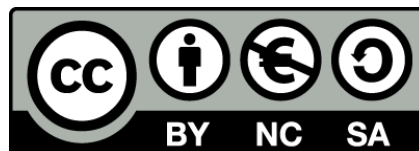




UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

## Las tensiones entre democracia y democratización cultural en el ámbito de la política cultural local (2015-2019)

Gonzalo Fernández Naves



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- NoComercial – Compartir Igual 4.0. Espanya de Creative Commons**.

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - NoComercial – Compartir Igual 4.0. España de Creative Commons**.

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. Spain License**.



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

Facultad de Geografía e Historia  
Programa de Doctorado Sociedad y Cultura:  
Gestión de la Cultura y el Patrimonio

TESIS DOCTORAL

**LAS TENSIONES ENTRE DEMOCRACIA Y  
DEMOCRATIZACIÓN CULTURAL EN EL  
ÁMBITO DE LA POLÍTICA CULTURAL LOCAL  
(2015-2019)**

Gonzalo Fernández Naves

Directora: Dra. Anna Villarroya Planas

Tutor: Dr. Lluís Bonet i Agustí

2021



*...en todo caso, había un solo túnel, oscuro y solitario: el mío.*

Ernesto Sábato

*Los nadies: los hijos de nadie, los dueños de nada.  
Los nadies: los ningunos, los ninguneados, corriendo la liebre, muriendo la vida,  
jodidos, rejodidos.  
Que no son, aunque sean.  
Que no hablan idiomas, sino dialectos.  
Que no profesan religiones, sino supersticiones.  
Que no hacen arte, sino artesanía.  
Que no practican cultura, sino folklore.  
Que no son seres humanos, sino recursos humanos.  
Que no tienen cara, sino brazos.  
Que no tienen nombre, sino número.  
Que no figuran en la historia universal, sino en la crónica roja de la prensa local.  
Los nadies, que cuestan menos que la bala que los mata.*

Eduardo Galeano

*a los nadies*

# RESUMEN/ RESUM/ ABSTRACT/ RESUME

## RESUMEN

La presente tesis doctoral tiene como objetivos principales, por un lado, realizar una contribución teórica en torno al rumbo histórico y los nuevos escenarios de la cultura y las políticas culturales y, por otro lado, analizar el proceso de cambio de paradigma en las políticas culturales en la ciudad de Madrid durante el periodo 2015-2019.

A partir de la revisión de la literatura y de entrevistas con expertos, en la primera parte de la tesis se desarrolla el marco teórico de la investigación a través del análisis de conceptos y paradigmas en la órbita de la cultura y las políticas culturales, tales como las industrias culturales, la gobernanza participativa o la gestión comunitaria de la cultura. En la segunda parte de la tesis, a partir de una triangulación metodológica conformada por un análisis documental, entrevistas semiestructuradas en profundidad y la realización de un cuestionario se realiza el análisis empírico de la investigación.

En la parte empírica, se analizan las tensiones generadas entre los paradigmas de la democratización cultural y la democracia cultural, en el ámbito local, valiéndose de las experiencias llevadas a cabo durante el periodo 2015-2019 en varias ciudades españolas bajo el mandato de gobiernos denominados *municipalistas*. Si bien el principal foco de análisis de la tesis es la ciudad de Madrid, también se lleva a cabo una aproximación a la política cultural en las ciudades de Barcelona, Zaragoza, A Coruña o Cádiz.

La tesis pone de relieve, en líneas generales, un *Discurso Cultural Municipalista* común a todas las ciudades cuyos objetivos se alinearon con el paradigma de la democracia cultural. En su traslado a la acción política, los resultados supusieron un cierto intento de cambio en las políticas culturales. Las críticas y desencuentros a nivel externo e interno generaron toda una serie de tensiones que se analizan en el trabajo y que impidieron implementar los cambios anunciados con la profundidad requerida.

**Palabras clave:** políticas culturales, democratización cultural, democracia cultural, municipalismo, Ahora Madrid.

## RESUM

La present tesi doctoral té com a objectius principals, d'una banda, fer una contribució teòrica al voltant del rumb històric i els nous escenaris de la cultura i les polítiques culturals i, d'altra banda, analitzar el procés de canvi de paradigma en les polítiques culturals a la ciutat de Madrid durant el període 2015-2019.

A partir de la revisió de la literatura i d'entrevistes amb experts, en la primera part de la tesi es desenvolupa el marc teòric de la investigació a través de l'anàlisi de conceptes i paradigmes en l'òrbita de la cultura i les polítiques culturals, com ara les indústries culturals, la governança participativa o la gestió comunitària de la cultura. A la segona part de la tesi, a partir d'una triangulació metodològica conformada per una anàlisi documental, entrevistes semiestructurades en profunditat i la realització d'un qüestionari, es realitza l'anàlisi empíric de la recerca.

A la part empírica, s'analitzen les tensions generades entre els paradigmes de la democratització cultural i la democràcia cultural, en l'àmbit local, valent-se de les experiències dutes a terme durant el període 2015-2019 en diverses ciutats espanyoles sota el mandat de governs coneguts com a *municipalistas*. Si bé el principal focus d'anàlisi de la tesi és la ciutat de Madrid, també es porta a terme una aproximació a la política cultural de les ciutats de Barcelona, Saragossa, La Corunya o Cadis.

La tesi posa en relleu, en línies generals, un *Discurs Cultural Municipalista* comú a totes les ciutats en el que els objectius es van alinear amb el paradigma de la democràcia cultural. En el seu trasllat a l'acció política, els resultats van quedar en un cert intent de canvi en les polítiques culturals. Les crítiques i desavinences a nivell extern i intern van generar tot un seguit de tensions que s'analitzen en el treball i que van impedir implementar els canvis anunciats amb la profunditat necessària.

**Paraules clau:** polítiques culturals, democratització cultural, democràcia cultural, municipalisme, Ahora Madrid.

## ABSTRACT

The main objectives of this doctoral thesis are, on the one hand, to make a theoretical contribution regarding the historical course and new frameworks of culture and cultural policies and, on the other hand, to analyze the process of paradigm shift in cultural policies in the city of Madrid during the period 2015-2019.

Based on the literature review and interviews with experts, in the first part of the thesis, the theoretical framework of the research is developed through the analysis of concepts and paradigms related to culture and cultural policies, such as cultural industries, participatory governance or cultural commons. In the second part of the thesis an empirical analysis of the research is carried out based upon a methodological triangulation consisting of a documentary analysis, in-depth semi-structured interviews and a survey.

In the empirical part, the tensions generated between the paradigms of cultural democratization and cultural democracy are analyzed, at a local level, based upon experiences during the period 2015-2019 in several Spanish cities under local governments called municipalists. Although the main focus of analysis of the thesis is the city of Madrid, an approach to cultural policy is also carried out in the cities of Barcelona, Zaragoza, A Coruña or Cádiz.

The thesis highlights, in general terms, a *Municipalist Cultural Speech* common to all cities whose objectives were aligned with the paradigm of cultural democracy. In their transfer to political action, the results represented a certain attempt to change cultural policies. The criticisms and disagreements at the external and internal level generated a whole series of tensions that are analyzed in the work and that prevented the implementation of the announced changes with the required depth.

**Keywords:** cultural policy, cultural democratization, cultural democracy, municipalism, Ahora Madrid.



## RESUME

La presente tesis doctoral tien como oxetivos principales, d'un llau, aportar una contribución teórica al rodiu del aldu históricu y los nuevos escenarios de la cultura y les polítiques culturales y, d'otru, analizar el procesu de cambéu de paradigma nes polítiques culturales na ciudá de Madrid nel periodu 2015-2019.

Partiendo de la revisión de la lliteratura y d'entrevistes con espertos, na primer parte de la tesis desendólcase'l marcu teóricu de la investigación pente medies del análisis de conceutos y paradigmes na órbita de la cultura y les polítiques culturales, como puen ser les industries culturales, la gobernanza participativa o la xestión comunitaria de la cultura. Na segunda parte de la tesis, aplicando una triangulación metodolóxica sofitada nun análisis documental, en delles entrevistes semiestructuraes con fondura y na realización d'un cuestionariu, abórdase l'análisis empíricu de la investigación.

Na parte empírica analícense les tensiones xeneraes ente los paradigmes de la democratización cultural y la democracia cultural, nel ámbitu local, per aciu de les esperiencias desarrollaes nel periodu 2015-2019 en delles ciudaes españoles baxo'l mandatu de gobiernos denomaoos municipalistes. Magar que'l principal focu d'análisis de la tesis ye la ciudá de Madrid, faise tamién un averamientu a la política cultural nes ciudaes de Barcelona, Zaragoza, A Coruña o Cádiz.

La tesis rescampla en llinies xenerales un *Discursu Cultural Municipalista* común a toles ciudaes qu'alliniaron los sos oxetivos col paradigma de la democracia cultural. Nel so treslláu a l'acción política, los resultaos supunxeron un pequeñu intentu de cambéu nes polítiques culturales. Les critiques yalcontronazos a nivel esternu ya internu xeneraron toa una serie de tensiones que s'analicen nel trabayu y que torgaron implementar los cambeos anunciaos cola fondura necesaria.

