data de la Revolución Francesa, el recurso al vocabulario político en la crítica de arte no se convierte en una práctica corriente hasta el período romántico, y más concretamente durante el segundo cuarto del siglo XIX. Así, Stendhal empezó su crítica del Salón de 1824 con la declaración siguiente: «Mis opiniones, en pintura, son las de la *extrema izquierda*», con lo cual las disociaba de sus opiniones políticas, que eran de «centroderecha» (Stendhal, 1972: 5-7). Pero un uso del vocabulario parlamentario como este, provocador en Stendhal, es aislado. Por otra parte, el proceso de autonomización del campo literario en relación con los poderes político, religioso y económico cuestiona la legitimidad del recurso al lenguaje político en materia de literatura.⁷ Este proceso se debe, por una parte, al fin del mecenazgo y a la industrialización del mercado del libro en el siglo XIX, que hace surgir, contra la ley del mercado, la reivindicación de un valor estético diferente del valor comercial de las obras (con el

reconocimiento de los iguales contra el éxito de ventas), y, por otra, se debe a la diferenciación progresiva de las actividades literaria, política, periodística y a la profesionalización de los agentes de cada uno de estos espacios a partir de principios del siglo XX. La transformación de las prácticas políticas con la llegada de un régimen democrático en la Tercera República también contribuye al alejamiento de los escritores, estos aristócratas del pensamiento y del verbo, que no esconden su desprecio frente a la «cocina parlamentaria». No es casual que, en un momento en que el mercado del libro experimenta una expansión y una crisis sin precedentes (Charle, 1979), estos dos fenómenos (capitalismo y democracia) estén estrechamente asociados en las representaciones internas; los valores negativos que no tiene el primero sirven para estigmatizar al segundo y viceversa: intereses particulares, demagogia, clientelismo, búsqueda de votos, ley de mercado y ley del número... estas expresiones son suficientes para resumir los principios de repulsa que dictan las representaciones que los escritores tienen del capitalismo y de la democracia, principios que se fundamentan en la incompatibilidad de los valores que estos dos sistemas promueven con la concepción elitista de la práctica literaria y con el vínculo con el lenguaje que supone esta práctica:⁸ «La lengua francesa es una lengua erudita, es aristocrática por naturaleza y por contextura; de la democracia solo le pueden venir inconvenientes», decía Charles Maurras en una entrevista con Frédéric Lefèvre en 1923.⁹ El éxito de *Action française* en el campo literario tiene mucha relación con la doble denuncia de la democracia y del imperio del dinero en las letras, sobre la cual se funda una doctrina que da a la política sus títulos de nobleza, y arraiga en una filosofía social y en una teoría estética. Pese a de este antagonismo

7. Sobre el proceso de autonomización del campo literario, véase Pierre Bourdieu (1971 y 1992). Sobre la promoción de los valores puramente estéticos, Albert Cassagne (1997[1906]).

8. Frédéric Bon (1985: 561-565) ofrece una de las claves para comprender este antagonismo cuando explica que, al contrario de las prescripciones de la retórica culta, que condena la abundancia de las figuras del discurso y la sobrecarga del término, el lenguaje político abusa de figuras como la prosopopeya y la metáfora, que prefiere, además, «vulgar» y «laboriosa» antes que refinada.

9. Entrevista con Charles Maurras, en Frédéric Lefèvre (1996: 263).

entre el parlamentarismo y el elitismo de los ratones de biblioteca, y a pesar de las resistencias de una parte de ellos, el vocabulario político se ha adaptado en la «República de las letras».

La transposición de las categorías políticas de derecha y de izquierda como esquemas clasificatorios al campo literario procede de un doble movimiento, el de la universalización de las categorías espaciales como significantes de la identidad política a principios del siglo xx y el de la legitimación de las categorías políticas como sistema de clasificación pertinente en el seno del campo literario.

Es justamente a principios de siglo cuando las nociones de derecha y de izquierda, que habían quedado confinadas a la práctica parlamentaria, entran en las campañas electorales, y se convierten en las «categorías primordiales de la *identidad* política» (Gauchet, 1993: 408).¹⁰ Esta transformación del vocabulario político es fruto de la concurrencia de factores diversos, en particular el aumento del poder de los socialistas, que modifica las reglas del juego parlamentario, la emergencia de los partidos, la adhesión de una fracción de los conservadores a la República, la aparición del «nacionalismo» y, sobre todo, la bipolarización engendrada por el caso Dreyfus: «Derecha e izquierda se impondrán, pues, como los nombres por excelencia de estas dos Francias, que se enfrentan apasionadamente por lo esencial, la verdad, la justicia, la religión, la nación, la revolución» (Gauchet, 1993: 413). La adopción de estos nombres, evidente a partir de las elecciones de 1902 en que ganaron las izquierdas, se confirma en las luchas sobre la cuestión religiosa en el momento de la separación entre la Iglesia y el Estado, y se generaliza a partir de las elecciones de 1906. Inmediatamente antes de la Primera Guerra Mundial, este uso se consagra definitivamente. Se tendría que relacionar este fenómeno con la emergencia, en el cambio de siglo, de un grupo de profesionales de la política que hicieron de mediadores en el proceso

de politización de la población francesa¹¹ y con el incremento fulgurante de las tiradas de la prensa, lo que aseguraba una gran difusión de las categorías mencionadas.¹²

La generalización del uso de las categorías espaciales como marcadores ideológicos (un factor exógeno al mundo literario, puesto que tiene que ver con una evolución del lenguaje propio de la actividad política en un momento en que esta actividad se especializa) no está, pues, menos ligada a la coyuntura histórica que ha visto nacer a los «intelectuales» como grupo social y como fuerza política: el caso Dreyfus (Charle, 1990). La gran movilización de los escritores de los dos bandos opuestos, con Maurice Barrès y Émile Zola como figuras preeminentes, el recurso a las demandas de ambos sectores, la consolidación de esta bipartición en los grupos sociales (los salones literarios se escindieron políticamente) y, finalmente, su institucionalización bajo la forma de asociaciones y de ligas (Liga de los derechos del hombre, Liga por la patria francesa) probablemente favorecieron la transposición de las divisiones políticas como forma de clasificación pertinente en el campo literario. Es sobre todo el caso de la liga de *Action française*, fundada por Charles Maurras, a la que Albert Thibaudet atribuye un papel de primera magnitud en la adaptación de la oposición derecha/izquierda en el seno del mundo de las letras: «No es cierto que [*Action française*] la haya creado, ni tampoco que la haya utilizado habitualmente. Este fue más bien el primer diario político que surgió de ambientes exclusivamente literarios. [...]»

10. La cursiva es de Marcel Gauchet (1993).

11. Max Weber (1959) analiza especialmente la aparición de estos profesionales de la política. Sobre su papel en el proceso de politización, véase Bernard Lacroix (1985: 530).

12. La tirada total de los diarios parisinos pasa de 2 millones a 5,5 millones de ejemplares; la de los diarios provinciales, de 700 000 a 4 millones. Mientras que en 1889 el diario más vendido, *Le Petit Journal*, se estabilizaba, muy por encima de los otros, en casi 600 000 ejemplares, en 1912, *Le Petit Parisien* tiene una tirada de 1 295 000 (Delporte, 1999: 44-45).

Se consolidó el hábito de denominar a los amigos de *Action française* como escritores de derechas, y como escritores de izquierdas a los herederos de los publicistas dreyfusianos» (Thibaudet, 1932: 29).¹³

Aunque el caso Dreyfus jugó el papel de catalizador, ello no es suficiente para explicar la fortuna que tuvo la clasificación derecha/izquierda en el campo literario de entreguerras. Entre la fijación de un principio de clasificación de los escritores según sus actitudes políticas, que no es sino una clasificación más, y la legitimación del recurso al vocabulario político como principio de categorización que engloba las posturas éticas y estéticas, visto como forma de demarcación de las posiciones en el campo literario, hay un salto cualitativo y no una relación de causa-efecto. A falta de una investigación más profunda, ya podemos plantear los factores endógenos que han favorecido este proceso de transposición de la clasificación derecha/izquierda. Como espacio donde la lucha por la conservación o la transformación de las relaciones de fuerza adopta una forma abierta y vuelve a ocupar ampliamente la fractura entre «viejos» y «jóvenes», «ortodoxia» y «heterodoxia», el campo literario es un espacio propicio a la bipolarización, característica que comparte con el ámbito político. Esta especificidad sustenta, por otra parte, la gran movilización de los escritores durante el caso Dreyfus, movilización que procede también de las transformaciones del campo intelectual con la expansión de la universidad republicana (Charle, 1990). La aparición de una derecha literaria, que ha contribuido a la politización del mundo de las letras, tal como se ha dicho, está fuertemente ligada a estas transformaciones. Pero la adopción de una clasificación derecha/izquierda en el campo literario tiene mucha relación con su capacidad de sumarse a las oposiciones preexistentes (como retaguardia frente a vanguardia), según el procedimiento de la duplicación,¹⁴ y sobre la geografía

literaria (lado derecho [*rive droite*] / izquierdo [*rive gauche*] del río). En 1929, Bernard Grasset indica también: «Se dice, en pintura, “pomposo” y “vanguardia”, en literatura “izquierda” y “derecha”. Siempre es lo mismo, “a favor y en contra” de lo que se hacía ayer» (Grasset, 1929).¹⁵ Como escribió Pierre Bourdieu:

[...] la oposición entre la derecha y la izquierda que, en su forma fundamental, concierne a la relación entre los dominantes y los dominados, puede también, a costa de una primera transformación, designar las relaciones entre fracciones dominantes y fracciones dominadas de la clase dominante, las palabras *derecha* o *izquierda* adquieren entonces un sentido próximo al que adquieren en expresiones tales como «teatros del lado derecho del río» o «del lado izquierdo»; [esta oposición], en un grado suplementario de desrealización, puede servir también para distinguir dos tendencias rivales de un grupo artístico o literario de vanguardia, y así sucesivamente (Bourdieu, 1979: 547).

Convertida en plataforma para el acceso al gran público, la prensa es el lugar donde se efectúan estas transferencias de sentido del universo político al mundo literario, y, sin duda, ha tenido un papel decisivo en este proceso, proyectado por determinados sectores del campo literario, que encuentran un medio para asegurar su posición, en un momento de transformación del mercado y de las modas de consagración, con la aparición de los jurados literarios.

La constitución de una extrema derecha literaria en el cambio de siglo se ha podido interpretar como signo de ideología de derechas del mundo de las letras de esta época. Y, de hecho, la fuerte movilización ideológica de la derecha literaria en esta época es una reacción al cientificismo triunfante, a las reformas educativas (la de la enseñanza secundaria de 1902, que pone en duda la hegemonía de la cultura clásica y del latín e introduce un itinerario moderno científico), al desarrollo de la universidad republicana y de la Nueva Sorbona,

13. Respuesta de Albert Thibaudet al estudio de Beau de Loménie (1931).

14. Sobre este proceso, que permite superponer y organizar una serie de oposiciones según una antinomia simple y que desde este punto de vista es, junto con la aumentación, uno de los procesos predilectos de las taxonomías construidas por las ideologías, véase Frédéric Bon (1985: 556-557).

15. Referencia que me ha comunicado personalmente Philippe Olivera.

a la que se acusa de fabricar «proletariado intelectual» (Bompaire-Evesque, 1998). Es también una réplica a la difusión del internacionalismo socialista en la Escuela Normal Superior.¹⁶ Bajo este vínculo, la evolución de Charles Péguy, estudiante de esta universidad, socialista, dreyfusiano, respecto al catolicismo y el nacionalismo, traslucía las contradicciones inducidas por su posición entre campo universitario y campo literario. La rivalidad entre escritores y profesores (representados por la Académie Française, de una parte, y la Nueva Sorbona de la otra) por el monopolio de la legitimidad intelectual, en el imaginario de los escritores, coincide con la fractura social entre herederos y becados, la cual no está desligada de fundamento social.¹⁷ En *La République des professeurs* (1927), Albert Thibaudet la identifica con las discrepancias geográficas entre París y el resto de las regiones francesas, lado derecho e izquierdo del río, y, evidentemente, con la polaridad política derecha/izquierda (Thibaudet, 1927). Pero la realidad de estos vínculos de concurrencia entre campo literario y campo universitario y su traducción en el terreno político y social no han de ocultar las divisiones internas de cada uno de estos universos, según principios homólogos, como lo testimonian los posicionamientos de unos y otros en el caso Dreyfus (Charle, 1990).

Así, las fracturas políticas pueden ser una manera de marcar los conflictos generacionales en el campo literario. El nacionalismo y el gusto por el orden reivindicados por la generación que se afirma en torno a 1910, tal como se deduce del estudio de Agathon sobre *Les jeunes gens d'aujourd'hui* (1913), se rebelan contra el anarquismo literario de los simbolistas de primera generación, según explica Georges Valois:

Hacia 1895 se produjo el apogeo del anarquismo literario y filosófico. [...] Durante diez años, los jóvenes padecieron la influencia de todos los escritores que representaban la anarquía moral, intelectual y política. Eran socialistas, revolucionarios, anarquistas. Había, ciertamente, otro sector de tendencia tradicionalista. Pero eran completamente ignorados. [...] Quince años más tarde, inversión total de las posiciones.¹⁸

Estas fracturas pueden remitir, una vez más, al aislamiento de los dos circuitos de producción y de difusión, el amplio y el restringido. Las categorías espaciales se ajustan así perfectamente a la geografía literaria que opone, desde la primera década del siglo, *rive droite* y *rive gauche*, gran prensa y pequeñas revistas (*Mercure de France*, *Nouvelle Revue Française*), teatro de bulevar y teatro de innovación (Odéon, Vieux Colombier), Académie Française y Academia Goncourt, «academicismo» y «creación».¹⁹ La «guerra de las dos orillas del río», una expresión del desarrollo de las pequeñas revistas, pero también de la expansión de la prensa y de la profesionalización de los periodistas,²⁰ parece estar en el punto más álgido justo antes de la Primera Guerra Mundial.²¹ Sin embargo, esta expresión aún no tiene una traducción explícita en términos políticos. Si bien la clasificación derecha/izquierda no está presente en el estudio de Agathon de 1913 sobre *Les jeunes gens d'aujourd'hui* (que invoca unas veces la oposición tradicionalista/revolucionaria y, otras, las familias ideológicas –anarquista, socialista o monárquica–) (Agathon, 1995[1913]), la vemos aparecer el mismo año bajo la pluma de Alfred Capus. Este autor de comedias de éxito, que acababa de ser nombrado académico, en relación con la importancia

16. Esta cita, signo de la imposición de esta representación en los ambientes cultos, procede del testimonio de François Poncet a Agathon: «En la Escuela Normal Superior, no hace mucho, se podían oír ecos de la Internacional por los pasillos» (Agathon, 1995[1915]: 186).

17. El reclutamiento de los escritores es, en efecto, más elitista que el de los profesores parisinos, como lo ha mostrado Christophe Charle (1982: 9).

18. Testimonio de Georges Valois en Agathon (1995[1913]).

19. Véase André Billy (1947a y b).

20. A partir del final de siglo, «entre los periodistas conocidos, desde este momento uno de cada tres ya no tiene nada en común con el hombre de letras, frente a uno de cada cinco treinta años antes», constata Marc Martin (1997: 61).

21. Esta da lugar a un estudio de la revista *Les Marges*. Véase «Enquête sur la guerre des deux rives», *Les Marges*, n.º 38-40, enero-abril de 1913. Sobre la historia de esta «guerra», véase Marie Carbonnel (2000: 97 y ss).

que adquirieron los premios literarios, manifiesta su preocupación por el hecho de que la vinculación del éxito dependa cada vez más de criterios alejados del mérito; y añade: «También es indispensable que se diga si la obra es “de derechas” o “de izquierdas”, de manera que se sepa inmediatamente a qué atenerse según las opiniones que uno tiene». ²² Así, desde este momento, la identificación política de las obras es sospechosa de intervenir en su selección y evaluación, en un momento de transformación de las formas de consagración.

De hecho, la aproximación entre la caracterización política de las obras y los premios literarios no es fortuita. Imponer la clasificación derecha/izquierda como forma de percepción del campo literario encuentra un terreno de aplicación idóneo en la aparición de unas nuevas instancias designadas para orientar el gusto del público: los jurados literarios. La asimilación del funcionamiento de estas asambleas de iguales que se pronuncian con el voto de la mayoría en las prácticas parlamentarias favorece la generalización de las categorías de derecha e izquierda como principio de diferenciación pertinente en el mundo de las letras, especialmente porque estas se añaden a representaciones preexistentes. En la Académie Française, que poseía el monopolio del reconocimiento institucional hasta finales del siglo XIX, había la costumbre de distinguir dos grupos: el de los escritores «profesionales» y el de los escritores del mundo «*amateur*» (Peter, 1949). ²³ El caso Dreyfus implicó una redistribución de los papeles y la adhesión casi inmediata de veintidós académicos (escritores incluidos) a la Liga de la Patria francesa (Charle, 1977: 240-264). Los escritores de la Academia se dividen entonces entre la «derecha» y la «izquierda» académicas, bipartición que corresponde *grosso modo* a la fractura política del

republicanismo frente al antirrepublicanismo, pero también a oposiciones de orden literario, tema sobre el que insistiremos más adelante.

Pero son sobre todo las batallas electorales en la Academia Goncourt, fundada en 1903, las que fijan la propensión a percibir los asuntos literarios de acuerdo con las categorías de izquierda y de derecha. Porque, a diferencia de la Cúpula, donde el voto es secreto, la joven academia hace público su escrutinio. La repercusión de este premio anual concedido a una novela, que va creciendo a medida que se convierte en un acontecimiento mediático y, por lo tanto, en una apuesta económica por la edición, es una novedad en el campo literario; ²⁴ transforma radicalmente las formas de reconocimiento y, en consecuencia, los principios de regulación del mercado editorial, mientras que la divulgación de las peleas electorales alimenta la puesta en escena mediática de la vida literaria.

La Academia Goncourt parecía predispuesta a decantarse hacia la izquierda por su afiliación con el naturalismo, por su oposición explícita a la Académie Française y por la posición social de sus miembros, puesto que el testamento de Edmond de Goncourt prohibía la cooptación de «señores» y de hombres del mundo *amateur*. Pero el impactante posicionamiento de Émile Zola a favor de la revisión ocultaba la división provocada por el caso Dreyfus en el seno de la escuela naturalista (Charle, 1979, 167 y ss.). La adhesión de Léon Daudet a *Action française* en 1904 no tardó en disipar el error de estas expectativas, y consolidó la existencia de dos campos políticos en la Academia Goncourt, dentro de los cuales el de «la izquierda» política tenía como portavoz a Lucien Descaves, apasionado de la Comuna y conocido antimilitarista, antaño perseguido por la justicia por su novela *Sous-Offs* (1889). Las estrategias de los jurados

22. Estas palabras las cita Henri Dagan en el diario *Action* y se reproducen en la sección «Revue» de *Les Marges*, n.º 46, 15 de abril de 1914, pág. 298.

23. El autor tiene en cuenta otra división en tres grupos: los «peones», o miembros de la enseñanza superior; los «caporales», poetas, autores dramáticos y otra gente de pluma, y los «duques», grupo que incluía igualmente a los otros señores y a sus amigos de «la alta plebe» (Peter, 1949: 19-20).

24. Exceptuando el premio de poesía, hasta aquel momento la Académie Française solo concedía premios honoríficos de poca visibilidad. Su función de reconocimiento se limitaba principalmente a la cooptación. La creación del Gran Premio de literatura de la Académie Française en 1912, y después del Premio de novela en 1915, testimonia la adaptación de la vieja institución del *quai* de Conti a las nuevas reglas del juego impuestas por su versión joven.

para huir de estas clasificaciones políticas no hacen más que intensificarlas. En 1917 Lucien Descaves, quien, junto con su adversario político Léon Daudet, apoyaba la candidatura de Courteline, protegido de Octave Mirbeau, escribía al presidente Gustave Geoffroy: «Yo voto hasta la izquierda por mi candidato de derecha (como se ve): *Georges Courteline*». ²⁵

La coyuntura de la guerra acentuó la propensión a interpretar políticamente la elección de los jurados. El premio concedido en 1916 a *Feu* de Henri Barbusse pareció una victoria del campo de la izquierda pacifista; en cambio, el premio de 1919 (que enfrentó a Marcel Proust con Roland Dorgelès, autor de *Croix de bois*) fue percibido por la prensa de izquierda, de *L'Humanité* a *L'Oeuvre*, como una victoria de la «derecha» de la asamblea dirigida por Léon Daudet. Anticipándose a las apuestas de voto en *L'Oeuvre* del 10 de diciembre de 1919, André Billy afirmaba que «la lucha se circunscribirá entre dos favoritos, el de la derecha, Marcel Proust, por su libro *A la sombra de las jóvenes en flor*, y el otro, Roland Dorgelès»; Gabriel Reuillard trató a Proust como «el hombre de mundo, uno de estos visitantes asiduos de salones de la alta sociedad, cobijados a la sombra de las jóvenes en flor –como dicen ellos–, que se lo ha montado bien en altos círculos de la derecha, muy a la derecha...» ²⁶ (se ve aquí la expresión, en el campo literario, de esta ideología de izquierdas semántica que condena la derecha a ser designada y denunciada como tal por la izquierda). El año siguiente, la elección de René Maran (en detrimento de Léon Daudet) por *Batouala*, subtitulada *Véritable roman nègre*, en que el autor denunciaba las costumbres de la administración colonial, fue aclamada por la prensa de izquierdas. ²⁷

25. Carta de Lucien Descaves a Gustave Geoffroy, carta del 9 [illis] 1917 (la cursiva es de Lucien Descaves). Carton R.19 Correspondencia de Lucien Descaves a Gustave Geoffroy, Fonds Gustave Geoffroy, Archivos de la Academia Goncourt.

26. Citados por Micheline Dupray (1986: 195 y 196).

27. Como en las otras asambleas, la nuestra tenía una *derecha* que [Henry] Céard [próximo a Léon Daudet] había abandonado para unirse al lado de la *izquierda*, ¡de la cual –sin duda– parecía que yo formaba parte!», comenta Lucien Descaves (1946: 524).

Tal como muestra el caso de Marcel Proust, las categorías políticas tienden a distanciarse de las actitudes políticas adoptadas por los escritores y de la oposición entre dreyfusianos y antidreyfusianos (recordemos que Proust había sido dreyfusiano), pero también de los contenidos ideológicos reales o supuestos de las obras, lo que demuestra su adaptación en el seno del campo literario. Es así como estas categorías se introducen en la oposición preexistente entre dos imágenes sociales del escritor, el refinado y el bohemio, que divide el mundo de las letras desde la Revolución Francesa (Darnton, 1983; Siegel, 1991) (Roland Dorgelès, que no era un hombre de izquierdas, había formado parte de la bohemia de Montmartre). A propósito de una crítica que André Billy había dedicado anteriormente a Proust en *L'Oeuvre* –la tendencia del momento a interesarse por el personaje del autor, por su edad, su condición social y su estilo de vida, en vez de tratar de la obra–, el crítico de arte Jacques-Émile Blanche denunciaba en *Le Figaro* un acercamiento a los métodos electorales: «En la crítica, se introducen los “trucos” del agente electoral». ²⁸

La nueva situación política al final de la guerra, en una coyuntura de pérdida relativa de la autonomía del campo literario, encuentra una traducción bastante directa en el campo intelectual. El internacionalismo pacifista en su versión comunista tiene también un representante de calidad en la persona de Henri Barbusse, que en 1919 hace una llamada a constituir una Internacional de los intelectuales y coge las riendas del movimiento Clarté, próximo a las concepciones de la Tercera Internacional (Racine, 1967). En la versión humanista, el internacionalismo pacifista está dirigido por la figura no menos emblemática de Romain Rolland, tras el cual se organiza un gran número de escritores para firmar la «Declaración de independencia del espíritu». Esta última provoca de manera inmediata una reacción de los intelectuales nacionalistas y católicos: el manifiesto titulado «Por un partido de la inteligencia», escrito por el crítico católico próximo a *Action française* Henri Massis, proclama su

28. Jacques-Émile Blanche, *Le Figaro*, 22 de septiembre de 1919, en Olivier Rony (1977: 49).

adhesión a las ideas conservadoras y nacionalistas, y adopta como principio «la inteligencia nacional al servicio del interés nacional».²⁹ Ante estas demandas ampliamente difundidas, tiene dificultades para hacerse escuchar el posicionamiento del director de la *Nouvelle Revue Française*, Jacques Rivière, que, al contrario, se planteaba el objetivo de «frenar este obstáculo que la guerra ejerce todavía sobre las inteligencias» y reivindicaba la autonomía de los criterios estéticos (Rivière, 1919: 4). *Action française*, ganadora de la guerra, y el Partido Comunista francés, recién creado, contribuyen ampliamente a la politización de las cuestiones literarias en el período de entreguerras.

El uso de las categorías políticas como forma de clasificación, es decir, como forma de demarcación de las posiciones en el campo literario, se generaliza aún más en la medida en que tratan de compensar el vacío dejado por la desaparición de las escuelas literarias. La adopción de una concepción estética definida por procedimientos formales y temáticas privilegiadas (que, durante todo el s. XIX habían caracterizado las estrategias de distinción de los grupos) ya no es más que lo que hacen las vanguardias e, incluso en su caso, no es suficiente para imponerse en la escena literaria: es a través de un compromiso ético (el posicionamiento colectivo contra la guerra del Rif en 1925) como el grupo surrealista afirma su identidad y asegura su posición (Bandier, 1999). Haciéndose eco de la atracción de los simbolistas por el anarquismo, la politización de esta vanguardia refuerza, a su vez, la tendencia a asimilar las actitudes estéticas con las posiciones ideológicas, tendencia ya incluida en la misma utilización del término *vanguardia*.

De manera más general, las escuelas literarias dejan sitio a los movimientos que se reúnen sobre una base identitaria de los escritores recién llegados o marginales: literatura regionalista, literatura católica, literatura populista, literatura proletaria... (Thiesse, 1991; Serry, 1998 y 1999; Péru, 1991; Ambroise, 1998). Estas formas de reagrupamiento traslucen generalmente una relación

de fuerza desfavorable en el seno del campo literario (escritores procedentes de la periferia que no llegan a forjarse una verdadera posición en la escena parisina, aspirantes más o menos desprovistos de recursos económicos, sociales o culturales necesarios para acceder a las instancias de legitimación más prestigiosas como la *Nouvelle Revue Française*, o para acceder a los salones y a los ambientes de la alta sociedad); sin embargo, van acompañadas de reivindicaciones éticas, incluso políticas, que les confieren más visibilidad y, por el hecho de dirigirse a un público determinado, les permiten hacerse un lugar en la producción editorial.

En el siglo XIX, la literatura era a menudo un trampolín hacia la política, trayectoria de la que Maurice Barrès es todavía, en esta fecha, un representante ilustre. Al contrario, a partir de 1920, la política, aunque a menudo denigrada, se convirtió para muchos aspirantes en una forma de acceso al campo literario (en efecto, por la «puerta de servicio» o por la puerta de la heteronomía), una forma de socialización y, muy pronto, una forma de demarcación de posiciones. Esta introducción de la lógica política tiene que relacionarse, por una parte, con la transformación de la oferta política (las tribunas que los partidos ofrecen a los escritores en la prensa de opinión, las tareas que les confían en su seno y la política de apertura a los intelectuales como la practica el Partido Comunista francés a partir de 1932) (Bernard, 1972; Prochasson, 1993)³⁰; y, por otra, con las transformaciones de la edición y de la prensa. A partir de entonces, las tribunas intelectuales tienden a definirse según su orientación ideológica. También vemos aparecer en esta época, en estrecha relación con las estrategias de los editores a la búsqueda de nuevos públicos, semanarios político-literarios de gran tirada: a la derecha: *Candide* en 1924, *Gringoire* en 1928, *Je suis partout* en 1930 (que muy pronto sería fascista), después 1933...; a la izquierda, *Monde* en 1928 (comunista), *Marianne* en 1932 (radical), *Vendredi* en 1935 (izquierda antifascista). Igualmente, aunque limitado a un circuito de difusión más restringido, hay un conjunto de nuevas revistas de tipo ideológico que

29. El texto de estos dos manifiestos se reproduce en Jean-François Sirinelli (1990: 41-46).

30. Para un análisis de la cuestión del Partido Comunista y de los intelectuales, véase Frédérique Matonti (2000: 405-424).

se desmarcan, de una parte, de las revistas generalistas como *La Revue des Deux Mondes* y, de la otra, de grandes revistas literarias como *Le Mercure de France* o la *Nouvelle Revue Française*. Se trata de *La Revue universelle*, lanzada en 1920 (católica, próxima a *Action française*), *Clarté*, en 1921 (comunista), *Europa*, en 1923 (izquierda pacifista y después comunista), *Réaction*, en 1930 (monárquica católica), *Esprit*, en 1932 (personalistas cristianos), *Commune*, en 1933 (comunista), etc. En conclusión, la experiencia de la guerra, a la que se dedica una parte importante de la producción novelística, favorece la introducción de las ideologías en el universo de la ficción (como es el caso de *Le Feu* de Barbusse, al cual el premio Goncourt procuró una gran repercusión), pero hay que tener en cuenta también la transformación de las prácticas periodísticas y, en particular, la aparición del gran reportaje, que renueva los temas novelescos, como muestra el ejemplo de las novelas de André Malraux dedicadas a las guerras civiles revolucionarias (Rieuneau, 1974).

Esta politización provoca resistencias que, al formularse, refuerzan estas representaciones. Así, Julien Benda denuncia, en 1927, *La traición de los intelectuales* que sacrifican las altas exigencias de su arte a las pasiones partidistas (Benda, 1972). En 1930, Marcel Arland lamenta este paso del juicio estético al juicio político:

No me parece que sea menos peligrosa la contaminación que la política impone hoy en día a la literatura. Los ataques de Julien Benda no han cambiado nada. Un escritor, lo quiera o no, está obligado a contar con los partidos políticos. No puede escribir un libro sin que este sea tildado de inmediato de ser de derechas o de izquierdas.³¹

El estudio de Beau de Loménie, *Qu'appellez-vous droite et gauche?*, de 1931, consagra la utilización de estas categorías en el campo de la producción ideológica, incluso aunque un cierto número de personas interrogadas se niegan a considerarlas pertinentes. «Solamente al hablar de los escritores decimos habitualmente: tal es de derechas,

tal es de izquierdas», responde Albert Thibaudet,³² que no se queda atrás el año siguiente, en su libro *Les idées politiques de la France*, un intento de clasificación de las ideas «de derecha» y «de izquierda»: a la derecha sitúa el tradicionalismo, el liberalismo, el industrialismo; a la izquierda, el jacobinismo y el socialismo, además de la democracia cristiana que «está girando hacia la izquierda» (Thibaudet, 1932).

De hecho, la clasificación precede, en buena medida, y anuncia la fuerte movilización política de los escritores durante los años 1930, cuyo signo (y señal) más visible es el posicionamiento de Gide, símbolo del artista separado del mundo, a favor del comunismo en 1932. Esta politización se acentúa completamente después del 6 de febrero de 1934, con la bipartición entre una derecha neopacifista y una izquierda antifascista. En este aspecto, es significativa la importancia creciente que se da a la actualidad en ese bastión de la literatura pura que es la *Nouvelle Revue Française*, bajo las presiones de Gaston Gallimard, de André Gide y de Malraux (Cornick, 1995). A pesar de los esfuerzos del director de la *Nouvelle Revue Française*, Jean Paulhan, para mantener un equilibrio entre «derecha» e «izquierda» y preservar la publicación de todo dogmatismo, François Mauriac le recrimina en 1935 la deriva política de la revista «[...] incluso si la *Nouvelle Revue Française* se hubiera posicionado a la derecha, me daría la impresión de que esta ha perdido su razón de ser. [...] Quizá, desgraciadamente, se han desvanecido los tiempos en que una revista literaria podía juzgar los acontecimientos desde una posición suficientemente elevada como para no resultar víctima».³³ En 1937, Jean Paulhan escribe a Marcel Arland:

No puedo sino creer que el papel de la *Nouvelle Revue Française* es, ahora más que nunca, el de no involucrarse directamente en la lucha de partidos. La bajeza de ciertos juicios de valor, más visible aún en *Europe*, *Commerce*, etc. que en

31. Marcel Arland, «Examen» [1930], impreso en Arland (1952: 31-32).

32. Respuesta de Albert Thibaudet al estudio de Beau de Loménie (1931: 76).

33. Carta de François Mauriac a Jean Paulhan, [1935], Fonds Jean Paulhan, Archives IMEC.

Candide o *Action française*] (la cual a menudo se jacta de ser justa), sirve de aviso suficiente. Pero, por lo menos, que nuestra imparcialidad no sea por indiferencia. Querría que la *Nouvelle Revue Française* fuese imparcial con pasión.³⁴

Pero cuando, en 1938, Paulhan consulta a diferentes colaboradores de la revista sobre qué orientación darle para destacar más intensamente su unidad, la compara con *Europe* y *Esprit*, en las que «el alma de la revista» es, según él, «tan sensible»: «Y yo sé bien», añade, «que es, aquí y allá, a costa de un catecismo político moral» del cual la *Nouvelle Revue Française* siempre se ha protegido.³⁵ La política se ha convertido en una forma de demarcación y de diferenciación en el campo literario.

Las categorías de «derecha» y de «izquierda» tienden a insertarse en las oposiciones literarias preexistentes, a las que se superponen en parte, sin coincidir completamente: «de alta sociedad»/«bohémio», «viejos»/«jóvenes», escritores de éxito/aspirantes, retaguardia/vanguardia. Tal como se ha visto, estas no siempre dan cuenta de las actitudes políticas efectivas, pero estas representaciones, en este universo simbólico, tienen igualmente una fuerza de imposición y de prescripción en la medida en que se asocian a las posiciones de las expectativas particulares. Por otra parte, no están totalmente desprovistas de fundamento social, como muestran las grandes tendencias estadísticas.

34. Jean Paulhan a Marcel Arland, [principios de 1937], en Jean Paulhan, Marcel Arland (2000: 55-56). Podría ser que se tratase de *Commune* antes que de la revista literaria *Commerce*.

35. Carta de Jean Paulhan a René Daumal, 11 de abril de 1938, en Jean Paulhan (1992: 48).

RETRATO SOCIOLOGICO DEL ESCRITOR «DE DERECHAS» Y DEL ESCRITOR «DE IZQUIERDAS»

La bipolarización política del campo literario en los años 30 justifica que se intente hacer una aproximación estadística a la evolución del reclutamiento de la «derecha» y de la «izquierda» en el campo literario durante el período de entreguerras, cuyos límites tendremos en cuenta, así como el doble sesgo que introducen, de una parte, la reducción de la gama de actitudes posibles a una oposición binaria y, de la otra, la sobreimposición de un principio de categorización que está lejos de agotarse en los asuntos propiamente literarios. Sin embargo, nuestra investigación sobre las trayectorias de 185 escritores en activo entre la década de 1920 y el final de la década de 1940 permite descargar el peso de las características sociales y de las posiciones ocupadas en el campo literario en las decisiones políticas de los escritores de entreguerras.³⁶

36. Se trata de tomas de posición políticas efectivas. Para controlar mejor los resultados, hemos dividido los posicionamientos políticos de acuerdo con una periodización que corresponde a la transformación de los acontecimientos políticos: 1920-1930, 1930-1934, 1934-1939, 1940-1944, 1944-1947, 1947-1952, 1952-1956. Nos centraremos aquí en el período de entreguerras, y para el período de la ocupación remitimos a nuestro libro *La Guerre des écrivains (1940-1953)*, (Sapiro, 1999). Por lo que respecta a los resultados de los períodos de la posguerra (especialmente a partir del 1947), solamente tienen un valor indicativo sobre la evolución de los escritores de la investigación: para un análisis más profundo hubiera sido preciso considerar los escritores que se iniciaron en el campo literario después de la liberación. De acuerdo con nuestro objetivo, hemos reagrupado las diferentes esferas de influencia según las categorías de derecha y de izquierda (para los escritores demasiado jóvenes al inicio del período o muertos a partir de los años 1940 hay otras tres modalidades, que agrupan las tendencias «otras/no responde», «poco politizado», «no se aplica»). «La izquierda» engloba la extrema izquierda trotskista o similares, los comunistas y sus compañeros de viaje, los socialistas, los radicales socialistas y los demócratas cristianos; la «derecha» combina la derecha conservadora, la extrema derecha (*Action française*, ligas) y las tendencias fascistas; esta incluye el gaullismo en la posguerra. Evidentemente, no se trata únicamente de los militantes, sino también de los simpatizantes. A causa de la debilidad de los efectivos globales, era preciso proceder a unos reagrupamientos un poco toscos, cuyos resultados matizaremos a partir de divisiones más detalladas. Para las fuentes y la construcción de las variables de la investigación, véase el anexo incluido en *La Guerre des écrivains* (Sapiro, *op. cit.*: 703 y ss).

La mayor parte de los escritores «de izquierdas» se encuentran en el seno de la joven generación: más de una tercera parte tienen menos de treinta años en 1920, mientras que los escritores «de derechas» se encuentran en la misma proporción entre los de más de treinta años, y la mitad tienen más de cuarenta años en 1920. Hay que distinguir entre la extrema derecha, que atrae a escritores más jóvenes (dos de cada cinco se sitúan en la franja de edad entre los treinta y uno y los cuarenta años) y la derecha conservadora, en la que dos escritores de cada cinco tienen más de cincuenta años. Esta constante, que corrobora la relación establecida entre el envejecimiento social y la propensión al conservadurismo, se intensifica por dos factores. El primero se relaciona con el ritmo y la forma de evolución propios del campo literario, que, después del Romanticismo, se manifiestan mediante revoluciones simbólicas. El segundo factor es la ruptura que impone la guerra; lo analizó Karl Mannheim: la agitación social acelera la cristalización de nuevas generaciones (Mannheim, 1990: 65-66).

El efecto generacional se confirma por el período de entrada en el campo literario según la fecha de primera publicación: más de la mitad de los escritores «de derechas» iniciaron su carrera literaria antes de la Gran Guerra, mientras que más de tres cuartas partes de los escritores «de izquierdas» son recién llegados al campo literario del período de entreguerras. Por otra parte, los efectivos de la izquierda aumentan regularmente a medida que llegan nuevos escritores (con el doble de frecuencia en la izquierda que en la derecha): pasaron de 39 en los años 20 a 58 a finales de los años 30 (en cifras absolutas); es decir, se pasa de un escritor de cada cinco a un escritor de cada tres para el conjunto de la población estudiada, mientras que la evolución del reclutamiento de la derecha es mucho más débil (de 52 a 61, es decir, de más de un cuarto de la población a un tercio de esta). Pero hay una clara evolución de los efectivos en los dos campos, lo que confirma la constatación precedente de una politización del campo literario en los años 30: la tasa

global de los escritores comprometidos³⁷ (de derechas o de izquierdas) aumenta cerca de un 10% después de 1934, sin incluir a los nuevos escritores nacidos después de 1910.

El corte generacional también se refleja en los lugares de publicación, según el primer editor principal: los escritores «de derechas» generalmente publican en editoriales nacidas a finales del siglo XIX (uno de cada cinco en la muy conservadora Plon, uno de cada cuatro en Albin-Michel, Flammarion, Stock o Calmann-Lévy), mientras que casi dos tercios de los escritores «de izquierdas» publican en las editoriales nuevas que se imponen después de la Gran Guerra: Gallimard, Grasset y, después, Denoël.³⁸

Pero el efecto generacional es solamente uno de los factores de la fractura política, que debe combinarse con las tendencias sociales. En conjunto, los escritores «de derechas» están mejor dotados respecto a todo tipo de capitales heredados y adquiridos: se trata de una «élite» social privilegiada, en comparación con sus colegas «de izquierdas». Desde el punto de vista de sus orígenes sociales según la profesión del padre, los escritores «de izquierdas» pertenecen generalmente a la pequeña burguesía y a las clases populares: dos de cada cinco provienen de estas clases, mientras que esto solo ocurre en uno de cada diez escritores «de derechas» hasta 1934, y estos últimos se sitúan sobre todo en la

37. Militantes, afiliados a un partido, simpatizantes que han hecho pública su preferencia partidista (a la manera de Gide, que anunció en 1932 en su *Journal* el apoyo al comunismo) o incluso, simpatizantes cuyas opiniones son conocidas para su entorno y que se vislumbran en sus escritos públicos.

38. No obstante, hay que matizar esta constatación. Nuestra transcripción distingue, en efecto, entre el primer editor principal y el segundo editor principal (bien simultáneamente o bien según una evolución en el tiempo). Según la primera variable (el primer editor principal), los escritores «de izquierdas» son dos veces más numerosos en Gallimard, Grasset y Denoël que en las otras editoriales. Al contrario, se observa un cambio muy definido de la tendencia en Grasset y Denoël cuando se considera el segundo editor principal, que reequilibra los porcentajes de los autores «de derechas» y «de izquierdas» en estas editoriales. Hay que ver, sin duda, un efecto de la voluntad de estas editoriales, en los años 30, de desmarcarse de las Éditions de la *N.R.F.*, que concentran el poder de consagración simbólica en esta época.

extrema derecha. No obstante, la distancia se reduce después de 1934 cuando, ante la amenaza hitleriana y el ascenso al poder del fascismo, se constituyen grupos de intelectuales antifascistas que permiten a los escritores celosos de su independencia posicionarse sin suscribir las consignas de un partido; y también cuando, ante las amenazas, el Frente Popular confiere a la unión de las izquierdas una respetabilidad y una legitimidad sin precedente. Y si la izquierda todavía recluta dos veces más que la derecha en las capas más necesitadas, también reúne ahora escritores con más renta por origen familiar, mientras que se constata un ligero descenso del enrolamiento social de derechas, un descenso que sin duda es la expresión de la aparición de los movimientos fascistas.

Los escritores «de derechas» y «de izquierdas» no se diferencian por el origen geográfico: cerca de un tercio han pasado la infancia en París y la mitad fuera de París, lo que corresponde a un reclutamiento en el campo literario que está de acuerdo con nuestra población global.³⁹ Sin embargo, constatamos que los escritores conservadores son más a menudo originarios de la periferia, mientras que la mitad de los escritores de extrema derecha han nacido en París. Pero los escritores «de derechas» tienen en sus filas más efectivos que se han trasladado a París para cursar los estudios secundarios que sus colegas «de izquierdas»,⁴⁰ hecho que da muestra de los recursos familiares y de las estrategias educativas de las que se benefician los primeros. La derecha recluta dos veces más que la izquierda entre los escritores escolarizados en un *grand lycée* parisino (casi dos de cada cinco) y entre los que han cursado la secundaria en un instituto católico (uno de cada cuatro). Los escritores «de izquierdas» están globalmente peor dotados en cuanto a capital académico: dos de cada cinco no han seguido estudios superiores, frente a un

escritor «de derechas» de cada cinco, y aquellos poseen un título superior al bachillerato con una frecuencia casi dos veces menor (40% frente al 70% de los escritores «de derechas»). La distancia disminuye si estos resultados se relacionan con la edad de los escritores de los dos sectores, ya que los escritores «de izquierdas», que son más jóvenes, han sido escolarizados en una época de expansión de la universidad republicana.⁴¹ Observamos que si los incidentes durante la etapa de escolarización, a causa de las dificultades financieras, motivos de salud, el fracaso escolar o la guerra, son globalmente más frecuentes en la izquierda que en la derecha (un tercio contra menos de un cuarto), los escritores de extrema derecha han conocido la tasa más alta de fracaso escolar (casi uno de cada cinco, contra un escritor «de izquierdas» de cada diez), lo que, por otra parte, explica el resentimiento frente a la escuela republicana, algo que fundamenta su anti-intelectualismo. Los escritores «de derechas» y «de izquierdas» no se diferencian de manera significativa por la naturaleza de sus estudios superiores, pero los primeros han frecuentado más a menudo centros de élite como una *grande école* o una *classe préparatoire* (44% frente a 15%). Las diferencias observadas respecto al origen geográfico y la trayectoria formativa tienden a reducirse al finales de los años 30 de la misma manera que lo hace el origen social, sin que la tendencia se invierta. Este hecho confirma un descenso relativo del reclutamiento social de la derecha, mientras que el de la izquierda va al alza.

En conclusión, los escritores «de derechas» y «de izquierdas» no se dividen significativamente según las profesiones que han ejercido, con la excepción notable de que los primeros son dos veces más a menudo periodistas que los segundos (es el caso de más de un escritor «de derechas» de cada cuatro en los años 20, y de uno de cada tres a finales de los años 30), lo que explica en parte el desequilibrio entre la prensa de derecha y la prensa de izquierda, menos poderosa y menos capaz de ofrecer puestos de trabajo a sus

39. Exceptuando el hecho de que los escritores de derechas son con menor frecuencia originarios de las colonias o del extranjero.

40. Más de un escritor de derechas de cada dos frente a menos de dos escritores de izquierdas de cada cinco residen en la capital desde la adolescencia, y el 80% de los primeros son parisinos en el momento de hacer los estudios superiores frente a un 60% de los segundos.

41. De 1891 a 1920, los efectivos de los estudiantes se han duplicado y han pasado de menos de 23 000 a casi 50 000 (Prost, 1968: 243).

«ideólogos», como también el hecho de que la derecha se alía con los escritores más profesionalizados, los que viven de la pluma (es decir, de su producción editorial y periodística) sin estrecheces, y miembros de instancias representativas de la profesión (sociedad de escritores, sociedad de los dramaturgos, etc.). Los escritores «de derechas» se reclutan generalmente entre los que han ejercido o ejercen una actividad profesional en el sector privado, periodistas incluidos (entre un 36% en los años 120 y un 44% durante el gobierno del Frente Popular, frente a un 30% y un 26% en la función pública, respectivamente); en cambio, los escritores «de izquierdas» provienen generalmente de la función pública (entre un 28% en los años 20 y un 34% durante el gobierno del Frente Popular, frente a un 20% y un 24% en el sector privado), pero la distancia, todavía débil en los años 20, no se hace notoria hasta después del año 1934, ante la amenaza del fascismo y, sobre todo, bajo el Frente Popular. Por otra parte, los adversarios de derechas se dan cuenta de ello, como demuestra el desprecio de François Mauriac respecto al «rebaño de los escritores funcionarios», «los Chamson, los Cassou, los Jean-Richard Bloc», «escabeles» a los pies de Malraux (Mauriac, 1947: 294). Observamos que el reclutamiento de la izquierda se duplica en la categoría de los escritores que ejercen o han ejercido de profesores (que pasan de 4 a 9 en cifras absolutas, lo que representa, respectivamente, del 10% al 15% de afiliación de la izquierda en los años 20 y a partir de 1934).

El reclutamiento social diferenciado de la derecha y de la izquierda en el campo literario hace surgir una fuerte correlación entre la fractura política y la oposición viejos/jóvenes, una de las principales oposiciones que estructuran el campo literario. Esto muestra, además, hasta qué punto esta fractura se debe a la herencia social, e ilustra la persistencia, bajo una forma escasamente disfrazada, del antagonismo entre los escritores de la alta sociedad y la bohemia literaria que observó Darnton a finales del siglo XVIII. Este antagonismo opone a un sector de escritores muy profesionalizados que vivían de la pluma y constituían también la élite del periodismo (articulistas, cronistas, reporteros) y a los jóvenes aspirantes, resignados a

realizar tareas para subsistir en el periodismo o en la edición (independientes, cronistas de sucesos, correctores, etc.); la fractura entre lo privado y lo público solo interviene, en el seno del campo literario, de manera secundaria y tardía, con la llegada del Frente Popular. Pensando en los primeros, en la Academia y en los salones, Albert Thibaudet, siguiendo a Alain, opuso la *ideología de izquierdas* política a la *ideología de derechas* de la carrera literaria: «el camino de la profesión de escritor está a la derecha», escribía en *La République des professeurs* (Thibaudet, 1927: 169). De todas maneras, cuando se compara, por ejemplo, a los miembros de la Académie Française con los surrealistas, esta oposición entre escritores socialmente dominantes y escritores socialmente dominados, que traslucía aquí el envejecimiento social (intensificado por la profesionalización durante la carrera), resulta útil, pero no representa todas las posiciones en el campo literario, y no permite, en particular, entender la posición (si bien central) de la vanguardia consagrada, representada por André Gide. Como durante el caso Dreyfus (Charle, 1990), la fuerte bipolarización política del campo intelectual en los años 30 revela de hecho una correlación entre la oposición derecha/izquierda y el segundo principio de estructuración del campo literario, que enfrenta, desde mediados del siglo XIX, un sector relativamente autónomo con un sector heterónimo.

LOS FUNDAMENTOS DE LA IDEOLOGÍA LITERARIA DE IZQUIERDAS

La oposición binaria explica solo parcialmente las complejas relaciones entre literatura y política y, reduciéndolas a una simple oposición social, omite el efecto de mediación que ejerce el campo literario en las elecciones políticas de los escritores. Estas tienen que referirse a otro factor de estructuración del campo literario: el que opone, desde la industrialización del mercado del libro, un sector de gran producción (sometido a la ley del mercado y regido por las cifras de venta) a un sector de producción restringido (preocupado por mantener una relativa autonomía en relación con la economía mercantil) y que

opone al éxito público el juicio de los colegas como único fundamento del valor simbólico de la obra (Bourdieu, 1992). Hay una estructura perpendicular que, como primer factor, opone en el espacio social a las clases dominantes y a las clases dominadas en función del volumen global del capital poseído y, como segundo factor, a los que poseen un capital de dominio económico y político (poder temporal) con los que poseen capital cultural o simbólico (poder espiritual). Esta estructura se encuentra en el seno del campo literario, pero invertida: si bien podemos oponer globalmente los escritores «dominantes» a los escritores «dominados» según el volumen global de notoriedad, se diferencian también según el tipo de notoriedad de que gozan: la notoriedad en el orden temporal (consagración institucional, éxito de ventas, cifras de tirada, etc.), de una parte, y el reconocimiento de los iguales como fundamento del capital simbólico, de la otra (Bourdieu, 1991).⁴² En el orden de los valores internos en el campo literario, es este segundo principio de notoriedad, de tipo específico, el que triunfa.

Este cambio de valores es un terreno favorable a la consolidación de la ideología de izquierdas, que en política hace girar a la izquierda la asimetría de la oposición cultural original (es decir, la lateralización a la derecha que constató Hertz). Y, de hecho, mientras que los escritores «de derechas» generalmente se reclutan entre los que tienen reputación de pertenecer a la alta sociedad o los que han tenido éxito de ventas (es el caso de casi la mitad de ellos), cerca de dos tercios de los escritores que se posicionan a la izquierda gozan de un reconocimiento de tipo específico (la proporción de escritores poco reconocidos en la población estudiada es casi la misma en la izquierda y en la derecha: un poco más de un cuarto).⁴³ Por otra

parte, a esta misma oposición remite la representación de la dicotomía geográfica entre *rive droite* y *rive gauche*. En 1947, André Billy escribía, evocando la «guerra de las dos orillas»: «¿Quién negaría hoy en día que la *rive gauche* ha acabado ganando? ¿Quién negaría que, en los años posteriores a 1918, el espíritu de la *Nouvelle Revue Française* se ha impuesto al academicismo y al *parisinismo*?» (Billy, 1947a).

La tensión entre «derecha» e «izquierda», tal como se traduce en el campo literario, se debe a la doble naturaleza de la literatura: en su calidad de producto de una élite intelectual que se concibe como tal, reservada, al menos en el pasado, a las clases cultivadas que conforman su público principal, se muestra unas veces como un instrumento de legitimación de la dominación que refuerza el sentimiento de superioridad y los valores de las clases dirigentes, y otras, como un producto que contiene un potencial subversivo. «Quizá es inútil intentar extraer teorías revolucionarias de una poesía de rebelión. Pero la agitación literaria tiene casi siempre, en sí, un poder amenazador», escribe el crítico Léon-Pierre Quint en la época de la liberación. Este potencial subversivo se ha autoafirmado desde el romanticismo, que condena a las nuevas generaciones a distinguirse por un movimiento de eterna superación de las soluciones formales adoptadas por sus mayores, y a la transgresión de las rutinas de lengua y de estilo. «Ego –De *derecha*, por instinto; de *izquierda*, por el espíritu, de *derecha* entre los de izquierda, y de *izquierda* entre los de derecha. Aquí, me repugnan las ideas, y allá, el género», escribe en 1934 Paul Valéry en sus *Cahiers* (Valéry, 1974: 1494). «Tengo la inteligencia a la derecha y el corazón a la izquierda», decía igualmente André Gide, que, además, en 1941 explica a Jean Schlumberger: «Como si no hubiera, igual que en la literatura, “fuerzas de orden y fuerzas de libertad”, tal

42. Véase Pierre Bourdieu (1991: 4-46, y más concretamente el gráfico de la pág. 11). Para la estructura del espacio social, véase Pierre Bourdieu (1979: 128 y ss).

43. Se ha construido el indicador del tipo de reconocimiento teniendo en cuenta el conjunto de las variables que tratan del tipo de consagración que se ha codificado separadamente: premios literarios, reconocimiento institucional (afiliación a las academias y a los jurados literarios), citas y extensión

de las reseñas en las antologías contemporáneas, reconocimiento póstumo (diccionarios actuales), etc. El análisis de las correspondencias que hemos realizado a partir de esta población diferenciaba claramente los dos tipos de personalidades, de la alta sociedad y específica, y las instancias de consagración de cada uno, las academias y los premios de novela, por una parte, y los premios Nobel y Premio Nacional de las Letras, por la otra; véase Sapiro (1999) y, específicamente, los gráficos en el anexo.

como tú muy bien dices –¡pero aún más alto!– una derecha y una izquierda; y que nosotros sabemos muy bien lo que queremos decir cuando oponemos, aunque sea interiormente, el uno al otro». ⁴⁴ La tensión entre «derecha» e «izquierda», que aquí se refiere a pares de oposiciones cultas, Clasicismo y Romanticismo, composición y estilo, obligaciones y libertad, razón y sentimiento, expresa también la posición de contradicción que ocupan los representantes del sector autónomo. A partir del Segundo Imperio, estos se definen por su doble distancia respecto al arte burgués y al arte social (Cassagne, 1997 [1906]; Bourdieu, 1979). Su elitismo y su rechazo a subordinar su arte a una causa extraliteraria les lleva a rehusar a los partidarios del arte social o a sus equivalentes más tardíos, escritores proletarios o representantes del realismo socialista; pero los escritores más autónomos normalmente se ven relacionados con la izquierda por su lucha contra los escritores conservadores que condenan el potencial subversivo de sus obras en nombre de la salvaguardia del orden moral y social.

Este combate entre escritores conservadores y defensores de la autonomía se expresa mediante la oposición entre responsabilidad y libertad (o carácter gratuito) que sostiene el debate culto sobre el arte desde 1880 hasta la liberación. ⁴⁵ Durante todo este período, la noción de responsabilidad es ampliamente aceptada por los ideólogos conservadores o reaccionarios que, siguiendo la estela de los pensadores de la contrarrevolución, consideran que los intelectuales son simplemente sospechosos de ser instigadores de problemas, y procuran marcar límites al pensamiento crítico y a la creación, bajo la sospecha de tener un potencial de subversión.

44. André Gide, carta a Jean Schlumberger, 5 de junio de 1941, en André Gide y Jean Schlumberger (1993: 930). La primera cita se ha extraído de Lucien Combelle (1951: 51).

45. Este análisis lo desarrollamos en una comunicación titulada «La responsabilité de l'écrivain: de Paul Bourget à Jean-Paul Sartre» en el coloquio «Pour une histoire sociale de la littérature» organizado por Joseph Jurt, 21-23 de octubre de 1999 (Sapiro, 2001).

Es significativo que esta noción de responsabilidad se teorizara en el momento en que la República instauraba la libertad de expresión (ley de 1881 de la libertad de prensa) y comenzaba a generalizar el acceso al saber y a la lectura, democratizando su enseñanza. Puesto que el Estado se libraba del control de las conciencias al rechazar el poder de censura de la Iglesia, los hombres de letras se convertían en guardianes del orden moral y social en el seno del mundo intelectual y recordaban a los escritores sus responsabilidades sociales. El novelista Paul Bourget trató la cuestión en el célebre prólogo de su novela *Le Disciple* (1889), que aspiraba a ilustrarla y anunciaba su próxima adhesión a la Iglesia católica.

La polémica que suscitó la aparición de *Le Disciple* estableció los términos del debate: frente a Anatole France, que defendía los «derechos imprescindibles» de pensamiento y de la libertad de expresión de todo sistema filosófico, el crítico Ferdinand Brunetière en *Revue des Deux Mondes* marcaba los límites a la audacia de la especulación intelectual (Louré, 1996: 55). Pasa lo mismo con la literatura. Un escritor católico formuló claramente este antagonismo durante la Gran Guerra: «la responsabilidad del escritor limita sus derechos» (Fonsegrive, 1917: 73). La experiencia de la guerra y la Unión Sagrada han contribuido a legitimar esta noción de responsabilidad en el campo literario. En su nombre, al acabar el conflicto, los escritores católicos y nacionalistas inician una campaña contra André Gide y sus imitadores, agrupados en la *Nouvelle Revue Française*, condenando el subjetivismo, el pesimismo y el inmoralismo del autor de *Les Caves du Vatican*. Estos ataques se volverán a producir (con frecuencia a manos de los mismos, principalmente del crítico católico y partidario de Maurras, Henri Massis) a partir de la llegada del régimen de Vichy: desde la denominada *querelle des mauvais maîtres* ('querrela de los malos maestros'), se acusó a los escritores más reconocidos de entreguerras, con Gide al frente, de tener una parte de responsabilidad en la derrota de Francia por haber ejercido una influencia negativa en la juventud (Sapiro, 1999).

Ante estos ataques, los escritores mencionados y sus críticas invocan el carácter gratuito de la literatura, su falta de responsabilidad, su carácter lúdico (no es

más que un juego), argumentos forjados a lo largo del proceso del siglo XIX como forma de presentar como inocente al autor ante los tribunales (Prassoloff, 1989: 126-127), y que construyen la teoría del arte por el arte, desde la cual se afirma la autonomía del campo literario. Pero estas polémicas a menudo los empujan también a radicalizar su posición, como en el caso de André Gide, que, como reacción a los ataques de los críticos católicos y nacionalistas (principalmente Henri Massis), hace público su alegato en defensa de la homosexualidad (*Corydon*, 1924) y, más adelante, en 1932, proclama su simpatía por el comunismo.

«La ideología de izquierdas» encuentra así un punto de anclaje privilegiado en una oposición estructuradora entre autonomía y heteronomía, y en la disimetría que incluye. Ante una auténtica «derecha» ideológica, conservadora o reaccionaria, que hace de intermediaria con los sectores dominantes del campo de poder para contener la autonomía de la literatura y del pensamiento, los defensores de esta autonomía, que generalmente se unen al sector simbólicamente dominante del campo literario, se movilizan para protegerla. Mauriac expresaba perfectamente esta disimetría al referirse a la Académie Française, que aparecía en esta descripción como un modelo a escala reducida del campo del poder, con su sector político y económico dominante, y su sector intelectual dominado:

El público admite que en la Académie Française hay una izquierda y una derecha. Y, respecto a la derecha, no se equivoca. Este puede ser el último «reducto» francés donde subsiste una derecha auténtica. Y más todavía: un lugar en que la derecha subsiste en estado puro. En cuanto a la izquierda... «¡Otro comunista!» suspiró el mariscal Pétain cuando Georges Duhamel fue elegido. Esto lo dice todo. Incluso bajo esta forma tan benigna, niega que exista una izquierda en la Academia. Lo que pasa es que hay algunos escritores que desearían [...] hacer entrar a otros escritores.⁴⁶

Como hemos sugerido antes, sus luchas contra esta derecha ideológica conducen a los representantes del sector intelectual más autónomo a politizarse y a aliarse con la izquierda política.

La disimetría se debe a los mecanismos de la movilización: mientras que los escritores conservadores hacen de intermediarios de los poderes político y religioso para imponer límites al pensamiento crítico y a la creación, los representantes del polo autónomo tienden a universalizar los valores que están en la base de su *ethos* profesional. Así, al empleo de la literatura como instrumento de poder simbólico de las fuerzas de conservación se oponen, habitualmente, la función crítica de la actividad intelectual, la concepción de la literatura como búsqueda y los valores universales del espíritu. Por la defensa de la verdad y de la justicia se movilizan, tras Émile Zola y Anatole France, los partidarios de la revisión del proceso de Dreyfus. En el bando contrario, los antidreyfusianos (entre los que están Maurice Barrès, Paul Bourget y Ferdinand Brunetière —que, de vez en cuando, también se han relacionado con la Iglesia católica—) invocan la razón de estado como límite de la búsqueda de la verdad por parte de la investigación judicial y, por descontado, como límite para el ejercicio de la función crítica de aquellos a los que estigmatizan como «intelectuales». De la misma manera, después de la guerra de 1914, el director de la *Nouvelle Revue Française*, Jacques Rivière, replica a los escritores próximos a *Action française* que quieren someter la literatura al moralismo nacional que la indiferencia en el orden del pensamiento y de la creación es un deber patriótico por la salvaguarda del prestigio de Francia (Rivière, 1919: 4): la «indiferencia» se opone aquí implícitamente al utilitarismo de aquellos que, en nombre de la responsabilidad del intelectual, desean someter el arte y el pensamiento a finalidades externas. En los años 30, en nombre de la «defensa de la cultura», bajo la protección de André Gide y de Romain Rolland, se produce la movilización de los intelectuales antifascistas, bien representados en la *Nouvelle Revue Française*, mientras que los intelectuales neopacifistas de derecha (entre los cuales hay un gran número de miembros de la Académie Française) se erigen en guardianes de la «civilización occidental» y se

46. François Mauriac, «L'examen des titres», *Le Figaro littéraire*, 15 de abril de 1955, reimpresso en Jean Touzot, dir. (2000: 403).

solidarizan, por esta razón, con los regímenes fascistas (Sirinelli, 1990). Finalmente, bajo la ocupación, frente a los intelectuales colaboracionistas y partidarios de Vichy que intentan someter la literatura a los valores de la «Revolución nacional», la defensa de la libertad (y de la libertad de expresión) es el resorte de la movilización de los representantes del sector autónomo en una oposición activa a la ocupación nazi y al régimen de Vichy, mientras que las prácticas de «contrabando» literario (el recurso a un lenguaje codificado) y de la clandestinidad devuelven a la literatura toda su carga subversiva (Sapiro, 1990).

EL ADVENIMIENTO DE UNA IZQUIERDA LITERARIA A PARTIR DE LA LIBERACIÓN

Hay que esperar a la liberación para ver superada la antinomia entre «responsabilidad» y «libertad», heredada de Paul Bourget y que constituía el debate intelectual hasta entonces. Esta evolución permite la aparición de una izquierda literaria independiente que se convierte en un agente de pleno derecho en el campo de producción ideológica, asumiendo por completo la postura del «intelectual» en la continuidad de los compromisos dreyfusiano y antifascista con los que se identifica, pero ya sin limitarse a los posicionamientos puntuales ligados a asuntos políticos concretos. Ahora tendrá un papel de primer orden en la definición y la codificación de la división ideológica izquierda/derecha.

La superación de la antinomia entre «responsabilidad» y «libertad» es obra de la resistencia literaria, en el momento en que vuelve a apropiarse también del moralismo nacional que la derecha nacionalista había acaparado desde el final del siglo XIX (la defensa de la patria y la de la libertad constituyen un mismo combate para los escritores resistentes). El restablecimiento del sentido jurídico primero de la noción de «responsabilidad», los procesos de depuración y, en particular, la condena a muerte de Robert Brasillach, provocaron violentos enfrentamientos entre partidarios de la indulgencia y partidarios de la intransigencia. Esta división, que estructura la recomposición del

campo intelectual, es en buena medida la expresión de la lucha de concurrencia entre la nueva generación, nacida de la Resistencia (Sartre, Camus, Vercors), y sus antecesores de antes de la guerra (Paulhan, Mauriac, Duhamel). Esta coincide también, naturalmente, con la división política izquierda/derecha. A la concepción de plena responsabilidad del escritor por la cual los recién llegados intentan imponerse en el campo literario, los antiguos oponen el derecho al error o los límites de esta responsabilidad.

Sartre completa el trabajo de redefinición y teorización de la noción de *responsabilidad*, que, en el marco de su filosofía existencialista, disocia del moralismo nacional, al que estaba históricamente ligada, para ligarla a su concepción de la libertad. Al decretar que el acto de escribir es el que compromete, y haciendo al escritor «de una vez por todas responsable de la libertad humana» (Sartre, 1998: 31), Sartre lleva al paroxismo la propensión de los escritores a universalizar los valores fundadores de su *ethos* profesional, reafirmando el principio de autonomía en relación con la militancia de los intelectuales de partido que representan, en la misma época, Louis Aragon y Paul Éluard. Esta concepción, que sostiene su teoría de la «literatura comprometida» y que está anclada en los modelos del compromiso de Émile Zola a favor del capitán Dreyfus y en el de la resistencia intelectual, crea la posición que triunfa a partir de 1945 y que ocupa la revista que dirige (Boschetti, 1985). Si bien es cierto que el lanzamiento de *Les Temps Modernes* en Gallimard (que reemplaza a la difunta *Nouvelle Revue Française*) ilustra el cambio de paradigma en el sector simbólicamente dominante del campo literario, del arte puro a la «literatura comprometida», André Billy no se equivoca cuando ve en «el ascenso brillante» de Sartre el resultado de la victoria de la *rive gauche* y el triunfo del «espíritu de la *Nouvelle Revue Française*» sobre «el academicismo» (Billy, 1947a). Pero este cambio de paradigma permite la llegada de una izquierda literaria autónoma respecto a los partidos políticos y que tiene un papel en la definición y en la elaboración de los valores de la izquierda más allá de sus subdivisiones. El fracaso del intento de Sartre de crear, con David Rousset, un partido político de intelectuales, el

Rassemblement démocratique révolutionnaire (RDR) en 1947, y su decisión de ser compañero de viaje del Partido Comunista [francés] durante la Guerra Fría, si bien expresan la dificultad de mantener esta posición autónoma sin renunciar a implicarse en el terreno político, no han afectado el prestigio de esta figura del compromiso. Encarnación de lo que Pierre Bourdieu denominaba «el intelectual total» (Bourdieu, 1980), Jean-Paul Sartre consigue convertir al escritor de izquierdas en la figura paradigmática del intelectual, en un momento en que la nueva bipolarización del campo literario engendrada por la guerra fría (que coincide en gran parte con la división entre «indulgentes» e «intransigentes» sobre la cuestión de la depuración) favorece más que nunca la aplicación de la oposición derecha/izquierda.

En efecto, el mundo de las letras no se había fracturado políticamente. El campo denominado «progresista», que reúne a escritores comunistas y no comunistas, está representado por el Comité Nacional de los Escritores (CNE), organismo nacido de la Resistencia, *Les Lettres françaises*, *La Nouvelle Critique*, *Les Temps Modernes* y *Esprit*. Desde 1947, los escritores comunistas inician una campaña contra la importación de la literatura estadounidense de éxito y contra el retorno al mercado de los libros de los colaboracionistas. Elsa Triolet, que establece las bases de una reflexión para la difusión del libro progresista, en una conferencia en el CNE en marzo de 1948, se lamenta de la ausencia de una «crítica de combate» en el campo progresista.

Los intelectuales de izquierda no consideran todo libro como un arma a favor nuestro o en contra nuestra.

La crítica de combate de nuestros adversarios, en nuestro país se sustituye por una crítica que presume de no juzgar los libros desde el punto de vista de su calidad artística. Aquí decimos: es un libro escrito por un hombre de gran talento, talento nocivo, pero, en cualquier caso, talento. [...]

Respecto al juicio sobre los talentos y la calidad artística, los intelectuales de izquierda abrazan

la tesis del enemigo y no creen en el valor de nuestra literatura (Triolet, 1948: 74).

El campo contrario se expresa principalmente en *Le Figaro littéraire* y en *La Table ronde*, relevado por *La Parisienne* a partir de 1953, mientras que la extrema derecha partidaria de Vichy y colaboracionista se reorganiza, primero de manera clandestina y después abiertamente desde 1948. La apropiación del moralismo por parte de los escritores progresistas comporta una reacción de la derecha literaria, que desde entonces es partidaria del arte por el arte y que en su nombre defiende «la irresponsabilidad» del escritor. Esta derecha encuentra partidarios entre los miembros de una nueva generación bautizada como los *hussards* o húsares (Jacques Laurent, Roger Nimier, Antoine Blondin). Teniendo como objetivo la figura simbólicamente dominante de Sartre, estos ven en él al heredero de la literatura de tesis de Paul Bourget y de su academicismo universitario en nombre del arte por el arte (Laurent, 1951). A su vez, se ven caracterizados en las columnas de *Les Temps Modernes* como entes de tendencia «fascista» (Frank, 1984: 21). Sin ir más lejos, hemos podido señalar el carácter puramente formal de su reivindicación del principio del arte por el arte, que tiene como objetivo, de hecho, exculpar a los escritores colaboradores condenados en el contexto de los procesos de depuración, y que no solamente contradicen sus actividades periodísticas, muy comprometidas políticamente, sino también sus obras, cuyo mensaje ideológico basta con analizar (el restablecimiento de los escritores colaboradores y del régimen de Vichy), así como la elección misma de su género predilecto: la novela histórica (Hewitt, 1996; Simonin, 1998).

El enfrentamiento entre los dos campos culmina en 1955, en medio de una coyuntura de crisis de la izquierda parlamentaria y de apogeo del movimiento poujadista, cosa que contribuye a la codificación de la división ideológica derecha/izquierda. En marzo de 1955 *Les Temps Modernes* publica un número sobre «La Izquierda» con el objetivo de comprender las divisiones (especialmente entre la Section Française de l'Internationale Ouvrière, SFIO,

y el Partido Comunista) y de hacer una llamada a favor de un nuevo Frente Popular. Lo hace, también, para reafirmar la pertinencia de estas categorías de derecha y de izquierda frente a la tendencia (según el espíritu de la época) a negarlas, particularmente desde la derecha. Insistiendo en la relatividad de las nociones de derecha y de izquierda, una en relación con la otra, Claude Lanzmann escribe que la izquierda, que es negación, rechazo, se afirma designando a la derecha y constituyéndola como su antagonista (Lanzmann, 1955: 1626 y ss.). Por eso, el número se abre con un largo estudio de Simone de Beauvoir dedicado a «El pensamiento de derecha de hoy» (de Beauvoir, 1955).

Simone de Beauvoir analiza la retórica de derecha: defensa de la civilización occidental, identificación del comunismo con la barbarie, humanismo que reserva el título de «hombres» solamente a los «civilizados» y lo niega a las «masas»; estas son las ideas mediante las cuales la burguesía confiere una apariencia de universalidad a la defensa de sus privilegios. De Beauvoir describe también la posición ambigua de los ideólogos de derechas, objetos de desconfianza para la burguesía como intelectuales y especialistas, condenados por esto mismo y, debido a su desprecio por el común de los mortales y por las obligaciones vilmente materiales que recaen sobre ellos, a resguardarse en los cielos del idealismo para elogiar las cualidades de una concepción abstracta de la humanidad. Según de Beauvoir, estos ideólogos (Nietzsche, Spengler, Scheler, Jaspers y muchos otros) ofrecen las justificaciones cultas necesarias para la afirmación de la superioridad burguesa y para la legitimación de los privilegios que aparecen fundamentados por naturaleza, o como mínimo ampliamente merecidos. Su teoría de la élite, que exalta al santo, al genio, al superhombre, al héroe, se basa en las oposiciones eruditas entre maestros y esclavos, grandes hombres y masa, élite y pueblo, etc, y en la valorización del gusto, de la elegancia... en resumen, de las cualidades por las que esta élite afirma su distinción, es decir, su distancia y su diferencia del resto de los mortales. Y es este rechazo de la ley del número y, por lo tanto, de las leyes estadísticas, lo

que los lleva a responder a la ciencia, en nombre de la singularidad y el azar, aunque la burguesía sí que cree en la ciencia. Es también en estas concepciones donde arraiga su antiintelectualismo, ya que prohíben a las masas el acceso a la cultura y al saber. El arte, depositario de los valores eternos accesibles a una minoría de escogidos, es el terreno predilecto de estas ideologías, y no dejan de esgrimir la amenaza de muerte que comporta la igualdad social. No obstante, el hombre de izquierda, escribe Simone de Beauvoir, lejos de aceptar esta anexión del arte por parte de la burguesía, la rebate particularmente porque en el pasado la literatura «constituyó a menudo una auténtica revuelta contra la burguesía: no hay más que citar a Rimbaud, Mallarmé, los surrealistas» (de Beauvoir, 1955: 2234). Por otra parte, añade, desde el final de la última guerra los escritores de derechas se identifican con la literatura a condición de que esta no esté comprometida, incluso cuando, bajo la ocupación, cuando ellos creían que estaban del lado de los vencedores, habían recriminado a los intelectuales el hecho de que se hubieran mantenido al margen del bullicio. Al descubrir su estrategia, de Beauvoir muestra la inconsecuencia de su reivindicación del arte por el arte respecto al carácter muy comprometido de sus escritos y de sus obras.