**Pallabres clave:** polítiques culturales, democratización cultural, democracia cultural, municipalismu, Ahora Madrid.

## AGRADECIMIENTOS

Siendo verdad que el recorrido que me ha llevado a finalizar esta tesis ha sido, en líneas generales, un túnel —como afirmaba Ernesto Sábato— “oscuro y solitario”, hubiera sido imposible llevarlo a cabo sin el apoyo y la colaboración de muchas personas que cito a continuación. En primer lugar, quiero agradecerle a mi directora de tesis, Anna Villarroya, sus consejos, su paciencia infinita, su trabajo constante, todas sus aportaciones y, por supuesto, su implicación máxima desde el primer día. Anna, esta tesis es tan tuya como mía.

En primera línea de agradecimientos por supuesto, tengo que situar también a mi padre y a mi madre. Primero, porque sin su ayuda tanto afectiva como material nada de esto habría sido posible, pero sobre todo por los valores transmitidos que alimentaron esta tesis: honestidad, constancia y humildad. Os lo debo todo.

Dada la importancia del apoyo material y económico para la realización de una tesis doctoral, me gustaría agradecer a la Fundación SGAE que me otorgase uno de los Premios de Investigación 2016, el cual supuso un refuerzo y un extra de motivación para llevar a cabo la presente investigación.

También me gustaría dar las gracias al Dr. Lluís Bonet por todo el trabajo dedicado a la gestión cultural a lo largo de toda su carrera. Él fue (aún sin saberlo) una de las primeras personas que me enseñó qué era aquello de la gestión cultural y siempre le estaré agradecido por su ayuda en la conceptualización de esta tesis y por sus afinados comentarios que sin duda han mejorado con creces la calidad de la misma.

A los/as doctorandos/as del programa de doctorado de la UB “Sociedad y Cultura” por su apoyo y su generosidad compartiendo técnicas, recursos, metodologías, bibliografía y un sinfín de aspectos muy valiosos para llevar a cabo una tesis. Especial mención me gustaría hacer a Ana Pastor (fueron muchas las veces en el último año que dije: “voy a mirar cómo hizo Ana en su tesis”) y Amilcar Vargas con sus grabaciones y su monitorización al milímetro durante las provechosas jornadas doctorales. Quiero agradecer en este punto, de nuevo a Lluís Bonet, a la Dra. Margarita Díaz-Andreu y el Dr. Xavier Roigé la organización anual de las jornadas y las aportaciones recibidas en ellas, las cuales, personalmente, me resultaron de una gran ayuda para orientar mi investigación del modo más adecuado posible.

Por sus aportaciones en la conceptualización de la tesis y su ayuda en la estructura y la metodología de la misma, quiero agradecerle al Dr. Joan Subirats, al Dr. Joaquím Rús-

Ulldemolins, al Dr. Juan Arturo Rubio Arostegui y al Dr. Joan Guardia, su tiempo y su interés en mi investigación. Por su forma de ver la cultura y las políticas culturales, así como por la influencia que han ejercido en esta investigación, querría nombrar al Dr. Nicolás Barbieri, al Dr. Arturo Rodríguez Morató, a Jazmín Beirak, al Dr. Mariano Martín Zamorano, a la Dra. María Victoria Sánchez, al Dr. Rubén Martínez o al Dr. Jaron Rowan, algunos de los principales responsables de mi interés en las políticas culturales.

Por supuesto, para llevar a cabo esta investigación, ha sido necesaria la colaboración desinteresada de muchas personas. Quiero agradecer a todas las personas entrevistadas para la investigación, así como a todas las personas que participaron en el cuestionario realizado y a todas las asociaciones que ayudaron en su difusión. Sin vuestra ayuda nada de esto habría sido posible. Gracias de corazón.

Como toda historia tiene un principio, el de esta tesis debe situarse en el Máster de Gestión Cultural de la UB (2013-2015). En él tuve mi primera toma de contacto con la gestión cultural y me permitió conocer a grandes profesores/as y grandísimos/as compañeros/as como Pol, Paula, Cintya y muchas más personas con las que tuve la suerte de compartir aprendizajes en unos momentos de mucha intensidad formativa que serían claves para lo que vendría después.

Respecto a los contenidos de la tesis, por último, quiero destacar los aprendizajes recibidos durante mi estancia en el Ministerio de Cultura y, especialmente dentro del programa Cultura y Ciudadanía. Quiero agradecer a Benito y Rafa sus continuas enseñanzas y reflexiones acerca de la cultura como un derecho y un elemento para la transformación social. También a Isabel, Teresa, Olga, Ana, mis queridos/as FormARTE y todas las grandes personas con las que tuve la gran suerte de trabajar allí.

En un plano más personal, quiero darle las gracias a mi abuela Mercedes, que vivió el principio de esta tesis, pero tristemente no pudo vivir el final. Siempre recordaré nuestras llamadas caminando por la calle de Prim yendo del Ministerio de Cultura a la Biblioteca Nacional contándote lo que acababa de comer y diciéndote que iba a “seguir estudiando”. Gracias a ti y a güelita Pura. Y a Benigno y Manuel, Trini y Andrés, pues por vosotros, soy quien soy. Por supuesto, también quiero agradecer a mi hermana Rocío, a Koke y a Hugo su apoyo, su cariño y sus cuidados en Madrid, así como al resto de mi familia su interés y apoyo a lo largo de todo el proceso del doctorado.

De igual modo, también esto fue posible gracias a mis amigos/as. A mi amigo Riro, le agradezco su capacidad de análisis y su voluntad para el debate y la confrontación, lo cual —para el caso

que nos ocupa— es bastante más útil que el acuerdo y el consenso. A Bety quiero agradecerle su apoyo en los inicios de esta aventura y que continuara apoyándome a pesar de todo. A Rula y Julie su fraternal acogida durante mi estancia en Madrid y su interés en mi trabajo. A Tontxu (y Xosé Ramón), César, Pablin, Crespo, Manu, Rafa, Diego, Ana y Elena, además de alguna ayuda con las correcciones de textos, les agradezco aguantarme, eso es más que suficiente. También quiero agradecerle a Manu de LP —la mejor tienda de discos del mundo— las largas horas de conversación debatiendo sobre lo divino y lo humano siempre con la mente puesta en Durruti y su “llevamos un mundo nuevo en nuestros corazones”.

Al grupo Monarquía o República de Madrid, a EVA, a La Ingovernable y demás centros sociales autogestionados, así como todos los “nadies” de Galeano que viven para cambiarlo todo les agradezco su existencia y su trabajo para transformar la realidad y hacer este mundo un poquito mejor.

Por último, esta tesis no habría sido posible sin la labor de los/as trabajadores/as de todas las bibliotecas públicas en las que he investigado y redactado, principalmente en Catalunya, Asturias y Madrid. Es fundamental defender estos equipamientos y el trabajo de estos/as profesionales como último reducto de la cultura pública no mercantilizada. Gracias.

*Astillero, verano de 2021*

# ÍNDICE

RESUMEN/ RESUM/ ABSTRACT/ RESUME .....	5
AGRADECIMIENTOS .....	9
ÍNDICE .....	12
LISTADO DE ESQUEMAS.....	17
LISTADO DE TABLAS .....	17
LISTADO DE IMÁGENES .....	20
LISTADO DE GRÁFICAS .....	20
LISTADO DE ABREVIATURAS .....	21
PREÁMBULO.....	24
<b>CAPÍTULO 1. INTRODUCCIÓN, JUSTIFICACIÓN, OBJETIVOS E HIPÓTESIS DE LA INVESTIGACIÓN .....</b>	<b>27</b>
<b>1.1. INTRODUCCIÓN Y PLANTEAMIENTO DE LA INVESTIGACIÓN.....</b>	<b>27</b>
<b>1.2. JUSTIFICACIÓN, OBJETIVOS E HIPÓTESIS DE LA INVESTIGACIÓN .....</b>	<b>29</b>
<b>1.3. ESTRUCTURA Y REDACCIÓN DE LA TESIS .....</b>	<b>34</b>
<b>CAPÍTULO 2. METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN .....</b>	<b>36</b>
<b>2.1. METODOLOGÍA EN EL MARCO TEÓRICO.....</b>	<b>37</b>
<b>2.2. METODOLOGÍA DEL ANÁLISIS EMPÍRICO .....</b>	<b>39</b>
2.2.1. BASES METODOLÓGICAS Y PLANTEAMIENTO DEL ANÁLISIS .....	39
2.2.2. TÉCNICAS APLICADAS .....	43
2.2.2.1. ANÁLISIS DOCUMENTAL .....	43
2.2.2.2. ENTREVISTAS .....	45
2.2.2.3. CUESTIONARIO.....	48
<b>PRIMERA PARTE: MARCO TEÓRICO .....</b>	<b>54</b>
<b>CAPÍTULO 3. CULTURA, EMANCIPACIÓN Y POLÍTICAS CULTURALES .....</b>	<b>54</b>
<b>3.1. CULTURA. RUMBO HISTÓRICO DEL CONCEPTO.....</b>	<b>55</b>
3.1.1. ORÍGENES DEL CONCEPTO de <i>CULTURA</i> (100 a.C.) .....	56
3.1.2. LA CULTURA EN LA EDAD MODERNA (SIGLOS XVI-XVIII).....	56
3.1.3. LA CULTURA DEL SIGLO XIX Y COMIENZOS DEL XX: CIVILIZACIÓN, ANTROPOLOGÍA Y HEGEMONÍA .....	58
3.1.4. LA TEORÍA CRÍTICA DE LA ESCUELA DE FRÁNCFORT .....	67
3.1.5. LOS ESTUDIOS CULTURALES BRITÁNICOS. EL CÍRCULO DE BIRMINGHAM .....	76
3.1.6. LA SOCIOLOGÍA DE LA CULTURA DE PIERRE BOURDIEU.....	82
3.1.7. LA CULTURA A FINALES DEL SIGLO XX. DE LA SOCIEDAD DEL ESPECTÁCULO A LA POSMODERNIDAD Y EL FIN DEL MILENIO (1964-2000) .....	87
3.1.8. LA CULTURA EN EL SIGLO XXI .....	96
<b>3.2. CULTURA Y EMANCIPACIÓN.....</b>	<b>101</b>
3.2.1. LAS CULTURAS: CULTURA POPULAR, ALTA CULTURA, CULTURA DE MASAS Y HEGEMONÍA.....	102

3.2.2. EL GUSTO CULTURAL. APUNTES SOBRE LA EXCELENCIA, EL ELITISMO Y EL CONSUMO EN LA CULTURA .....	114
3.2.3. SOBRE PARTICIPACIÓN Y EMANCIPACIÓN CULTURAL.....	125
3.2.3.1. PARTICIPACIÓN ACTIVA, EDUCACIÓN Y MEDIACIÓN CULTURAL .....	128
3.2.3.2. EMANCIPACIÓN Y COMPROMISO. EL ARTISTA Y LOS PÚBLICOS .....	133
<b>3.3. LA POLÍTICA CULTURAL. UNA APROXIMACIÓN HISTÓRICA .....</b>	<b>141</b>
3.3.1. LA POLÍTICA CULTURAL. ANÁLISIS DEL CONCEPTO Y PRINCIPALES CARACTERÍSTICAS .....	141
3.3.2. RUMBO HISTÓRICO DE LA POLÍTICA CULTURAL.....	147
3.3.2.1. LOS ORÍGENES DE LA POLÍTICA CULTURAL.....	147
3.3.2.2. EXCELENCIA Y DIFUSIÓN CULTURAL .....	148
3.3.2.3. DEMOCRATIZACIÓN CULTURAL .....	149
3.3.2.4. DEMOCRACIA CULTURAL .....	151
3.3.2.5. LAS TENSIONES ENTRE DEMOCRACIA Y DEMOCRATIZACIÓN CULTURAL .....	154
3.3.2.6. EL MODELO EXTRACULTURAL O ECONOMICISTA.....	156
3.3.2.7. REFLEXIONES GENERALES .....	157
3.3.3. LA UNESCO Y LA POLÍTICA CULTURAL TRANSNACIONAL.....	160
3.3.4. MODELOS INTERNACIONALES DE POLÍTICA CULTURAL .....	167
3.3.4.1. LAS POLÍTICAS CULTURALES PLANIFICADAS .....	167
3.3.4.2. LAS POLÍTICAS CULTURALES EN OCCIDENTE .....	169
3.3.4.3. LA POLÍTICA CULTURAL EN LATINOAMÉRICA.....	174
3.3.4.4. LA POLÍTICA CULTURAL EN ASIA Y OCEANÍA .....	176
3.3.4.5. LA POLÍTICA CULTURAL EN ÁFRICA .....	178
3.3.5. LA POLÍTICA CULTURAL EN ESPAÑA .....	179
3.3.5.1. LOS ORÍGENES DE LA INTERVENCIÓN PÚBLICA EN CULTURA .....	179
3.3.5.2. LA CULTURA EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XIX .....	180
3.3.5.3. EL NACIMIENTO DE LA POLÍTICA CULTURAL EN ESPAÑA (S-XX) .....	180
3.3.5.4. LA ACCIÓN CULTURAL EN LA SEGUNDA REPÚBLICA (1931-1936) .....	181
3.3.5.5. LA POLÍTICA CULTURAL DURANTE EL FRANQUISMO (1939-1975).....	182
3.3.5.6. LA CULTURA DE LA TRANSICIÓN Y EL “GUSTO SOCIALDEMÓCRATA”.....	184
3.3.5.7. LA POLÍTICA CULTURAL ESPAÑOLA DEL CAMBIO DE SIGLO XX-XXI .....	190
3.3.6. CONCLUSIONES DEL APARTADO.....	191
<b>CAPÍTULO 4. LA CULTURA FRENTE AL CAMBIO DE ÉPOCA .....</b>	<b>194</b>
<b>4.1. PRODUCCIÓN CULTURAL Y PRECARIEDAD LABORAL: ¿ENEMIGOS ÍNTIMOS?.....</b>	<b>194</b>
4.1.1. LOS MEDIOS DE PRODUCCIÓN CULTURAL .....	194
4.1.2. LAS INDUSTRIAS CULTURALES Y CREATIVAS .....	198
4.1.2.1 CONCEPTO Y RECORRIDO HISTÓRICO DE LAS ICC .....	198
4.1.2.2 CRÍTICAS A LAS ICC: PRECARIEDAD, DESIGUALDADES Y GENTRIFICACIÓN .....	203
4.1.3. TRABAJO CULTURAL, FEMINISMOS Y PRECARIEDAD LABORAL .....	207
<b>4.2. CULTURA, CIUDAD Y GOBERNANZA PARTICIPATIVA .....</b>	<b>216</b>
4.2.1. NUEVOS MOVIMIENTOS SOCIALES. PACTOS DE LA MONCLOA - 15M. ¿UNA SEGUNDA TRANSICIÓN?.....	216
4.2.2. DEL 15M (2011) AL «ASALTO INSTITUCIONAL» Y LOS «NUEVOS MUNICIPALISMOS» (2015).....	228
4.2.3. LA GOBERNANZA PARTICIPATIVA.....	238
4.2.3.1. GOBERNANZA LOCAL Y PARTICIPACIÓN CIUDADANA .....	239
4.2.3.2. LA GOBERNANZA PARTICIPATIVA CULTURAL.....	248
4.2.4. LA GOBERNANZA PARTICIPATIVA LOCAL EN LA ADMINISTRACIÓN ESPAÑOLA .....	255
4.2.5. DEL SOCIALISMO UTÓPICO AL DERECHO A LA CIUDAD Y LOS COMUNES URBANOS.....	268

<b>4.3. BIENES COMUNES Y POLÍTICA CULTURAL: ¿HACIA UN NUEVO PARADIGMA?</b> .....	<b>277</b>
4.3.1. EL COMÚN, EL PROCOMÚN O LOS BIENES COMUNES .....	277
4.3.1.1. INTRODUCCIÓN Y BASES GENERALES DEL COMÚN.....	278
4.3.1.2. CRÍTICAS A LOS BIENES COMUNES .....	284
4.3.1.3. APROXIMACIÓN POLÍTICA A LOS BIENES COMUNES .....	286
4.3.1.4. OTRAS REFLEXIONES .....	287
4.3.2. LA GESTIÓN COMUNITARIA DE LA CULTURA .....	290
4.3.2.1. ANTECEDENTES Y CONTEXTO ACTUAL.....	290
4.3.2.2. LOS RIESGOS DE LA GESTIÓN COMUNITARIA DE LA CULTURA .....	294
4.3.2.3. LA CULTURA COMÚN EN EL ESTADO ESPAÑOL .....	295
4.3.2.4. OTRAS REFLEXIONES .....	299
4.3.3. ¿NUEVOS HORIZONTES EN LAS POLÍTICAS CULTURALES?.....	305
4.3.3.1. DE LA CULTURA COMO RECURSO A LA CULTURA COMO DERECHO Y COMO BIEN COMÚN .....	305
4.3.3.2. LA INSTITUCIONALIZACIÓN DEL COMÚN .....	307
4.3.3.3. ¿HACIA UNAS POLÍTICAS CULTURALES DEL COMÚN? .....	308
4.3.3.4. OTRAS REFLEXIONES .....	313
<b>SEGUNDA PARTE: ANÁLISIS EMPÍRICO .....</b>	<b>318</b>
<b>CAPÍTULO 5. AHORA MADRID: CANDIDATURA, POLÍTICAS CULTURALES Y ASALTO INSTITUCIONAL (2015-2016) .....</b>	<b>318</b>
<b>5.1. CONTEXTO HISTÓRICO DE LA POLÍTICA CULTURAL DE LA CIUDAD DE MADRID.....</b>	<b>319</b>
<b>5.2. LA CONFLUENCIA DE AHORA MADRID. ANTECEDENTES Y CANDIDATURA .....</b>	<b>322</b>
<b>5.3. EL DISCURSO POLÍTICO-CULTURAL PREVIO A LAS ELECCIONES MUNICIPALES DE 2015.....</b>	<b>328</b>
5.3.1. HACIA UN PROGRAMA CULTURAL DEL «BIEN COMÚN» .....	328
5.3.2. EL PROGRAMA CULTURAL DE AHORA MADRID PARA LAS ELECCIONES MUNICIPALES DE 2015.....	330
<b>5.4. COMIENZO DE LEGISLATURA, GUERRAS CULTURALES Y CONSOLIDACIÓN DEL PROGRAMA CULTURAL (MAYO 2015-2016).....</b>	<b>337</b>
5.4.1. FORMACIÓN DE GOBIERNO Y GUERRAS CULTURALES TRAS EL <i>ASALTO INSTITUCIONAL</i> .....	337
5.4.2. LA CONSOLIDACIÓN DEL DISCURSO CULTURAL MUNICIPALISTA (DCM) POST 25M .....	358
5.4.3. LA CONSOLIDACIÓN DEL PROGRAMA CULTURAL DEL GOBIERNO DE AHORA MADRID.....	361
<b>CAPÍTULO 6. ANÁLISIS DE LA POLÍTICA CULTURAL DE AHORA MADRID (2015- 2019) .....</b>	<b>374</b>
<b>6.1. INTRODUCCIÓN Y ANÁLISIS GENERAL.....</b>	<b>374</b>
<b>6.2. MADRID DESTINO CULTURA, TURISMO Y NEGOCIO S.A.....</b>	<b>380</b>
<b>6.3. LA GOBERNANZA PARTICIPATIVA DE LA CULTURA EN EL AYUNTAMIENTO DE MADRID (2015-2019) .....</b>	<b>390</b>
6.3.1. ANÁLISIS DE LA ACCIÓN MUNICIPAL Y ESTUDIO CUALITATIVO .....	391