Como respuesta al número sobre «La Izquierda» de *Les Temps Modernes*, en junio de 1955 *La Parisienne*, revista dirigida por Jacques Laurent y plataforma de los *hussards*, publica bajo el título «*Existe-t-il un style littéraire de droite?*» («¿Existe un estilo literario de derecha?») la grabación de una discusión entre Jacques Audibert, Antoine Blondin, Jacques Laurent, Félicien Marceau, Roger Nimier y Paul Sérant, reunidos por André Parinaud. Los *hussards* rehúsan la etiqueta de derecha que les ha asignado *L'Express* (que representa entonces la esfera de influencia afín a Mendès). Su táctica consiste en demostrar la inanidad de la oposición derecha/izquierda por el hecho de su reversibilidad en el tiempo (por ejemplo, Paul Sérant explica: «Hasta la última guerra, la derecha defendía la ciudad y la izquierda, el individuo. Después de la guerra, parece que sea un poco lo contrario»), (Laurent, 1989[1955]) o incluso a hacer de ello objeto

de mofa (Jacques Laurent la reduce también a una cuestión de lenguaje: «Antes había un sistema muy simple para distinguirla a la gente de derechas y la de izquierdas. Al trasatlántico *Normandie*, la gente de derechas lo llamaba *La Normandie*, en femenino, y la gente de izquierdas lo llamaba *Le Normandie*, en masculino. He aquí una paradoja que encantará a los redactores de *L'Express*, acostumbrados a juzgar sumariamente») (*Ibid.*, pág. 140).

En el terreno literario, reivindican el carácter «gratis» contra el moralismo del «novelista de izquierdas». Este, explica Jacques Laurent, «no olvida los imperativos de su partido en el momento en que tiene que hacer que un joven y una joven se acuesten» (*Ibid.*, pág. 143). Según él, «el escritor de izquierdas» somete la literatura a objetivos que le son ajenos, sacrificando las reglas del arte a la ideología al encarnar a sus adversarios en los personajes novelescos caricaturizados, al contrario que un Marcel Aymé, que en *Uranus* ha sabido (dice él) representar a un comunista «de manera simpática» (*Ibid.*, pág. 151). Para él, «el escritor de derechas» se caracterizaría por su libertad. De hecho, Jacques Laurent lo define como aquel que no acepta directrices, que escribe sin atenerse a un código, reconociendo que «esta definición solo tiene sentido frente a una izquierda militante» (*Ibid.*, pág. 146). El escritor de derechas es, según Jacques Laurent, un escritor cómico, que tiene estilo y se preocupa por la lengua y por la forma por encima de todo. «El escritor de izquierdas, en cambio, aspira a escribir como lo hace todo el mundo en la medida en que quiere expresar un pensamiento colectivo» (*Ibid.*, pág. 148).

En cuanto al estilo, Jacques Audiberti no duda en oponer las cualidades «aristocráticas»: la naturalidad, la fluidez, el «tono elegante desenvuelto, deliberadamente tosco, en el que se recupera el lenguaje oral de una alta sociedad activa y bienhablada» frente al «martilleo laborioso, de zapatero, de herrero, “proletario” de algunos, Michelet, Hugo, Péguy». Lo que dice a continuación, que desarrolla esta serie de oposiciones cultas entre el espíritu y la forma, lo que se hace con facilidad y lo que se hace a base de trabajo, la desenvoltura y el espíritu de seriedad, merece una larga cita:

Aquellos, por una especie de obsesión material y cuadrículada de la frase independientemente de los vientos que los guían, aquellos sugieren la CGT. [...] Estos herreros prosódicos engendran Jaurès. Zola llama a su puerta. Muestran sin parar sus brazos, su sudor. Tienen, como mínimo, un predecesor, Bossuet. En efecto, Bossuet, como Hugo, defendía el músculo. Levantaba el martillo. Pero Stendhal [...], como Saint-Simon, aunque se pasa la vida escribiendo, parece que no tiene tiempo de escribir, ocupado en citas, baños, pedicuras, arzobispos. Leconte de Lisle, que trabajaba sus versos bajo un torno, sería un escritor de izquierdas. De derechas, Jean Paulhan, a pesar de fingir que escribe con la punta de los dedos. De derechas también, Drieu la Rochelle, siempre en los límites de las faltas de ortografía, bien por dandismo sutil, bien por brillante dejadez.

Si los *hussards* rehúsan la etiqueta de derechas es por el descrédito en que está sumida la derecha ideológica desde la liberación, como reconocía Audiberti. Cuando explica que le desagradaría ser identificado con la derecha, mientras que la etiqueta de izquierdas no le pesaría (aquí encontramos la ideología semánticamente de izquierdas), Audiberti intenta desmarcarse de los «escritores de derechas profesionales y propiamente dichos, ayer un Jacques Bainville, hoy un Pierre Boutang, [que] se denominan, afortunadamente, de extrema derecha, lo que permite no confundirlos con los escritores con disposición individualista» (*Ibid.*, pág. 148). Pierre Boutang no deja de responder a esto en el número que *La Parisienne* dedica a «La Derecha» unos años más tarde: «[...] cualquier servicio que haya podido ofrecer después de 1944 una determinada joven derecha frívola, por ejemplo en *La Parisienne*, no habrá diferido el momento ni la puesta en práctica de una verdadera reacción a los mitos de la izquierda triunfante» (Boutang, 1956: 537).

Este número de *La Parisienne* sobre «La Derecha», aparecido en diciembre de 1956, constituye la verdadera respuesta al de *Les Temps Modernes* sobre «La Izquierda». Jacques Laurent denuncia vigorosamente un proyecto que ha «movilizado contra la derecha de una manera

laboriosa todo aquello que podemos esperar de una mala fe aleccionadora» (Laurent, 1989[1955]: 519) y ha reactivado así la vieja oposición entre creador y profesor, *auctor* y *lector*, creación e imitación, invención y repetición, talento y dedicación, genialidad y destreza, elegancia y pedantería, facilidad y esfuerzo, heredero y becado. A este sistema de oposiciones remiten las representaciones de las diferencias entre un estilo de derechas y una escritura de izquierdas citadas anteriormente (y no es casualidad que se haya escogido a Péguy, estudiante becado de la Escuela Normal Superior, para ilustrar la segunda). El enfrentamiento entre *La Parisienne* y *Les Temps Modernes* resucita, pues, la oposición estructural entre el hombre de letras y el intelectual subyacente en los posicionamientos durante el caso Dreyfus. Pero, según reconocía como conclusión François Nourissier, este número de *La Parisienne* huele mucho a rancio, entre los que rechazan la división derecha/izquierda (Jacques Laurent), los doctrinarios que se referían al pasado (Pierre Boutang, que lamenta la ausencia de elaboración de una «teoría del bien común nacional» (p. 357); Pierre Andreu, nostálgico de la tentativa de síntesis, antes de la guerra de 1914, entre monárquicos y sindicalistas) y los testimonios decepcionados de antiguos hombres de extrema derecha que expresan su arrepentimiento por haber abandonado el firmamento de la literatura (Claude Elsen, «Le ci-devant»; Robert Poulet, «Adieu au fascisme»).

La derecha literaria tendrá que esperar hasta la guerra de Argelia para devolver a su nacionalismo una «credibilidad» que su adhesión a Vichy o al colaboracionismo y su combate contra la Resistencia habían sacudido durante mucho tiempo. Una vez más, la fuerte bipolarización de la cuestión política se presta bien a la aplicación de la división derecha/izquierda en el campo intelectual, y la nueva oposición coincide ampliamente con las discrepancias anteriores. Esta cristaliza en el otoño del 1960 en una nueva batalla de manifiestos. La «declaración sobre el derecho a la insumisión en la guerra de Argelia» (Manifiesto de los 121) une a la izquierda existencialista, los surrealistas y la vanguardia constituida por los novelistas del *Nouveau roman* que, a pesar de su rechazo de la «literatura

comprometida» y su voluntad de separar nuevamente arte y política, recuperan por su cuenta la concepción sartriana de la responsabilidad del escritor como hombre (como ciudadano, dicen ellos) (Simonin, 1996). Ante esta situación, los defensores de «la Argelia francesa» y «de Occidente» se reúnen para firmar el «Manifiesto de los intelectuales franceses»: en esta lista, donde los *hussards* son con diferencia los más jóvenes, estos se relacionan con la derecha académica.⁴⁷

Puesto que remite a la oposición entre dominantes y dominados, la dicotomía derecha/izquierda se aplica particularmente bien al campo literario en que, igual que en el campo político, la lucha por la conservación o la transformación de las relaciones de fuerza queda abierta. La fuerte propensión del campo intelectual francés a bipolarizarse, como hemos visto, lo ha hecho particularmente permeable a estas categorías políticas. Sin embargo, el análisis en términos de *derecha* e *izquierda* no puede preceder ni en ningún caso debe preceder al estudio de los principios de estructuración propios de este universo simbólico, en que este análisis se añade a las oposiciones preexistentes. Así, la oposición dominantes/dominados, que remite en un primer momento al volumen global de la notoriedad, se especifica después según el tipo de notoriedad, simbólica por una parte, económica y política, por otra, y vuelve a la dicotomía autonomía/heteronomía. La ideología de izquierdas del campo literario se basa en la posición dominada que ocupa en el campo del poder (frente a los detentores del capital económico y político) y en el cambio de valores que ha implicado el proceso de su autonomización: rechazo de la lógica económica y de las formas de legitimación de la alta sociedad. La afinidad de los defensores de la autonomía por la izquierda se basa en su propensión a oponerse a los valores de los sectores temporalmente dominantes que fundamentan su *ethos* intelectual (espíritu crítico, búsqueda de la verdad, etc.), pero esta afinidad se intensifica en la confrontación con los ideólogos conservadores, que se erigieron en censores de los iguales en el momento de la liberalización de la

47. Los dos manifiestos están reimprimos en Jean-François Sirinelli (1990: 210-215).

prensa y del aumento del público potencial, a través de la noción de responsabilidad y del moralismo nacional. La apropiación de esta noción por parte de los escritores resistentes y la disociación del moralismo nacional por parte de Sartre permitieron el advenimiento de una izquierda literaria después de la liberación. Aunque quedan por determinar las razones de la atenuación de

la fractura política en el seno del mundo de las letras desde el finales de los años 70, se puede constatar que esta continúa estructurando el campo intelectual francés (Duval *et al.*, 1998). Así, al imponer una problemática política en el polo autónomo para limitar los derechos de la literatura y del pensamiento, ¿creó la derecha intelectual a sus adversarios más temibles?

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agathon (1995 [1913]). *Les jeunes gens d'aujourd'hui*. París: Plon, 1913, reed. Imprimerie Nationale, presentación de Jean-Jacques Becker.
- Ambroise, J.-C. (1998). *Henry Poulaille et le mouvement français pour la littérature prolétarienne. Position littéraire, représentations, prises de positions politiques 1925-1944*, tesis doctoral, Université Rennes I.
- Arland, M. (1952). *Essais & Nouveaux essais critiques*. París: Gallimard.
- Bandier, N. (1999). *Sociologie du surréalisme 1924-1929*. París: La Dispute.
- Benda, J. (1927). *La Trahison des clercs*. París: Grasset.
- Bernard, J.-P. (1972). *Le Parti communiste français et la question littéraire 1921-1939*. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble.
- Billy, A. (1947a). Rive gauche et rive droite. – Une grande révolution du goût. *Le Figaro littéraire*, 1 de noviembre de 1947.
- Billy, A. (1947b). *Le Pont des Saints-Pères*. París: Fayard.
- Bompaigne-Evesque, C.-F. (1988). *Un débat sur l'Université au temps de la Troisième République. La lutte contre la Nouvelle Sorbonne*. París: Aux amateurs du livre.
- Bon, F. (1985). Langage et politique. En M. Grawitz, y Leca, J. (dir.), *Traité de science politique*, 3. París: PUF.
- Boschetti, A. (1985). *Sartre et les Temps modernes*. París: Minuit.
- Bourdieu, P. (1971). Le marché des biens symboliques, *L'Année sociologique*, 22, 49-126.
- Bourdieu, P. (1979). *La Distinction. Critique sociale du jugement*. París: Minuit.
- Bourdieu, P. (1980). Sartre. *London Review of Books*, 2, 11-12.
- Bourdieu, P. (1991). Le Champ littéraire. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 89.
- Bourdieu, P. (1992). *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. París: Seuil.
- Boutang, P. (1956). Bilan et avenir, *La Parisienne*, La Droite, octubre de 1956.
- Carbonnel, M. (2000). *Modernité de la critique et critique de la modernité: débats et représentations autour de la crise de la critique littéraire française (1880-1930)*, París: EHESS.
- Cassagne, A. (1997 [1906]). *La Théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*. París: Champ Vallon.
- Charle, C. (1977). Champ littéraire et champ du pouvoir, les écrivains et l'affaire Dreyfus. *Annales (ESC)*, 2, 240-264.
- Charle, C. (1979). *La Crise littéraire à l'époque du naturalisme. Roman. Théâtre. Politique*. París: Presses de l'ENS.
- Charle, C. (1982). Situation du champ littéraire. *Littérature*, 44.
- Charle, C. (1990). *Naissance des intellectuels 1880-1900*. París: Minuit, 1990.
- Combelle, L. (1951). *Je dois à André Gide*. París: Frédéric Chambriand.
- Cornick, M. (1995). *The Nouvelle Revue Française under Jean Paulhan, 1925-1940*. Amsterdam-Atlanta: Rodopi.
- Darnton, R. (1983). *Bohème littéraire et révolution. Le monde des livres au XVIIIe siècle*. París: Gallimard/Seuil.
- de Beauvoir, S. (1955) La pensée de droite aujourd'hui, *Les Temps Modernes*, La Gauche, 112-113, 1539-1575.
- de Loménie, B. (1931). *Qu'appellez-vous droite et gauche?*. París: Librairie du Dauphin.
- Delporte, C. (1999). *Les Journalistes en France (1880-1950). Naissance d'une profession*. París: Seuil.

- Descaves, L. (1946). *Souvenirs d'un ours*. París: Éd. de Paris.
- Dumont, L. (1990). Sur l'idéologie politique française. Une perspective comparative, *Le Débat*, 58, enero-febrero, 128-159.
- Dupray, M. (1986). *Roland Dorgelès. Un siècle de vie littéraire française*. París: Presses de la Renaissance.
- Duval, J. et al. (1998). *Le Décembre des intellectuels français*. París: Liber-Raisons d'agir, 1998.
- Fonsegrive, G. (1917). *De Taine à Péguy. L'évolution des idées dans la France contemporaine*. París: Bloud et Gay.
- Frank, B. (1984). *Grognards et Hussards [Les Temps modernes, 1952]*. París: Le Dilettante.
- Gauchet, M. (1993). La droite et la gauche. En P. Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire, III: Les France, 1. Conflits et partages* (pp. 395-467). París: Gallimard.
- Gaxie, D. (1978). *Le Cens caché. Inégalités culturelles et ségrégation politique*. París: Seuil.
- Gide, A., y Schlumberger, J. (1993). *Correspondance 1901-1950*. París: Gallimard.
- Grasset, B. (1929). *La Chose littéraire*. París: Gallimard.
- Haskell, Francis (1989). L'art et le langage de la politique. En *De l'art et du goût. Jadis et naguère*. París: Gallimard.
- Hertz, R. (1970 [1928]). La prééminence de la main droite. Étude sur la polarité religieuse. En *Sociologie religieuse et folklore* (pp. 84-109). París: PUF.
- Hewitt, N. (1996). *Literature and the right in postwar France. The Story of the Hussards*. Washington / Oxford: Berg.
- Lacroix, B. (1985). Ordre politique et ordre social. *Traité de science politique, 1*.
- Lanzmann, C. (1955). L'homme de gauche, *Les Temps Modernes*, La Gauche, 112-113, 1626 y ss.
- Laponce, J.A. (1981). *Left and Right. The Topography of political perceptions*. Toronto/Londres: University of Toronto Press.
- Laurent, J. (1951). Paul & Jean-Paul, *La Table ronde*, febrero de 1951, 22-53.
- Laurent, J. (1989 [1955]). *Les Années 50*. Lyon: La Manufacture.
- Lefèvre, F. (1996). *Une heure avec....* París: Gallimard, 1924-1929, reed. selectiva presentada y anotada por Nicole Villeroux, Nantes, Siloë.
- Loué, T. (1996). Les fils de Taine entre science et morale. À propos du *Disciple* de Paul Bourget (1889), *Cahiers d'histoire*, 65.
- Mannheim, K. (1990). *Le Problème des générations*. París: Nathan.
- Martin, M. (1997). *Médias et journalistes de la République*. París: Odile Jacob.
- Matonti, F. (2000). Les intellectuels et le Parti: le cas français. En M. Dreyfus et alii (dir.), *Le Siècle des comunismes* (pp. 405-424). París: L'Atelier.
- Mauriac, F. (1947). *Journal 1932-1939*. París: La Table Ronde.
- Nourissier, F. (1956) Les maladies de la droite, *La Parisienne, octobre de 1956*, 603-608.
- Paulhan, J. (1992). *Choix de lettres, t. II, 1937-1945. Traité des jours sombres*. París: Gallimard.
- Paulhan, J., y Arland, M. (2000). *Correspondance 1936-1945*. París: Gallimard.
- Péru, J.-M. (1991). Une crise du champ littéraire français: le débat sur la littérature prolétarienne, 1925-1935, *Actes de la recherche en sciences sociales*, 89, 47-65.
- Peter, R. (1949). *L'Académie française et le XXe siècle*. París: Librairie des Champs Élysées.
- Prassoloff, A. (1989). *Littérature en procès: la propriété littéraire sous la monarchie de juillet*, tesis doctoral. París: EHESS.
- Prochasson, C. (1993). *Les Intellectuels, le socialisme et la guerre (1900-1938)*. París: Seuil.
- Prost, A. (1968). *Histoire de l'enseignement en France 1800-1967*. París: Armand Colin.
- Quint, L.-P., (1945). Les écrivains devant la société, *Les Lettres françaises*, 26 de mayo de 1945.
- Racine, N. (1967). Une revue d'intellectuels communistes dans les années vingt: *Clarté* (1921-1928), *Revue française de science politique*, 17(3), 484-519.
- Rémond, R. (1982). *Les Droites en France*. París: Aubier.
- Rieuneau, M. (1974). *Guerre et révolution dans le roman français 1919-1939*. París: Klincksieck.
- Rivière, J. (1919). La Nouvelle Revue française, *La Nouvelle Revue Française*, 69.
- Rony, O. (1977). *Les Années roman 1919-1939. Anthologie de la critique romanesque dans l'entre-deux-guerres*. París: Flammarion.
- Sapiro, G. (1999). *La Guerre des écrivains (1940-1953)*. París: Fayard.

- Sapiro, G. (2001). La responsabilité de l'écrivain: de Paul Bourget à Jean-Paul Sartre. En M. Einfalt, y J. Jurt (dir.), *Le Texte et le contexte. Analyses du champ littéraire français XIXe-XXe* (pp. 219-240). Berlín: Arno Spitz.
- Sartre, J.-P. (1998). *La Responsabilité de l'écrivain*. París: Verdier.
- Seigel, J. (1991). *Paris-Bohème. Culture et politique aux marges de la vie bourgeoise 1830-1930*, trad. fr. París: Gallimard.
- Serry, H. (1998). Les écrivains catholiques dans les années 20, *Actes de la Recherche en sciences sociales*, 124, 80-87.
- Serry, H. (2000). *L'Invention de l'écrivain catholique. Le mouvement de renaissance littéraire catholique (1880-1933). Contribution à une sociologie du renouveau*, tesis doctoral. Université Paris X-Nanterre, 2 vols.
- Simonin, A. (1996). La littérature saisie par l'Histoire. Nouveau Roman et guerre d'Algérie aux Éditions de Minuit. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 111-112, 69-71.
- Simonin, A. (1998). 1815 en 1945: les formes littéraires de la défaite. *Vingtième siècle*, 59, 48-61.
- Sirinelli, J.F. (1990). *Intellectuels et passions françaises. Manifestes et pétitions au XXe siècle*. París: Fayard.
- Stendhal, (1972). Salon de 1824. En *Mélanges*, III, Peinture, Oeuvres complètes. Ginebra: Édito-Service.
- Thibaudet, A. (1927). *La République des professeurs*. París: Grasset.
- Thibaudet, A. (1932). *Les Idées politiques de la France*. París: Stock.
- Thiesse, A.-M. (1991). *Écrire la France. Le mouvement régionaliste de langue française entre la Belle Époque et la Libération*. París: PUF.
- Touzot, J. (dir.) (2000). *François Mauriac*. París: L'Herne.
- Triolet, E. (1948). *L'Écrivain et le livre ou la suite dans les idées*. París: éd. Sociales.
- Valéry, P. (1974). *Cahiers*, t. II. París: Gallimard, col. Bibliothèque de la Pléiade.
- Weber, M. (1959). *Le Savant et le Politique*, trad. fr. París: Plon.

NOTA BIOGRÁFICA

Gisèle Sapiro es investigadora del CNRS, en el Centro de Sociología Europea, y es profesora en la École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS) de París. Es especialista en sociología de los intelectuales y la literatura y ha publicado varios trabajos sobre esta materia, entre los que destaca su libro sobre los escritores durante la ocupación *La guerre des écrivains 1940-1953* (París: Fayard, 1999).

Usos y abusos de la creatividad. Sociología de los procesos creativos, transiciones a lo digital y políticas creativas

Juan Arturo Rubio-Arostegui

UNIVERSIDAD ANTONIO DE NEBRIJA

jrubioa@nebrija.es

Juan Pecourt

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

juan.pecourt@uv.es

Joaquim Rius-Ulldemolins

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

joaquim.rius@uv.es

Recibido: 14/05/2016

Aceptado: 1/11/2016

RESUMEN

La creatividad es una noción que genera una creciente atención en las ciencias sociales. Una atención que corre paralela al debate sobre las potencialidades para el desarrollo económico y social de la creatividad como habilidad, profesión o industria. Sin embargo, cada vez más surgen lecturas críticas de los abusos de este concepto para legitimar una digitalización abrupta del campo cultural y la instrumentalización de la cultura por intereses económicos. Este artículo parte de las aportaciones de diversos autores de la sociología (Bourdieu, Collins y Menger) a fin de replantear en qué condiciones se puede desarrollar la creatividad y cómo el marco de la digitalización y la instrumentalización está alterando (no siempre en un sentido positivo) las estructuras del campo y los marcos de interacción que favorecen el desarrollo de esta creación cultural.

Palabras clave: creatividad, política cultural, digitalización, elefantes blancos.

ABSTRACT. *Uses and Abuses of Creativity. The Sociology of Creative Processes, Digital Transitions and Creative Policies*

The notion of creativity has attracted growing attention in the social sciences. This interest runs parallel to the debate on creativity's potential for the economic and social development of professional skills and cultural industries. However, critical interpretations of this concept have arisen because, as some commentators have argued, it may be used to legitimise abrupt digitisation and instrumentalisation of culture, supported by economic interests. This paper compares the contributions made by several cultural sociologists (Bourdieu, Collins and Menger), who attempt to rethink under what conditions creativity can flourish, and how the digital paradigm and its instrumentalisation is altering (not always positively) the cultural structures and interaction frameworks that foster creativity.

Keywords: creativity, cultural policy, digitalisation, white elephants.

SUMARIO

Introducción

Concepciones de la creatividad y perspectiva sociológica

La noción de creatividad en las ciencias sociales

· La creatividad en los campos culturales:
la aportación de Pierre Bourdieu

· La creatividad y los rituales de interacción:
la aportación de Randall Collins

· Actos de valoración y mecanismos de selección
institucional: la aportación de Pierre-Michel Menger

Transición al entorno digital y retórica de la creatividad
frente al análisis sociológico de los autores: estructuras,
interacciones y creatividad

· La creación como proceso colectivo y la creación de valor
cultural y económico: el papel de los intermediarios

· Creadores e intermediarios: un sistema interdependiente

· Creadores, intermediarios y creación: un sistema
interdependiente

· Creatividad y política cultural: usos y abusos de un
paradigma

· La emergencia del discurso sobre creatividad e innovación
en la política cultural

· Instrumentalización de la cultura bajo el paradigma de la
ciudad creativa

· Abusos del paradigma de la ciudad creativa: los "elefantes
blancos creativos"

Notas finales

Referencias bibliográficas

Autor para correspondencia / Corresponding author: Juan Arturo Rubio-Arostegui. Universidad Antonio de Nebrija, Madrid. Facultad de Artes y Letras. Campus de La Berzosa: c/ del Hostal, 28240 Hoyo de Manzanares (Madrid).

Sugerencia de cita / Suggested citation: Rubio, A., Pecourt, J., Rius-Ulledemolins, J. (2016). *Debats. Revista de cultura, poder y sociedad*, 130(2), 125-145.

INTRODUCCIÓN

El debate sobre la creatividad (su origen, sus usos y sus efectos) se ha convertido en uno de los principales objetos de debate en las ciencias sociales. Ello se debe a un conjunto de factores tales como el creciente papel que se otorga a las llamadas *industrias culturales* y *creativas* en la esfera de la producción y el consumo. Pero también es debido a la propia potencia de la creatividad como discurso que, como recurso líquido, se imbrica con los discursos educativos basados en las nuevas didácticas y el papel central del aprendizaje de los estudiantes o con el manejo de competencias de la personalidad y con la inteligencia emocional, además del conocimiento experto, para poder sobrevivir en el mundo laboral, por poner algunos ejemplos.

Desde nuestro punto de vista, los debates acerca de la creatividad toman una posición sustantivista acerca de esta e ignoran o pasan por alto las condiciones sociales en las que surge y se desarrolla, por un lado, y los recovecos y potencialidad que tiene este discurso más allá de su papel en las artes y las industrias culturales, por otro. Además, la posición celebratoria acerca de la creatividad como una fórmula para resolver los problemas de las sociedades posfordistas pasa por alto los efectos desestructuradores que puede tener

este discurso. Sobre todo, cuando se interrelaciona y amalgama con otros discursos imperantes, tales como el educativo, como acabamos de señalar, u otros como el del *management* o el de la innovación (Alonso y Fernández Rodríguez, 2013) y sus efectos en algunos procesos de cambio a la cultura digital. En el caso que aquí nos ocupa, vamos a poner de manifiesto que también ha habido un abuso de estos discursos sobre la creatividad para diseñar y legitimar proyectos, infraestructuras, eventos o clústeres creativos. Unos proyectos que contemplan las condiciones sociales de desarrollo de la creatividad como las que establecen las principales aportaciones de la sociología de la creatividad.

En la primera parte de este artículo se realizará un análisis del estudio sociológico de la creatividad y la producción de valor cultural que se ha abordado desde diferentes corrientes: por una parte, la corriente durkheimiana, centrada en la configuración de ritos institucionalizados que contribuyen a focalizar el interés simbólico (Collins, 2009) y, por otra parte, la corriente weberiana, que analiza la configuración social del genio (Menger, 2010). En este trabajo tomaremos ideas de ambas corrientes, prestando una especial

atención a las aportaciones de Bourdieu y Collins, que siguen la estela de Durkheim, y de Menger, más cercano a las posiciones weberianas. En la segunda parte, se contrastará las principales tesis del análisis sociológico con las concepciones sobre la transición a lo digital. En este sentido, se elaborará una crítica del discurso ciberutópico, que defiende las bondades de lo digital en la cultura del siglo XXI. Y, finalmente, se analizará cómo el discurso sobre la creatividad ha impregnado el desarrollo territorial y ha conducido al desarrollo de grandes proyectos que podemos calificar de «elefantes blancos culturales».

CONCEPCIONES DE LA CREATIVIDAD Y PERSPECTIVA SOCIOLÓGICA

En corrientes de pensamiento muy diversas, la creatividad se considera un atributo esencial de la acción y una condición necesaria, si no indispensable, para influir en el cambio social. Sin embargo, al definir sus características básicas, las diferencias entre escuelas y disciplinas resultan tan llamativas que parecen referirse a distintos ámbitos de la experiencia humana. Así, por ejemplo, en las tradiciones de la antigüedad, desde la Grecia clásica a la Edad Media, se asociaba la creatividad a las creencias de carácter espiritual y místico (Runco y Albert, 1999). La creatividad era una realidad divina y sobrenatural, una manifestación de Dios o una cualidad excepcional que Dios imponía a ciertos individuos elegidos. El concepto griego de la *tejné* se transforma en la cultura creacionista-medieval, despojándolo al hombre para devenir una propiedad exclusivamente divina. La Grecia clásica enfatizaba la fuente metafísica de todo logro creativo y creía en la existencia del *daimón* individual, una especie de espíritu que guiaba el acto de la creación (Misztal, 2009). En la modernidad, la aparición del concepto de *individuo*, el proceso de secularización que se inicia en la modernidad filosófica (Descartes), entre otros factores, trae nuevas formas de tratamiento de la creatividad y vuelve a insertar la actividad creativa en el hombre, ligada a las capacidades del hombre y a su talento (empirismo inglés y el idealismo alemán –Kant y Schelling–). En épocas más recientes, se insiste en la

importancia de la creatividad y la originalidad como elemento fundamental del desarrollo económico y de la construcción de la identidad personal. Para algunos, incluso, no es algo que dependa de un talento o don especial, sino que se origina en un estado mental específico propio del ser humano (Bohm, 2006). Esto implica que el estado mental creativo no es exclusivo de una minoría selecta, sino que puede alcanzarlo cualquiera que tenga la preparación requerida y que utilice las técnicas adecuadas. Pero a pesar de su aparente diversidad, todas estas tradiciones, fundamentalmente occidentales, tienen en común el vínculo que establecen entre creatividad e innovación; es decir, afirman la capacidad del ser humano para producir algo a partir de la nada, gracias al influjo de un poder excepcional y misterioso, o la capacidad de la mente humana para llegar a soluciones inéditas e inesperadas.

No es hasta el siglo XX cuando el concepto de *creatividad* adquirirá un carácter más importante, tanto en el discurso filosófico como en el conjunto de las ciencias sociales, especialmente en la psicología y la pedagogía. Asimismo, la sociología ha sido muy tímida para enfrentarse a la comprensión del misterio o «caja negra» de la creatividad. Su interés por el estudio de grandes estructuras sociales y procesos de cambio, el enfoque mayoritario sobre la acción racional y normativa del individuo, han dejado poco espacio para una reflexión detallada sobre la creatividad (Joas, 1996). Sin embargo, aunque esta noción, a diferencia de otras, no ha adquirido un estatuto central en lo que podríamos denominar *la sociología clásica*, ha impulsado debates relevantes que están adquiriendo una importancia creciente. En este trabajo, partimos de la base de que la sociología tiene herramientas muy valiosas para comprender cuáles son los orígenes sociales de la creatividad y las formas de valorización que sobre ella se imponen.

LA NOCIÓN DE CREATIVIDAD EN LAS CIENCIAS SOCIALES

Durante el periodo de la Ilustración, el reconocimiento del poder de la razón y la importancia creciente de

la verificación empírica, dieron un vuelco al discurso tradicional sobre la creatividad y generaron nuevos modelos interpretativos en los que las ciencias sociales han tenido un papel fundamental. No tenemos espacio para exponer los complejos debates generados en torno a la idea de creatividad, por lo que nos limitaremos a identificar algunas de las corrientes de pensamiento principales para después examinar las aportaciones sociológicas actuales, centrándonos en los trabajos de Pierre Bourdieu (2002), Randall Collins (2009) y Pierre-Michel Menger (2010).

A grandes rasgos, podemos identificar, por una parte, la interpretación humanística de la creatividad basada en el ideal romántico que surge en el siglo XIX y en la idea del *genio* individual (Herder, Fichte, Schelling). Los individuos creativos son seres geniales, generalmente avanzados a su tiempo e incomprensidos, que realizan aportaciones que solamente comprenderán las generaciones venideras. La concepción romántica de la creatividad, centrada en la idea del genio individual, ha tenido muchísima influencia en Occidente y ha marcado los debates de los siglos XIX y XX sobre el tema. Frente a esta concepción humanística, las ciencias sociales han realizado diferentes aportaciones a la comprensión de la creatividad procedentes de la filosofía de la ciencia (Popper, Kuhn, Lakatos), la sociología de la ciencia (Merton, Latour) y el pragmatismo sociológico (Pierce, Mead, Dewey). El discurso científico de la creatividad nace en la disciplina de la psicología en sus diferentes corrientes (psicología social y psicología cognitiva, principalmente) durante el siglo XX, a lo largo del cual se suceden distintos enfoques que tratan de medir variables y poner en relación la creatividad con la inteligencia, la superdotación y los rasgos de personalidad. No obstante, a lo largo del siglo hay una tendencia en la que, para poder explicar la creatividad, el foco del individuo se va ampliando a otras variables de carácter social (Rubio Arostegui, 2013).

Uno de los principales autores que más ha influido en la producción científica de la creatividad desde un enfoque ecológico de la psicología, Csikszentmihalyi (1988), también hace hincapié en la influencia del entorno social en la creatividad individual. Así, describe

la creatividad como el resultado de la interacción entre la cultura, la persona que aporta novedad al campo simbólico y un ámbito de legitimación compuesto por expertos dotados de capital simbólico, que etiquetan y reconocen la innovación.

Más recientemente la sociología ha realizado aportaciones importantes que retoman elementos de las tradiciones mencionadas para cuestionar la concepción romántica de la creatividad. En su lugar, se incide en la importancia de las condiciones sociales que favorecen la creatividad y en las formas de valorización social que hacen que ciertas acciones sean consideradas creativas y otras sean desechadas. Entre las aportaciones más recientes, destacan los trabajos de Pierre Bourdieu y Randall Collins, que trataremos detalladamente en las páginas que siguen.

La creatividad en los campos culturales: la aportación de Pierre Bourdieu

La concepción sociológica de la creatividad de Bourdieu (2002) se basa en la dinámica de los campos culturales y en las diversas expresiones que adopta el *habitus* individual en su interior. La creatividad, como novedad original artística o académica, estaría definida en función del proceso dialéctico que se da en los campos artísticos. Así, Bourdieu entiende los campos de interacción como espacios estructurados, compuestos por un conjunto limitado de posiciones sociales (que pueden presentarse como individuos, grupos, organizaciones, etc.) que compiten por un recurso específico que el autor francés denomina *capital*. Como los recursos que proporcionan los campos son escasos y, por tanto, no todos los actores pueden acumularlos en cantidades suficientes, se tiende a producir una monopolización de dichos recursos en las manos de unos pocos (Bourdieu, 2008). Dentro de los diversos campos que estructuran la vida social, Bourdieu identifica un campo cultural que se caracterizará por la presencia de una tipología específica de agentes (artistas, escritores, actores, etc.) que compiten por el recurso específico que ofrece este espacio, el denominado *capital cultural*, así como por el *capital simbólico*. El capital cultural son los conocimientos, habilidades y competencias que el

individuo acumula a lo largo del tiempo, mientras que el capital simbólico es el reconocimiento y el prestigio adquiridos.

Bourdieu parte de la base de que, para ser creativo, o más concretamente, para que las creaciones propias sean reconocidas como tales dentro del campo cultural, se necesita una socialización y una trayectoria vital adecuadas, que estén asociadas a la historia del campo cultural, así como la posesión de determinados recursos simbólicos que permitan conocer las verdaderas problemáticas y los auténticos frentes donde se encuentra la creatividad. La creatividad es el resultado del conflicto y la competencia entre individuos y grupos (escuelas, movimientos, asociaciones, etc.) que, de este modo, tratan de movilizar sus respectivos capitales culturales y ser reconocidos por la comunidad. Estos conflictos implican la existencia de dos grandes colectivos: *a*) las posiciones dominantes, es decir, las de aquellos que tienen un amplio reconocimiento por parte de la comunidad artística y tienden a controlar las reglas del juego específicas del campo (imponiendo estilos, temáticas, problemáticas, etc.), y *b*) las posiciones dominadas, ocupadas por los actores que no han logrado el reconocimiento dentro del campo, porque no tienen ni la socialización adecuada ni los recursos necesarios para actuar en él. Bourdieu considera que en este segundo grupo las posibilidades reales de innovación son muy escasas; sus limitaciones estructurales, tanto en el sentido material como mental, impondrán una lógica repetitiva e imitativa a sus acciones, sin ninguna capacidad real para proponer ideas innovadoras que puedan transformar las reglas del juego del campo cultural. Esta proposición básica de la teoría de Bourdieu contrasta con muchas perspectivas actuales que aseguran y celebran la práctica universalización de la creatividad.