6.3.2. ESTUDIO CUANTITATIVO DE LA ACCIÓN MUNICIPAL .....	403
6.3.3. BALANCE GENERAL DE LA GOBERNANZA PARTICIPATIVA DE LA CULTURA EN EL AYUNTAMIENTO DE MADRID (2015-2019).....	406
<b>6.4. LA DESCENTRALIZACIÓN CULTURAL Y LA CULTURA DE PROXIMIDAD EN EL AYUNTAMIENTO DE MADRID (2015-2019).....</b>	<b>412</b>
6.4.1. PROGRAMAS MUNICIPALES DE LOS CENTROS CULTURALES DE MADRID DESTINO.....	413
6.4.1.1. ANÁLISIS DE LA ACCIÓN MUNICIPAL Y ESTUDIO CUALITATIVO.....	413
6.4.1.2. ANÁLISIS CUANTITATIVO DE LA ACCIÓN MUNICIPAL.....	421
6.4.1.3. BALANCE GENERAL DE LOS PROGRAMAS MUNICIPALES DE LOS CENTROS DE MADRID DESTINO.....	422
6.4.2. ACTIVIDADES CULTURALES Y FESTIVIDADES.....	424
6.4.2.1. ANÁLISIS DE LA ACCIÓN MUNICIPAL Y ESTUDIO CUALITATIVO.....	424
6.4.2.2. ANÁLISIS CUANTITATIVO DE LA ACCIÓN MUNICIPAL.....	433
6.4.2.3. BALANCE GENERAL DE LAS ACTIVIDADES CULTURALES Y LAS FESTIVIDADES.....	434
6.4.3. EQUIPAMIENTOS DE PROXIMIDAD (BIBLIOTECAS Y CENTROS CULTURALES DE DISTRITO).....	436
6.4.3.1. ANÁLISIS DE LA ACCIÓN MUNICIPAL Y ESTUDIO CUALITATIVO.....	437
6.4.3.2. ANÁLISIS CUANTITATIVO DE LA ACCIÓN MUNICIPAL.....	446
6.4.3.3. BALANCE GENERAL DE LAS BIBLIOTECAS Y LOS CENTROS CULTURALES DE DISTRITO.....	448
6.4.4. OTRAS INTERVENCIONES DE DESCENTRALIZACIÓN CULTURAL Y PATRIMONIAL.....	451
6.4.5. BALANCE GENERAL DE LA DESCENTRALIZACIÓN CULTURAL Y LA CULTURA DE PROXIMIDAD EN EL AYUNTAMIENTO DE MADRID (2015-2019).....	458
<b>6.5. GESTIÓN COMUNITARIA DE LA CULTURA EN EL AYUNTAMIENTO DE MADRID (2015-2019).....</b>	<b>460</b>
6.5.1. ANÁLISIS DE LA ACCIÓN MUNICIPAL Y ESTUDIO CUALITATIVO.....	460
6.5.1.1. LAS CESIONES DE USO DE ESPACIOS MUNICIPALES.....	461
6.5.1.2. LAS TENSIONES AYUNTAMIENTO-CENTROS SOCIALES.....	469
6.5.1.3. EL FOMENTO MUNICIPAL DEL ASOCIACIONISMO.....	482
6.5.2. ANÁLISIS CUANTITATIVO DE LA ACCIÓN MUNICIPAL.....	487
6.5.3. BALANCE GENERAL DE LA GESTIÓN COMUNITARIA DE LA CULTURA DEL AYUNTAMIENTO DE MADRID (2015-2019).....	490
<b>6.6. BALANCE GENERAL SOBRE LA POLÍTICA CULTURAL DEL AYUNTAMIENTO DE MADRID (2015-2019) .....</b>	<b>491</b>
6.6.1. ANÁLISIS CUANTITATIVO DE LA ACCIÓN MUNICIPAL.....	491
6.6.2. ANÁLISIS CUALITATIVO DE LA ACCIÓN MUNICIPAL.....	493
<b>CAPÍTULO 7. APROXIMACIÓN A LA POLÍTICA CULTURAL DE OTROS AYUNTAMIENTOS MUNICIPALISTAS (2015-2019): BARCELONA, ZARAGOZA, A CORUÑA Y CÁDIZ .....</b>	<b>506</b>
<b>7.1. LA POLÍTICA CULTURAL DEL AYUNTAMIENTO DE BARCELONA (2015-2019) .....</b>	<b>506</b>
<b>7.2. LA POLÍTICA CULTURAL DEL AYUNTAMIENTO DE ZARAGOZA (2015-2019) .....</b>	<b>516</b>
<b>7.3. LA POLÍTICA CULTURAL DEL AYUNTAMIENTO DE A CORUÑA (2015-2019) .....</b>	<b>522</b>



<b>7.4. LA POLÍTICA CULTURAL DEL AYUNTAMIENTO DE CÁDIZ (2015-2019)</b>	<b>527</b>
<b>7.5. BALANCE GENERAL</b>	<b>531</b>
<b>CAPÍTULO 8. CONCLUSIONES FINALES</b>	<b>533</b>
<b>8.1. EVALUACIÓN DE LAS HIPÓTESIS</b>	<b>533</b>
8.1.1. HIPÓTESIS DEL OBJETIVO 1: CONTRIBUCIÓN TEÓRICA EN TORNO AL RUMBO HISTÓRICO Y LOS ESCENARIOS DE FUTURO DE LA CULTURA Y LA POLÍTICA CULTURAL	533
8.1.2. HIPÓTESIS DEL OBJETIVO 2: ANÁLISIS DEL PROCESO DE CAMBIO EN LAS POLÍTICAS CULTURALES DEL AYUNTAMIENTO DE MADRID (2015-2019)	534
8.1.3. HIPÓTESIS DEL OBJETIVO 3: APROXIMACIÓN A LA POLÍTICA CULTURAL DE LOS AYUNTAMIENTOS DE BARCELONA, ZARAGOZA, A CORUÑA Y CÁDIZ (2015-2019)	541
<b>8.2. CONCLUSIONES GENERALES</b>	<b>543</b>
<b>8.3. DISCUSIÓN DE LOS RESULTADOS</b>	<b>544</b>
8.3.1. LA POLÍTICA CULTURAL EN DIÁLOGO HISTÓRICO	544
8.3.2. CULTURA Y PARTICIPACIÓN	545
8.3.3. LAS POLÍTICAS CULTURALES MUNICIPALISTAS	546
8.3.4. EL MUNICIPALISMO A DEBATE	549
<b>8.4. LIMITACIONES DE LA INVESTIGACIÓN</b>	<b>551</b>
<b>8.5. LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN FUTURAS</b>	<b>552</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>555</b>
<b>ARCHIVOS AUDIOVISUALES</b>	<b>575</b>
<b>ANEXOS</b>	<b>576</b>
<b>ANEXO I. ENCUENTROS, CONFERENCIAS Y ACTOS</b>	<b>577</b>
<b>ANEXO II. ENTREVISTAS</b>	<b>579</b>
<b>ANEXO III. CUESTIONARIO SOBRE LA POLÍTICA CULTURAL DE LA CIUDAD DE MADRID 2015-2019</b>	<b>584</b>
<b>ANEXO IV. PRESUPUESTOS NOMINALES (CAPÍTULO 6)</b>	<b>595</b>
<b>ANEXO V. EVOLUCIÓN DE LOS PRESUPUESTOS PARA LAS FIESTAS DE LOS DISTRITOS DE MADRID (2014-2019)</b>	<b>600</b>
<b>ANEXO VI. PRESUPUESTOS NOMINALES (CAPÍTULO 7)</b>	<b>603</b>

## **LISTADO DE ESQUEMAS**

### **Capítulo 1**

Esquema 1.1: Objetivos generales de la investigación .....	31
------------------------------------------------------------	----

### **Capítulo 2**

Esquema 2.1: Etapas para la elaboración del marco teórico .....	38
-----------------------------------------------------------------	----

Esquema 2.2: Diseño de la metodología para el análisis empírico .....	43
-----------------------------------------------------------------------	----

## **LISTADO DE TABLAS**

### **Capítulo 2**

Tabla 2.1: Datos sociodemográficos de los/as participantes en el cuestionario sobre la política cultural de Madrid (2015-2019) .....	52
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----

### **Capítulo 3**

Tabla 3.1: «Cultura» y «cultura de masas» según la Escuela de Fráncfort .....	73
-------------------------------------------------------------------------------	----

Tabla 3.2: El gusto cultural según Pierre Bourdieu .....	119
----------------------------------------------------------	-----

Tabla 3.3: Teoría de la «omnivoridad cultural» de Peterson .....	120
------------------------------------------------------------------	-----

### **Capítulo 4**

Tabla 4.1: Gasto público en cultura y porcentaje por niveles de gobierno (en miles de euros) .....	263
----------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

### **Capítulo 5**

Tabla 5.1: Resultados electorales de las Elecciones Municipales del 24 de mayo de 2015 .....	327
----------------------------------------------------------------------------------------------	-----

Tabla 5.2: Ejes a analizar de la política cultural de la ciudad de Madrid (2015-2019) .....	335
---------------------------------------------------------------------------------------------	-----

### **Capítulo 6**

Tabla 6.1: Presupuesto ejecutado de «Cultura» en el Ayuntamiento de Madrid (2011-2019) (en euros constantes. Año base 2016) .....	379
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

Tabla 6.2: Presupuesto ejecutado de «Actividades Culturales» en el Ayuntamiento de Madrid (2011-2019) (en euros constantes. Año base 2016) .....	380
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

Tabla 6.3: Presupuesto ejecutado de «Cultura» transferido a Madrid Destino, Cultura, Turismo y Negocio (2014-2019) (en euros constantes. Año base 2016) .....	382
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

Tabla 6.4: Presupuesto ejecutado de «Participación Ciudadana» en el Ayuntamiento de Madrid (2015-2019) (en euros constantes. Año base 2016) .....	390
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

Tabla 6.5: Datos sobre los «Presupuestos Participativos» de Madrid (2016-2019) (en euros constantes. Año base 2016).....	399
Tabla 6.6: Valoración de programas municipales llevados a cabo por el Ayuntamiento de Madrid (2015-2019).....	403
Tabla 6.7: Acuerdo con las siguientes afirmaciones sobre los procesos participativos promovidos por el Ayuntamiento de Madrid (2015-2019).....	404
Tabla 6.8: Grado de acuerdo con la afirmación: "El Ayuntamiento de Madrid (2015-2019) tuvo en cuenta al tejido cultural de la ciudad en el desarrollo de sus políticas culturales" .....	405
Tabla 6.9: Grado de satisfacción con el fomento de la gobernanza participativa realizado desde el Ayuntamiento de Madrid (2015-2019) a nivel global (asignación de recursos, ejecución de proyectos, mejoras en este aspecto, etc.) .....	405
Tabla 6.10: Datos estadísticos y presupuestarios de Medialab Prado e Intermediae (en euros constantes) (en euros constantes. Año base 2016).....	414
Tabla 6.11: Número de actividades realizadas en los programas ¡Madrid Activa! y CiudaDistrito (2013-2019).....	418
Tabla 6.12: Grado de satisfacción con los siguientes programas municipales llevados a cabo por el Ayuntamiento de Madrid (2015-2019) .....	422
Tabla 6.13: Presupuesto de los eventos culturales y festividades organizados por el Ayuntamiento de Madrid (2014-2019) (en euros constantes. Año base 2016) .....	425
Tabla 6.14: Grado de satisfacción con las festividades y actividades culturales organizadas desde el Ayuntamiento de Madrid (2015-2019) .....	433
Tabla 6.15: Presupuesto ejecutado de «Cultura» destinado a los distritos en el Ayuntamiento de Madrid (2015-2019) (en euros constantes. Año base 2016) .....	437
Tabla 6.16: Presupuesto ejecutado de «Bibliotecas y Patrimonio bibliográfico» en el Ayuntamiento de Madrid (2015-2019) (en euros constantes. Año base 2016) .....	441
Tabla 6.17: Presupuesto ejecutado de «Talleres centros culturales de distrito (CCD)» en el Ayuntamiento de Madrid (2015-2019) (en euros constantes. Año base 2016) .....	445
Tabla 6.18: Nivel de satisfacción con la gestión municipal de las bibliotecas y los centros culturales de distrito del Ayuntamiento de Madrid (2015-2019).....	447
Tabla 6.19: Acuerdo con las siguientes afirmaciones sobre la descentralización cultural y la cultura de proximidad promovida por el Ayuntamiento de Madrid (2015-2019) .....	458
Tabla 6.20: Grado de satisfacción con el fomento de la descentralización cultural y la cultura de proximidad realizada desde el Ayuntamiento de Madrid (2015-2019) a nivel global (asignación de recursos, ejecución de proyectos, mejoras en este aspecto, etc.) .....	459
Tabla 6.21: Relación de inmuebles que se ponen a disposición de la cesión a entidades sin ánimo de lucro en marzo de 2016 .....	464
Tabla 6.22: Modelos de centros sociales existentes en Madrid (2015-2019).....	480
Tabla 6.23: Nº de entidades y colectivos inscritos en el Registro del Ayuntamiento de Madrid (2014-2019).....	484
Tabla 6.24: Nº de entidades culturales y casas regionales (2014-2019).....	485

Tabla 6.25: N° de personas asociadas censadas en cada categoría (2014-2019) .....	485
Tabla 6.26: Importe subvenciones de fomento al asociacionismo (2014-2019) (en euros constantes).....	487
Tabla 6.27: Grado de satisfacción con las acciones municipales y la resolución de conflictos relacionados con la gestión comunitaria en la ciudad de Madrid (2015-2019) .....	488
Tabla 6.28: Acuerdo con las siguientes afirmaciones sobre el fomento de la gestión comunitaria y el asociacionismo promovido por el Ayuntamiento de Madrid (2015-2019).....	489
Tabla 6.29: Grado de satisfacción con el fomento de la gestión comunitaria de la cultura y el asociacionismo realizada desde el Ayuntamiento de Madrid (2015-2019) a nivel global (asignación de recursos, ejecución de proyectos, mejoras en este aspecto, etc.).....	489
Tabla 6.30: Valoración de la distribución de los recursos municipales destinados a la cultura en Madrid (2015-2019).....	491
Tabla 6.31: En el periodo 2015-2019, ¿ha habido un cambio en las políticas culturales respecto al periodo 2011-2015? .....	492
Tabla 6.32: Valoración del cambio .....	492
Tabla 6.33: Valoración de la política cultural de la ciudad de Madrid (2015-2019).....	493

## **Capítulo 7**

Tabla 7.1: Presupuesto ejecutado de «Cultura» en el Ayuntamiento de Barcelona (2015-2019) (en euros constantes. Año base 2016).....	514
Tabla 7.2: Presupuesto ejecutado de «Cultura de proximidad» en el Ayuntamiento de Barcelona (2015-2019) (en euros constantes. Año base 2016).....	515
Tabla 7.3: Centros comunitarios en Zaragoza (2015-2019) .....	520
Tabla 7.4: Presupuesto de la «Sociedad Municipal Zaragoza Cultural» (2015-2019) (en euros constantes. Año base 2016).....	521
Tabla 7.5: Presupuesto ejecutado de «Cultura» en A Coruña (2015-2019) (en euros constantes. Año base 2016) .....	526
Tabla 7.6: Presupuesto ejecutado de «Participación Ciudadana» en A Coruña (2015-2019) (en euros constantes. Año base 2016) .....	527
Tabla 7.7: Presupuesto ejecutado de «Cultura» en Cádiz (2015-2019) (en euros constantes. Año base 2016) .....	530

## **LISTADO DE IMÁGENES**

### **Capítulo 5:**

Imagen 5.1: Tuit oficial de presentación de Ahora Madrid .....	324
Imagen 5.2: Registro de Ahora Madrid en el Registro de Partidos Políticos .....	325