Si las posiciones dominadas no tienen posibilidades reales de hacer aportaciones creativas en el ámbito cultural, quedarán restringidas a lo que suceda en el ámbito de las posiciones dominantes. La visión de Bourdieu en este punto es bastante matizada: las posiciones dominantes no forman un conjunto homogéneo de actores con intereses comunes.

Podemos identificar dos polos en competencia dentro de los dominantes: por un lado, los actores establecidos, aquellos que tienen un largo recorrido en el campo cultural y que, en su día, realizaron algún tipo de revolución simbólica que les situó en posiciones de poder. Con el tiempo estos actores han asentado su dominio imponiendo las reglas del juego específicas que condicionan el funcionamiento del campo (por ejemplo, cuando en un determinado momento histórico se impone la novela realista o el expresionismo pictórico). Por otro lado, nos encontramos con los aspirantes, es decir, aquellos actores que no tienen el poder decisorio de los establecidos, pero que cuentan con la trayectoria y los capitales adecuados para proponer alternativas al *establishment* cultural. Generalmente, el conflicto entre los establecidos y los aspirantes aparece como un conflicto generacional, donde los jóvenes tratan de crearse un espacio propio o, incluso, imponer una revolución simbólica para transformar las reglas del juego y situarse en posiciones de más influencia social. Estas pugnas entre grupos sociales subyacen tras las luchas entre tradición y vanguardia, clásicos y modernos, etc., en las que surgen las innovaciones creativas (impresionistas, surrealistas, dadaístas, etc.). Aunque los establecidos tienen los recursos adecuados, Bourdieu no los considera el colectivo más creativo, porque sus intereses les llevan a mantener el *statu quo* y evitar cualquier posibilidad de transformación. Por el contrario, los intereses de los aspirantes están directamente asociados a la renovación del campo cultural, por lo que tendrán más posibilidades de realizar aportaciones creativas (que se plasman en la aparición de nuevas escuelas filosóficas, nuevos estilos artísticos o literarios, etc.).

De todas formas, aunque los aspirantes tienden a ser creativos y suelen ser el origen de muchas de las revoluciones que se producen en el ámbito artístico y literario, muchas veces ven lastradas sus posibilidades de acción por su posición subordinada respecto a los consagrados. Los consagrados, como hemos visto, tienden al conservadurismo, dominan las instituciones culturales y no están muy interesados en el cambio o la novedad. Sin embargo, dentro de los consagrados,

y en el entorno de campos culturales totalmente autónomos que no están dominados por poderes económicos o políticos, puede surgir un tipo específico de actor creativo que Bourdieu denomina *los heréticos consagrados*; en otras palabras, aquellos individuos que tienen una posición dominante en el campo cultural, tienen la capacidad de imponer estilos y tendencias, además de actuar como *gatekeepers* del campo, pero que, al mismo tiempo, trascienden sus intereses específicos (sus intereses temporales) para ejercer una acción universalista basada en el «interés por el desinterés», que da lugar a «el arte por el arte» o «el conocimiento por el conocimiento» (Bourdieu, 2008a). Dentro de este selecto grupo de consagrados, su habitus y sus disposiciones específicas les llevarán a ser creativos y a proponer la transformación constante del campo, en consonancia, a veces, con los intereses de los aspirantes, que pueden tomarlos como ejemplos a seguir o como maestros.

*La creatividad y los rituales de interacción:
la aportación de Randall Collins*

Desde la perspectiva sociológica, una segunda aportación a la comprensión de la creatividad procede del sociólogo norteamericano Randall Collins (Collins, 2005; Collins, 2009). Si Bourdieu se centra en el papel de las grandes estructuras sociales (en los campos de interacción) y en la interiorización y reproducción de estas estructuras por parte de los agentes individuales, Collins presenta una visión microsociológica centrada en el papel de las relaciones cara a cara y en los rituales que organizan las relaciones sociales en el ámbito de la vida cotidiana.

Al igual que el autor francés, Collins asegura que la creatividad está relacionada con la posesión de recursos específicos, aunque este se refiere específicamente a dos: el capital cultural y la energía emocional. La idea de *capital cultural* está tomada de Bourdieu y, por tanto, tiene un sentido parecido al que hemos visto anteriormente, aunque a veces lo denomina *símbolos de membresía*, haciendo hincapié en su capacidad para dotar de identidad al individuo e integrarlo en grupos sociales específicos. Por su parte, mediante la idea de *energía emocional*, Collins alude al papel central

de las emociones en el individuo creativo. De este modo, entre los recursos disponibles para la acción no solamente existen los económicos o culturales, también son necesarios recursos emocionales (cuyo reflejo son estados anímicos como la alegría, la tristeza, el odio, el entusiasmo o el resentimiento) que permiten actuar de formas diversas en la realidad social.

Las comunidades artísticas, filosóficas, científicas o literarias se organizan de acuerdo con las interacciones múltiples que realizan sus miembros y en las que se distribuyen capitales culturales y emocionales. Collins asegura que las interacciones producidas en los ámbitos culturales están estructuradas alrededor de rituales concretos y que estos rituales determinan la capacidad individual para acumular recursos simbólicos y emocionales, aquellos que permiten ser creativo y ocupar plazas relevantes dentro del campo cultural. Los rituales de interacción son importantes por dos razones principales: *a)* proporcionan un foco de atención común a toda la comunidad artística o literaria, es decir, permiten a los miembros de la comunidad centrarse en los mismos temas y problemas, y *b)* proporcionan un estado anímico común a la comunidad, que se plasma en el interés y en el entusiasmo por los objetos y temáticas tratados en estos ámbitos (la filosofía de Wittgenstein, la música de Schubert, la pintura de Jackson Pollock, etc.). El foco de atención común y la energía emocional común posibilitan la aparición de «objetos sagrados», es decir, objetos (que pueden ser ideas, palabras, imágenes o sonidos) venerados por el conjunto de la comunidad, que adquieren una condición aurática que se mantiene gracias a los rituales organizados a su alrededor (conferencias, clases, asistencia a conciertos, visita a museos, etc.), los cuales les confieren valor.

El hecho de que las interacciones ritualizadas sean determinantes para impulsar la creatividad individual impone importantes restricciones. En primer lugar, aquellos individuos que no formen parte de los rituales no tendrán muchas posibilidades de ser creativos o, al menos, de ser reconocidos como personas creativas; no habrán obtenido los recursos culturales ni emocionales adecuados para realizar aportaciones impactantes que

puedan llamar la atención del conjunto de la comunidad interesada. Asimismo, formar parte de las interacciones colectivas tampoco asegura la creatividad: los rituales imponen la estratificación de los participantes y dota a estos espacios de una estructura dual formada por un centro y una periferia. En la periferia se sitúa la mayoría que participa de modo escaso o intermitente, tiene pocos recursos culturales y emocionales y, por tanto, muy pocas oportunidades para realizar aportaciones realmente creativas. Estos colectivos tenderán a desarrollar emociones negativas respecto a su situación y rendimiento (tristeza, depresión, sinsentido del trabajo, síndrome de la hoja en blanco, etc.), lo que inhibirá sus opciones creativas; además, su escaso control del capital cultural implicará que no sepan realmente dónde están los frentes más innovadores del momento. Por el contrario, en el centro se encuentra la minoría realmente influyente, los que tienen los recursos culturales y emocionales adecuados y tienden a ser enormemente creativos. Estos individuos, gracias a sus éxitos, tenderán a acumular emociones positivas (ambición, entusiasmo, seguridad en el trabajo, amor por el trabajo bien hecho, etc.) que impulsarán su poder creativo y asentarán su posición privilegiada. Su control del capital cultural determinará que se sitúen, casi siempre, en los frentes más innovadores, donde surgen las verdaderas aportaciones creativas.

El individuo creativo precisa de recursos específicos, asegura Collins, pero el acto creativo es colectivo y social, emerge y florece con la interacción entre iguales, siendo determinante el posicionamiento estratégico en el centro de rituales especializados. La idea del genio aislado y olvidado, que malvive en una buhardilla componiendo una obra avanzada que solamente podrán comprender las generaciones futuras es, según Randall Collins, un mito romántico que no explica el funcionamiento real de estos espacios. Según este autor, las grandes innovaciones culturales se han realizado dentro de dinámicas comunitarias en las que personas diversas interactuaban en torno a «objetos sagrados» comunes. En este sentido, las relaciones entre maestro y discípulo y el contacto con los representantes más productivos y reconocidos son condiciones necesarias de la creatividad.

Los rituales de interacción cumplen una función esencial a la hora de estratificar las comunidades artísticas y literarias, ya que permiten que las interacciones sean fructíferas y significativas. Al igual que Bourdieu, Collins asegura que la originalidad y la innovación son realidades minoritarias y que tienen que darse condicionantes muy precisos para que florezcan. De hecho, este autor señala la existencia de la «ley de los pequeños números», una especie de ley de hierro que determina las posibilidades creativas en cualquier ámbito cultural (Collins, 1987). El sociólogo norteamericano cifra entre tres y seis el número de posiciones relevantes que posibilitan la aparición de intercambios realmente creativos; un número más pequeño limitaría muchísimo la posibilidad del intercambio y no impulsaría el conflicto del que emerge la creatividad, mientras que un número más alto desenfocharía el centro de atención y no permitiría la existencia de espacios comunes que fomentaran las interacciones significativas. De nuevo, al igual que en el caso de Bourdieu, vemos que Collins cuestiona ciertas visiones actuales que celebran la democratización de la creatividad y su expansión al conjunto de la población.

Actos de valoración y mecanismos de selección institucional: la aportación de Pierre-Michel Menger

Las contribuciones del sociólogo francés Pierre-Michel Menger las podemos situar en la corriente weberiana que analiza la configuración social del genio (Menger, 2009). Ciertamente, otros autores han trabajado en el análisis social del genio creador, como el caso de Mozart (Elías, 2002), Beethoven (DeNora, 1995) o Van Gogh (Heinich, 1992), haciendo hincapié en los condicionantes sociales de su creatividad y en la construcción de la carrera artística y la pugna de estos creadores (en algunos casos exitosa y en otras frustrada) para conseguir una autonomía en su creación y una legitimidad artística no influida por otros factores (religiosos, políticos o comerciales) de la recepción de su obra. Por lo tanto, en estos estudios se insiste en la perspectiva del carisma como producto social y en que la creación del valor cultural proviene del reconocimiento.

Sin embargo, más allá de estos análisis de carácter sociohistórico, desde una perspectiva más mesosociológica, Menger (2009) introduce el análisis de los procesos cotidianos de reconocimiento que se desarrollan a partir de dos mecanismos. 1) Por una parte, por los continuos actos de valoración que el propio medio organiza, en los que diferencias pequeñas de talento son consideradas esenciales y generan grandes distancias de reputación. Este apoyo deriva en mejores opciones de aprendizaje (acceso a becas, instituciones de formación o proyectos artísticos, que son el mecanismo fundamental de aprendizaje, el aprender con la práctica). Asimismo, el mayor reconocimiento ofrece más seguridad y protección hacia el fracaso, lo que incentiva, a su vez, la capacidad innovadora, cerrando de este modo un círculo virtuoso. 2) Por otra parte tenemos los mecanismos de selección formales institucionales y del mercado, que abren la posibilidad del reconocimiento y el aprendizaje entre la élite y que fomentan la reputación masiva, generando un mecanismo parecido al *winner take all* en el que una pequeña élite concentra todos los indicadores de reputación (Menger, 1999).

Así, todos estos esquemas de análisis enfatizan la importancia de las interacciones en la creación, el reconocimiento y la fijación del valor. Por ello, debemos plantearnos si existen sistemas culturales que favorecen más que otros la generación de valor cultural y si pueden existir evoluciones o disfunciones del sistema cultural que puedan disminuir la capacidad de generar creatividad del sistema cultural. Una pregunta que adquiere toda su relevancia al plantear la transición a lo digital de los sectores culturales.

TRANSICIÓN A LO DIGITAL Y RETÓRICA DE LA CREATIVIDAD FRENTE AL ANÁLISIS SOCIOLÓGICO DE LOS AUTORES: ESTRUCTURAS E INTERACCIONES Y LA CREATIVIDAD

La creación como proceso colectivo y la creación de valor cultural y económico: el papel de los intermediarios

En primer lugar, debemos aclarar que la noción de *intermediario* es del todo inapropiada para el sector

cultural, al no poderse separar claramente la fase de creación de la fase de producción o distribución, y al producirse valor o capital simbólico en todos los segmentos de la cadena de cooperación y, además, de forma colectiva por parte de todo el campo cultural (Bourdieu, 2008a). En el mismo proceso de creación intervienen diversas profesiones consideradas técnicas o de gestión pero que tienen un papel muy relevante a partir de una microinteracción en el mismo proceso y en la configuración del mismo producto final (Becker, 1984; Peterson, 1997).

Diversos sociólogos han relativizado la noción de *autor* en los campos culturales, señalando que se trata de una construcción ideológica basada en la ideología romántica del genio artístico (Williams, 1994; Williams, 2001). Algunos autores han señalado que la imagen por excelencia del artista, la de Van Gogh, y su trayectoria caracterizada por la vida turbulenta y el aislamiento social, se asemeja a los relatos de la vida de los santos católicos y su martirologio; y que, en realidad, los relatos sobre Van Gogh, que lo presentan como un artista desconectado del mercado artístico, subestiman el papel de diversos intermediarios en la construcción de su valor y su éxito póstumo (Heinich, 1992). Asimismo, se puede señalar que el caso de este artista es, en realidad, más una excepción relacionada con los rasgos patológicos de su personalidad que una pauta habitual de los artistas, como se puede observar con la vida de otros grandes personajes como Picasso (Franck, 2003). En este caso, Picasso mantuvo muchas e intensas relaciones con sus marchantes, Vollard y Khanweiler, en una relación de intercambio y negociación sobre la forma de presentar (y, por lo tanto, de valorizar) su obra, así como sobre el control de la venta de sus cuadros y las condiciones económicas en las que lo hacían (Assouline, 1989).

Una de las aportaciones más interesantes en este campo la realiza Howard Becker, que adopta una mirada interaccionista en el mundo del arte (y, por tanto, relativista en cuanto a la noción de *autoría*) y esto le lleva a revisar la figura del artista en función de su encaje en las cadenas de cooperación de trabajo artístico (Becker, 1984). Según su perspectiva, el arte es

una actividad colectiva en la que participan multitud de intermediarios, además de los considerados creadores. En cuanto a los artistas que no encuentran los intermediarios adecuados a sus trabajos, pueden buscar otras formas de desarrollarlo, pero esto a la vez también cambia el resultado final y abre nuevas posibilidades. Además, hay unas reglas de funcionamiento en los mundos del arte y una división del trabajo que es arbitraria y que, aunque resulta difícil de modificar, evoluciona constantemente. Por ejemplo, en el campo de la música ha habido una constante tensión en la noción de *autoría* en relación a los intérpretes: si bien desde la consolidación de la esfera cultural como esfera autónoma en el siglo XIX la tendencia ha sido considerar al compositor como autor y al músico-intérprete como intermediario, diversas tendencias musicales como el jazz o la música contemporánea ponen en duda esta convención. Y tampoco queda clara una división entre autor e intermediario en campos como el del arte conceptual o las grandes esculturas, en los que el artista no realiza la obra, o como es el caso de la industria cinematográfica, en la que las obras se producen colectivamente y existen diversas autorías e intervenciones técnicas muy relevantes (guionista, director de fotografía, compositor de la banda sonora, etc.).

Asimismo, los intermediarios representan un papel muy destacado en la creación del valor cultural y sus reputaciones, al tratarse de productos, como las obras de arte visuales, sin un valor definido a priori por el material del que están hechos o por las horas de trabajo dedicadas a su elaboración y que se deben valorizar simbólicamente (Becker, 1994; Moulin, 1992). Por otra parte, en el caso de las obras orientadas al sector más vanguardista, estas carecen de un público y una demanda previamente constituida (Bourdieu, 2002). Asimismo, en las siguientes etapas de la carrera creativa, no se puede deslindar a medio plazo el valor económico del valor económico de las obras construido por el mercado (Becker, 1994). Argumentan los críticos de la intermediación cultural que su actuación se basa en crear una escasez artificial y en contribuir a reproducir una escasez de demanda (Lessig, 2005). Sin embargo, los estudios de profesiones culturales en los que se ha

creado una demanda artificial fomentada con base en recursos públicos muestran que las obras de artistas no evaluados por los intermediarios acaban teniendo el valor del material en el que están elaboradas, es decir, un valor cercano a cero y difícilmente consiguen profesionalizarse en el campo artístico (Menger, 2009).

Así pues, desde la invención del sistema crítico-marchante a finales del siglo XIX, que sustituía los mecanismos académicos de entrada y desarrollo de la carrera artística, los intermediarios han ejercido tres papeles fundamentales: *a)* por un lado, ejercen de porteros o *gatekeepers* de los mundos artísticos, reduciendo el exceso de oferta, que es una de las características de las profesiones creativas (Menger, 1999); *b)* por otro lado, los intermediarios pueden ejercer diversos tipos de roles dentro de los mercados artísticos: una primera promoción inicial, un desarrollo de la carrera en el ámbito regional o estatal y, finalmente, la consagración institucional y proyección en el mercado global; a cada una de estas fases de la carrera le corresponderá una tipología de intermediarios con unas competencias y una capacidad económica diferentes (Moulin, 1983; Moulin y Cardinal, 2012); y *c)* estos intermediarios, al situarse en un polo del mercado artístico o un segmento de mercado, orientan al consumidor hacia un tipo de oferta, una orientación que puede ser interpretada como una homología estructural, como una reproducción de las jerarquías en el campo artístico hacia el campo social (Bourdieu, 1991) o bien, de una forma menos determinista, como una mediación entre los mundos artísticos y la formación de comunidades de aficionados capaces de desarrollar criterios y experiencias de creación de gusto y valor (Hennion, 2004).

Algunos autores extienden la noción de *creatividad* y llegan a afirmar que no solo son creativos los autores sino también los intermediarios, de modo que se puede hablar de gestión creativa (Bilton, 2007). Sin llegar a este extremo, que nos parece inadecuado por su mezcla de nociones como *creatividad cultural* e *innovación en gestión*, claramente diferenciables, entendemos que los intermediarios tienen una dimensión fundamental en el sistema cultural al permitir obtener visibilidad a los

creadores. Por ejemplo, es conocido que los marchantes de arte organizan el sistema artístico —como el caso de Daniel Henry Kahnweiler, marchante de arte que contribuyó decisivamente a crear la noción de *estilo cubista* (Assouline, 1989)— utilizando para ello sus redes sociales, las ferias artísticas y su conformación en distritos artísticos urbanos con los que atraen la atención de los coleccionistas y aficionados al arte (Rius, 2012). Un papel semejante podemos encontrar en el caso de los productores del sector audiovisual y discográfico, que también tienen un rol fundamental en la generación de nuevos estilos y etiquetas musicales que permiten una mayor visibilidad y conexión con los consumidores musicales (Negus, 2002).

Pero quizá el ejemplo más consistente lo encontramos en la figura del empresario Serguéi Diáguilev, que formó la compañía de los Ballets Rusos entre 1909 y 1929 (año en el que fallece). La compañía fue el centro neurálgico de las vanguardias en los campos musical, de las artes visuales y, evidentemente, de la coreografía. La muerte de Diáguilev supuso la desaparición de una compañía que, durante dos décadas, había reclutado la colaboración de los activos más importantes de la creación musical, tales como Músorgski, Chaikovski, Borodín, Prokófiev, Stravinski, Ravel, Debussy, Satie, Fauré y Falla, entre otros. En campo de las artes visuales, colaboraron en las producciones de la compañía pintores como Picasso, Matisse y Braque, por citar algunos. Pero es, evidentemente, en el campo coreográfico donde el proyecto empresarial de Diáguilev tiene una importancia y trascendencia aún mayor con la colaboración de los coreógrafos que marcan la historia del campo coreográfico de buena parte del siglo xx (Fokine, Petipa, Massine y Balanchine) y aporta un modelo de compañía que tiende ser mimetizado tanto por compañías de ballet clásico como de danza contemporánea e incluso de la danza española y el flamenco a lo largo del siglo xx.

Creadores e intermediarios: un sistema interdependiente

En los apartados anteriores hemos fundamentado, a partir de autores reconocidos y de investigaciones comparadas, la importancia de las interacciones sociales en procesos de creación e intermediación

cultural. Sin embargo, ante los procesos que auguran los efectos benéficos de la destrucción de las profesiones y las industrias culturales tal y como las conocemos actualmente, debemos plantear que la esfera cultural es un sistema interdependiente. Diversos autores han planteado la conveniencia de analizar el campo cultural como un sistema de relaciones en el que intervienen diversos agentes que se condicionan mutuamente (Hirsch, 1972).

Finalmente, algunos autores han detectado una tendencia a una creciente consciencia de los sectores culturales a las intersecciones y vínculos existentes entre el sector comercial y el sector del *entertainment* y el sector artístico informal (Cherbo y Wyszomirski, 2000). Sería fácil encontrar ejemplos de actores que trabajan al mismo tiempo en series televisivas que les aportan recursos y en actividades de teatro comunitario o de educación artística que les ofrecen una actividad e ingresos regulares, así como en proyectos más arriesgados de teatro experimental que les aportan aprendizaje y capital cultural dentro de la profesión (Menger, 1997). Así pues, desde este punto de vista, la crisis o desaparición de las empresas del sector audiovisual también afecta indirectamente a los proyectos comunitarios y educativos y al teatro experimental. Por lo tanto, la transición a lo digital y la caída de ingresos de un segmento no únicamente afecta a este sino también al conjunto del sistema cultural, con la consiguiente reducción de las posibilidades futuras de desarrollar proyectos innovadores. Por otra parte, debemos recordar también que los intermediarios tienen la misión de apoyar al creador durante el proceso de creación del público que comprenda y aprecie las nuevas creaciones y de generación de la demanda que permita generar recursos para que el artista pueda dedicarse profesionalmente a su trabajo (Becker, 2008). En ausencia de intermediaciones, el proceso de profesionalización experimentado desde el siglo xix puede revertirse y convertir las actividades culturales en actividades parasitarias de otras actividades profesionales, como podría ser la docencia. Sin embargo, la dedicación a tiempo parcial reduce de forma decisiva la capacidad de emprender proyectos intensivos en interacciones a corto plazo

y el desarrollo de proyectos a largo plazo, así como la generación de movimientos culturales que exijan una larga inversión de tiempo y recursos, como el que pueden facilitar los intermediarios a través de salarios en forma de anticipos a las obras y sus derechos de autor (Levine, 2013).

Además, los intermediarios tienen un rol decisivo en constituirse como representantes del sector cultural en su conjunto. Los intermediarios culturales tienen una larga tradición de organización profesional y sindical, especialmente en los sectores de las artes escénicas y audiovisuales (pero también, aunque en menor medida, en las artes visuales), inclusive en países con una cultura política poco proclive a las reivindicaciones sindicales como es Estados Unidos (Martel, 2011).¹

Creadores, intermediarios y creación: un sistema interdependiente

Hasta este momento hemos establecido que, lejos de ser una actividad individual realizada de forma aislada, la creación es una actividad en buena medida realizada en el marco de unas estructuras y unos procesos de interacción, en los que es necesaria la cooperación con los otros agentes que solemos llamar *intermediarios* y va más allá de las relaciones de prestaciones de servicios, ya que implica una colaboración sustantiva y valorizadora (y, por lo tanto, conformadora del contenido) de la creación. Sin embargo, los condicionantes sociológicos de la creatividad no acaban aquí, sino que, desde una perspectiva más meso- y macrosociológica, debemos señalar también que la creación se desarrolla en organizaciones y en sistemas sociales que, como señalan Crozier y Friedman (1982), condicionan,

aunque no determinan la actuación de los agentes que participan en ellos.

Aun así, los análisis sociológicos han mostrado que existe una relación entre los condicionantes del sistema cultural y la capacidad de creación e innovación de los agentes culturales. Así pues, algunos autores han analizado los cambios en el sistema cultural como producto de diversos factores internos del campo cultural y, a la vez, generadores de transformaciones fundamentales en la forma de crear. Por ejemplo, es el caso del paso del sistema artístico académico al sistema de mercado operado en el siglo XIX, causado no por una evolución estilística sino principalmente por la incapacidad del sistema académico de ofrecer una carrera artística a una población artística creciente y de satisfacer la demanda cultural de la población urbana (White, 1993). El sistema de mercado ha sido desde entonces un mecanismo en el que intervienen tres agentes independientes pero articulados (creador, intermediario-emprendedor y crítico) que ha acelerado fuertemente la creatividad artística, primero en el formato de vanguardias organizadas en la primera parte del siglo XX (Moulin, 1983) hasta su debilitación en torno a los años 1980 (Crane, 1987). Actualmente, a pesar de que algunos autores pronosticaron su disolución, asistimos a un proceso de globalización de los sectores artísticos, especialmente en el caso de las artes visuales, en el que otros agentes de alcance internacional (ferias internacionales, casas de subastas, museos transnacionales) potencian nuevas mediaciones y construcciones de las reputaciones artísticas (Quemin, 2013).

Desde la perspectiva de la producción de la cultura de Peterson (1982), que establece cinco factores que condicionan la creatividad (la legislación, la tecnología, el mercado, la estructura organizativa y las estructuras de carrera profesional), el sistema cultural puede encontrarse en dos situaciones extremas: *a)* desde los años 1930 hasta los años 1960 se observa la existencia de un monopolio de la intermediación y la estabilidad o repetición (sector musical antes de 1959), o *b)* desde los años 1960, el surgimiento de una competencia entre intermediarios (nuevas radios, discográficas y

1. La defensa de la desaparición de los intermediarios culturales por parte de unas posturas políticas que parten de posiciones progresistas o de izquierdas es, en gran medida, paradójica al afectar también en este sentido a la capacidad de los asalariados y profesionales de formular colectivamente los intereses dentro del sector cultural frente a las grandes compañías de producción de contenidos o a las multinacionales tecnológicas. De hecho, hay que entender que la defensa de la desaparición de los intermediarios culturales forma parte de la ideología libertaria y neoliberal de la escuela californiana (Barbrook y Cameron, 1996)

agentes musicales independientes) genera un contexto de alta innovación (con una explosión de creatividad y estilos en la música rock y pop). Sin embargo, el mismo Peterson reconoce que desde los 1980 existe una articulación creciente entre grandes conglomerados y compañías independientes, en un proceso que configura un escenario de competición con una creatividad del sistema más baja (Peterson y Anand, 2004). Se trata de un escenario, además, alterado por el surgimiento de las grandes empresas tecnológicas y la laxa regulación de internet respecto a los derechos de autor (Levine, 2013) que, sin embargo, no ha paralizado una expansión del cine *blockbuster* y, al mismo tiempo, las series televisivas de calidad en EE.UU. (Martel, 2011)

Por otra parte, algunos autores han enfocado la evolución del análisis de este sistema cultural hacia su dimensión urbana, centrándola en la concentración en las grandes ciudades (Rius-Ulldemolins, 2014b) y en configuraciones espaciales como la creación de clústeres culturales, que engloban la concentración de empresas culturales y creativas, el consumo cultural, instituciones culturales y escenas creativas (Zarlenga et al., 2013). Este estudio puede ser dividido en dos grupos. En primer lugar, la investigación que se centra en las dinámicas de los clústeres creativos (Moomas, 2004; Rius-Ulldemolins, 2014a). Estos autores analizan las razones de la concentración de los creadores a partir de variables como el tipo de organización (la lógica del distrito industrial en el contexto de la economía posfordista), las particularidades del sector cultural (la concentración de la demanda, de las instituciones de formación, reconocimiento y difusión) y las lógicas de la clusterización cultural (la valoración cultural de la innovación cultural y la polinización transdisciplinar). En segundo lugar, otros autores analizan los efectos en el crecimiento económico causado por la concentración de la clase creativa y en su eficiencia económica y social (Florida, 2005a; Markusen y Schrock, 2006; Scott, 2007). Sin embargo, la eficacia en términos de creatividad cultural de los clústeres culturales, más allá de beneficios económicos y profesionales (Rius-Ulldemolins, 2014a) o bien de atracción de la atención pública y mediática hacia fenómenos espectaculares y elitistas del consumo cultural (Currid y Williams, 2010;

Molotch y Treskon, 2009), queda aún por demostrar de forma efectiva (Rius-Ulldemolins y Zarlenga, 2014). En todo caso, nociones ciberutópicas como la «polinización cruzada» (Moulier-Boutang, 2010) que auguran una cooperación interdisciplinar y una disolución de las fronteras entre cultura, economía y sociedad, y que algunos autores sitúan en este marco urbano (Currid, 2007), no están demostradas en el ámbito cultural, a pesar de ser una bonita metáfora, y solamente son aplicables a determinados movimientos culturales que, como analiza Collins, han sido impulsados por coaliciones y redes de actores compactas y reducidas y no por redes extensas y descentralizadas (Collins y Guillen, 2012).

CREATIVIDAD Y POLÍTICA CULTURAL: USOS Y ABUSOS DE UN PARADIGMA

La emergencia del discurso sobre creatividad e innovación en la política cultural

En la economía del capitalismo posfordista, en el que el papel del conocimiento se ha configurado como un elemento clave en la productividad y en la competitividad, no solo del sector privado sino también del sector público (naciones, regiones, ciudades), los discursos de la innovación y la creatividad conforman y refuerzan los procesos de cambio cultural en nuestra sociedad.

Desde un enfoque sociológico, la innovación y la creatividad tienen una dimensión simbólica que transita el conglomerado institucional de la sociedad, conformando un conjunto de roles, normas y valores que dan sentido a las prácticas sociales. Un ejemplo de ello es la universidad, una institución con siglos de historia que se ve afectada tanto en su misión (planes estratégicos) como en su visión y objetivos como consecuencia de la incorporación de los valores (y las prácticas asociadas a dichos valores) de la innovación y la creatividad. Este binomio se articula como un eje de cambio en dicha institución, fruto de un proceso de isomorfismo mimético (DiMaggio, 1991), tal como se observa en el análisis de los planes estratégicos de

las universidades públicas (Palomares Montero et al., 2012). Así, del análisis de contenido de los planes estratégicos, la innovación es el primer indicador de resultados e impactos (números absolutos del conjunto de universidades públicas) de la misión de la transferencia de conocimiento y el parque científico (ligado a la innovación tecnológica) es el quinto indicador en la dimensión de recursos y actividades de dicha misión. Asimismo, la creatividad también aparece citada como indicador de resultados e impacto de la misión investigadora de la universidad. El contraste empírico de los planes estratégicos de las universidades españolas permite subrayar la influencia por isomorfismo mimético de los discursos de la innovación y la creatividad en los elementos simbólicos de la universidad española (la misión y los valores) y, en consecuencia, sus efectos plausibles en las prácticas de las organizaciones. Obviamente otros tipos de isomorfismo coercitivo como puedan ser la incorporación del Espacio Europeo de Educación Superior y el Espacio Europeo de Investigación o la agencialización del espacio de la educación superior que se da en todos los países avanzados.

Si nos centramos en el campo del arte, el proceso de institucionalización sufrido por las artes como consecuencia de la aparición, a partir de la segunda mitad del siglo xx, de las políticas culturales en los países desarrollados (sobre todo en Europa occidental) ha conformado un arreglo institucional de organizaciones artísticas de acuerdo con los procesos de sedimentación que, históricamente, se han ido formulando desde las políticas culturales nacionales, regionales y locales a partir de sus orientaciones (democratización cultural, democracia cultural, etc.).

En el contexto del paso a la economía fordista, el paradigma de la ciudad creativa (Landry y Bianchini, 1995) se ha convertido en elemento clave para el desarrollo territorial (Scott, 2001, Scott, 2010). Uno de los mecanismos de extensión del uso de los grandes eventos como catalizadores del desarrollo urbano ha sido la construcción de museos bandera (Bianchini, 1993b), la generación de grandes eventos (Bianchini, 1993a; García, 2008) o la construcción de clústeres

culturales. A partir de estas actuaciones se ha gestado un nuevo modelo de política cultural, que representa la voluntad de unir cambio urbano, desarrollo económico y transformación social (Connolly, 2011). De esta manera, a partir de los años 1980, la política cultural es concebida como un motor de la economía de las ciudades y como una palanca de la regeneración de los centros urbanos y de planificación del desarrollo y reordenación de las ciudades (Landry y Bianchini, 1995).

Igualmente, se inicia entonces una tendencia a instrumentalizar la política cultural para finalidades de otras agendas de política pública (Belfiore, 2004; Gray, 2008). En este contexto se produce un cambio en los discursos sobre los objetivos de la política cultural, que pasan a ser legitimadas como nuevos modos de favorecer la inclusión social y, al mismo tiempo, como motor de desarrollo económico urbano en el marco de la nueva economía del conocimiento (Connolly, 2011; Menger, 2010). En este marco, se transforma la dimensión organizativa de la política cultural bajo los principios de la Nueva Gestión Pública, agencializando e instrumentalizando las organizaciones culturales financiadas públicamente para la consecución de estos nuevos objetivos (Rius-Ulldemolins y Rubio, 2013).

A comienzos de la década de 1990 es cuando surge un movimiento que incluye a planificadores urbanos, agencias no gubernamentales y dependencias administrativas, que entienden la cultura como un elemento central para la regeneración urbana, el desarrollo económico y la inclusión social (García, 2004). Este tipo de estrategia supone una ruptura con las antiguas formas en las que algunas administraciones conciben y utilizan lo cultural, sea para la creación de una identidad nacional a distancia a través de elementos de la llamada *alta cultura*, para la orientación de democratización cultural o para integrar diferentes expresiones culturales, según el paradigma de la democracia cultural (Urfalino, 1996). La cultura se entiende e instrumentaliza ahora en un sentido muy diferente, como un bien o servicio que puede reportar un beneficio económico directo para las ciudades, ya sea a través de estrategias vinculadas a la construcción

de imagen de las ciudades para el atractivo turístico (*branding*), ya sea como industria o sector para el desarrollo económico (industrias creativas).

El uso estratégico de la cultura provoca la confluencia de geógrafos, urbanistas, economistas y hacedores de políticas (*policy makers*) para la elaboración de un nuevo tipo de planificación urbana que incluye la cultura como elemento central. Así, se pasa de la planificación urbana a la planificación cultural en las ciudades (Evans, 2001). Mediante diversos planes, estrategias de competitividad entre ciudades (como es el caso de las Capitales Culturales Europeas) o megaeventos culturales (como el Fórum de las Culturas 2004 en Barcelona) se despliegan una serie de acciones que tienen por finalidad el desarrollo económico y la regeneración de los centros urbanos a partir de las industrias creativas y el turismo (García, 2004).

Instrumentalización de la cultura bajo el paradigma de la ciudad creativa

La creciente instrumentalización de la cultura para fines económicos, urbanos y sociales se basa en una asunción a priori de que la cultura genera impactos y efectos positivos, un discurso que desde los años 1980 ha ido sustituyendo las legitimaciones tradicionales basadas en el valor cultural (Belfiore y Bennett, 2007; 2008). Un axioma que, sin embargo, raramente se ha basado en evidencias empíricas constatables y sí en el desarrollo de un discurso por parte de los dirigentes políticos en alianza con consultorías privadas (Belfiore, 2002; 2004). Este cambio programático y discursivo en la política cultural no se ha desarrollado, a diferencia de otros cambios, en el seno de los ámbitos deliberativos de la cultura como los consejos de las artes o los ministerios de cultura, sino principalmente en las élites políticas y económicas. En efecto, desde su inicio a mediados de los años 1980, los *think tanks* y las consultoras culturales se han constituido como elaboradoras y legitimadoras de las nuevas políticas culturales que, partiendo del neoliberalismo y su giro emprendedor, fomentan que los gobiernos locales utilicen la cultura como una forma de resolver los problemas sociales sin aumentar los gastos sociales o replantear las políticas económicas (Miles, 2005; Mooney, 2004).

Estas consultorías, surgidas al calor del nuevo laborismo británico, acompañan el giro de las políticas culturales hacia una política de apoyo de las llamadas industrias creativas y al fomento de las empresas creativas y la gestión cultural (Bilton, 2007; Schlesinger, 2013). Y actualmente, estos discursos se han difundido en la mayoría de países a través de los medios académicos y de las consultorías privadas internacionales, asociando la idea de la cultura como instrumento de desarrollo económico y de fomento del emprendimiento que, según esta visión, aporta la creación cultural y artística (Cunningham, 2009)². En relación con el emprendimiento, este se ha convertido en una ideología omnicomprendensiva del sector cultural (Rowan, 2010), atribuyendo a este un papel instrumental de todo un sector económico o vector económico de desarrollo (las llamadas *industrias creativas*) y desarticulando un poco más la autonomía de la esfera artística al convertirla en una actitud psicológica común a una gran diversidad y heterogeneidad de tareas humanas, al margen de su tradición humanística y disciplinar, y dominada por los consultores y los *think tanks* que, al mismo tiempo, la redefinen (Fullerton y Ettema, 2014). Producto de ello es la confusión entre las políticas culturales y las de promoción económica o entre las actividades culturales y las de capacitación de competencias y habilidades (Jones, 2010).