## **LISTADO DE GRÁFICAS**

### **Capítulo 6:**

Gráfica 6.1: Evolución del indicador sintético de satisfacción de la gestión del Ayuntamiento de Madrid (2014-2019).....	377
Gráfica 6.2: Evolución del indicador sintético de satisfacción de la oferta cultural en la ciudad de Madrid (2014-2019).....	378
Gráfica 6.3: Evolución del porcentaje de personas encuestadas que creen que el Ayuntamiento facilita la participación ciudadana (2014-2019).....	406
Gráfica 6.4: Evolución de la valoración ciudadana de las Bibliotecas Municipales de Distrito (2014-2019).....	446
Gráfica 6.5: Evolución de la valoración ciudadana de los Centros Culturales de Distrito (2014-2019) .....	447

## **LISTADO DE ABREVIATURAS**

AA	Administración Autonómica
AECID	Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo
AGE	Administración General del Estado
AL	Administración Local
ALAPAR	Agenda Local de la Participación
ALECSO	Organización de la Liga Árabe para la Educación, la Ciencia y la Cultura
AMM	Asociación de Mujeres en la Música
APA	American Psychological Association
BeC	Barcelona en Comú
BIC	Bien de Interés Cultural
BNG	Bloque Nacionalista Galego
CAM	Comunidad de Madrid
C3A	Centro de Creación Contemporánea de Andalucía
CA2M	Centro de Arte 2 de Mayo
CCCB	Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona
CCCCC	Centro del Carme de Cultura Contemporánea de Valencia
CCCS	Centre for Contemporary Cultural Studies
CCE	Comunidad Económica Europea
CCPCC	Casa de la Cultura y Participación Ciudadana de Chamberí
CE	Constitución Española
CIMA	Asociación de Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales
CINFE	Centro de Investigación de Nuevas Formas Expresivas
CiU	Convergència i Unió
CIS	Centro de Investigaciones Sociológicas
CDN	Centro Dramático Nacional
CGLU	Ciudades y Gobiernos Locales Unidos

CNT	Confederación Nacional del Trabajo
COAM	Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid
CRAS!	Centro de Recursos para el Asociacionismo y la Ciudadanía Activa
Cs	Ciudadanos
DCC	Desarrollo Cultural Comunitario
DCM	Discurso Cultural Municipalista
DCMS	Department for Digital, Culture, Media & Sport (UK)
EUiA	Esquerra Unida i Alternativa
ERC	Esquerra Republicana de Catalunya
ESLA	Espacio Social Liberado Autogestionado
ESS	Economía Social y Solidaria
ETA	Euskadi Ta Askatasuna
EVA	Espacio Vecinal Arganzuela
FEMP	Federación Española de Municipios y Provincias
FUNDÉU	Fundación del Español Urgente
FRAVM	Federación Regional de Asociaciones Vecinales de Madrid
GAL	Grupos Antiterroristas de Liberación
ICAA	Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales
ICC	Industrias Culturales y Creativas
ICV	Iniciativa per Catalunya Verds
INAEM	Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música
IU	Izquierda Unida
MAC	Municipalismo, Autogobierno y Contrapoder
MACBA	Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona
MAV	Mujeres en las Artes Visuales
MCyP	Madrid, Ciudadanía y Patrimonio
MERCOSUR	Mercado Común del Sur
MIM	Mujeres en la Industria de la Música

MNCARS	Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
MUSAC	Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León
NEA	National Endowment for the Arts
OCDE	Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económico
OCPA	Observatorio de Políticas Culturales en África
ODS	Objetivos para el Desarrollo Sostenible
OEI	Organización de Estados Iberoamericanos
OMC	Organización Mundial del Comercio
PAH	Plataforma de Afectados por la Hipoteca
PCE	Partido Comunista de España
PCPE	Partido Comunista de los Pueblos de España
PECAM	Plan Estratégico de Cultura del Ayuntamiento de Madrid
PNV-EAJ	Partido Nacionalista Vasco - Euzko Alderdi Jeltzalea
PP	Partido Popular
PPC	Ejes Participación-Proximidad-Común
PSC	Partit dels Socialistes de Catalunya
PSOE	Partido Socialista Obrero Español
RAE	Real Academia Española
REC	Red de Espacios Ciudadanos de Madrid
RTVE	Radio Televisión Española
TLCAN	Tratado de Libre Comercio de América del Norte
TPA	Taller de Precisión de Artillería
TSJM	Tribunal Superior de Justicia de Madrid
UCD	Unión de Centro Democrático
UNED	Universidad Nacional de Educación a Distancia
UNESCO	Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura
UPyD	Unión, Progreso y Democracia
URSS	Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas



## PREÁMBULO

Antes de comenzar a realizar la introducción y presentación de la tesis doctoral que aquí comienza, me resultaba interesante la idea de escribir un breve preámbulo que fuera capaz de sintetizar y resumir las circunstancias y pensamientos que rondaban mi cabeza allá por la primavera de 2015, cuando tomé la decisión de embarcarme en la realización de un doctorado en gestión cultural.

Remontándonos unos años atrás, podemos situarnos en el verano de 2013, en mi llegada a Barcelona para cursar el Máster en Gestión Cultural de la UB, cuando por primera vez en mi vida, sentía que realmente me estaba formando para lo que realmente me apasionaba: la CULTURA (quien me iba a decir a mí que años más tarde descubriría que ese término implicaba cosas mucho más allá de ir a conciertos, ver películas en versión original, visitar un museo, leer un libro o asistir al teatro). Guardo un gran recuerdo de los dos años del máster por varios motivos: la vida en Barcelona, la diversidad de los/as compañeros/as, la gran mayoría del personal docente... pero, sobre todo, los contenidos académicos. Para alguien como yo, que no venía de ninguna carrera artística o humanística, comenzar a tener un contacto con materias como la sociología, la política cultural, las industrias culturales o la producción cultural suponía una gran satisfacción académica y un camino para alcanzar mis inquietudes profesionales: convertirme en trabajador de la cultura.

Terminado el primer año del máster, cada vez más convencido de mi vocación de gestor cultural, comencé un pequeño proyecto de entrevistas llamado *Gestiones de Cultura* donde pude explorar con profesionales del mundo de la cultura, algunas cuestiones a las que estaba dándoles vueltas en esos momentos y a las que ni una tesis doctoral ha conseguido responder al cien por cien. Muy influenciado por autores que había descubierto recientemente (siendo honestos, de manera bastante tardía, aunque nunca es tarde) como Pierre Bourdieu, Theodor Adorno (Escuela de Fráncfort) o Raymond Williams (Círculo de Birmingham), pensaba mucho en cuestiones relacionadas con la dicotomía entre la alta y la baja cultura, con la excelencia cultural y el elitismo frecuente en muchos de los ámbitos culturales que estaba conociendo, con las estrategias de dominación y alienación de la industria cultural o con las contradicciones existentes en la cultura popular. En definitiva, estaba extremadamente interesado en profundizar en torno a las relaciones entre cultura y política en tanto que elementos entrelazados y sentía que quería ir un poco más allá de lo que me ofrecía el máster. Supongo que, en ese momento, comencé a valorar la posibilidad de desarrollar una labor investigadora.

Durante el segundo año del máster, dediqué la mayor parte de mi tiempo a la realización de mi TFG, un proyecto de recuperación de un cine en mi localidad natal, Avilés (Asturias) muy focalizado en la gestión comunitaria de la cultura, un ámbito que posteriormente se convertiría —sin entonces yo saberlo— en un eje central de mi tesis doctoral. En este momento (principios de 2015) comienzan a configurarse las candidaturas que concurrirán a las elecciones municipales en mayo de 2015 tras la irrupción de Podemos en el panorama político español solo un año antes. Con algunas dosis de desconfianza y sin una gran ilusión por todo aquello, comencé a seguir algunas propuestas de política cultural de las candidaturas que vinieron a denominarse *municipalistas*. Por motivos de proximidad, y motivado por el perfil de algunos participantes, asistí a algunas sesiones del eje de Cultura de Barcelona en Comú, donde pude conocer de primera mano hacia donde se orientaban las políticas culturales de la candidatura.

Durante esos meses de invierno y primavera (2015), paralelamente a la escritura de mi TFG, fui tratando de entender las propuestas culturales de las candidaturas municipalistas, explorando más en profundidad conceptos como el procomún y la gestión comunitaria o la gobernanza participativa, siempre con la vista puesta en su aplicación en materia cultural pero también a nivel de política, digamos, general. Así, algunas de las primeras anotaciones realizadas cuando planteaba mi plan de investigación para el doctorado giraban en torno al posible carácter elitista y poco transformador del procomún y las dinámicas participativas, a los límites y las aristas de un concepto tan complejo como la participación y la gobernanza participativa o a las dicotomías planteadas entre los modelos de la democracia cultural y la democratización cultural. Tras los resultados de las elecciones municipales, se me abría una oportunidad para analizar la etapa al frente de los ayuntamientos de estas candidaturas y poder analizar un caso práctico partiendo de las premisas teóricas que llevaba tiempo analizando. Tras una conversación con el Dr. Lluís Bonet y, posteriormente, con la que se convertiría en mi directora de tesis, la Dra. Anna Villarroya, definimos los principales aspectos a investigar y comenzamos un largo viaje de seis años plagado de altibajos, investigando en paralelo al desarrollo de esas políticas culturales *municipalistas*, y tras muchos cambios de rumbo, los resultados finalmente pueden consultarse en estas páginas.

Al poco tiempo de comenzar la investigación, mis circunstancias personales hicieron que tuviera que cerrar mi etapa de tres años en Barcelona para volver a casa. No obstante, a los pocos meses dejaría de nuevo Asturias, esta vez para ir a Madrid a realizar una beca de formación en gestión cultural en el Ministerio de Cultura, la cual asumí como si fuera la beca del doctorado que no había tenido la oportunidad de recibir. Mi destino en el Ministerio, la Subdirección General de Cooperación Cultural con las CCAA y, más específicamente, el programa Cultura y Ciudadanía, encajaba a la perfección con las líneas de investigación de la tesis, por lo que supuso una gran oportunidad para seguir avanzando en diversas temáticas como la participación ciudadana, la

gestión comunitaria de la cultura o la cultura de proximidad. Tanto por las vivencias en la ciudad como por los aprendizajes constantes, estos tres años en Madrid serían determinantes para el resultado final de este trabajo.

Como afirma Umberto Eco (2001), si bien hacer un doctorado puede ser un primer paso hacia una investigación más amplia una vez finalizado este, otro de los objetivos de este puede ser el de poner en orden las propias ideas y datos al tiempo que se construye un objeto que puede ser de utilidad para los demás. Sin despreciar —ya que hemos llegado hasta aquí— futuras investigaciones, en el momento de decidir comenzar el doctorado, me sentí muy identificado con el segundo objetivo motivado por la puesta en orden de varias ideas que rondaban mi cabeza en aquellos meses.

Antes de terminar este preámbulo, me interesaba destacar —sin ningún ánimo de mostrar una falsa humildad— mi total identificación a lo largo de todos estos años con el efecto Dunning-Kruger, mediante el cual las personas incompetentes tienden a sobredimensionar sus conocimientos acerca de un tema. Por el contrario, cuanto más conocimiento va adquiriendo una persona acerca de un tema, que en mi caso podría acotarse a la política cultural, más consciente es de su complejidad y más tiende a subestimarse a sí misma. En mi caso, la amplia diversidad de materias y aspectos analizados, derivó en un constante efecto Dunning-Kruger que poco a poco fuimos tratando de superar sin resguardarnos en la equidistancia o la tibieza hasta reafirmar que la única solución se basa en el aprendizaje continuo y la investigación permanente.

Por último, quiero destacar que, si bien la tesis analiza amplias corrientes de pensamiento y varios casos de política cultural, también era mi intención reivindicar la labor de los y las gestores/as culturales y trabajadores/as de la cultura, habitualmente precarizados/as e invisibilizados/as por políticos y artistas, pero fundamentales para pensar en nuevas formas de acercar, hacer, producir y vivir la cultura. Este trabajo es por y para vosotros/as.

# CAPÍTULO 1. INTRODUCCIÓN, JUSTIFICACIÓN, OBJETIVOS E HIPÓTESIS DE LA INVESTIGACIÓN

## 1.1. INTRODUCCIÓN Y PLANTEAMIENTO DE LA INVESTIGACIÓN

La política cultural es un ámbito de intervención con una relativa corta trayectoria que tradicionalmente ha bebido de otras con más recorrido histórico como la filosofía, la ciencia política o la sociología (Rubio Arostegui y Rius-Ulldemolins, 2015). Si bien las primeras aproximaciones a lo que podríamos denominar *protopolíticas culturales* comienzan a establecerse en el siglo XVII y XVIII con el mecenazgo y el apoyo de la nobleza a las artes y las expresiones culturales, no sería hasta la segunda mitad del siglo XX cuando se puede hablar de algo similar a lo que entendemos en la actualidad por política cultural (Fernández Prado, 1991; López de Aguilera, 2000; Bonet, 2016). Con los avances en la difusión cultural fruto de la industrialización de la sociedad durante el primer tercio del siglo XX, tras la Segunda Guerra Mundial, comienzan a establecerse diversos organismos internacionales que van a tener un papel muy relevante en la configuración de las políticas culturales de los estados. En el marco del Estado del bienestar, son varios los países —se puede destacar la creación del Ministerio de Asuntos Culturales en Francia— donde se comienzan a establecer políticas culturales específicas separadas de la educación, ámbito al que tradicionalmente habían estado vinculadas (Fernández Prado, 1991; Ander-Egg, 1992; López de Aguilera, 2000). Comienza aquí el periodo de la llamada *democratización cultural*, mediante el cual se pretende extender el acceso a la cultura al mayor número posible de personas, con el objetivo de paliar las desigualdades sociales existentes vinculadas a aspectos como la clase social, el género, la edad o la etnia (Vidal-Beneyto, 1980; Ander-Egg, 1992; Urfalino, 1996; Evrard, 1997; López de Aguilera, 2000; Negrier, 2007; Barbieri, 2014; Bonet y Negrier, 2018a). Si bien las políticas de democratización cultural representan ciertos avances en términos de extensión en la accesibilidad a la cultura por parte de la población, las críticas a este paradigma vinieron definidas por la alta jerarquización de sus modelos, la difusión de una cultura considerablemente elitista o la exclusión a determinadas expresiones culturales a formar parte del conjunto de la vida cultural (Vidal-Beneyto, 1980; Evrard, 1997; López de Aguilera, 2000; Botelho, 2007; Coelho, 2009; Teixeira Lopes, 2009; De Souza Marques, 2015). En este contexto, hacia finales de los sesenta, al calor de los movimientos del año 1968, comenzó a introducirse el paradigma de la *democracia cultural*, el cual no solo buscaba que la ciudadanía tuviera acceso a la cultura de un modo un tanto pasivo —como proponía la democratización cultural— sino que pudiera tener un papel más activo en la configuración de su propia vida cultural. Se incide, por tanto, con este paradigma en el reconocimiento de otras expresiones culturales que hasta entonces habían sido marginadas, en la

necesidad de promover la participación ciudadana y la educación artística o en el papel de los estados como facilitadores de una cultura diversa y plural (Fernández Prado, 1991; Ander-Egg, 1992; López de Aguilera, 2000; Teixeira Lopes, 2009; Bonet y Negrier, 2018a).

En el caso español, la aprobación de la Constitución de 1978 implicó una cierta descentralización hacia las autonomías regionales y los entes locales. De este modo, la formación de los ayuntamientos democráticos en 1979 supuso un importante avance cultural para un sector que llevaba casi cuarenta años sufriendo una dictadura terriblemente nociva para estas cuestiones (Fernández Prado, 1991; López de Aguilera, 2000; Observatorio Metropolitano, 2014; Quaggio, 2014; Bonet, 2016; Martinell, 2019). Así, con la potencialización de la animación sociocultural en muchos ayuntamientos, se introdujeron en el ámbito cultural algunos programas en la línea de la democracia cultural que iban a tener una cierta importancia en términos de avances culturales y democráticos (Pose Porto, 2006). No obstante, a partir de los años ochenta, la irrupción del paradigma economicista de la cultura —en la mayoría de los principales países europeos— también se desarrolló en España con una gran intensidad. Este paradigma planteaba que las ciudades podían hacer uso de la cultura como una herramienta para la regeneración económica, lo cual derivó en la construcción de innumerables mega estructuras en las principales ciudades del país como elemento vertebrador de una política cultural orientada hacia el turismo y las ciudades-marca (López de Aguilera, 2000; Rodríguez Morató, 2005; Pose Porto, 2006; Rowan, 2010, 2016; Rubio Arostegui y Rius-Ulldemolins, 2015; Mangset, 2020).

A raíz del pinchazo de la burbuja inmobiliaria, tras la crisis económica de 2008, comienzan a surgir varias voces críticas con la política cultural llevada a cabo en los últimos años y se plantean otros caminos en la línea de la democracia cultural, focalizados —entre otros aspectos— en la participación ciudadana, los espacios autogestionados y de proximidad, la cultura libre o los bienes comunes. La irrupción del 15M<sup>1</sup> supuso una potencialización de estos planteamientos, que tenían una orientación vinculada principalmente hacia las administraciones locales. Así, tras el surgimiento de Podemos en 2014 y la conformación de numerosas confluencias —denominadas municipalistas— para las elecciones municipales de 2015 comienzan a proliferar programas de política cultural muy similares en las diferentes candidaturas municipalistas de todo el Estado. Estos programas, los cuales hemos denominado como una suerte de «democracia cultural municipalista» están fundamentados en una serie de características comunes como el fomento de la gobernanza participativa en la política cultural de la ciudad, la descentralización cultural y la

---

<sup>1</sup> Movimiento 15M: Movimiento ciudadano surgido a raíz de las manifestaciones en la Puerta del Sol de Madrid primero y en numerosas plazas de otras ciudades y pueblos del Estado español después, como modo de protesta contra las políticas de austeridad llevadas a cabo a raíz de la crisis económica.

cultura de proximidad, la gestión comunitaria de la cultura y el asociacionismo, la cultura libre o la memoria histórica. Todos ellos aspectos muy relacionados con el paradigma de la democracia cultural por lo que, de alguna manera, se podía intuir una orientación política de estas candidaturas hacia un paradigma de la democracia cultural, el cual no había contado tradicionalmente con una gran implantación en las ciudades españolas.