Otro de los discursos dominantes a escala internacional ha sido el de la ciudad creativa, iniciado por Landry y Bianchini (1995) y desarrollado por Richard Florida con su idea de la capacidad de las clases creativas para transformar la economía urbana (Florida, 2005b). Una idea criticada por su inconsistencia teórica en el uso del concepto de clase social y por sus efectos gentrificadores de las ciudades en las que se ha aplicado (Peck, 2005; Pratt, 2008). A pesar de estas críticas, este discurso ha contado con una notable prestigio y difusión en el Estado español, en el que se han

2. España, y especialmente Barcelona, ha sido uno de los lugares europeos donde este discurso y su forma de operar ha gozado de mayor éxito, y se ha convertido en uno de los elementos de llamado modelo Barcelona de política cultural (Degen y García, 2012; Sánchez et al., 2013).

desarrollado sucesivos encuentros de gobernantes, consultoras y agentes culturales para intercambiar experiencias y, en general, promover este paradigma (cf. Manito Lorite, 2010).

Además, el modelo de ciudades creativas ha encajado de forma notable en España por el protagonismo cultural de las ciudades, la importancia del turismo y la tendencia a la construcción de infraestructuras culturales sobredimensionadas, legitimadoras del poder político, sea este estatal, autonómico o local (Rius-Ulldemolins, et al, 2015; Rubio y Rius, 2012). En algunas ciudades, este paradigma de la ciudad creativa ha conllevado la celebración de costosos eventos culturales, sin un retorno social y económico claro excepto para las empresas constructoras y los especuladores inmobiliarios (Majoor, 2011). Asimismo, esta ideología promovida y legitimada por las consultorías ha conllevado también volcarse en la construcción de grandes infraestructuras culturales que, a menudo, han sido mal diseñadas respecto a sus usos futuros y las necesidades culturales locales, como es el caso de la Ciudad de las Artes en Valencia, la Ciudad de la Cultura o las costosas ampliaciones de las infraestructuras de la capital del Estado, como el Museo Reina Sofía (Hernández i Martí y Albert Rodrigo, 2012; Lage et al., 2012; Rius-Ulldemolins et al., 2012). Estas infraestructuras, además de representar un enorme gasto de inversión y una hipoteca de cara a los futuros presupuestos por su elevado coste de mantenimiento, han supuesto un enorme coste de oportunidad al dirigir todas las energías del sector cultural a promoverlas (o criticarlas), dejando así de lado los esfuerzos por tejer verdaderos sistemas estructurados para la política cultural y espacios de participación cultural verdaderamente sostenibles (Sánchez et al., 2013).

A pesar de que todos estos efectos perversos eran previsible a la vista de la falta de planificación en función de necesidades culturales objetivas y de su poca orientación a la sostenibilidad social y cultural (Kagan y Hahn, 2011; Martínez y Rius, 2010) pocas fueron las voces que, desde las ciencias sociales, se alzaron contra estos procesos, que han convertido a las políticas culturales en subsidiarias de la construcción de marcas

urbanas internacionales, el llamado *place branding* (Pike, 2011; Rius-Ulldemolins y Zamorano, 2014).

Precisamente, 2007 en el área de los estudios urbanos es donde han surgido las críticas más radicales a este modelo, señalando sus efectos mercantilizadores sobre los espacios urbanos y la desarticulación de las relaciones comunitarias (Balibrea, 2004; Delgado, 2008). Sin embargo, esta crítica no ha conseguido influir en la planificación y toma de decisiones de la gestión pública de la cultura. Muestra de ello es que hasta 2010, momento en el que se caminaba en España al borde del abismo económico ciudadano, político y social, muchos consultores y académicos continuaban promoviendo proyectos de ciudades creativas, clústeres de industrias culturales de cuantiosas inversiones e hipotéticos rendimientos futuros.

Abusos del paradigma de la ciudad creativa: los «elefantes blancos creativos»

Uno de los efectos del paradigma de la ciudad creativa y su opción por una lógica de «oportunidad», desligada de la planificación anclada en la respuesta al despliegue del estado del bienestar, es la generación de «elefantes blancos creativos». Esta expresión, *elefante blanco*, común en castellano e inglés, hace referencia a las infraestructuras o construcciones que tienen un coste de manutención mayor que los beneficios que aportan, o a aquellas que proporcionan beneficio a otros, pero que únicamente ocasionan problemas a su propietario, especialmente si este es la administración pública. Así, en política cultural, definimos como *elefantes blancos* aquellos proyectos culturales, especialmente grandes infraestructuras, pero también grandes eventos o clústeres culturales, que han centrado la acción pública de la cultura en una larga etapa desde mediados de los años 90 hasta finales de los años 2000 (coincidiendo con la expansión económica) y que actualmente se han convertido en un problema y son el símbolo cultural de una época. Podemos encontrar ejemplos de elefantes blancos en España, aunque también se pueden encontrar otros ejemplos y casos en todo el mundo, especialmente en países con un desarrollo urbanístico y cultural reciente, y que no disponen de redes o infraestructuras culturales desarrolladas.

El término “elefantes blancos” ha sido utilizado en algunos artículos como el de O’Connor (2012), pero no se ha desarrollado su conceptualización. Desde nuestro punto de vista, como ya hemos desarrollado de forma inicial anteriormente (Rius-Ulldemolins, Hernández i Martí y Torres Pérez, 2015) se trata de:

a) Un desarrollo de la política cultural característico del modelo adoptado por unas ciudades que han apostado por la cultura global, sin pretenderlo equilibrar con elementos más sostenibles o vinculados a la cultura local (Bianchini, 1993b; Bloomfield y Bianchini, 2004) y que han encontrado en el paradigma de la ciudad creativa y la clase creativa una justificación para emprender grandes proyectos sin una planificación ni una detección de necesidades ciudadanas previas (Novy y Colomb, 2013; Peck, 2005).

b) Pueden tomar la forma de grandes equipamientos culturales, grandes eventos o, en un desarrollo más reciente, distritos de equipamientos y servicios culturales (las ciudades de las artes, de la música o el teatro) o bien de clústeres culturales y creativos separados de la trama urbana de manera similar a los parques científicos.

c) Estos proyectos generan edificios y/o espacios públicos que rápidamente pierden la utilidad para la que fueron edificadas (bien porque se acaba el gran acontecimiento para el que fueron diseñados o bien porque los usos reales son diferentes de los usos previstos) y se crean lo que Augé (2003) denomina *ruinas modernas*, infrautilizadas y en proceso de degradación.

d) Los elefantes blancos son producto de una estrategia que pretende fascinar al público (en este caso los ciudadanos locales y globales), generando una euforia que distrae del proceso de transformación urbana que la acompaña y justifica sus efectos negativos para los sectores más excluidos (segregación y gentrificación) en un discurso que mezcla la legitimidad de la cultura y los supuestos beneficios futuros de estas actuaciones, un discurso instrumentalizador de la cultura, sin demostrar el impacto social final (E. Belfiore y Bennett, 2007). No son, por el contrario, producto de un contrato o programa previamente definido entre la administración y una agencia encargada de la gestión del proyecto (Rius-Ulldemolins y Rubio, 2013). Finalmente, su misión no se define hasta después del inicio del proyecto, a partir de la función que puede desarrollar y no en función de

las necesidades culturales detectadas mediante estudios de consumo y participación cultural.

e) En este tipo de actuaciones, se abandona el cálculo del coste en relación con los usos sociales a favor de unos supuestos impactos indirectos y de un beneficio en el intangible de la marca de ciudad. Sin embargo, si bien a corto plazo el elefante blanco consigue generar fascinación en la población local y un impacto en los medios de comunicación globales, el hecho de que se convierta en una infraestructura cara de mantener, imposible de rentabilizar y difícil de conservar, puede generar a medio y largo plazo una imagen de derroche y decadencia. Algunas veces, en su génesis y desarrollo se producen fenómenos de corrupción que generan una crisis de legitimidad en el gasto en el sector cultural.

f) Finalmente, los elefantes blancos generan un gran problema de sostenibilidad y amortización, ya que restan recursos presentes y futuros del sistema cultural local y, además, muchas veces son difícilmente reutilizables para otros usos distintos de aquellos para los que fueron concebidos. Los elefantes blancos, por tanto, suponen para la política cultural una grave hipoteca a medio y largo plazo y un reto para encontrar nuevas funcionalidades que aporten un valor en el sistema de la política cultural local, regional o nacional.

NOTAS FINALES

Los trabajos de Bourdieu, Collins y Menger han sido objeto de análisis en este artículo para ofrecer una panorámica teórica de la visión de la sociología de la creatividad. Estos tres autores significativos representan distintas corrientes de enfoque y tradiciones teóricas, si bien hay denominadores comunes en sus análisis, como por ejemplo el cuestionamiento de la concepción romántica de la creatividad, tal como hemos apuntado anteriormente, o la valoración del papel de las condiciones sociales que favorecen la creatividad y las formas de valorización social que hacen que ciertas acciones sean consideradas creativas y otras sean desechadas. Es precisamente aquí donde encontramos las distintas posiciones de enfoque que hemos analizado. En el caso de Bourdieu no es posible obtener la creatividad fuera de los campos culturales y

sin la previa socialización del *habitus* en las dinámicas del campo cultural y su historia. En el caso de Collins, también se reduce la creatividad desde una visión microsociológica a los pequeños grupos y al papel de las relaciones cara a cara y los rituales de la cotidianidad en dichos grupos reducidos. Menger, por su parte, se centra en cómo son las propias instituciones las que generan mecanismos constantes de diferenciación y distinción, concentrando la reputación (y la creatividad) a una élite.

El auge de las nuevas tecnologías facilita ineludiblemente el acceso a la creación cultural y provoca la debilitación de intermediarios. Este proceso, según el discurso ciberutópico, conlleva la ausencia de barreras de entrada en el sector cultural y, por lo tanto, un florecimiento de la creatividad en un mundo en el que los gastos asociados a la copia tienden marginalmente a cero. Ello se celebra con el discurso de la creatividad libre facilitada por el acceso a la tecnología. Asimismo, el discurso de la desaparición de los intermediarios profesionales se combina con el discurso de que la tecnología nos convierte a todos en creadores e intermediarios a la vez. Sin embargo, este discurso choca progresivamente con las evidencias de las disfunciones del proceso de digitalización del sistema cultural. En este sentido, este discurso excesivamente optimista puede y debe ser contrastado con las aportaciones de la sociología de la cultura, en relación con los autores, los intermediarios y el sistema cultural. De este modo, los entusiastas de la digitalización cultural, al centrar su argumentación en la oposición productor-consumidor, donde se relativiza el poder de los productores en favor de los consumidores, tienden a ignorar las configuraciones sociales que promueven la creatividad y favorecen el reconocimiento, difícilmente amoldables a la visión ideal de las comunidades virtuales. Las características estructurales propias de la producción cultural especializada, exploradas en el ámbito de la sociología de la cultura por autores diversos como Bourdieu (2002), Collins (2009), Menger (2009), Becker (2008) o DiMaggio (1991), y el papel de los intermediarios culturales en el proceso de producción, distribución y valoración cultural, escapan a los esquemas interpretativos de los teóricos digitales y dificultan, desde nuestro punto de

vista, la comprensión adecuada de la lógica específica de los campos culturales.

Por otra parte, los proyectos basados en la creatividad son herramientas muy eficaces para la redefinición de espacios urbanos y, sin duda, facilitan la atracción de público. Los clústeres creativos pueden ser también una vía para la promoción económica local y regional, pero si no consiguen desarrollar un campo estructurado de actores creativos o círculos de creadores focalizados en puntos de atención cultural, tampoco se constata una gran productividad cultural. Sin una articulación sectorial ni una interacción más intensa, sus rendimientos sustantivos en términos culturales son más bien mediocres. En estos dos casos, los análisis sobre las virtudes de la clusterización creativa nos llevan a identificarlas más como un discurso institucional vacío de contenido, similar al fenómeno del *bullshitting* (afirmaciones sin base empírica pero repetidas hasta la saciedad) identificado por Frankfurt (2005), y cuyo propósito principal es legitimar las inversiones públicas o las decisiones urbanísticas.

Podemos encontrar a lo largo del Estado español ejemplos de elefantes blancos culturales como, sin ánimo de exhaustividad, distritos de equipamientos culturales como la Ciutat de les Arts en Valencia, la Cidade da Cultura de Santiago de Compostela, grandes eventos como el Fòrum de les Cultures en Barcelona o clústeres de industrias culturales como la Ciutat de la Llum de Alicante o el Centro de las Artes de Alcorcón. En todos estos casos, se ha desarrollado un proyecto bajo la retórica de la creatividad y los beneficios que aporta al desarrollo local y a la innovación sin una planificación o una diagnosis realistas sobre su coste e impactos socioculturales ni sobre su sostenibilidad a medio y largo plazo. Estos casos conforman la plasmación de un discurso sobre la creatividad que ha legitimado y anulado la oposición ciudadana a proyectos con un gran coste de inversión y mantenimiento y un escaso (y a veces nulo) rendimiento económico o valor para el sector cultural y la ciudadanía en general.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alonso, L. E., y Fernández Rodríguez, C. (2013). *Los discursos del presente. Un análisis de los imaginarios sociales contemporáneos*. Madrid: Siglo XXI.
- Assouline, P. (1989). *L'homme de l'art. D.-H. Kahnweiler (1884-1979)*. París: Gallimard.
- Augé, M. (2003). *El tiempo en ruinas*. Barcelona: Gedisa.
- Balibrea, M. P. (2004). Barcelona: Del modelo a la marca. En J. Carrillo, I. Estella Noriega, y L. García-Merás (Eds.), *Desacuerdos 3. Sobre arte, políticas y esfera pública en el estado español* (pp. 261-271). Barcelona: Arteleku-MACBA-Universidad Internacional de Andalucía.
- Barbrook, R., y Cameron, A. (1996). The Californian ideology: Science as culture. *Science as Culture*, 26(1), 44-72.
- Becker, H. S. (1984). *Art worlds*. Berkeley: University of California Press.
- Becker, H. S. (1994). La confusion des valeurs. En P. Menger, y J. Passeron (Eds.), *L'art de la recherche. Essais en l'honneur de Raymonde Moulin* (pp. 24-39). París: La Documentation française.
- Becker, H. S. (2008). *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Belfiore, E. (2002). Art as a means of alleviating social exclusion: Does it really work? A critique of instrumental cultural policies and social impact studies in the UK. *International Journal of Cultural Policy*, 8(1), 91-106.
- Belfiore, E. (2004). Auditing culture. the subsidised cultural sector in the new public management. *International Journal of Cultural Policy*, 10(2), 183-202.
- Belfiore, E., y Bennett, O. (2007). Rethinking the social impact of the arts. *International Journal of Cultural Policy*, 13(2), 135-151. doi:10.1080/10286630701342741
- Belfiore, E., y Bennett, O. (2008). *The social impact of the arts. An intellectual history*. Basingtoke: Palgrave/Macmillan.
- Bianchini, F. (1993a). Remaking European cities. The role of cultural policies. En F. Bianchini, y M. Parkinson (Eds.), *Cultural policy and urban regeneration: The West European experience* (pp. 1-19). Manchester: Manchester University Press.
- Bianchini, F. (1993b). *Urban cultural policy in Britain and Europe: Towards cultural planning*. Londres: Institute for Cultural Policy Studies.
- Bilton, C. (2007). *Management and creativity. From creative industries to creative management*. Malden, MA; Oxford: Blackwell Pub.
- Bloomfield, J., y Bianchini, F. (2004). *Planning for intercultural city*. Londres: Comedia.
- Bohm, D. (2006). *On creativity*. Nueva York: Routledge.
- Bourdieu, P. (1991). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- Bourdieu, P. (2002). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario* (3a ed.). Barcelona: Anagrama. a
- Bourdieu, P. (2008a). *Homo academicus*. Madrid: Siglo XXI.
- Bourdieu, P. (2008b). *Cuestiones de sociología*. Madrid: Akal. Básica de Bolsillo.
- Cherbo, J. M., y Wyszomirski, M. J. (2000). *The public life of the arts in America*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press.
- Collins, R. (1987). A micro-macro theory of intellectual creativity. The case of german idealist philosophy. *Sociological Theory*, 5(1), 47-69.
- Collins, R. (2005). *Sociología de las filosofías. Una teoría global del cambio intelectual*. Barcelona: Hacer.
- Collins, R. (2009). *Cadenas de rituales de interacción*. Barcelona: Anthropos.
- Collins, R., y Guillen, M. F. (2012). Mutual halo effects in cultural production. The case of modernist architecture. *Theory and Society*, 41(6), 527-556.
- Connolly, M. G. (2011). The 'Liverpool model(s)'. Cultural planning, and capital of culture 2008. *International Journal of Cultural Policy*, 19:3, 162-181, 1-20. doi:10.1080/10286632.2011.638982
- Crane, D. (1987). *The transformation of the avant-garde. The New York art world, 1940-1985*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Crozier, M., y Friedberg, E. (1982). *L'acteur et le système. Les contraintes de l'action collective*. París: Éditions du Seuil.
- Csikszentmihalyi, M. (1988). *Creatividad. El flujo y la psicología del descubrimiento y la invención*. Barcelona: Paidós.
- Cunningham, S. (2009). Trojan horse or rorschach blot? Creative industries discourse around the world. *International Journal of Cultural Policy*, 15(4), 375-386. doi:10.1080/10286630902977501
- Currid, E. (2007). *The Warhol economy. How fashion, art, and music drive New York city*. Princeton University Press.

- Currid, E., y Williams, S. (2010). The geography of buzz. Art, culture and the social milieu in Los Angeles and New York. *Journal of Economic Geography*, 10(3), 423-451.
- Degen, M., y García, M. (2012). The transformation of the Barcelona model? An analysis of culture, urban regeneration and governance. *International Journal of Urban and Regional Research*, 36(5), 1022-1038.
- Delgado, M. (2008). La artistización de las políticas urbanas. El lugar de la cultura en las dinámicas de reapropiación capitalista de la ciudad. *Scripta Nova: Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, 12. (en línea). <http://www.raco.cat/index.php/ScriptaNova/article/view/115467>, acceso 7 de diciembre de 2016.
- DeNora, T. (1995). *Beethoven and the construction of genius. Musical politics in Vienna*. Los Angeles: University of California Press.
- DiMaggio, P. (1991). Social structure, institutions and cultural goods. The case of the United States. En P. Bourdieu, y J. Coleman (Eds.), *Social theory for a changing society* (pp. 133-166). Boulder: Westview Press.
- Elías, N. (2002). *Mozart. Sociología de un genio*. Madrid: Ediciones Península.
- Florida, R. L. (2005). *Cities and the creative class*. London: Routledge.
- Franck, D. (2003). *Bohemian Paris: Picasso, Modigliani, Matisse, and the birth of modern art*. Nueva York: Grove Press.
- Frankfurt, H. (2005). *On bullshit*. Princeton: Princeton University Press.
- Fullerton, L., y Ettema, J. (2014). Ways of worldmaking in Wikipedia. Reality, legitimacy and collaborative knowledge making. *Media, Culture & Society*, 36(2), 183-199. doi:10.1177/0163443713515739
- García, B. (2008). Política cultural y regeneración urbana en las ciudades de Europa occidental: Lecciones aprendidas de la experiencia y perspectivas para el futuro. *Revista De Investigaciones Políticas y Sociológicas*, 7(1), 111-125.
- Gray, C. (2008). Instrumental policies. Causes, consequences, museums and galleries. *Cultural Trends*, 17(4), 209-222.
- Heinich, N. (1992). *La gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*. París: Éditions de Minuit.
- Hennion, A. (2004). Une sociologie des attachements. D'une sociologie de la culture à une pragmatique de l'amateur. *Sociétés*, 85(3), 9-24.
- Hernández i Martí, G., y Albert Rodrigo, M. (2012). La dinámica general de la política cultural en el País Valenciano. Posiciones, discursos y prácticas de los actores culturales valencianos. *Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas*, 11(3), 89-114.
- Hirsch, P. M. (1972). Processing fads and fashions. An organization-set analysis of cultural industry systems. *American Journal of Sociology*, 77(4), 639-659. (en línea). <http://www.jstor.org/stable/2776751>, acceso 7 de diciembre de 2016.
- Joas, H. (1996). *The creativity of action*. Cambridge: Polity Press.
- Jones, S. (2010). *Culture shock*. Londres: Demos.
- Kagan, S., y Hahn, J. (2011). Creative cities and (un)sustainability. From creative class to sustainable creative cities. *Culture and Local Governance*, 3(1-2), 11-27.
- Lage, X., Losada, A., et al. (2012). La política cultural en la comunidad autónoma gallega. De la dependencia a la autonomía. *Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas*, 11(3), 115-148.
- Landry, C., y Bianchini, F. (1995). *The creative city*. Londres: Demos.
- Lessig, L. (2005). *Por una cultura libre. Cómo los grandes grupos de comunicación utilizan la tecnología y la ley para clausurar la cultura y controlar la creatividad*. Madrid: Traficantes de Sueños. (en línea). <http://www.elastico.net/archives/>, acceso 7 de diciembre de 2016.
- Levine, R. (2013). *Parásitos: Cómo los oportunistas digitales están destruyendo el negocio de la cultura*. Barcelona: Ariel.
- Majoor, S. (2011). Framing large-scale projects. Barcelona forum and the challenge of balancing local and global needs. *Journal of Planning Education and Research*, 31(2), 143-156. doi:10.1177/0739456X11402694
- Manito Lorite, F. (Ed.). (2010). *Ciudades creativas*. Barcelona: Fundación Kreanta.
- Markusen, A., y Schrock, G. (2006). The artistic dividend. Urban artistic specialisation and economic development implications. *Urban Studies*, 43(10), 1661-1686.
- Martel, F. (2011). *Cultura mainstream: Cómo nacen los fenómenos de masas*. Madrid: Taurus.
- Martinez, S., y Rius, J. (2010). Cultural planning and community sustainability. The case of the cultural facilities plan of Catalonia (PECCAT 2010-20). *Culture and Local Government*, 3(1-2), 71-82.
- Menger, P. (1997). *La profession de comédien. Formations, activités et carrières dans la démultiplication de soi*. París: Ministère de la Culture et de la Communication. Département des études et de la prospective.
- Menger, P. (1999). Artistic labor markets and careers. *Annual Review of Sociology*, 25, 541-574. (en línea). <http://www.jstor.org/stable/223516>, acceso 7 de diciembre de 2016.

- Menger, P. (2009). *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*. París: Gallimard.
- Menger, P. (2010). *Cultural policies in Europe. From a state to a city-centered perspective on cultural generativity*. Tòquio: National Graduate Institute for Policy Studies.
- Miles, M. (2005). Interruptions. Testing the rhetoric of culturally led urban development. *Urban Studies*, 42(5-6), 889-911. doi:10.1080/00420980500107375
- Misztal, B. A. (2009). *Intellectuals and the public good. Creativity and civil courage*. Cambridge: CUP.
- Molotch, H., y Treskon, M. (2009). Changing art: SoHo, Chelsea and the dynamic geography of galleries in New York city. *International Journal of Urban and Regional Research*, 33(2), 517-541.
- Moomas, H. (2004). Cultural clusters and the post-industrial city. Towards a remapping of urban cultural policy. *Urban Studies*, 41(3), 507-532.
- Mooney, G. (2004). Cultural policy as urban transformation? Critical reflections on Glasgow, European City of Culture 1990. *Local Economy*, 19(4), 327-340.
- Moulier-Boutang, Y. (2010). *L'abeille et l'économiste*. París: Éditions Carnets Nord.
- Moulin, R. (1983). *Le marché de l'art en France*. París: Éditions de Minuit.
- Moulin, R. (1992). *L'artiste, l'institution et le marché*. París: Flammarion.
- Moulin, R., y Cardinal, M. (2012). *El mercado del arte. Mundialización y nuevas tecnologías*. Buenos Aires: La Marca.
- Negus, K. (2002). The work of cultural intermediaries and the enduring distance between production and consumption. *Cultural Studies*, 16(4), 501-515.
- Novy, J., y Colomb, C. (2013). Struggling for the right to the (creative) city in Berlin and Hamburg: New urban social movements, new "spaces of hope"? *International Journal of Urban and Regional Research*, 37(5), 1816-1838. doi:10.1111/j.1468-2427.2012.01115.x
- O'Connor, J., y Gu, X. (2012). Creative industry clusters in Shanghai: A success story? *International Journal of Cultural Policy*, 1-20. doi:10.1080/10286632.2012.740025
- Palomares Montero, D., Garcia Aracil, A., Castro Martínez, E. (2012). Misiones actuales de las universidades públicas: Una perspectiva sociológica. *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 188(753), 171-192.
- Peck, J. (2005). Struggling with the creative class. *International Journal of Urban and Regional Research*, 29(4), 740-770.
- Peterson, R. A. (1982). Five constraints on the production of culture: Law, technology, market, organizational structure and occupational careers. *The Journal of Popular Culture*, 16(2), 143-153. doi:10.1111/j.0022-3840.1982.1451443.x
- Peterson, R. A. (1997). *Creating country music: Fabricating authenticity*. Chicago: University of Chicago Press.
- Peterson, R. A., y Anand, N. (2004). The production of culture perspective. *Annu. Rev. Sociol.*, 30, 311-334.
- Pike, A. (2011). *Brands and branding geographies*. Cheltenham; Northampton: Edward Elgar.
- Pratt, A. C. (2008). Creative cities: The cultural industries and the creative class. *Geografiska Annaler: Series B, Human Geography*, 90(2), 107-117. doi:10.1111/j.1468-0467.2008.00281.x
- Quemin, A. (2013). *Les stars de l'art contemporain. Notoriété et consécration artistiques dans les arts visuels*. París: CNRS.
- Rius Ulldemolins, S., et al. (2012). El sistema de la política cultural en Cataluña: Un proceso inacabado de articulación y racionalización. *Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas*, 11(3), 173-204.
- Rius, J. (2012). Gallery districts of Barcelona: The strategic play of art dealers. *The Journal of Arts Management, Law and Society*, 42(2), 48-62.
- Rius-Ulldemolins, J. (2014a). La gobernanza y la gestión de las instituciones culturales nacionales: De la oposición entre arte y economía a la articulación entre política cultural y management. *Revista Papers*, 99(1), 73-95.
- Rius-Ulldemolins, J. (2014b). ¿Por qué se concentran los artistas en las grandes ciudades? Factores infraestructurales de localización, estrategias profesionales y dinámicas comunitarias. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 147, 73-88.
- Rius-Ulldemolins, J., y Rubio, A. (2013). The governance of national cultural organisations: Comparative study of performance contracts with the main cultural organisations in England, France and Catalonia. *International Journal of Cultural Policy*, 19(2), 249-269.
- Rius Ulldemolins, J., y Zamorano, M. M. (2014). Spain's nation branding project Marca España and its cultural policy: The economic and political instrumentalization of a homogeneous and simplified cultural image. *International Journal of Cultural Policy*, , 1-21. doi:10.1080/10286632.2013.877456
- Rius-Ulldemolins, J., y Zarlenga, M. (2014). Industrias, distritos, instituciones y escenas. Tipología de clústeres culturales en Barcelona. *Revista Española de Sociología*, 21, 47-68.

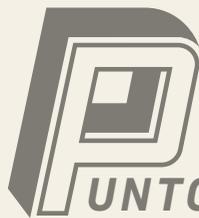
- Rius-Ulldemolins, J., Hernández y Martí, G., Torres Pérez, F., et al. (2015). Urban development and cultural policy “white elephants”: Barcelona and Valencia. *European Planning Studies*, , 1-21. doi:10.1080/09654313.2015.1075965
- Rowan, J. (2010). *Emprendizajes en cultura. discursos, instituciones y contradicciones en la empresarialidad cultural*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Rubio Arostegui, J. A. (2013). La dimensión social de la actividad creativa: Una introducción al enfoque de las ciencias sociales. En Caerols Mateo, R., y Rubio Arostegui, J.A. (Eds.), *La praxis del artista como hacer investigador* (pp. 61-84). Tenerife: Sociedad Latina de Comunicación Social.
- Rubio, A., y Rius, J. (2012). La modernización de la gestión pública de la cultura. Análisis comparado del caso de los equipamientos culturales de las comunidades autónomas de Cataluña y Madrid. *Gestión y Análisis de Políticas Públicas*, 8, 79-92.
- Runco, M. A., y Albert, R. S. (1999). Creativity research. A historical view. En J. C. Kaufman, y R. S. Albert (Eds.), *The Cambridge handbook of creativity* (pp. 3-19). Cambridge: CUP.
- Sánchez, M. V., Rius-Ulldemolins, J., Zarlenga, M. (2013). ¿Ciudad creativa y ciudad sostenible? Un análisis crítico del modelo Barcelona de políticas culturales. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 96, 48-57.
- Schlesinger, P. (2013). Expertise, the academy and the governance of cultural policy. *Media Culture Society*, 35(1), 27-35.
- Scott, A. (2001). *The Cultural Economy of Cities*. Londres: Sage.
- Scott, A. (2007). Capitalism and urbanization in a new key? The cognitive-cultural dimension. *Social Forces*, 85(4), 1465-1482.
- Scott, A. (2010). Cultural economy and the creative field of the city. *Geografiska Annaler: Series B, Human Geography*, 92 (2), 115-130.
- Urfalino, P. (1996). *L'invention de la politique culturelle*. París: La Documentation Française.
- White, H. C. (1993). *Careers and creativity: Social forces in the arts*. Colorado: Westview Press.
- Williams, R. (1994). *Sociología de la cultura* (1a reimp ed.). Barcelona etc.: Paidós.
- Williams, R. (2001). *Cultura y sociedad: 1780-1950. De Coleridge a Orwell*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Zarlenga, M. I.; Rius-Ulldemolins, J.; Rodríguez Morató, A. (2013). Cultural clusters and social interaction dynamics: The case of Barcelona. *European Urban and Regional Studies*, OnlineFirst, 1-24. doi:10.1177/0969776413514592

NOTA BIOGRÁFICA

Juan Arturo Rubio Arostegui es doctor en Ciencias Políticas y Sociología (Universidad Complutense de Madrid), máster en Gestión de las Artes (música, teatro y danza) y licenciado en Filosofía y Ciencias de la Educación. Profesor de la Universidad Antonio de Nebrija e investigador principal del Grupo Nebrija de Arte. Sus campos de investigación y docencia son: política cultural, gestión cultural, sociología del arte, educación artística y metodología de la investigación en las artes. Ha participado en varios proyectos nacionales de I+D+i y ha publicado libros y artículos en revistas nacionales e internacionales. En 2002 recibió el Premio Marcelo Martínez Alcubilla para investigaciones sobre la Administración General del Estado (Ministerio de Administraciones Públicas).

Juan Pecourt es profesor contratado doctor de la Universidad de Valencia y es doctor por la Universidad de Cambridge. Desde su doctorado entonces, ha realizado diversas investigaciones sobre la articulación del campo cultural y el campo político, focalizadas especialmente en la figura de los intelectuales y la prensa política. Producto de esta labor investigadora es el libro publicado por el CIS *Los intelectuales y la transición política*. Es autor de varios capítulos de libros y artículos realizados desde la sociología de la cultura; últimamente ha centrado sus intereses en la transformación del campo cultural y el surgimiento de un nuevo espacio público a partir de internet.

Joaquim Rius-Ulldemolins es doctor en Sociología por la Universidad Autónoma de Barcelona y la École des Hautes Études en Sciences Sociales. Actualmente, es profesor ayudante doctor en el Departamento de Sociología y Antropología Social de la Universidad de Valencia. Es autor de varios libros y artículos sobre la sociología de la cultura y la política cultural en revistas nacionales e internacionales, como *International Journal of Cultural Policy*, *Urban Studies*, *European Urban and Regional Studies*, *REIS* y *RIS*, entre otras. Sus intereses de investigación se centran en el análisis de los clústeres y las profesiones creativas, en el papel de las instituciones culturales en la política cultural o en la instrumentalización de la cultura en el *branding* urbano y territorial.



PUNTOS DE VISTA



Sindicatos, identidades y movimiento de parados. Una relación problemática*

Enric Sanchis

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

enric.sanchis@uv.es

Recibido: 27/09/2016

Aceptado: 03/10/2016

RESUMEN

Una investigación sociológica de tipo cualitativo basada en 88 entrevistas en profundidad a parados de una docena de ciudades españolas, hechas entre marzo de 2012 y febrero de 2013, nos ha permitido acercarnos al mundo de los parados y nos ha ayudado a entender mejor el significado y las consecuencias del paro para las personas que lo sufren. El objeto de este artículo es uno de los temas tratados en la entrevista fue: el de la disponibilidad para integrarse en un movimiento de protesta. Los parados no comparten una identidad que les permita sentirse miembros de un "nosotros" orientado hacia la acción colectiva. Tampoco disponen de recursos para organizarse ni de una interpretación del problema que les invite a hacerle frente todos juntos. Finalmente, son muy escépticos en cuanto a lo que pueden conseguir protestando. Es por todo ello que resisten en solitario y recurren a estrategias individuales para encontrar trabajo o paliar las consecuencias de no tenerlo. No obstante, el artículo acaba defendiendo la pertinencia de que un movimiento de parados alentado por los sindicatos haga del paro el primer problema político de la sociedad española.

Palabras clave: España, trabajo, conflicto social, investigación cualitativa.

ABSTRACT. *Trade unions, identities and pressure groups for the unemployed. A problematic relationship.*

A qualitative sociological study based on 88 in-depth interviews with unemployed people undertaken between March 2012 and February 2013, in 12 Spanish cities, has made it possible to reach a closer understanding of the experience of unemployment and its consequences for an unemployed person. One of the issues explored in the interviews was how prepared the respondents were to participate in any protest movement. Their responses are explored in this article. The unemployed do not share a collective identity, a feeling of "us" which would incline them towards collective action. Nor do they have either the resources to organise themselves or a common understanding of the problem which would motivate them to work together. Furthermore, they are very skeptical about what they might achieve by protesting. For these reasons, they put up with unemployment alone and resort to individual strategies to find work or lessen the consequences of not having any. Nevertheless, the article concludes by arguing for the relevance of a movement of the unemployed with trade union support to transform unemployment into the top political problem in Spanish society.

Keywords: Spain, work, social conflict, qualitative research.

SUMARIO

Introducción

El parado protesta poco

· Condiciones objetivas

· Condiciones subjetivas

· Condiciones externas

· Condiciones internas

El papel del los sindicatos

Una propuesta contra el paro

Conclusión

Referencias bibliográficas

Autor para correspondencia / Corresponding author: Enric Sanchis. Universitat de València, Facultat de Ciències Socials, Departament de Sociologia i Antropologia Social. Av. dels Tarongers, 4b. 46021 València.

Sugerencia de cita / Suggested citation: Sanchis, E. (2016). Sindicatos, identidades y movimiento de parados. Una relación problemática. *Debats Revista de cultura, poder y sociedad*, 130 (2), 147-155.

* Traducido por Josep E. Ribera i Condomina

INTRODUCCIÓN

España es campeona europea del paro desde hace más de tres décadas, sólo en fecha reciente superada por Grecia. Aun así, los parados a diferencia del paro no han recibido la atención que merecen por parte de las ciencias sociales. Algo han hecho los estudiosos de la salud pública (por ejemplo, Artacoz et. al., 2004) y la psicología social (por ejemplo, Buendía, 2010), pero, desde el punto de vista sociológico, prácticamente todo está por hacer. El significado y las consecuencias que tiene el paro para las personas que lo sufren continúan siendo en buena medida *terra incognita* entre nosotros. Paliar este déficit de conocimiento ha sido el objetivo de una investigación realizada con la ayuda de la Fundación 1º de Mayo (Sanchis, 2016) y basada en 88 entrevistas en profundidad a parados de una docena de ciudades españolas, llevadas a cabo entre marzo de 2012 y febrero de 2013. Se trata de una muestra intencional de parados, es decir, no representativa estadísticamente, distribuida por sexos y tres grupos de edad (jóvenes, adultos y maduros), procurando discriminar en cada caso en función del nivel de estudios, entre trabajadores manuales y no manuales y según si buscaban o no primer empleo. No obstante, una vez hecho el trabajo de campo, puede decirse que los 88 entrevistados no parecen muy diferentes del conjunto de los parados. Sin pretender haber agotado el tema, estas entrevistas abiertas nos acercan al mundo de los parados y nos ayudan a entenderlo mejor.

En las entrevistas hablamos un poco de todo: historia educativa y laboral previa, vida cotidiana, intensidad y formas de búsqueda de trabajo, estrategias de formación, salario de reserva, relaciones familiares, situación económica, salud, perspectivas de futuro, ubicación ideológica. Nos ocupamos también de las opiniones y actitudes hacia los sindicatos, el sistema político, los impuestos, la inmigración y, finalmente, de la disponibilidad para la acción colectiva contenciosa, a saber, para integrarse en un movimiento de parados.

Esta última cuestión es el objetivo de este artículo: ¿Por qué los parados apenas hacen ruido? ¿Tiene algo que ver con los sindicatos? ¿Puede descartarse del todo que acabe apareciendo un movimiento social de

parados más allá del ámbito municipal? Para acabar, plantearé a los sindicatos una propuesta –reconozco que muy voluntarista y osada– para hacer frente al problema del paro.

EL PARADO PROTESTA POCO

En general, el paro protesta poco. El malestar individual que provoca la experiencia del paro se traduce más en silencio colectivo que en conflictividad social, lo que, en el caso de España, suele provocar cierta perplejidad: ¿cómo es posible que el tejido social no reviente? Más de un supuesto experto lo explica echando mano de la economía sumergida, por la que “en realidad” no habría tanto paro. Ese supuesto experto, en realidad, no sabe de qué habla. Por un lado, en España hay más, no menos, paro del que sale en las estadísticas (lo que yo he denominado “paro sociológico”). Por otro lado, cuestionar la condición de parado de una persona porque no salga a la calle a romper escaparates es una operación mental, como mínimo, discutible, por no decir absurda. Que yo sepa, ninguna definición de parado exige la participación en actos de protesta. El hecho es que en la conducta de los parados españoles no hay nada misterioso, porque el paro es en gran medida compatible con una relativa paz social, lo cual no quiere decir, sin embargo, que no haya algunas cuestiones que exigen una respuesta.

Chabanet y Faniel (2012) han estudiado las protestas de parados en diez países europeos entre 1980 y 2007. Como ya he dicho, en general se protesta poco, pero existen diferencias. Estos autores distinguen tres niveles: 1) protesta importante (Francia y Alemania); 2) protesta moderada (Bélgica, Finlandia, Italia y España), y 3) protesta residual (Reino Unido, Irlanda, Suiza y Polonia). De todo ello, dos cosas llaman la atención. Primera, no hay una relación directa entre nivel de paro y nivel de protestas de los parados. Segunda, es bien sabido que los españoles, en conjunto, son los europeos que más participan en actos de protesta; entonces, ¿por qué los parados solo protestan moderadamente? Como decía, hace falta una explicación para todo ello.

De entrada, hay que distinguir entre los estallidos de protesta más o menos espontáneos y efímeros, y un movimiento social, que es una campaña de protestas sostenida en el tiempo, dirigida contra las autoridades y con un objetivo político muy definido: conseguir que esas autoridades nos concedan algo concreto. Un disturbio, un tumulto, no es un movimiento social. Para que un colectivo de individuos pueda constituirse en movimiento social tienen que darse cuatro prerequisites o condiciones que, como veremos, no suelen concurrir en el caso de los parados. En general, el paro dio lugar a movimientos de protesta hasta el inicio de la Segunda Guerra Mundial. Desde los años 70 del siglo xx, cuando el paro reaparece como problema social, los movimientos de parados han sido más la excepción que la regla (Keyssar, 1988). Inspirándome en la bibliografía sobre movimientos sociales (Tarrow, 1997), denominaré estas cuatro condiciones objetivas, subjetivas, internas y externas. Vamos a repasarlas.

Condiciones objetivas

Condiciones objetivas son todos aquellos elementos que facilitan que un conjunto de individuos adquiera una identidad colectiva y se sientan miembros de un “nosotros”. Históricamente, el paro ha sido un problema específico de la clase obrera, lo cual facilitaba la constitución de ese “nosotros”. Hoy en día las condiciones objetivas juegan en contra. El paro continúa afectando con más intensidad a la clase obrera (los trabajadores manuales), pero ya no es un problema específico de dicha clase. También hay paro de clases medias; juvenil, adulto y maduro; masculino y femenino; de inserción y de exclusión; de larga y corta duración; que provoca graves dificultades económicas y que no las provoca; autóctono y de inmigrantes; de universitarios y de mano de obra no cualificada; protegido formalmente y desprotegido. En pocas palabras, los parados son más un agregado estadístico que un grupo social en el sentido sociológico del término, por lo que no tienen fácil constituirse como sujeto social (Demazière, 1995: 107).

Condiciones subjetivas

Las condiciones subjetivas son, en mi opinión, las más importantes. En la base de todo movimiento, hay una situación previa que genera descontento, malestar generalizado, pero que la gente acepta resignadamente porque la percibe como natural o inevitable, porque no sabe cómo explicársela o bien porque, de alguna manera, se considera a sí misma responsable; en última instancia, porque se ve impotente para cambiarla. En un momento dado aparece una manera diferente de percibir la realidad (Laraña, 1999) que redefine esa situación como injusta y susceptible de ser modificada. Explica la causa que la provoca, identifica al culpable, al adversario a quien hay que enfrentarse, propone una alternativa posible y una estrategia para hacerla realidad, que pasa por la acción colectiva, puesto que la búsqueda individual de soluciones no conduce a nada. En la medida en que la gente haga suyo este nuevo marco conceptual, se dotará de una identidad que le permitirá sentirse integrada en un nosotros solidario que tiene enfrente a un adversario claramente identificado. En otras palabras, para que el movimiento cuaje tiene que aparecer un tipo de ideología que permita al individuo concebirse como miembro de un colectivo capaz de generar cambio.

Ante el paro hay diagnósticos y respuestas de izquierdas, de derechas y neutros, concretos y genéricos. Por ejemplo, reducción del tiempo de trabajo, prohibición de las horas extraordinarias, creación directa de empleo público, regulación de la lógica del mercado o, por el contrario, reducir el poder sindical, reducir la protección del paro, bajar salarios, ayudar a las empresas y a los autónomos, cambiar el modelo productivo, invertir más en I+D+i, en educación y formación, etcétera.

¿Cómo lo ven los entrevistados? Les hemos hecho tres preguntas: ¿cuáles son las causas del paro y el principal responsable?; ¿qué tendría que hacer quien tiene el poder para intervenir?; ¿podrían hacer algo los propios parados? La idea básica era distinguir entre aquellos cuadros interpretativos que conducen hacia la resignación y la pasividad, y aquellos que conducen hacia la movilización colectiva.

De los entrevistados 20 dicen que “la culpa es un poco de todos”; de ellos, 5 responden, incluso que es “de los mismos parados”. Pero la mayoría (47) identifican a los políticos o a los gobiernos como los primeros culpables, con cierta frecuencia acompañados de los banqueros y de los grandes empresarios, que, al fin y al cabo, son todos lo mismo. Es decir, nos encontramos una gran masa de parados muy enfadados con la clase política. Ahora bien, tengo la impresión de que la actitud de la mayoría de los enfadados es parecida a la del campesino que se enfada con Dios Nuestro Señor porque no llueve, pero el único remedio que se le ocurre es sacar el santo en procesión. Y es que sólo en 14 casos se pasa de la identificación del causante del problema a la formulación de demandas claras y concretas al sistema político.

En cuanto a las respuestas o posibles soluciones, 21 informantes reconocen abiertamente no tener ni idea. Hay muchas respuestas genéricas, que reflejan los tópicos que se repiten en los medios de comunicación, como, por ejemplo, cambiar el modelo productivo. Hay quien propone echar a los inmigrantes. Hay respuestas que uno nunca habría imaginado que iba a escuchar en boca de un parado, como “poner a trabajar en actividades socialmente útiles a los parados que cobran”, “ayudar a las multinacionales para que no se vayan”. Hay 19 entrevistados que hablan de la necesidad de ayudar a las pymes y fomentar el autoempleo. ¿Es concebible una manifestación de parados exigiendo más subvenciones para las pymes? Sólo en 14 casos se invocan medidas que remiten a las reivindicaciones tradicionales del movimiento obrero y de los sindicatos.

La posibilidad de organizarse colectivamente, aunque solo fuera para apoyarse mutuamente, no estaba en el horizonte mental de 55 de los entrevistados. Lo que domina es la apatía y el desaliento, el “que cada cual se busque la vida como pueda”. La gran mayoría de los parados no están en condiciones psicológicas de implicarse en un movimiento de protesta colectiva. Y a propósito de condiciones psicológicas, en España se consumen comparativamente muchos ansiolíticos y antidepressivos, y este consumo ha aumentado mucho durante los últimos años. Ahí tenemos también una posible explicación de la diferencia entre los

parados protestones de los años treinta y los actuales: aquellos no podían ir al médico en busca de ayuda.

En cuanto a respuestas inequívocamente orientadas en el sentido de la movilización, las hemos encontrado en 18 entrevistados, entre los cuales hay algunos que están o han estado efectivamente organizados y otros que conciben la movilización más como una manera de manifestar su malestar (“derecho al pataleo”) que no como un instrumento eficaz para conseguir algo.

En resumen, las condiciones subjetivas no se dan. La mayoría de los parados no han hecho suya una interpretación del problema de la que se deriven soluciones que pasen por la movilización colectiva. En realidad, han asumido el diagnóstico y las soluciones del pensamiento económico ortodoxo dominante, que es el de la derecha y, de hecho, con sutilísimos matices, el de la izquierda socialdemócrata, como mínimo cuando está en el gobierno. El discurso económico de la otra izquierda, retóricamente anticapitalista, no tiene credibilidad, al menos no la tenía cuando se hicieron las entrevistas.

Sin embargo, 18 movilizables o potencialmente movilizables tampoco está mal. Quiere decir que un 20% de los parados entrevistados parece que tienen ganas de armar jarana. Y tampoco se puede decir que en España los parados no se movilizan en absoluto. De hecho, desde hace años, incluso desde antes de esta crisis, hay docenas y docenas de asambleas y coordinadoras de parados, si bien casi todas ellas no rebasan el nivel local y les falta potencia de voz. ¿Por qué? Porque tampoco se dan las condiciones internas. Veámoslo, pero pasemos primero por las condiciones externas, sobre las que hay poco que discutir.

Condiciones externas

Por condiciones externas se entiende lo que se denomina “estructura de oportunidades políticas”. La gente no protesta tanto cuando ha acumulado mucho malestar como cuando percibe que puede ser escuchada, que puede ganar, que ha llegado su momento. Se hace con ello referencia, entre otras cosas, a la presumible respuesta del poder, que puede optar por la represión o por hacer concesiones. Algunos especialistas les dan

mucha importancia, yo creo que no tienen tanta. En mi opinión, explican bien los ciclos de protesta, con sus flujos y reflujos, o el estallido del movimiento, pero no su existencia como tal, que tiende a mantenerse en el tiempo. A lo sumo, explicarían los movimientos efímeros.

Condiciones internas

No protesta tanto quien quiere o tiene buenas razones para hacerlo como quien puede. Todo movimiento necesita recursos organizativos, comunicativos, financieros, humanos, lugares donde reunirse, dirigentes, líderes, buscar aliados, simpatizantes, el apoyo de ciertas élites y otras organizaciones... Los parados están muy mal dotados, de recursos; necesitan que alguien les eche una mano. De lo contrario, es muy difícil que rebasen el ámbito local, que es lo que suele pasar. ¿Quién les podría echar esa mano? Las organizaciones de la sociedad civil (ONG y demás), más bien no. Hacen una labor útil, pero están más concebidas para ayudar al parado en su calvario cotidiano que para movilizarlo. Los grandes partidos políticos, obviamente no. Los pequeños partidos de izquierdas, suponiendo que se lo hayan planteado realmente, no tienen capacidad de arrastre. Les pasa lo mismo que a los sindicatos de clase minoritarios: detrás de muchas iniciativas locales de parados, muchas veces encontramos militantes de unos y otros que intentan ayudar, pero difícilmente consiguen ir más allá del ámbito municipal.

Quedan los grandes sindicatos de clase. En mi opinión, son los únicos que podrían echar esa mano a los parados organizados a nivel local o incluso intentar organizar a los desorganizados y movilizarlos. ¿Por qué? Porque estos sindicatos, a pesar de todas las dificultades que sufren en la actualidad, tienen recursos; en parte es una cuestión de decidir dónde aplicarlos prioritariamente. Y también porque estos sindicatos, a pesar de todo, todavía disfrutan de cierta credibilidad entre los parados. En todo caso, entre los estudiosos del tema hay cierto consenso en que, para entender por qué en algunos países los parados protestan más, en otros menos y en otros nada, hay que tener en cuenta la posición que adoptan los sindicatos.

EL PAPEL DE LOS SINDICATOS

La relación entre parados organizados y sindicatos requiere un análisis más profundo del que yo he hecho, como el que ahora están desarrollando en Cataluña Pere Jódar y Ramon Alós, pero hay indicios que el encuentro entre unos y otros es posible. Por ejemplo, 31 entrevistados valoran negativamente la acción genérica de los sindicatos en materia de defensa de los intereses de los trabajadores, pero 45 tienen una opinión positiva; además, sólo 3 afirman que, sin sindicatos, los trabajadores, en general, y los parados, en particular, vivirían mejor, mientras que 79 opinan lo contrario. Por otra parte, no olvidemos que los dos grandes sindicatos tienen cerca de dos millones de afiliados y que continúan siendo el actor social por excelencia en la articulación política del malestar ciudadano. Ahora bien, para poner en marcha o dar un empujón a un movimiento de parados, los dos grandes sindicatos españoles (y probablemente lo que digo es válido también para los sindicatos mayoritarios vascos y gallegos) tienen que vencer dos grandes obstáculos. Primero, las reticencias con que son vistos por muchos de los parados organizados. Segundo, aclararse ellos mismos sobre lo que quieren hacer con los parados.

Primer obstáculo. Los parados organizados son muy celosos de su autonomía y tienden a desconfiar de todo lo que venga de fuera. Muchos tienen como referente ideológico partidos políticos y sindicatos muy pequeños y muy sectarios que acusarán a los grandes sindicatos de estar vendidos al capital y de haberseles acercado para manipularlos. En lugar de intentar ganarse aliados que les proporcionen recursos, los parados organizados parecen empeñados en ganarse más enemigos de los que ya tienen. Les puede acabar pasando lo mismo que a la “Asamblea contra la Precariedad y la Vivienda Digna” (Aguilar, y Fernández, 2010). ¿Alguien se acuerda de ella? En el año 2006 consiguieron sacar a la calle a miles de manifestantes en una treintena de ciudades y constituir asambleas en algunas de ellas. En un principio, contaban con la complicidad y la simpatía del movimiento vecinal; después, debido a su deriva radical, se quedaron solos y desaparecieron. Si los sindicatos quieren ser el portavoz de los parados organizados no tienen

más remedio que, con mucha paciencia y pedagogía, ponerse cordialmente a su servicio, por ejemplo, cediéndoles sus sedes para que se puedan reunir.

Segundo obstáculo. “La actitud de los sindicatos hacia los parados es compleja y, hasta cierto punto, ambigua” (Faniel, 2012: 132). Existe todo tipo de ejemplos. En algunos países, los parados están afiliados y organizados dentro de los sindicatos; en otros, hay sindicatos que desarrollan estrategias para evitar que el trabajador no se desafíe cuando acaba en el paro, y aún en otros, sencillamente, hay sindicatos (cabe pensar que de tipo corporativo) que prohíben la afiliación del parado. A falta de un análisis a fondo del tema, podemos situarlo entre dos posiciones extremas. La primera (ultraizquierdista) caricaturiza a los dos grandes sindicatos como lacayos del sistema.

[Desde 1982, CCOO y UGT, cada vez más] dependientes en gran medida de las ayudas públicas y poco menos que condenadas a acatar imposiciones desmesuradas [...] perdieron la condición de combate, más bien relativa, que habían exhibido en las postrimerías del franquismo y los inicios de la transición. [Las direcciones de ambos sindicatos se mostraron] mucho más interesadas en preservar los puestos de trabajo de un gran número de liberados que en atender el objetivo de defender a los trabajadores. [De ese modo,] los dos sindicatos mayoritarios son hoy puntales decisivos en la preservación del capitalismo que sufrimos y, como tales, configuran instancias vitales para aplacar todo tipo de resistencia entre los trabajadores, [a los cuales ofrecen] la disposición de un abogado laboralista a cambio de renunciar a toda transformación objetiva del mundo (Taibo, 2012: *passim*).

Los sindicatos mayoritarios vascos y gallegos tampoco escapan a la crítica de este autor, puesto que “no rompen los moldes de la socialdemocracia [y tienen como máxima aspiración] el designio de imponer límites a la codicia del capitalismo sin plantearse ninguna perspectiva de rebasarlo” (Taibo, 2012: *passim*). Ni siquiera en los sindicatos radicales minoritarios podemos

depositar demasiadas esperanzas: “Nada sería más equivocado que concluir, con todo, que organizaciones como las que ahora nos interesan no arrastran rémoras de lo que es la actividad común en el ámbito de los sindicatos mayoritarios. [...] Hay algo en el discurso sindical que impide una plena ruptura respecto al sistema” (Taibo, 2012: *passim*).

Esta posición es insostenible. Ignora la evidencia irrefutable de más de treinta años de políticas antisindicales neoliberales exitosas (desde la época de Thatcher y Reagan) y, en el caso de España, no explica todas las reformas laborales orientadas a debilitar a los sindicatos, en particular la última del gobierno Rajoy (Fundación 1º de Mayo, 2012). Estas críticas tremebundas a los sindicatos sólo sirven para reforzar el antisindicalismo descarado de Esperanza Aguirre o el sutilísimo antisindicalismo de FEDEA, que dice hablar en defensa de parados y ocupados precarios.

La segunda posición contempla a los sindicatos como paladines de los parados, y tampoco es eso. No podemos demonizar a los sindicatos, pero tampoco podemos asumir acríticamente todo lo que hacen. Y la cuestión es: ¿están haciendo todo lo que se podría hacer en defensa de los intereses de los parados? Ya he dicho que hace falta un análisis más a fondo del tema, pero mi impresión es que los problemas específicos de los parados no son prioritarios en la agenda sindical y que los sindicatos no saben muy bien qué hacer con los parados. Por un lado, tienen que conciliar los intereses específicos e inmediatos de los parados con los intereses generales y a medio plazo del conjunto de los trabajadores, lo cual no es fácil. En ese sentido, podría decirse que están haciendo lo que buenamente pueden, que no es demasiado. Por otro lado, hay que reconocer que los sindicatos, como todas las grandes organizaciones, sufren una serie de inercias burocráticas (incluso oligárquicas) que los pueden llevar a anteponer los propios intereses de la organización como tal a cualquier otra consideración.

No me considero legitimado ni mucho menos para abrumar a los sindicatos con una lección magistral sobre lo que tendrían y no tendrían que hacer. Bastantes problemas tienen ya, y tampoco se puede decir que lo

estén haciendo casi todo mal. Pero tampoco estaría de más una reflexión autocrítica sobre algunas de las cosas que se han hecho, en general y en relación con los parados, y sobre lo que hay que hacer en el futuro próximo. Por ejemplo, no tiene una fácil explicación empecinarse en firmar acuerdos durante la primera legislatura de Aznar (1996-2000) y con los gobiernos de Rajoy. De todos modos, hay que decir que esta reflexión está haciéndose desde hace tiempo (Calleja, 2016).

Casi desde sus orígenes, los sindicatos comparten dos almas: una que podríamos denominar movimentista, que los lleva hacia la confrontación, y otra que podríamos denominar institucionalista –que se va asentando a medida que consiguen victorias históricas–, que los lleva a la moderación, a buscar el pacto y el compromiso a cambio de ser reconocidos como interlocutores legítimos de los intereses que defienden. Es lo que les pasa a todos los movimientos sociales exitosos. Estas dos almas explican de alguna manera las dubitaciones de los sindicatos hacia los parados. Por un lado, en la medida en que son sindicatos de clase, necesitan y tienen la obligación de integrarlos; por otra parte, tienen miedo de que los desborden.

Los sindicatos están obligados a moverse siempre en el filo de la navaja, entre la confrontación y la concertación, y yo –insisto– no pretendo darles lecciones. Pero quizás ha llegado el momento de, sin cerrar la puerta de la concertación, bascular hacia la acción contenciosa. Tal vez alguien pueda considerar algo atrevida esta afirmación, pero el propio Josep Maria Àlvarez dijo algo parecido poco después de tomar posesión de la Secretaría General de la UGT en marzo de 2016. Porque lo cierto es que llevan demasiados años maniobrando a la defensiva. En la mesa de negociaciones han acabado enzarzados en una espiral que los ha llevado, de renunciar a lo mejor para conseguir lo bueno a tener que aceptar lo malo para evitar lo peor. Y están pagando un precio demasiado alto en términos de legitimidad y credibilidad: al final acaban siendo vistos como parte del *establishment*. A ojos de buena parte de los parados, los sindicatos se han convertido en parte del problema y han dejado de ser parte de la solución.

UNA PROPUESTA CONTRA EL PARO

No pretendo entrar ahora a fondo en el debate sobre las posibles causas del paro y las políticas para combatirlo, por qué en España hay tradicionalmente tanto paro y qué se podría hacer para combatirlo; un tema sobre el que, por otro lado, hay un volumen de literatura ingente. Está claro que estamos ante un problema complejo que requiere respuestas sofisticadas y combinadas. Pero quiero prestar atención a una de las causas que, en mi opinión, está detrás de otras muchas. Mi tesis inspirada en Keyssar (1988) es que tenemos el paro que tenemos porque el paro poco a poco ha dejado de ser un problema social (y, por lo tanto, político) para convertirse cada vez más en un problema técnico que hay que dejar en manos de expertos. Si queremos, no ya acabar con el paro, sino solo reducirlo hasta la media europea, hace falta repolitizarlo, es decir, convertirlo en el primer problema político de la sociedad española. ¿Cómo? Poniendo en marcha un movimiento social que involucre a los parados y que exija al sistema político medidas directas contra el paro. No medidas indirectas que tendrían como efecto derivado la creación de empleo a medio y largo plazo; esas también. Pero, mientras surten efecto, se necesitan medidas directas. Y la mejor medida directa, la más efectiva, es la creación directa de empleo.

Obviamente, en una economía de mercado, el sistema político no puede obligar al sector privado a crear puestos de trabajo. Por lo tanto, hace falta la creación de empleo en el sector público. Hace falta un movimiento nucleado entorno a los parados que exija la creación directa de empleo en el sector público. El movimiento tiene que tener la suficiente credibilidad y potencia de voz para que esa exigencia sea hecha suya por la opinión pública. Desde mi punto de vista, vuelvo a decirlo, los sindicatos mayoritarios de clase son el actor social con más capacidad para dotar al movimiento de la credibilidad y la fuerza que necesita. Estos sindicatos pueden abastecer el movimiento de recursos (condiciones internas) y de un marco interpretativo diferente del problema del paro (condiciones subjetivas).

En cuanto a los recursos, para empezar, tal vez fuera suficiente con recuperar o revitalizar las uniones sindicales territoriales, haciéndolas atractivas para los parados no afiliados, que son la inmensa mayoría. Al parado no lo encontrarán nunca en el centro de trabajo, pero sí que lo pueden encontrar en el barrio o en el municipio. Aún más, en el territorio también pueden conectar con más facilidad con los trabajadores precarios y con muchos trabajadores estables de empresas pequeñas en las que los sindicatos no pueden entrar ni siquiera para organizar unas elecciones; empresas en las que se practica el antisindicalismo con total impunidad. En ese sentido, hay que tener muy presente que en el año 2012 solo en una de cada cinco empresas con seis o más trabajadores había representación sindical (Alós et. al., 2015: 83). Quizás ha llegado el momento de que los sindicatos refuercen su alma movimentista impulsando la acción fuera del centro de trabajo. Recordemos aquellos tiempos en los que en muchas asociaciones de vecinos había vocalías de parados, cuando la doble e incluso la triple militancia (en el sindicato, en el partido, en el barrio) era frecuente.

El marco interpretativo alternativo al dominante ya está hecho (por ejemplo, por Navarro et. al., 2011), no hay que inventarse nada; solo se trata de sintetizarlo de forma que llegue con claridad a la opinión pública. En pocas palabras, vivimos en una de las sociedades más desiguales de la OCDE, tenemos un sistema fiscal poco redistributivo y un sector público poco desarrollado en términos de ingresos, de gasto y de empleo. En números redondos, sólo el 15% de los trabajadores trabaja en el sector público, frente a cerca del 25% o incluso más en esos países a los que queremos parecernos. En consecuencia, subiendo los ingresos y el gasto públicos al nivel medio de la UE-28, es *posible crear un millón de puestos de trabajo en el sector público sin aumentar ni la deuda ni el déficit*. Y un millón más de puestos de trabajo en el sector público tampoco es demasiado. En números redondos, significa un 20% sobre el empleo total. ¿Dónde crearlos? La respuesta es fácil: con los datos de Eurostat en la mano, en todos aquellos servicios en los que estamos particularmente mal dotados, empezando por la primera etapa de la

educación infantil y acabando por los servicios a la familia (ley de la dependencia), pasando por la sanidad.

Un millón de empleos públicos, por ejemplo, a lo largo de una legislatura, podría ser el núcleo de un programa reivindicativo parecido a los que elaboraron los sindicatos en los años 1989 (Propuesta Sindical Prioritaria) y 1991 (Iniciativa Sindical de Progreso), después del 14-D de 1988. No digo que esta fuera la solución, con mayúsculas, al paro. Sería irresponsable, populista y demagógico decirlo. No digo que no haya que hacer otras cosas. No digo que tal medida no podría provocar efectos no deseados sobre otros parámetros u objetivos macroeconómicos. Lo que digo es que llevamos décadas invocando esos efectos como excusa para no atacar el paro por vía directa, y las consecuencias están a la vista. Lo que digo es que hay que cambiar el orden de prioridades y situar el problema del paro en el centro de la agenda política.

No estoy pidiendo a los sindicatos que intenten sacar a la calle a los cinco millones de parados. Pero sí, por ejemplo, para empezar, que intenten organizar piquetes de un centenar de personas ante los cien ayuntamientos donde el problema sea más grave o donde ya haya parados organizados. Estamos hablando de diez mil personas dispuestas, por ejemplo, a hacer ruido contra el paro durante una hora a la semana mientras no se les haga caso. Obviamente, se trata de una opción arriesgada, voluntarista, en la que los sindicatos corren el riesgo de fracasar. Pero, si no lo intentan, corren un riesgo todavía mayor: que, a pesar de todo, el movimiento de parados acabe estallando de manera autónoma, los ponga en evidencia y les quite la credibilidad que todavía tienen. Porque el hecho es que, cuando estalla un movimiento, hasta el observador más avezado suele ser cogido por sorpresa.

Quiero acabar recordando aquella apelación de Antonio Gramsci a que el pesimismo de la razón no paralice el optimismo de la voluntad. Albert Camus vino a decir que tal vez quién confía en la condición humana sea un loco, pero con toda seguridad quien se deja abrumar por los acontecimientos es un cobarde. En consecuencia, quiero pensar que el día que un movimiento de parados

consiga contrarrestar la resignación asentando en la opinión pública la convicción de que no estamos ante una maldición bíblica, el día en que un partido político no pueda llegar al gobierno sin comprometerse a atacarlo por vía directa, ese día el drama del paro entrará en vías de solución.

CONCLUSIÓN

Los parados no comparten una identidad que les permita sentirse miembros de un nosotros orientado

hacia la acción colectiva. Tampoco disponen de recursos para organizarse ni de una interpretación del problema que los invite a hacerle frente todos juntos. Finalmente, son muy escépticos en cuanto a lo que pueden conseguir protestando. Es por todo ello que resisten en solitario y recurren a estrategias individuales para encontrar trabajo o paliar las consecuencias de no tenerlo. No obstante, aquí se defiende que, si un movimiento de parados alentado por los sindicatos de clase mayoritarios consiguiera hacer del paro el primer problema político de la sociedad española, este problema entraría en vías de solución.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguilar, S. y Fernández Gibaja, A. (2010). El Movimiento por la Vivienda Digna en España o el porqué del fracaso de una protesta con amplia base social. *Revista Internacional de Sociología*, 68(3), 679-704.
- Alós, R., Beneyto, P. J., Jódar, P., Molina, O. y Vidal, S. (2015). *La representación sindical en España*. Madrid: Fundación 1º de Mayo.
- Artacoz, L., Benach, J., Borrell, C. y Cortés, I. (2004). Unemployment and Mental Health: Understanding the Interactions Among Gender, Family Roles and Social Class. *American Journal of Public Health*, 94(1), 82-88.
- Buendía, J. (2010). *El impacto psicológico del desempleo*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Calleja, J. P. (2016). *Estrategias de revitalización de los sindicatos españoles*. Tesis doctoral. Valencia: Universitat de València.
- Chabanet, D. y Faniel, J. (Eds.) (2012). *The Mobilization of the Unemployed in Europe. From Acquiescence to Protest?* Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Demazière, D. (1995). *La sociologie du chômage*. París: La Découverte.
- Faniel, J. (2012). Trade Unions and the unemployed: towards a dialectical approach. *Interface: a journal for and about social movements*, 4(2), 130-157.
- Fundación 1º de Mayo (2012). *Las reformas laborales en España y su repercusión en materia de contratación y empleo. 52 reformas desde la aprobación del Estatuto de los Trabajadores en 1980*. Madrid: Fundación 1º de Mayo.
- Keyssar, A. (1988). El paro antes y después de la Gran Depresión. *Debats. Revista de cultura, poder y sociedad*, 25, 40-50.
- Laraña, E. (1999). *La construcción de los movimientos sociales*. Madrid: Alianza.
- Navarro, V., Torres, J. y Garzón, A. (2011). *Hay alternativas. Propuestas para crear empleo y bienestar social en España*. Madrid: Sequitur.
- Sanchis, E. (2016). *Los parados. Cómo viven, qué piensan, por qué no protestan*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València.
- Taibo, C. (2012). *España, un gran país*. Madrid: Catarata.
- Tarrow, S. (1997). *El poder en movimiento. Los movimientos, la acción colectiva y la política*. Madrid: Alianza.

NOTA BIOGRÁFICA

Enric Sanchis, doctor en Ciencias Económicas por la Universitat de València especializado en Sociología del Trabajo es autor, entre otras publicaciones, de los libros *El trabajo a domicilio en el País Valenciano* (1984), *La otra economía. Trabajo negro y sector informal* (1988, en colaboración con otros autores), *De la escuela al paro* (1991, 1997), *Trabajo y paro en la sociedad postindustrial* (2008, 2011) y *Los parados. Cómo viven, qué piensan, por qué no protestan* (2016).

ENTREVISTA



Antonio Ariño

SOCIÓLOGO Y COAUTOR DE *LA SECESIÓN DE LOS RICOS*

“La democracia está siendo vaciada de contenido por la desigualdad”

Antonio Ariño (Allepuz, 1953) acaba de publicar junto a Joan Romero *La secesión de los ricos* (Galaxia Gutenberg), una obra que se adentra en el territorio poco explorado de los miembros de la superélite contemporánea. Sociólogo y vicerrector de Cultura e Igualdad de la Universitat de València, Ariño advierte de que la desigualdad que encarnan los ultrarricos y su creciente desapego hacia el resto de la sociedad, sus normas y sus impuestos ponen en riesgo los fundamentos de la democracia.

PREGUNTA. *En el libro comparan ustedes el presente con la edad dorada de la economía norteamericana protagonizada a finales del siglo XIX por los robber barons, unos magnates carentes de escrúpulos.*

RESPUESTA. — En informes de empresas de inteligencia social, que es como se llaman a sí mismas las consultoras dedicadas a recopilar información sobre los ricos, se plantea que está teniendo lugar una segunda edad dorada. Como en la primera, personas de muy diverso origen pero que, en general, no proceden de familias ricas se hacen con fortunas extraordinarias. En el siglo XIX, el fenómeno estuvo relacionado con la revolución industrial y ahora está vinculado con la revolución de las tecnologías y la revolución financiera.

¿Resulta exagerado decir que existe una plutocracia global?

- Si partimos de la imagen de que las clases, los grupos sociales, han estado muy integrados y cohesionados a lo largo de la historia, podría parecer exagerado. Pero, si pensamos en las enormes diferencias que existen entre su riqueza y la del resto, así como en las estrategias que comparten, no lo es.

Sus fortunas ya no permiten representar la estructura social como una pirámide, resalta el libro.

- Así es. La metáfora más adecuada es la de los edificios que acaban en una aguja de una altura extraordinaria, que en algunos casos superan las nubes. Arriba encontramos un número de individuos que, según donde hagamos el corte, son tres o cuatro, 2.500 o 200.000. Estos últimos, que suponen el 0,004% de la población mundial, sí configuran una plutocracia. Tienen estrategias de internacionalización de sus negocios, de sus residencias y de la educación de sus hijos. Desarrollan estrategias ideológicas y políticas a través de *think tanks*, desde los cuales piensan el mundo como una unidad singular de negocio y mediante los que tratan de modificar la legislación en su beneficio. Hablamos de una lógica de internacionalización, de sociabilidad y de secesión, por el lugar donde ubican sus residencias, la importancia que otorgan a la ingeniería fiscal, las reducciones fiscales que exigen y la intimidación que practican sobre las naciones-estado. Les dicen: “Si usted no me trata bien, me iré”, aunque ya se han ido.

¿Qué consecuencias tiene para las democracias de masas?

- Es muy llamativo que este proceso se esté produciendo, en primer lugar, en los países democráticos, si bien el mayor crecimiento de *millardarios* se produce ahora en China, un país que, al menos desde finales de los años ochenta, no puede llamarse comunista. En los regímenes democráticos, no hay capacidad de las fuerzas sociales, sindicales y políticas de ejercer la intimidación, la coerción y el poder necesarios para la práctica de la redistribución. Y, sin la redistribución, la democracia no deja de ser una palabra tramposa. En Estados Unidos hay mucha investigación de cómo la legislación queda influida por grupos de presión. Vemos cómo se cambian gobiernos en Italia y en Grecia. Y la situación española actual, sin caer en una concepción conspirativa, también puede verse como un ejemplo de toda una serie de fuerzas en la sombra, que tienen enormes intereses en que se legisle en una determinada dirección. En ese sentido, la democracia está siendo vaciada de contenido.

¿Quiénes integran la plutocracia, quiénes son estos superricos?

- Las élites siempre son plurales. Hay personas extraordinariamente ricas en la esfera de las *celebrities*, el deporte, la arquitectura... Pero quien lleva la batuta no son estos, sino quienes trabajan en el mundo de las finanzas. Vemos cómo progresan grandes fortunas vinculadas a las innovaciones tecnológicas, como Microsoft, Google y Facebook. Pero muchos de ellos se han hecho ricos con el apoyo de otros que les han proporcionado sustento financiero. Las innovaciones en las finanzas son, creo, las más espectaculares de la historia de la humanidad, aunque resulten menos visibles: el hecho de que máquinas hablen con máquinas para comprar en microsegundos haciendo grandes negocios, que se especule con el futuro en los denominados mercados de futuro, que se puedan empaquetar en productos financieros cosas absolutamente dispares, como vimos con las hipotecas *subprime*. La influencia que ejerce no ya la economía, en general, sino en concreto el capitalismo financiero es, desde mi punto de vista, el núcleo central.

Los superricos españoles presentan características distintivas.

— La primera característica propia es que puede que tengamos al más rico del planeta. No se puede estar completamente seguro, porque esa clasificación cambia cada día. Es Amancio Ortega, procede del sector textil, aunque cuenta con inversiones inmobiliarias, y es un rico atípico. Aunque no he estudiado a fondo su caso, no tengo la impresión de que visite los grandes foros. No tengo referencias, por ejemplo, de que vaya a Davos y se codee allí con sus iguales en fortuna. Pero la segunda persona más rica es su hija. Sucede lo mismo con los Botín y, entre hermanos, con los Roig. Es decir, que la vinculación familiar está muy presente. Si dejamos de lado a las familias Ortega y Roig, el resto está muy relacionado con el sector financiero y la construcción. Un capitalismo muy vinculado con las regulaciones estatales; lo que se ha llamado capitalismo de compadreo. No tenemos ricos procedentes de las grandes innovaciones tecnológicas y financieras, lo cual es significativo de nuestro capitalismo y de sus debilidades.

A escala global, al contrario de lo que puede parecer, en paralelo a la emergencia de los superricos, las clases medias no desaparecen, sino que crecen gracias a países como India y China.

— Todos los procesos de deslocalización industrial, al menos en una etapa, tienen un efecto positivo en los países donde se instalan las industrias. Con una explotación brutal, claro está, permiten que amplios grupos de la sociedad puedan ascender socialmente y tengan unos ingresos que con anterioridad no tenían. Estas clases medias logran unos ingresos muy inferiores a los de las clases medias de los países desarrollados. Pero son medias en el sentido de que están en el medio de la estructura de la distribución de la riqueza de sus países y muy en los percentiles medios cuando se considera el mundo como una totalidad agregada. Hoy por hoy no pueden tener los mismos intereses que las clases medias occidentales. Lo que para ellas supone crecimiento, para las europeas y norteamericanas es su gran amenaza. El trabajo que se genera allí es, en gran medida, el que se pierde aquí. Eso sirve para quienes trabajan en el textil, pero también para arquitectos o diseñadores. Se ha dicho que los procesos que comportan mayor valor añadido se desarrollan en los países centrales. ¿Pero cuáles son esos procesos? Cada día se reducen significativamente y, en última instancia, el valor añadido será la capacidad de tomar decisiones. En todo aquello que puede ser deslocalizado –y con el desarrollo de la tecnología cada vez hay menos cosas que no puedan serlo– se genera una competencia entre clases medias ascendentes y clases medias en crisis.

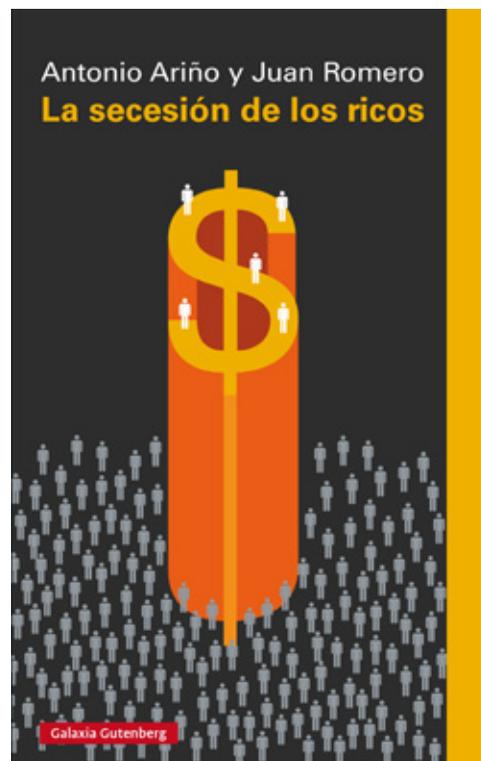




FOTO: José Cuellar

Pero, según concluyen, las clases medias tampoco han menguando de forma significativa en los países occidentales. Otra cosa son sus expectativas.

— No se trata tanto de una destrucción masiva de clases medias en los países desarrollados como de que su horizonte de certidumbre se ha roto, y todavía más para sus hijos. A veces se ha presentado esta dinámica como un proceso de polarización, en el que a un lado están los grandes ricos y al otro todos son perdedores. Y no es así. Dentro de estos perdedores, hay muchas formas de perder y muchas magnitudes de pérdida. Quienes más han perdido han sido los que ya estaban más abajo. Pero la pérdida también tiene que ver con las expectativas que se tienen, que en las clases medias eran superiores a las que van a conseguir para sus descendientes.

Pese a encarnar un fenómeno histórico, existe poca información sobre los superricos. ¿De dónde la han obtenido ustedes?

— De empresas de inteligencia social y grandes consultoras de bancos, que recopilan información sobre los ultrarricos para venderla. Son vías que tienen limitaciones. Hay otras fuentes, pero están ocultas o son muy caras. Estas empresas tienen fichas de más de 200.000 ricos. Sin dar nombres, han publicado artículos sobre su coeficiente de inteligencia o sobre los colegios en los que estudian sus hijos.

Afirman que los internacionalistas del siglo XXI son ellos.

— Lo son. Hay un repliegue nacionalista o populista en el mundo. Incluso algunos de los ultrarricos manifiestan estas tesis. Pero sus bolsillos son internacionalistas, sus prácticas sociales son internacionalistas, se casan con personas de otras nacionalidades, tratan de llevar a sus hijos a las mejores universidades del planeta, tienen residencias en varios países...

¿Qué son las family offices u oficinas familiares?

— Empresas cuya finalidad es asesorar a estas personas. Pensemos en una alguien que vive en Estados Unidos, pero hoy se ha levantado con ganas de cenar en París. Las *family offices* se encargan de que tenga el baño preparado cuando llegue, de organizar un cóctel y de avisar a las personas que debe invitar. Equivalen al cargo de relaciones institucionales, pero se ocupan también de si necesitas pedicura a las siete de la tarde o un traje nuevo, de que todo esté a punto a la hora prevista en el lugar prefijado. Como se mueven globalmente, necesitan gestores de esa movilidad global.

El proceso de secesión que describe el libro tiene en la aspiración de vivir en Marte o en plataformas en aguas internacionales los ejemplos más excéntricos. Pero ustedes subrayan que no se trata de sueños, sino de proyectos.

— Hoy ya existen áreas residenciales que funcionan como entidades independientes y donde no entra la autoridad pública. El cierre es tan grande que tienen sus propias normas de residencia, funcionamiento y aceptación de la gente que vive en ellas. Son territorios dentro del Estado liberados del Estado. El caso de Peter Thiel, con su ciudad levantada en aguas internacionales, puede parecer pintoresco. Pero deja de serlo cuando uno entra en su página web y ve la cantidad de personas que tiene contratadas y los miles de millones que dedica al proyecto. Lo mismo sucede con Elon Musk y Marte. Al menos ellos no lo piensan en clave de utopía imaginaria, sino como algo que será factible.

¿Por qué afirman que la meritocracia se ha convertido en un medio de legitimación de esta desigualdad?

— Una cosa es la meritocracia como alternativa a la aristocracia y otra cómo funciona en la práctica en nuestras sociedades, donde hay otros factores de desigualdad que no dejan de alimentarla para que sea cada vez más selectiva y finalmente opere como una ideología contra la justicia. La idea subyacente en el mérito es que uno tiene lo que se ha ganado, desocializando todo aquello que permite su desarrollo. El niño o niña que llega a una cierta posición ha nacido en una familia. Esa familia forma parte de una estructura social. En esa estructura social hay determinados sistemas escolares y carreteras, las infraestructuras que han permitido el desarrollo de unas cualidades intrínsecas. Todo eso se olvida en el discurso meritocrático.

Algo parecido advierten ustedes sobre la filantropía.

— Hemos pasado de la caridad entendida como compadecer, –esto es, padecer como la persona que se encuentra peor y a la que se ayuda–, de la caridad como afirmación de un estatus superior, que podía darse en la edad media, a una filantropía o mecenazgo que se gestiona de la misma manera que las empresas. El cambio de las palabras no es casual. La historia nos enseña que la economía de las donaciones, que existe en todas las sociedades, tiene como característica fundamental dramatizar la importancia que tiene la otra persona en la donación, no lo que se intercambia. El mercado olvida esto. Lo hace todo equivalente a todo a través de la moneda y, por tanto, lo único que importa es la eficacia, la eficiencia y la productividad. El filantrocipitalismo no es más que la colonización de la economía de las donaciones por la economía de mercado.

La magnitud alcanzada por los superricos se gesta, señalan, a partir de los años setenta y ochenta del siglo xx.

- Aquí Joan (Romero) y yo teníamos algún pequeño matiz. Estoy totalmente de acuerdo en que los factores políticos son la clave de bóveda de todo el proceso, porque la política podría haber cambiado las cosas desde el principio. Pero no podemos olvidar que se producen revoluciones de una magnitud sin precedentes. La revolución digital permite que el mercado opere en tiempo real a escala global. Las grandes fortunas de hoy son tan diferentes a las del XIX porque todo se negocia a escala global. El ferrocarril no podía llegar a todo el planeta a la velocidad a la que hoy llega la última aplicación. También está el capitalismo financiero del que hemos hablado. Todo esto no hubiera generado la desigualdad que ha generado si las políticas y las leyes no hubieran acompañado. El otro factor político es el derrumbe del comunismo. Los treinta años conocidos como las tres décadas gloriosas tienen mucho que ver con la capacidad que tenía la clase obrera en ese contexto geoestratégico para presionar a los capitalistas para que se sentaran a adoptar acuerdos.

¿Es posible volver a sentar a las élites?

- Tenemos que tener esa esperanza. El momento que vivimos no es propicio para la esperanza, porque ellos son cosmopolitas, internacionalistas y globales, y no hay un contrapoder cosmopolita, internacionalista y global. No vamos a volver al pasado, pero creo que habrá fuerzas que generarán equilibrios más justos que los actuales. Para que eso suceda, pensamos que es necesario enfocar las cosas de otra manera. La primera condición es mirar bien.

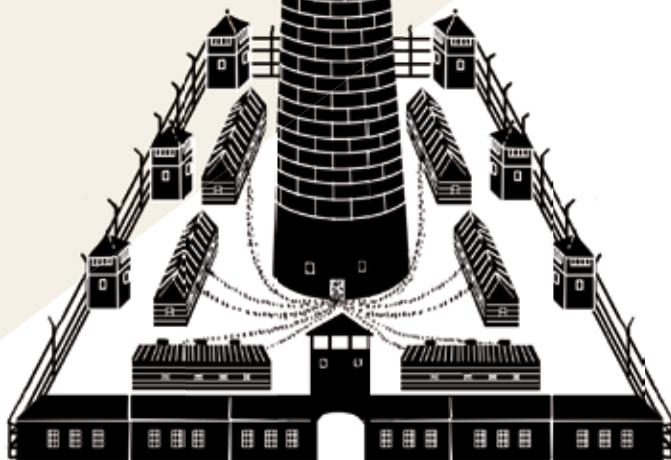
Los ciudadanos suelen subestimar la desigualdad e incluso, cuando son conscientes, no siempre abogan por medidas que podrían reducirla, según han constatado ustedes.

- Es un tema muy complejo. A medida que aumenta la desigualdad, existe una mayor legitimación social de la misma. El caso más llamativo es China, en parte porque allí se tiene la percepción de ser una sociedad con movilidad ascendente.

A pesar de la crisis que atraviesa, el modelo social europeo frena los niveles de desigualdad de otros lugares del mundo. Ustedes creen que el continente será clave para encontrar soluciones.

- Existe el efecto óptico de que Europa existe, cuando yo creo que estamos en un proceso de europeización. Ahora parece que se quiera volver a situaciones a las que no podemos volver. La idea de ser soberanos en nuestro pequeño territorio, sea el que sea, ignora la complejidad de las fuerzas que tejen las sociedades y el planeta. Soy partidario de autonomías, porque creo que la gobernanza mundial es de coimplicación de diferentes poderes, pero reconociendo que hay un nivel en el cual se deben depositar determinados componentes de la soberanía, porque, de lo contrario, lo pierdes todo. Creemos que más y mejor Europa generará mayor poder contra las multinacionales y las plutocracias. Que más y mejor poder a escala planetaria de las democracias supondrá mayor capacidad de control. Y que mayor aislamiento, mayor cierre, es siempre mayor fragilidad para la mayoría. Yo no estoy contra la globalización, que es inevitable, sino contra esta globalización. La cuestión es, como cuando se desarrolló la primera revolución industrial, si queremos hacer con ella algo mejor.

ARTÍCULOS



Del arte después de Auschwitz a la sociología del desprecio de Buchenwald*

Francesc Hernández i Dobón

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

francesc.j.hernandez@uv.es

Benno Herzog

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

benno.herzog@uv.es

Recibido: 24/04/2016

Aceptado: 03/06/2016

RESUMEN

Los trabajos estéticos de la Escuela de Frankfurt reciben poca atención en la sociología actual. En este artículo mostraremos la relevancia de la teoría estética para la comprensión crítica del mundo social. Para ello presentaremos las aporías que nos plantea la teoría crítica de la sociedad especialmente después de Auschwitz y nos preguntaremos sobre cómo concebir lo inconcebible si las herramientas de la Ilustración están afectadas por la culpa. Finalmente, proponemos el mosaico de la sociología estética del desprecio como posibilidad de salir de la aporía de Auschwitz. Esta salida está relacionada con la producción artística vinculada al campo de concentración de Buchenwald.

Palabras clave: Estética, Escuela de Frankfurt, Holocausto, Honneth, reconocimiento, desprecio.

ABSTRACT. *From art after Auschwitz towards the sociology of disrespect of Buchenwald.*

The aesthetic works of the Frankfurt School have hardly received attention by contemporary sociology. However, this paper shows the relevance of aesthetic theory for the critical understanding of the social world. For this purpose, we discuss the contradictions raised by the critical theory of society, especially after Auschwitz, and we reflect on how to conceive the inconceivable when the tools of the Enlightenment are intrinsically guilty. Finally, we propose the mosaic of the aesthetic sociology of disrespect as a possibility to overcome the paradoxes of Auschwitz. This procedure is related to the artistic production about the concentration camp of Buchenwald.

Keywords: Aesthetics, Frankfurt School, Holocaust, Honneth, recognition, disrespect.

SUMARIO

Introducción

De la teoría crítica a la estética después de Auschwitz
Auschwitz y el fin de la sociología y estética
comprensivas

Recuperar la capacidad de concebir:
la sociología estética del desprecio de Buchenwald

· Margaret Bourke-White

· Jorge Semprún

· Fred Wander

· Imre Kertész

Conclusión

Referencias bibliográficas

Autor para correspondencia / Corresponding author: Francesc Hernández i Dobón. Universitat de València, Departament de Sociologia i Antropologia Social. Facultat de Ciències Socials. Av. Tarongers, 4b, 46021 València.

Sugerencia de cita / Suggested citation: Hernández, F. i Herzog, B. (2016). Del arte después de Auschwitz a la sociología del desprecio de Buchenwald. *Debats. Revista de cultura, poder y sociedad*, 130 (2), 165 -174.

* En este texto sintetizamos algunas de las reflexiones que hemos publicado en Hernández y Herzog (2015).

INTRODUCCIÓN

Para los debates sociales y las políticas contemporáneas, la teoría estética de la Escuela de Frankfurt prácticamente no existe. La teoría crítica de la sociedad de la primera generación de la Escuela de Frankfurt se considera ya demasiado compleja y poco relevante para la penetración intelectual del mundo actual y menos aún para el análisis empírico. Este veredicto es cierto *a fortiori* para los trabajos estéticos, sobre todo de Adorno, pero también de Benjamin, Kracauer y otros. No obstante, la teoría estética de la Escuela de Frankfurt está vinculada indisolublemente a una pregunta fundamental de las ciencias sociales: a pesar de los poderes que ofuscan, moldean o distorsionan la percepción humana, ¿es posible conocer el mundo social? A esta pregunta, cuya negación la sociología no se atreve a plantear, se añade, si la respuesta es afirmativa, la de: ¿cómo podemos conocer este mundo?

El objetivo del presente artículo es mostrar la relevancia de la teoría estética para la comprensión crítica del mundo social. Para ello presentaremos las aporías que nos plantea la teoría crítica de la sociedad especialmente después de Auschwitz. En un segundo paso nos preguntaremos sobre cómo concebir —tanto lógicamente como artísticamente— lo inconcebible si las herramientas de la Ilustración están afectadas por la culpa. Con ello se trata de la relación de Auschwitz con la teoría estética. Finalmente, proponemos el mosaico de la sociología estética del desprecio como posibilidad de salir de la aporía de Auschwitz. Esta salida está relacionada con la producción artística vinculada al campo de concentración de Buchenwald.

DE LA TEORÍA CRÍTICA A LA ESTÉTICA DESPUÉS DE AUSCHWITZ

En la evolución de la Escuela de Frankfurt y en la pretensión de elaborar una teoría crítica, el libro *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente* (1944/47) de Horkheimer y Adorno representa un punto de inflexión (Horkheimer y Adorno, 2010). Siguiendo a Honneth (1986), este libro radicaliza una “pérdida de lo social” que ya se apuntaba en el artículo “Traditionelle

und kritische Theorie” de 1937. En este texto programático y en otras aportaciones de Horkheimer y los miembros del Instituto de Investigación Social de la Universidad de Frankfurt anteriores a la Segunda Guerra Mundial, aunque se defendiera en principio una orientación multidisciplinar, lo cierto es que se urdió el argumento principal sobre la trama de una filosofía de la historia centrada en el modelo marxista del trabajo social. Este modelo dejó de lado, al principio, otras formas de interacción social, en general, y de reproducción cultural, en particular. Ahora bien, si la clase obrera no había promovido de manera decisiva el cambio revolucionario y se había integrado de un modo no conflictivo en el capitalismo industrial y en el nacionalsocialismo, se tendría que sacar una tremenda conclusión: la desaparición de la capacidad creativa y de resistencia de los miembros de la clase trabajadora, así como de su potencial de conflicto individual y colectivo. El modelo psicoanalítico referido a la socialización y la psicología de masas aportaron a Adorno y Horkheimer razones para comprender por qué los que se suponía que eran la vanguardia revolucionaria se integraron en los esbirros de la barbarie.

En la *Dialektik der Aufklärung*, obra redactada bajo el impacto del ascenso del nacionalsocialismo y la guerra y con una clara intuición de la dimensión de la barbarie de los campos de concentración y exterminio que se conocería al concluir la contienda, Horkheimer y Adorno refirieron las transformaciones de los sujetos al acto originario del dominio sobre la naturaleza. De ese modo, siguieron usando el modelo filosófico-histórico marxista centrado en el trabajo, pero lo hicieron introduciendo una mayor distancia entre los objetos de análisis, a saber, los grupos sociales, y sus interacciones. Las formas de conciencia tienen que ver con la producción material, pero, a diferencia de las interpretaciones usuales de Marx, Lukács o incluso Sohn-Rethel, no se trataba de analizar los modos de producción o las formas de intercambio de mercancías, sino de remontarse al primer acto de apropiación de la naturaleza. Es decir, de ese primer acto arrancarían una patología social tan potente que hasta subsumiría

el mismo conocimiento científico dentro del modelo negativo de dominio racional sobre la naturaleza. Con esta inclusión quedaba desbaratada incluso la misma posibilidad de elaboración de una teoría crítica. Esta es la conclusión que parece abrirse paso en los escritos de Horkheimer y Adorno posteriores a la *Dialektik der Aufklärung*, que tienen un tono sumamente pesimista.

Tanto *Eclipse of Reason*, de 1947, de Horkheimer como *Minima moralia*, de 1951, de Adorno, son obras fragmentarias, marcadas por una profunda desesperanza en la capacidad emancipadora de la razón humana (Horkheimer, 2004; Adorno, 1964). El hecho de que esta se encuentre sometida en su manera de proceder, en su armazón lingüístico y en su forma de razonar, a la lógica de la identidad, es decir, a un pensamiento objetivante, sería el factor que posibilitaría el conocimiento y la ciencia, pero también la masificación y la barbarie. Frente a esta dinámica objetivante, inherente a la razón “instrumental”, solo cabe un ejercicio filosófico autorreflexivo, tan desesperanzado como aporético, que ha de renunciar de entrada a toda confianza en la capacidad desveladora del lenguaje, en su pretensión de una enunciación transparente.

La crítica del lenguaje que había apuntado la teoría del tiempo mesiánico de Benjamin, quedó así radicalizada con la crítica de la razón instrumental de Horkheimer y Adorno. ¿Qué hacer, pues, una vez que, desvelado el carácter instrumental de la razón y del lenguaje, parece esfumarse la posibilidad de elaborar una teoría crítica? La cuestión va más allá y afecta incluso a la propia elaboración de una teoría estética. El único cometido que resulta posible, incluso “obligatorio”, es su disolución. Afirma Adorno: “Solo resta la disolución, motivada y concreta, de las categorías estéticas corrientes como forma de la estética actual; esa disolución, al mismo tiempo, libera la verdad transformada de esas categorías” (Adorno, 1997: 597).

Por ello, tanto el curso de *Ästhetik* de 1958/59 de Adorno, como su *Ästhetische Theorie* póstuma (Adorno 2009 y 1997, respectivamente) se organizan a partir de esa disolución de las categorías: lo bello natural

y lo bello artístico, lo feo y lo sublime, la reflexión y la praxis artística, el aura, el disfrute estético, la disonancia, la expresión y la construcción artística, la creatividad, el arte abstracto, etc., pero no como una nómina cerrada de tópicos, sino como etapas de un razonamiento dialéctico en el que cada estación alumbraba su opuesto y colisiona con él para permitir el tránsito a la siguiente, para liberar una “verdad transformada”.

En definitiva, la teoría crítica posterior a la *Dialektik der Aufklärung*, se enfrentó a aporías aparentemente insalvables, vinculadas a las nociones de razón y lenguaje a las que llega, que parecen cerrar el paso no solo a una teoría crítica de la sociedad, sino incluso a la estética y a cualquier otra disciplina que no efectúe su propia disolución de las categorías. Veamos con más detalle la relación entre la experiencia histórica de Auschwitz y la teoría estética.

AUSCHWITZ Y EL FIN DE LA SOCIOLOGÍA Y ESTÉTICA COMPRENSIVAS

Pocos fenómenos históricos resultan tan esquivos al lenguaje como el de los campos de concentración del nazismo. Su denominación habitual no se refiere a la función exterminadora que cumplieron. Pero incluso hablar de campos de exterminio es una reducción de las formas de tortura y asesinato que se perpetraron en estos lugares y en sus entornos. En los campos, millones de personas fueron recludas al margen de cualquier ordenamiento jurídico. El campo era el lugar del no-derecho.

Una manera de eludir esta dificultad semántica inherente a la noción de “campo de concentración” es hablar simplemente de “Auschwitz”. Así procedieron Theodor W. Adorno y otros miembros de la Escuela de Frankfurt. Usada de este modo, la palabra no tiene un significado determinado, sino que se refiere al fenómeno histórico de la epifanía del mal absoluto, a la emergencia del mal inconcebible. Ahora bien, tanto si hablamos de “campo de concentración” como si mencionamos la palabra “Auschwitz” procedemos

a una abstracción que borra las diferencias entre los campos. Cualquier persona que lea sobre los campos de concentración del nazismo, visiones documentales o visite sus restos, encontrará una peculiar dialéctica de similitudes y diferencias. Las diferencias tienen que ver también con las asociaciones que cada campo despierta: Anne Frank y Bergen-Belsen, la Escalera de la Muerte y Mauthausen, etc., asociaciones que quedan neutralizadas con la mera referencia única a “Auschwitz”.

Pero, además, Auschwitz, en cuanto abstracción, era literalmente inconcebible para la sociología por tres razones. En primer lugar, aquello que invoca Auschwitz mina la idea de comprensión, nuclear en las ciencias humanas y sociales postweberianas. Auschwitz no se puede concebir porque escapa a cualquier lógica. En definitiva, aquello no tenía sentido en medio de un conflicto bélico que reclamaba comportamientos eficaces. Hubiera resultado más comprensible desde la racionalidad administrativa, por ejemplo, someter a esclavitud al pueblo judío (al estilo de Schindler). Generalizando: cualquier mecanismo que explique la reproducción social quedó abolido en Auschwitz (Claussen, 1996: 53). En realidad, Auschwitz operó con una lógica, que es inmanente al espíritu, su regresión (Adorno, 1998); sin embargo, la ciencia no puede alcanzar este *heart of darkness*: “La psicología no llega al horror” (Adorno, 1964: 215). En segundo lugar, los teóricos críticos que intentaron captar la complejidad de Auschwitz fueron considerados “demasiado difíciles, brillantes o esotéricos” para resultar pertinentes en el trabajo diario de discursos académicos o políticos (Stoetzler, 2010: 165). Su soslayamiento alejaba también cualquier posibilidad de comprensión del fenómeno histórico. Es decir, “Auschwitz” pulverizó la concepción de la historia como racionalización y evidenció la contingencia, la irracionalidad de la historia (Krahl, 1985: 287 s., citado por Claussen, 1996: 51). En tercer lugar, lejos de percibir el Holocausto como *posibilidad* de la sociedad moderna, sin la cual Auschwitz no hubiera sido posible (Baumann, 1989: 12s), se concibió como su contrario, como un “vestigio preburgués” (Claussen, 2012), lo que tampoco favoreció su aprehensión.

Ahora bien, la inconcebibilidad de Auschwitz no conduce al escepticismo, sino que plantea una exigencia a la razón humana, como afirma Adorno en sus clases:

“Basta pronunciar la palabra *Auschwitz* para hacerles [a sus estudiantes, F.H. y B.H.] recordar que ya apenas no es pensable otra figura del amor espiritual, del *amor intellectualis* en el sentido de Spinoza, que no sea el odio inexorable contra lo malo, lo falso y lo temible de nuestro mundo. Constituye una de las configuraciones más terribles de nuestra época el que casi todas estas fórmulas en que se proclama inmediatamente el bien, el amor a los hombres, se tornan bajo cuerda y contra la propia voluntad en algo malo, mientras que el que no desiste de esa inexorabilidad se atrae por ello el reproche de inhumano, escéptico y destructor. Aprender a penetrar en esta extraña inversión, considero que es una de las primeras exigencias que les pide la filosofía si la piensan seriamente y si, por decirlo así, no quieren utilizarla como uno de los pequeños leños que aquella viejecita aportó a la hoguera de Juan Huss. Soy consciente de lo que les exijo, pero no puedo remediarlo” (Adorno, 1977: 153).

Así pues, siguiendo la estela de la antigua teología negativa, que se postraba abatida ante el Dios que gustaba de esconderse, el *Deus absconditus*, la razón no averigua qué es lo absoluto, sino, al contrario: lo que no se puede concebir le muestra negativamente a la razón lo que ella misma es. Esta índole inconcebible del mundo tiene importantes consecuencias no sólo para el lenguaje y la ciencia logocentrista sino también para el arte, como explica este otro pasaje de Adorno:

“[E]l pensamiento puede apelar a que algo en la realidad más allá del velo que teje la conjunción de instituciones y necesidad falsa reclama objetivamente el arte; un arte que hable en favor de lo que el velo oculta. Aunque el conocimiento discursivo alcanza a la realidad, también a sus irracionalidades (que brotan de su ley de movimiento), algo en la realidad es esquivo al conocimiento racional. A éste le es ajeno el sufrimiento: puede definirlo subsumiéndolo,

puede buscar medios para calmarlo, pero apenas puede expresarlo mediante su experiencia: eso lo consideraría irracional. El sufrimiento llevado al concepto permanece mudo y no tiene consecuencias: esto se puede observar en Alemania después de Hitler. En la era del horror inconcebible, la frase de Hegel (que Brecht adoptó como lema) de que la verdad es concreta tal vez ya solo la pueda satisfacer el arte. El motivo hegeliano del arte como consciencia de las miserias se ha confirmado más allá de lo que cabía esperar. [...] El oscurecimiento del mundo vuelve racional la irracionalidad del arte, que es oscuro radicalmente. Lo que los enemigos del arte moderno llaman, con mejor instinto que sus apogetas medrosos, su *negatividad* es el compendio de lo reprimido por la cultura establecida. Ahí hay que ir” (Adorno, 1997: 32s).

Sin embargo, aunque “el oscurecimiento del mundo vuelve racional la irracionalidad del arte, que es oscuro radicalmente”, la conocida tesis de Adorno: “escribir un poema después de Auschwitz es un acto de barbarie”, parece cerrar la puerta a toda manifestación artística. Así lo entendieron muchos, desde León Felipe¹ a Günter Grass².

RECUPERAR LA CAPACIDAD DE CONCEBIR: LA SOCIOLOGÍA ESTÉTICA DEL DESPRECIO DE BUCHENWALD

La sentencia de Adorno, sin embargo, exige por nuestra parte un esfuerzo de comprensión. Entendemos que el filósofo frankfurtiano no atacaba la posibilidad del arte, sino la reducción de lo que el arte dice a lo que el arte muestra.³ El mismo Adorno se esforzó

por explicar que el arte siempre va más allá de su concepto. La solución de la aporía es la distinción wittgensteniana entre *mostrar* y *decir*. El lenguaje o el arte puede *mostrar* la barbarie, que no se puede *decir*. En definitiva, lo más próximo a *decir* la barbarie es la pluralidad de sus *mostraciones*, sin que sea posible una comprensión única ulterior. Sería un acercamiento al mundo como mosaico o como límite (en sentido matemático). Quizá, lo que surge así de la desesperación moral es en realidad una práctica de virtud, una forma de arte, el arte de indagar sabiendo que no hay una respuesta válida.

A continuación aduciremos un ejemplo: diversas manifestaciones artísticas relacionadas con el campo de exterminio de Buchenwald y que hacen alusión al mismo día, el 15 de abril de 1945, fecha de la liberación del campo: las fotografías de Margaret Bourke-White y los relatos literarios de Jorge Semprún, Fred Wander e Imre Kertész. Este collage muestra, a nuestro parecer, lo que Siegfried Kracauer ya decía en *Die Angestellten*, que la realidad es una construcción que se inscribe en el mosaico de las observaciones singulares (Kracauer 2006).

Margaret Bourke-White

Domingo, 15 de abril de 1945, por la mañana. La fotógrafa Margaret Bourke-White comienza a tomar fotografías de un grupo de ciudadanos alemanes, en su mayoría mujeres y ancianos del pueblo de Ettersberg, junto a la ciudad de Weimar, que acceden al Campo de Buchenwald, que está muy cerca del pueblo. Soldados del Tercer Ejército de Estados Unidos, dirigido por el general Patton, controlan las instalaciones del campo de exterminio y escoltan al grupo. En las fotografías se ve como algunas mujeres lloran o se tapan la cara con pañuelos ante los montones de cadáveres y los hornos crematorios. Los supervivientes deambulan o están confinados por los militares.⁴

1. León Felipe lo expresó en su poema “Auschwitz”: “¡Mira! Éste es un lugar donde no se puede tocar el violín. / Aquí se rompen las cuerdas de todos los violines del mundo.”

2. En la autobiografía de Günter Grass, leemos como su generación literaria entendió precisamente así la sentencia de Adorno, como una apelación a pensar qué literatura cabía hacer después de Auschwitz (Grass, 1996: 132s; cf. también Grass, 1999).

3. “Decir” (sagen) y “mostrar” (zeigen) en el sentido de L. Wittgenstein: *Tractatus logico-philosophicus*, 4.022.

4. Una reconstrucción del acontecimiento se encuentra en el capítulo noveno de la serie *Band of Brothers*, producida por el canal de televisión HBO y emitida por primera vez en octubre de 2001.



FUENTE: *Life Archive* hosted by Google.

Se publican algunas de las fotografías que Margaret Bourke-White toma aquella mañana. Otras permanecen en el archivo gráfico de la revista *Life*, hasta que, en el año 2008, Google digitalizó y publicó miles de fotografías de ese archivo, que pueden ser ahora contempladas en internet.

Jorge Semprún

Un joven prisionero de 21 años, Jorge Semprún, es testigo de la escena de Buchenwald fotografiada por Bourke-White. Lo narra en su novela *Le grand voyage*. Según este libro, al contemplar el grupo quedó angustiado y marchó al otro lado del campo, donde hundió la cabeza en la hierba y escuchó el silencio del bosque del Ettersberg. Al oficial del ejército norteamericano que hablaba al grupo le dedica un capítulo en *L'écriture ou la vie*.

En el año 2006, Semprún recibió el premio Annetje Fels-Kupferschmidt y, al ir a recogerlo a Holanda, donde había vivido antes de la Segunda Guerra Mundial, concedió una entrevista (en castellano) a la televisión RNW, en la que, entre otras declaraciones, rememoró el evento.



JORGE SEMPRÚN. [...] Ese fenómeno del olvido voluntario, a la vez sincero y a la vez oportunista, es un fenómeno muy generalizado. En todos los países donde ha habido dictaduras se puede encontrar ese fenómeno.

ENTREVISTADOR. ¿Y no será porque, ante ese hecho dramático, las personas se encuentran delante de una disyuntiva casi imposible? Si la gente dice “yo sabía”, uno supone que si alguien sabía, podía haber hecho algo...

JS. Ese es exactamente el problema. Tengo sobre este tema concreto una anécdota, un episodio, que, si tenemos tiempo, para contarlo...

E. ¡Por favor!

JS. En el mes de abril del año 45, el 11 de abril, el ejército americano, el Tercer Ejército de Patton, libera el campo de Buchenwald. Unos días después —no sé cuántos días, tres o cuatro días después—, el mando militar norteamericano organiza una visita del campo de Buchenwald para la población civil de la ciudad de Weimar, que era la famosa ciudad de Goethe, de Nietzsche, la ciudad de la cultura, donde están todos los museos y los archivos de la historia cultural alemana. Una visita para la población civil. Me fijo en un grupo. El guía de ese grupo es un teniente del



ejército americano que habla un alemán perfecto y va explicando. Lleva a ese centenar de paisanos de Weimar, que son mujeres en su mayoría o niños (porque los hombres en edad militar están todavía en la guerra, están movilizados porque la guerra no ha terminado todavía), hasta el patio del crematorio, donde están amontonados centenares de cadáveres como troncos. Empieza a explicar lo que pasaba allí, en el crematorio. Entonces, las mujeres alemanas comienzan a gritar y a llorar, y a decir: “No sabíamos, no nos hemos enterado...” Y el teniente americano les dice tranquilamente: “No sabíais, porque no queríais saber. ¿No habéis visto pasar desde hace años los trenes por Weimar? ¿No han visto, vuestros maridos o vuestros hermanos, trabajar a los deportados en tal o cual fábrica que compartían el trabajo con vosotros? No sois culpables, pero sois responsables.” Se me ha quedado grabado en la memoria ese episodio. Luego resultó (y no vamos a explicar el resto, porque sería otra novela) que ese teniente americano era un judío alemán, que se llamaba Rosenberg.⁵ Lo he puesto en uno de mis libros con el nombre de Rosenfeld (Semprún, 1994), porque no sabía si vivía... para protegerle incluso de mis posibles errores de memoria. Pero una lectora del libro en inglés lo identificó y me

dijo que era “Rosenberg”. Un hombre que está vivo todavía. Tenemos una correspondencia. El teniente americano que explicaba era un judío alemán que se expatrió en los años 30, se hizo americano y se alistó en el ejército para hacer la guerra antifascista contra su propio país, como combatiente de la libertad. Y por eso hablaba un alemán tan perfecto.

E. ¿Y es cierto de esta anécdota que usted vio esto, le dio dolor de estómago, y fue al campo a descansar...?

JS. Sí, sí.⁶

Fred Wander

Fred Wander, que contaba 29 años cuando los ciudadanos de Weimar penetraron en Buchenwald, permanecería en el barracón, si hacemos caso de su autobiografía (Wander, 2010). Realmente, Wander no dice que estuviera precisamente en el barracón mientras deambulaba el grupo de ciudadanos alemanes, sino que va más allá: convirtió esta situación de permanecer en el barracón en su condición vital esencial. Hasta el final de su vida, cuando se despertaba por la noche, se preguntaba

5. Albert G. Rosenberg.

6. Cf. <www.youtube.com/watch?v=7_QmLezLoy8>; también l'arxiu de vídeos de Google: <<http://video.google.com/videoplay?docid=9059014605533661549#>>.

angustiado si estaba todavía en el barracón: “¿No es el barracón donde me he instalado en lo profundo de mi fuero interno?”, escribe en la conclusión de *La buena vida*. Wander publicó un libro, *Séptimo pozo*, sobre las víctimas jóvenes en los campos de exterminio, una imagen judía⁷ sobre el rincón más profundo de nuestro ser. Pero en *La buena vida* declara que todos sus libros son el mismo, en definitiva, un reiterado ejercicio de ascesis, como dice citando precisamente a Semprún.⁸ Ser al no ser lo que somos, y acabar descubriendo que somos justamente eso. Una formulación que es prácticamente una paráfrasis de la *Lógica* de Hegel.⁹ Se trata del reiterado ejercicio de la lectura y la escritura, de la narración de historias, una pasión para Wander. Él se definía como una persona ligera de equipaje, pero siempre con un libro. Porque libros, decía, hay en cualquier lado. Siempre leer y siempre de camino. Un paria, un *schlemihl*, un pobre desgraciado. Enfrentándose a, como escribió Kertész y citó Wander, “una forma de existencia espiritual basada en la experiencia negativa”, una pasión por narrar lo inenarrable. Porque, y otra cita más de Wander, “todo sufrimiento se hace soportable si alguien cuenta una historia”, como escribió Hannah Arendt.

La reciente publicación de las conversaciones de Primo Levi con Giovanni Tesio abundan en la orientación de Wander. Levi es, como es conocido, autor del relato autobiográfico más contundente sobre Auschwitz, *Se questo è un uomo*, y comparte el *pathos* de Wander: “una vita da inibito” (Levi, 2016: 43).

7. El pozo que se cava en el desierto para hacer aflorar agua. Por eso, otras traducciones se refieren a *Séptima fuente*.

8. “L’écriture, si elle prétend être davantage qu’un jeu, ou un enjeu, n’est qu’un long, interminable travail d’ascèse, une façon de se dépendre de soi en prenant sur soi: en devenant soi-même parce qu’on aura reconnu, mis au monde l’autre qu’on est toujours” (Semprún, 1994: 377).

9. Jorge Semprún recordaba haber hojeado la *Lógica* de Hegel en el campo de Buchenwald en la edición Glockner, de amarillas tapas duras y letra gótica. En un viaje posterior al campo pudo comprobar que, efectivamente, en el barracón de la enfermería se encontraban, sin razón aparente, algunos de los volúmenes de esa edición.

El relato de Wander de su estancia en Buchenwald hace rememorar otra célebre imagen. Cuando se construyó tenía que ser bautizado como campo de Ettersberg o campo de Weimar, pero las resonancias literarias y cultas de ese nombre hicieron que se descartara tal denominación. Se cuenta que fue el propio Himmler el que propuso Buchenwald, ya que estaba ubicado en un bosque de hayas. Pero el término alemán para las hayas (*Buchen*) está muy próximo a la palabra “libros” (*Bücher*). Es una casualidad que el campo que albergó a tantos escritores tuviera un nombre que se asemejara a “bosque de libros”, lo que rememora inmediatamente el bosque de los hombres-libro de *Fahrenheit 451*, la novela de Ray Bradbury filmada por François Truffaut.

Imre Kertész

Imre Kertész recibió el Premio Nobel de Literatura en 2002. En abril de 1945 era un joven esquelético, de 15 años, recluso en el campo de Buchenwald. Recordaba haber visto al grupo de ciudadanos de Weimar, mientras estaba envuelto con una manta y sentado en un váter portátil que había ante el barracón hospitalario, “como si fuera el duque de Vendôme cuando recibía al obispo de Parma.” Masticaba un chicle norteamericano, que le habría ofrecido un soldado.

“Estos instantes guardan una vivencia irrecuperable e inenarrable. Si pudiera volver a vivirlos, diría que he vencido el tiempo, que he vencido la vida. Sin embargo, el ser humano no fue creado para ello, sino como máximo para recordar. Y para que mientras tanto vigile la fidelidad e inamovilidad de su recuerdo” (Kertész, 2002: 127).

Respecto al *dictum* de Adorno, propone su inversión: “Yo la variaría, en un mismo sentido amplio, diciendo que después de Auschwitz ya solo pueden escribirse versos sobre Auschwitz”. El horror del holocausto “se amplía para convertirse en el ámbito de una vivencia universal” (Kertész, 2002: 66 y 69). Es la estación término de las grandes aventuras, a la que se arriba tras dos milenios de cultura ética y moral, cuyo efecto traumático domina décadas del arte moderno y anima la fuerza creativa humana actual: “Reflexionando sobre Auschwitz, tal vez de manera paradójica, pienso más

pronto sobre el futuro que sobre el pasado” (Kertész, 2002: 60). Por ello, concluye el Premio Nobel húngaro, es posible entender el holocausto como “cultura”. “El sufrimiento cae sobre el ser humano como una orden, y la solemne protesta contra él: eso es hoy el arte, y no puede ser otra cosa” (Kertész, 2002: 125).

CONCLUSIÓN

Solo un pensamiento que toma en Auschwitz en serio puede ayudar a que la barbarie no se repita. No obstante, tomar Auschwitz en serio tiene consecuencias importantes para nuestra forma de percibir la realidad social. Cuando el horror nos silencia existen otras formas, no del pensamiento identificante, que pueden ayudarnos a acercarnos a lo impensable. Acercarnos aquí sólo puede significar crear “mosaicos”, “fragmentos”, “configuraciones” que se aproximan a un límite o reflexionar en movimientos de espiral. Así

lo hemos entendido con la aproximación estética a Buchenwald que hemos relatado.

Después de Auschwitz y de Buchenwald, queda abierto pues el camino del arte, de un arte que muestre el sufrimiento y que se convierta, de ese modo, en una teoría de la sociedad de las formas de desprecio, desde la expresión más hiperbólica que han conocido los siglos. O, dicho de otro modo: después de Auschwitz sólo se puede hacer arte sobre el sufrimiento, sólo se puede hacer sociología del desprecio. Esta sociología del desprecio tiene que ser consciente de su carácter de construcción incluso de la observación misma y abogar por el principio consciente del ensamblaje que ya reclamó Benjamin. Este principio significa “montar las construcciones grandes desde las partes más pequeñas, aguda y cortantemente confeccionadas; descubrir en el análisis del más pequeño momento singular el cristal del transcurso total” (Benjamin, 1982: 705s). Un cristal poliédrico, sin duda.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adorno, Th. W. (1964). *Mínima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Adorno, Th. W. (1977). *Terminología filosófica*. Madrid: Taurus.
- Adorno, Th. W. (1997). *Ästhetische Theorie. Gesammelte Schriften, 7*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Adorno, Th. W. (1998). *Stichworte. Kritische Modelle 2*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Adorno, Th. W. (2009). *Ästhetik (1958/59). Nachgelassene Schriften, IV. 3*. Frankfurt/Meno: Suhrkamp.
- Baumann, Z. (1989). *Modernity and the Holocaust*. Nueva York: Cornell University Press.
- Benjamin, W. (1982). *Das Passagen-Werk, I. Aufzeichnungen und Materialien*, Frankfurt: Suhrkamp.
- Claussen, D. (1996). *La teoría crítica, avui*. Alzira: Gemania.
- Claussen, D. (2012). La dialéctica entre ciencia y cosmovisión. Sobre el antisemitismo en la sociología. *Constelaciones* vol. 4, 25-33.
- Grass, G. (1996). *Artículos y opiniones*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- Grass, G. (1999). *Meine Jahrhundert*. Gotingen: Steidl Verlag.
- Hernández, F. y Herzog, B. (2015). *Estética del Reconocimiento. Fragmentos de una crítica social de las artes*. Valencia: PUV.
- Honneth, A. (1986). *Kritik der Macht. Reflexionsstufen einer kritischen Gesellschaftstheorie*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Horkheimer, M. (2004). *Eclipse of Reason*. Oxford: Oxford University Press.
- Horkheimer, M. y Adorno, Th.W. (2010). *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Kertész, I. (2002). *Un instante de silencio en el paredón. El holocausto como cultura*. Barcelona: Herder.
- Kracauer, S. (2006): *Soziologie als Wissenschaft. Der Detektivroman. Die Angestellten*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Krahl, H.-J. (1985): *Konstitution und Klassenkampf*. Frankfurt: Neue Kritik.
- Levi, P. (2016). *Io che vi parlo. Conversazione con Giovanni Tesio*. Turín: Einaudi.
- Semprún, J. (1994). *L'écriture ou la vie*. París: Gallimard.
- Stoetzer, M. (2010). Antisemitism, Capitalism and Reformation of Sociological Theory. *Patterns of Prejudice*, 44(2), 161-194.
- Wander, F. (2010). *La buena vida o De la serenidad ante el horror*. Valencia: Pre-textos.

NOTA BIOGRÁFICA

Francesc Jesús Hernández i Dobon. Doctor en Filosofía, Pedagogía y Sociología por la Universitat de València. Profesor del Departamento de Sociología y Antropología Social de la Universitat de València y director del Instituto de Creatividad e Innovación Educativa. Entre sus últimas publicaciones destacan *Estética del Reconocimiento* (con Benno Herzog, PUV) y *Educación y biografías* (con Alicia Villar, UOC).

Benno Herzog. Doctor en Sociología por la Universitat de València y profesor de sociología en el Departamento de Sociología y Antropología Social de la Universitat de València. Sus líneas principales de investigación son la teoría crítica y la teoría del reconocimiento, teoría social, análisis del discurso, migración y racismo.

R ESEÑAS



SÁNCHEZ CUENCA, Ignacio,

La desfachatez intelectual.

Escritores e intelectuales ante la política,

Madrid, Los libros de la Catarata, 2016, 224 pp.

Juan Pecourt

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Juan.Pecourt@uv.es

En los últimos años, el cuestionamiento de los actores que pilotaron el proceso de la transición democrática se ha extendido a diferentes ámbitos. Empezó en las calles y las plazas con el grito de “No nos representan”, con las movilizaciones del 15-M, donde se reaccionaba contra el funcionamiento del sistema político y la sumisión de la democracia a poderes invisibles e inescrutables. Posteriormente, este cuestionamiento se ha trasladado también al mundo de la cultura, con la aparición de encendidos debates en torno a la decadencia de la Cultura de la Transición, o lo que algunos llaman la “cultura CT”. Sobre la cuestión cultural, se han publicado, en fechas recientes, dos trabajos muy representativos de dicho estado de opinión: por un lado, *El cura y los mandarines*, de Gregorio Morán, y, por otro lado, el libro que nos ocupa, *La desfachatez intelectual*, de Ignacio Sánchez Cuenca. Ambos trabajos tienen tonos muy diferentes, pero comparten un objetivo fundamental: criticar lo que Aranguren denominaría el “establecimiento cultural” de la democracia, una elite cultural caracterizada por un estilo específico (discursivo, pero también ideológico), que se ha mantenido casi inalterada desde principios de los años ochenta.

Si Gregorio Morán realiza una crítica más bien literaria y ensayística del establecimiento cultural, sin ahorrarse opiniones personales y juicios de valor, Sánchez Cuenca plantea un análisis anclado en los fundamentos de la ciencia política. En este sentido, su trabajo tiene la virtud de identificar a un colectivo aparentemente diverso pero muy homogéneo en

aspectos esenciales. Entre sus propiedades, menciona las siguientes: a) suele tratarse de escritores y/o filósofos que establecieron su prestigio durante la Transición o los primeros años de la democracia y que intervienen en la esfera pública posicionándose como intelectuales; b) tienden a rechazar cualquier aproximación especializada a los temas abordados (no tienen en cuenta la literatura científica que existe sobre esos temas) y presentan una visión muy generalista, aderezada con un tono muy moralizante; c) se caracterizan por lo que Gambetta denomina el “machismo discursivo”, es decir, un estilo específico de aproximarse al debate público que consiste en vencer al adversario (es decir, al que no piensa igual) por aplastamiento; d) se trata de un colectivo que ha sufrido una deriva ideológica muy similar, desde unos orígenes situados en la extrema izquierda (comunismo, anarquismo, libertarismo) hasta un presente claramente escorado hacia la derecha (conservadurismo, neoliberalismo); e) se encuentran sorprendentemente alejados de los debates internacionales y se alinean con obsesiones muy específicas de la cultura intelectual española (generación del 98, Ortega y Gasset, Laín Entralgo y otros): el “ser de España”, el “problema de España”, planteado siempre en términos muy moralistas.

La tesis básica de Sánchez Cuenca sostiene que el establecimiento cultural, que tuvo su papel en los años de la Transición y pudo aportar entonces un estilo rupturista e innovador, se ha convertido en un actor disfuncional muy alejado de las problemáticas actuales de la sociedad. Sánchez Cuenca trata de demostrar

su tesis centrándose en el posicionamiento de estos escritores sobre dos temas centrales: la unidad de España y la crisis económica. Como afirma el autor, los intelectuales del establecimiento cultural dan “lo mejor de sí mismos” cuando se aproximan al tema del nacionalismo (y del terrorismo), un ámbito por el que sienten una clara predilección. Se muestran muy críticos con el nacionalismo vasco y catalán, que consideran, generalmente, como el problema más acuciante al que se enfrenta la sociedad española. Frente a los nacionalismos irredentos, defienden un patriotismo constitucional que esconde una visión muy centralista del Estado y poco comprensiva con la pluralidad cultural española. Al mismo tiempo, según Sánchez Cuenca, muestran un sorprendente desinterés por algunos problemas acuciantes de la sociedad (y que se reflejan, por ejemplo, en las encuestas del CIS). En este sentido, tienden a ignorar, o a dejar en un lugar muy secundario, problemáticas sociales como el desempleo, los desahucios o el aumento imparable de las desigualdades sociales. En el momento en que se aproximan a estos temas (aquí Sánchez Cuenca realiza una magnífica disección de *Todo lo que era sólido*, de Antonio Muñoz Molina) presentan visiones muy poco fundamentadas, desconectadas de los debates científicos, que muestran su fijación por temas perennes como la unidad de España.

La aportación de Sánchez Cuenca es valiosa y necesaria, porque muestra las sombras de estos intelectuales públicos, situados detrás del escudo de protección mediático e inalcanzables a la crítica. Sin embargo, su planteamiento me produce algunas dificultades. En primer lugar, se podría aplicar a Sánchez Cuenca la misma crítica que él realiza al establecimiento

cultural: presenta un análisis de los intelectuales sin considerar toda la literatura científica que existe en las ciencias sociales sobre la función social del intelectual (Weber, Mannheim, Gramsci, Aron, Merton, Foucault, Bourdieu, Posner, entre otros). Del mismo modo, tampoco tiene en cuenta trabajos en su día influyentes sobre los intelectuales españoles, que ya identifican algunas de las características señaladas por Sánchez Cuenca (por ejemplo, *Los intelectuales bonitos*, de Amando de Miguel, o los escritos de Aranguren sobre el establecimiento cultural). Esta sorprendente ausencia, en un trabajo que reclama la validez científica frente al ensayismo irreflexivo, creo que resta fuerza a su posición. En segundo lugar, el hecho de ignorar los debates sobre el papel de los intelectuales, generados en el ámbito de las ciencias sociales, impone una visión excesivamente idealizada o simplificada de su función en la esfera pública. El autor reivindica un debate público abierto y transparente, conducido por individuos preparados y bienintencionados, que cumpla la función de clarificar al ciudadano las grandes problemáticas sociales. Esta visión de raigambre habermasiana (una especie de “espacio lingüístico ideal”) ignora las complejas relaciones de los intelectuales con el poder y el papel esencial que juegan aspectos no estrictamente cognitivos (como, por ejemplo, el estatus, el reconocimiento o la identidad) en los propios posicionamientos intelectuales. ¿De qué depende el desarrollo de debates públicos abiertos, libres e informados? ¿De la buena intención de los participantes? ¿De su formación académica? ¿O es necesario indagar más profundamente en las estructuras sociales que permiten la comunicación de determinados estilos de pensamiento, mientras se neutralizan otros?

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- De Miguel, A. (1980). *Los intelectuales bonitos*. Madrid: Planeta
- López Aranguren, J. L. (1977). *La cultura española y la cultura establecida*. Madrid: Taurus.
- Martínez, G. (2012). *CT o la cultura de la transición. Crítica a 35 años de cultura en España*. Madrid: Debolsillo
- Morán, G. (2014). *El cura y los mandarines. Historia no oficial del bosque de los letrados*. Madrid: Akal.
- Muñoz Molina, A. (2013). *Todo lo que era sólido*. Barcelona: Seix Barral.
- Sánchez Cuenca, I. (2016). *La desfachatez intelectual. Escritores e intelectuales ante la política*. Madrid: La Catarata.

Normas para los autores de *Debats. Revista de cultura, poder y sociedad*

Normas para el autor o autora

Las personas que envíen trabajos para publicar en *Debats. Revista de cultura, poder y sociedad*, deberán verificar previamente que el texto enviado cumple las normas siguientes:

Se aceptarán diferentes tipos de trabajos:

- **Artículos:** serán trabajos teóricos o empíricos originales, completos y desarrollados.
- **Punto de vista:** artículo de tipo ensayístico en el que se desarrolla una mirada innovadora sobre un debate en el campo de estudio de la revista o bien se analiza una cuestión o un fenómeno social o cultural de actualidad.
- **Reseñas:** críticas de libros.
- **Perfiles:** entrevistas o glosas de una figura intelectual de especial relevancia.

Los trabajos se enviarán en formato *OpenOffice Writer* (odt) o *Microsoft Word* (doc) a través del sitio web de la revista. No se aceptará ningún otro medio de envío ni se mantendrá correspondencia sobre los originales no enviados a través del portal o en otros formatos.

Los **elementos no textuales** (tablas, cuadros, mapas, gráficos e ilustraciones, etc.) que contenga el trabajo aparecerán insertados en el lugar del texto que corresponda. Además, se entregarán por separado como archivo adicional los gráficos editables en formato *OpenOffice Calc* (ods) o *Microsoft Excel* (xls) y los mapas, e ilustraciones o imágenes en los formatos jpg o tif a 300 ppp. Todos estarán numerados y titulados, se especificará la fuente en el pie, y se hará referencia explícita en el texto.

Los trabajos enviados serán inéditos y no se podrán someter a la consideración de otras revistas mientras se encuentren en proceso de evaluación en *Debats. Revista de cultura, poder y sociedad*. Excepcionalmente, y por razones de interés científico y/o de divulgación de aportaciones especialmente notorias, el Equipo de Redacción podrá decidir la publicación y/o traducción de un texto ya publicado.

Números monográficos

En *Debats* existe la posibilidad de publicar números monográficos. Esta sección también está abierta a propuestas de la comunidad científica. La aceptación de un número monográfico está condicionada por la presentación de un proyecto con los objetivos y la temática del número monográfico así como una relación detallada de las contribuciones esperadas o bien de la metodología de la convocatoria de contribuciones (*call for papers*). En caso de que se acepte el proyecto de monográfico por parte del Consejo de Redacción el director del monográfico gestionará el encargo y la recepción de los originales. Una vez recibidos los artículos serán transmitidos y evaluados por la revista. La evaluación será de expertos y por el método de "doble ciego" (*double blind*). Todos los trabajos enviados a *Debats. Revista de cultura, poder y sociedad* se evaluarán de acuerdo con criterios de estricta calidad científica. Para obtener información más detallada sobre el proceso de coordinación y evaluación por pares de un número monográfico, los interesados deben contactar con el equipo editorial *Debats*.

Lenguas de la revista

Debats. Revista de cultura, poder y sociedad se publica en su versión en papel y en su versión digital en valenciano-catalán y en castellano.

Los trabajos enviados deben estar escritos en valenciano-catalán, castellano o inglés. En caso de que los artículos sean revisados positivamente por los revisores anónimos y aprobados por el Consejo de Redacción *Debats. Revista de cultura, poder y sociedad* se hará cargo de la traducción en valenciano-catalán y en castellano.

Los monográficos se traducirán al inglés y anualmente se editará un número en papel con el contenido de estos monográficos publicados en el volumen.

Formato y extensión de la revista

Los artículos y propuestas de debates irán precedidos de una hoja de cubierta en la que se especificará la siguiente información:

- Título, en valenciano-catalán o castellano, y en inglés.
- Nombre del autor o autora. Con el objeto de facilitar la inclusión de artículos y citas en bases de datos científicos, se recomienda consultar la «Propuesta de manual de Ayuda a los investigadores españoles para la normalización del número de autores e instituciones en las publicaciones científicas», en el enlace «Contenidos de interés» de la web <http://ec3.ugr.es/>.
- Filiación institucional: universidad o centro, departamento, unidad o instituto de investigación, ciudad y país.
- Dirección de correo electrónico. Toda la correspondencia se enviará a esta dirección electrónica. En el caso de artículos de autoría múltiple, se deberá especificar la persona que mantendrá la correspondencia con la revista.
- Breve nota biográfica (de un máximo de 60 palabras) en la que se especifiquen las titulaciones más altas obtenidas (y por qué universidad), la posición actual y las principales líneas de investigación. *Debats. Revista de cultura, poder y sociedad* podrá publicar esta nota biográfica como complemento de la información de los artículos.
- Identificación ORCID: En caso de no disponer de ella, *Debats. Revista de cultura, poder y sociedad*, recomienda a los autores que se registren en <http://orcid.org/> para obtener un número de identificación ORCID.
- Agradecimientos: en el caso de incluir agradecimientos, éstos se incluirán después del resumen y no superarán las 250 palabras.

El texto de los artículos irá precedido de un resumen de una extensión máxima de 250 palabras (que expondrá clara y concisamente los objetivos, la metodología, los principales resultados y conclusiones del trabajo) y de un máximo de 6 palabras clave (no incluidas en el título, y que deberán ser términos aceptados internacionalmente en las disciplinas científico-sociales y/o expresiones habituales de clasificación bibliométrica). Si el texto está escrito en valenciano-catalán o castellano, se añadirá el resumen (*abstract*) y las palabras clave (*keywords*) en inglés. Si el texto está originalmente escrito en inglés, el Equipo de Redacción podrá traducir el título, el resumen y las palabras clave al valenciano-catalán y castellano, en el caso de que el mismo autor o autora no proporcione esta traducción.

El texto de los artículos deberá enviar anonimizado: se suprimirán (bajo el rótulo de anonimizado) todas las citas, agradecimientos, referencias y otras alusiones que pudieran permitir directa o indirectamente la identificación del autor o autora. La redacción de *Debats. Revista de cultura, poder y sociedad* asegurará que los textos cumplen esta condición. Si el artículo es aceptado para su publicación, entonces se enviará la versión no anonimizada a la revista, en caso de que difiriera de la enviada previamente.

Salvo casos excepcionales, los artículos tendrán una extensión orientativa de entre 6.000 y 8.000 palabras, incluyendo las notas al pie y excluyendo el título, los resúmenes, las palabras clave, los gráficos, las tablas y la bibliografía.

Los **puntos de vista** constarán de textos de una extensión aproximada de 3.000 palabras cada uno, incluyendo las notas al pie y excluyendo el título, los resúmenes, las palabras clave, gráficos, tablas y bibliografía. Uno de los textos deberá ser una presentación de la aportación que sea objeto de discusión, realizada por el autor o autora de la misma o bien por el coordinador o coordinadora del debate.

Las **críticas de libros** tendrán una extensión máxima de 3.000 palabras, y al inicio se especificarán los siguientes datos de la obra reseñada: autor o autora, título, lugar de publicación, editorial, año de publicación y número de páginas. También se deberá incluir el nombre y los apellidos, filiación institucional y la dirección electrónica del autor o autora de la reseña.

Las **entrevistas o glosas de una figura intelectual** tendrán una extensión máxima de 3.000 palabras, y al inicio se especificarán el lugar y la fecha de la realización de la entrevista y el nombre y apellidos, la filiación institucional de la persona entrevistada o de a quien se dedica la glosa. También se deberá incluir el nombre y los apellidos, la filiación institucional y la dirección electrónica del autor o autora de la entrevista o glosa.

El **formato del texto** deberá respetar las siguientes normas:

- Tipo y tamaño de letra: Times New Roman 12.
- Texto a 1,5 espacios, excepto las notas al pie, y justificado.
- Las notas irán numeradas consecutivamente al pie de la página correspondiente y no al final del texto. Se recomienda reducir su uso al máximo y que este uso sea explicativo y nunca de citación bibliográfica.
- Las páginas irán numeradas al pie a partir de la página del resumen, empezando por el número 1 (la hoja de cubierta con los datos del autor o autora no se numerará).
- No se sangrará el inicio de los párrafos.
- Todas las abreviaturas estarán descritas la primera vez que se mencionen.

Los diferentes apartados del texto no deben ir numerados y escribirán tal como se describe a continuación:

- **Negrita, espacio arriba y abajo.**
- *Cursiva, espacio arriba y abajo.*
- *Cursiva, espacio arriba y abajo, el texto comienza después de un espacio a modo de ejemplo*, El texto comenzaría aquí.
- Las **cititas** deberán respetar el modelo APA (American Psychological Association).
- Las citas aparecerán en el cuerpo del texto y se evitará utilizar notas al pie cuya única función sea bibliográfica.
- Se citará entre paréntesis, incluyendo el apellido del autor, el año; por ejemplo, (Bourdieu, 2002).
- Cuando en dos obras del mismo autor coincida el año se distinguirán con letras minúsculas tras el año; por ejemplo, (Bourdieu, 1989a).
- Si los autores son dos, se citarán los dos apellidos unidos por «y»: (Lapierre y Roueff, 2013); cuando los autores sean más de dos, se citará el apellido del primer autor seguido de «*et al.*» (Bennet *et al.*, 2005), aunque en la referencia de la bibliografía final se pueden consignar todos los autores.
- Las citas literales irán entrecomilladas y seguidas de la correspondiente referencia entre paréntesis, que incluirá obligatoriamente las páginas citadas; si sobrepasan las cuatro líneas, se transcribirán separadamente del texto principal, sin comillas, con una sangría mayor y un tamaño de letra más pequeña.

La **lista completa de referencias bibliográficas** se situará al final del texto, bajo el epígrafe «Referencias bibliográficas». Las referencias se redactarán según las siguientes normas:

- Sólo se incluirán los trabajos que hayan sido citados en el texto, y todos los trabajos citados deberán referenciarse en la lista final.
- Todas las referencias que tengan DOI (Digital Object Identifier) se incluirán el final.
- El orden será alfabético según el apellido del autor o autora. En caso de varias referencias de un mismo autor o autora, se ordenarán cronológicamente según el año. Primero se incluirán las referencias del autor solo, en segundo lugar las obras compiladas por el autor, y en tercer lugar las del autor con otros coautores.
- Se aplicará sangría francesa en todas las referencias.

Las citas en el texto se confeccionarán siguiendo el modelo APA (American Psychological Association) según el tipo de documento citado:

- **Libros:** Anderson, B. (1991). *Imagined communities: Reflections on the origin and spread of nationalism*. Londres: Verso.
- **Artículo de Revista:**
 - Un autor: Hirsch, P. M. (1972). Processing fads and fashions: An organization-set analysis of cultural industry systems. *American Journal of Sociology*, 77(4), 639-659.
 - Dos autores: Bielby, W. T., y Bielby, D. D. (1999). Organizational mediation of project-based labor markets: Talent agencies and the careers of screenwriters. *American Sociological Review*, 64(1), 64-85.
 - Más de dos autores: Dyson, E., Gilder, G., Keyworth, G, y Toffler, A. (1996). Cyberspace and the American dream: A magna carta for the knowledge age. *Information Society*, 12(3), 295-30.
- **Capítulo de un libro:** DiMaggio, P. (1991). Social structure, institutions and cultural goods: The case of the United States. En P. Bourdieu, y J. Coleman (Eds.), *Social theory for a changing society* (pp. 133-166). Boulder: Westview Press.
- **Referencias de internet:** Raymond, E. S. (1999). *Homesteading the noosphere* (en línea). <http://www.catb.org/~esr/writings/homesteading/homesteading/>, acceso 15 de abril de 2016.

Se ruega a los autores de los originales enviados que adapten su bibliografía al modelo APA. Los textos que no se ajusten a este modelo serán devueltos a los autores para que hagan los cambios oportunos.

Normas del proceso de selección y publicación

Debats. Revista de cultura, poder y sociedad publica trabajos académicos de investigación teórica y empírica rigurosa en los ámbitos de las ciencias sociales y las humanidades en general. Sin embargo, en algunos monográficos se podrán incorporar algunas aportaciones de otras disciplinas afines a la temática de cultura, poder y sociedad, como la historia, la ciencia política y los estudios culturales.

La evaluación será encargada a académicos expertos y se desarrollará por el método de “doble ciego” (*double blind*) en los artículos de la sección de monográfico llamada *Cuaderno* y en el apartado de miscelánea de artículos de investigación llamada *Artículos*. Todos los trabajos de estas secciones enviados a *Debats. Revista de cultura, poder y sociedad* se evaluarán de acuerdo con criterios de estricta calidad científica.

Los errores de formato y presentación, el incumplimiento de las normas de la revista o la incorrección ortográfica y sintáctica podrán ser motivo de rechazo del trabajo sin pasarlo a evaluación. Una vez recibido un texto que cumpla todos los requisitos formales, se confirmará la recepción y comenzará su proceso de evaluación.

En una primera fase, el Equipo de Redacción efectuará una revisión general de la calidad y adecuación temática del trabajo, y podrá rechazar directamente sin pasar a evaluación externa aquellos trabajos con una calidad ostensiblemente baja o que no efectúen ninguna contribución a los ámbitos temáticos de la revista. Para esta primera revisión, el Equipo de Redacción podrá requerir la asistencia, en caso de que lo considere necesario, de los miembros del Consejo de Redacción o del Consejo Científico. Las propuestas de debates podrán ser aceptadas tras superar esta fase de filtro previo sin necesidad de evaluación externa.

Los artículos que superen este primer filtro se enviarán a dos evaluadores externos, especialistas en la materia o línea de investigación de que se trate. En caso de que las evaluaciones sean discrepantes, o que por cualquier otro motivo lo considere necesario, el Equipo de Redacción podrá enviar el texto a un tercer evaluador o evaluadora.

Según los informes de evaluación, el Equipo de Redacción podrá tomar una de las decisiones siguientes, que será comunicada al autor o autora:

- Publicable en la versión actual (o con ligeras modificaciones).
- Publicable tras revisarlo. En este caso, la publicación quedará condicionada a la realización por parte del autor o autora de todos los cambios requeridos por la redacción. El plazo para hacer estos cambios será de un mes, y se deberá adjuntar una breve memoria explicativa de los cambios introducidos y de

cómo se adecuan a los requerimientos del Equipo de Redacción. Entre los cambios propuestos podrá haber la conversión de una propuesta de artículo en nota de investigación/nota bibliográfica, o viceversa.

- No publicable, pero con la posibilidad de reescribir y reenviar el trabajo. En este caso, el reenvío de una versión nueva no implicará ninguna garantía de publicación, sino que el proceso de evaluación volverá a empezar desde el inicio.
- No publicable.

En caso de que un trabajo sea aceptado para su publicación, el autor o autora deberá ser revisar las pruebas de imprenta en el plazo máximo de dos semanas.

Debats. Revista de cultura, poder y sociedad publicará anualmente la lista de todas las personas que han hecho evaluaciones anónimas, así como las estadísticas de artículos aceptados, revisados y rechazados, y la duración media del lapso entre la recepción de un artículo y la comunicación de la decisión final al autor o autora.

Debats. Revista de cultura, poder y sociedad podrá hacer públicas, en caso de que las haya constatado, las malas prácticas científicas: plagio, falsificación o invención de datos, apropiación individual de autoría colectiva y publicación duplicada.

Buenas prácticas, ética en la publicación, detección de plagio y fraude científico

Debats. Revista de cultura, poder y sociedad se compromete a cumplir las buenas prácticas y las recomendaciones de ética en las publicaciones académicas. Se entienden como tales:

- Autoría: en el caso de autoría múltiple se deberá reconocer la autoría de todos los autores, todos los autores deben estar de acuerdo en el envío del artículo y el autor o autora que figure como responsable deberá garantizar que todos los autores aprueban las revisiones y la versión final.
- Prácticas de publicación: el autor o autora deberá notificar una publicación previa del artículo, incluyendo las traducciones o bien los envíos simultáneos en otras revistas.
- Conflicto de intereses: se debe declarar el apoyo financiero de la investigación y cualquier vínculo comercial, financiero o personal que pueda afectar a los resultados y las conclusiones del trabajo. En estos casos se deberá acompañar el artículo de una declaración en la que consten estas circunstancias.
- Proceso de revisión: el Consejo de Redacción debe asegurar que los trabajos de investigación publicados han sido evaluados por al menos dos especialistas en la materia, y que el proceso de revisión ha sido justo e imparcial. Por lo tanto, debe asegurar la confidencialidad de la revisión en todo momento, la no existencia de conflictos de interés de los revisores. El Consejo de Redacción deberá basar sus decisiones en los informes razonados elaborados por los revisores.

La revista articulará mecanismos y controles para detectar la comisión de plagios y fraudes científicos. Se entiende por plagio:

- Presentar el trabajo ajeno como propio.
- Adoptar palabras o ideas de otros autores sin el debido reconocimiento.
- No emplear las comillas en una cita literal.
- Dar información incorrecta sobre la verdadera fuente de una cita.
- Parafrasear de una fuente sin mencionar dicha fuente.
- Parafrasear abusivamente, incluso si se menciona la fuente.

Las prácticas constitutivas de fraude científico son las siguientes:

- Fabricación, falsificación u omisión de datos y plagio.
- Publicación duplicada y autoplagio.
- Apropiación individual de autoría colectiva.
- Conflictos de autoría.

Debats. Revista de cultura, poder y sociedad podrá hacer públicas, en caso de que las haya constatado, las malas prácticas científicas. En estos casos, el Consejo Editorial se reserva el derecho de desautorizar aquellos artículos ya publicados en los que se detecte una falta de fiabilidad se determine posteriormente como resultado tanto de errores involuntarios como de fraudes o malas prácticas científicas, mencionadas anteriormente. El objetivo que guía la desautorización es corregir la producción científica ya publicada, asegurando su integridad. El conflicto de duplicidad, causado por la publicación simultánea de un artículo en dos revistas, resolverá determinando la fecha de recepción del artículo en cada una de ellas. Si sólo una parte del artículo contiene algún error, éste se puede rectificar posteriormente por medio de una nota editorial o una fe de erratas. En caso de conflicto, la revista solicitará al autor o autores las explicaciones y pruebas pertinentes para aclararlo, y tomará una decisión final basada en las mismas.

La revista publicará obligatoriamente, en sus versiones impresa y electrónica, la noticia sobre la desautorización de un determinado texto y en ella se han de mencionar las razones para tal medida, a fin de distinguir la mala práctica del error involuntario. Asimismo, la revista notificará la desautorización a los responsables de la institución a la que pertenezca el autor o autores del artículo. Como paso previo a la desautorización definitiva de un artículo, la revista podrá hacer pública una noticia de irregularidad, aportando la información necesaria en los mismos términos que en el caso de una desautorización. La noticia de irregularidad se mantendrá el tiempo mínimo necesario, y concluirá con su retirada o con la desautorización formal del artículo.

Aviso de derechos de autor

Sin perjuicio de lo dispuesto en el artículo 52 de la Ley 22/1987 de 11 de noviembre de Propiedad Intelectual, BOE del 17 de noviembre de 1987, y conforme al mismo, los autores o autoras ceden a título gratuito sus derechos de edición, publicación, distribución y venta sobre el artículo, para que sea publicado en *Debats. Revista de cultura, poder y sociedad*.

Debats. Revista de cultura, poder y sociedad se publica bajo el sistema de licencias Creative Commons según la modalidad «Reconocimiento - NoComercial (by-nc): Se permite la generación de obras derivadas siempre que no se haga un uso comercial. Tampoco se puede utilizar la obra original con finalidades comerciales».

Así, cuando el autor o autora envía su colaboración, acepta explícitamente esta cesión de derechos de edición y de publicación. Igualmente autoriza a *Debats. Revista de cultura, poder y sociedad*, la inclusión de su trabajo en un fascículo de la revista para que se pueda distribuir y vender.

Lista de verificación para preparar envíos

Como parte del proceso de envío, los autores o autoras deben verificar que cumplen todas las condiciones siguientes:

1. El envío no se ha publicado anteriormente ni se ha presentado antes a otra revista (o se ha enviado una explicación a «Comentarios para el editor»).
2. El fichero del envío está en formato de documento de OpenOffice o Microsoft Word.
3. Siempre que ha sido posible se han proporcionado los DOI para las referencias.
4. El texto utiliza un interlineado de 1,5 espacios; letra de tamaño 12 puntos; utiliza cursiva en vez de subrayado, excepto en las direcciones URL. Con respecto a todas las ilustraciones, figuras y tablas, se colocan en el lugar correspondiente del texto y no al final.
5. El texto cumple los requisitos bibliográficos y de estilo descritos en las instrucciones del autor o autora.
6. Si se envía a una evaluación por expertos de una sección de la revista, se deben seguir las instrucciones a fin de asegurar una evaluación anónima.
7. El autor o autora debe cumplir las normas éticas y de buenas prácticas de la revista, en coherencia con el documento disponible en la página web de la revista.

Los archivos deben enviarse a: secretaria.debats@dival.es

En caso de que no se sigan estas instrucciones, los envíos se podrán devolver a los autores o autoras.

BOLETÍN DE SUBSCRIPCIÓN

Nombre y apellidos _____

Calle _____ Ciudad _____ C.P. _____

Tel. _____ E-mail _____ Fax _____

Deseo suscribirme por un año (dos números) a partir del próximo número de *DEBATS. Revista de cultura, poder y sociedad*, mediante:

Transferencia bancaria a Bankia: 2077 0049 8631 0092 4708 – Código Swift: cvalessv
DEBATS/DIPUTACIÓ VALÈNCIA

Domiciliación bancaria:

Entidad bancaria _____ Código _____

Domicilio sucursal _____ Código _____

Número de cuenta _____

IBAN _____

Fecha _____

Firma _____

Por importe de:

España: 10 €; Europa: 14 €; resto de países: 15 €.

Precio por ejemplar: 6 €.

Los ejemplares atrasados (salvo los que estén agotados) se solicitarán a Sendra Marco, distribució d'edicions, S.L. / Calle Taronja, 16. 46210 Picanya. Tel. 961 590 841 / E-mail: sendra@sendramarco.com



institució
alfons el magnànim
centre valencià
d'estudis i d'investigació



ISSN: 0212-0585



9 770212 058502

6,00 €