A partir de los resultados de las elecciones municipales de 2015, algunas de las ciudades más relevantes del país autodenominadas *municipalistas*, como Madrid, Barcelona, Valencia, Zaragoza, A Coruña, Cádiz o Santiago de Compostela, pasaron a estar gobernadas por estas confluencias ciudadanas que decían representar un modelo de funcionamiento diferente a los partidos tradicionales. Teniendo en cuenta el discurso programático en materia cultural de las distintas candidaturas, se presentaba una ocasión idónea para analizar la aplicación de dichas políticas y evaluar si los resultados tras cuatro años habían sido los esperados o no. Sin embargo, no era nuestro interés realizar un mero análisis al uso de la política cultural en estas ciudades, sino encontrar aquellos elementos que, de alguna manera, en consonancia con lo que hemos denominado *democracia cultural municipalista*, tensionaban o friccionaban aspectos de un modelo más tradicional en las políticas culturales españolas, centrado en la democratización cultural, con otros con una trayectoria más reciente orientados hacia el paradigma de la democracia cultural.

De este modo, podemos decir que el problema principal que se quiere abordar en esta investigación trata de analizar los procesos de cambio en las políticas culturales de ciudades municipalistas, investigando las tensiones generadas entre democracia y democratización cultural, en el ámbito de la política cultural local o, dicho de otra forma, la resistencia que hayan podido encontrar los gobiernos municipales en el sistema político, social y cultural de la ciudad, en el proceso de cambio hacia el paradigma de la democracia cultural.

## **1.2. JUSTIFICACIÓN, OBJETIVOS E HIPÓTESIS DE LA INVESTIGACIÓN**

Tras el 15M, demandas políticas como la regeneración democrática o el aumento de la participación ciudadana pasaron a tener un papel central en el contexto político y social del país. El impulso de estos aspectos también iba a llegar —como ya hemos mencionado— al ámbito cultural. Tras las elecciones municipales del año 2015 fueron varias las ciudades (autodenominadas “municipalistas” o “del cambio”<sup>2</sup>) con un claro discurso en la órbita de la

---

<sup>2</sup> Dada la ambigüedad de la expresión «del cambio», hemos preferido utilizar para referirnos a las candidaturas o los gobiernos locales analizados, el adjetivo «municipalista».

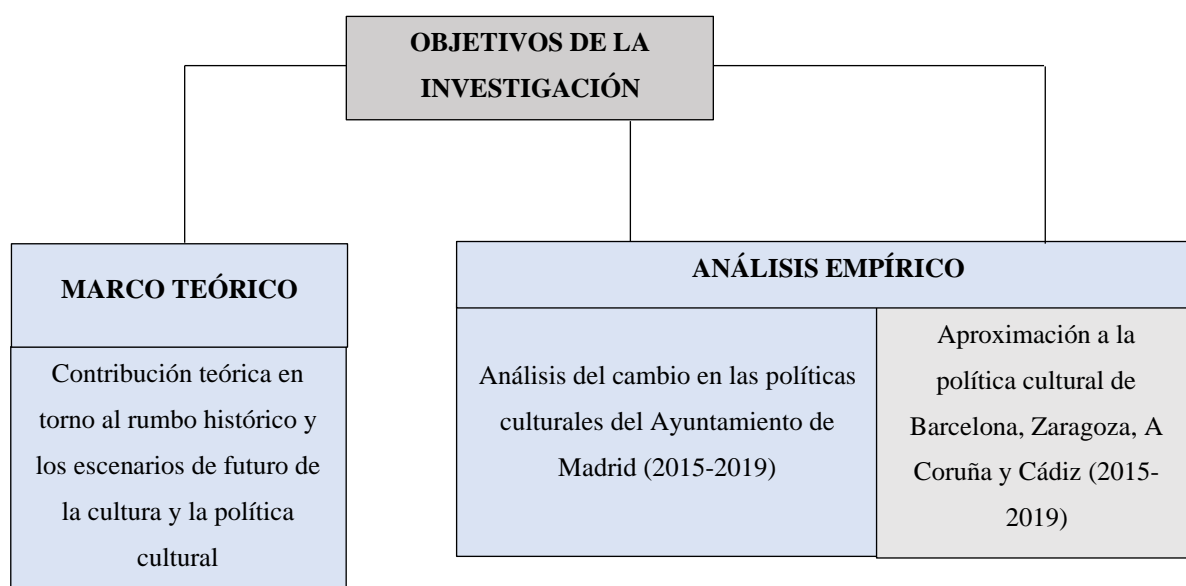
democracia cultural sostenido bajo los aspectos que hemos comentado anteriormente como la participación ciudadana, la descentralización cultural y la cultura de proximidad, la gestión comunitaria de la cultura, la memoria histórica o la cultura libre.

La principal justificación del ámbito de estudio de la presente tesis doctoral es, por tanto, la situación de cambio político que se vivió en España —especialmente a nivel local— a partir del año 2015 que nos ha permitido analizar estos nuevos modelos de políticas culturales desde su ámbito municipal en un momento de auge del municipalismo. La importancia de esta investigación radica, por tanto, en la novedad que supone realizar un análisis de políticas culturales que —al menos *a priori*— estaban concebidas tan explícitamente hacia una democracia cultural. En lo que respecta a la primera parte de la tesis consideramos que esta contribución teórica en torno a la cultura y la política cultural tiene cierta relevancia, especialmente vinculándola a los últimos movimientos acontecidos y al contexto que vivimos en los últimos años (cambio social, tecnológico, político, etc.), pues no solamente se analiza el recorrido histórico de estos aspectos, sino que se trazan los escenarios presentes que marcarán las líneas futuras de la política cultural. La segunda parte de la tesis, dedicada al análisis de los intentos de aplicación práctica de estas políticas, supone una aportación novedosa ya que los antecedentes bibliográficos en este caso no son excesivamente abundantes debido a las escasas experiencias para analizar. En esta segunda parte, el principal interés y justificación para realizar la investigación radica en que, si bien es cierto que las propuestas democratizadoras planteadas en los programas electorales nos parecen interesantes y posiblemente válidas, consideramos fundamental la realización de un análisis empírico que establezca si ha sido posible ponerlas en práctica y de ser así, evaluar las tensiones, resistencias y/o adversidades encontradas en su proceso de implantación.

Así, podemos establecer tres objetivos generales de la investigación (**Esquema 1.1**). Por un lado, realizar una contribución teórica en torno al rumbo histórico de la cultura y las políticas culturales, atendiendo especialmente a los nuevos escenarios y las perspectivas de futuro. Por otro lado, tomando como caso de estudio las políticas culturales desarrolladas en el Ayuntamiento de Madrid en la legislatura 2015-2019, analizar el cambio o intento de cambio de paradigma en la política cultural municipal, desde un modelo más clásico que podría identificarse con la democratización cultural, hacia otro con aspectos cercanos a lo que se ha asociado tradicionalmente a la democracia cultural. Para ello, el análisis se focalizará en los ejes que hemos denominado PPC (Participación-Proximidad-Común), es decir: gobernanza participativa de la cultura, descentralización cultural y cultura de proximidad y gestión comunitaria de la cultura, los cuales vienen a representar algunos de los aspectos más característicos del modelo que se trataba de implementar.

Si bien en un primer momento, la concepción de la tesis buscaba realizar un análisis más amplio de las diferentes experiencias municipalistas, la evolución de los diferentes gobiernos locales suponía ciertas dificultades e inoperatividades que finalmente tratamos de solucionar acotando la investigación al caso de Madrid. Esta decisión fue tomada principalmente en base a tres motivos: por un lado, la relativa estabilidad y autonomía del Gobierno municipal pese a no contar con mayoría absoluta, pues, si bien el Gobierno de Ahora Madrid estaba gobernando con el apoyo del Partido Socialista, este finalmente no entraría en el Gobierno como sí haría, por ejemplo, el Partit dels Socialistes de Catalunya (PSC) en el Ayuntamiento de Barcelona, asumiendo, además en este caso, el área de Cultura. Por otro lado, el hecho de focalizar la investigación en una ciudad de la relevancia de Madrid, con una gran importancia en el contexto nacional e internacional, tanto a nivel político como cultural, social o económico, nos permitía desarrollar una investigación de impacto en el marco de las políticas culturales tanto nacionales como internacionales. Además, la conveniencia personal de residir en Madrid durante los años centrales del desarrollo de la tesis creó los condicionantes idóneos para decantarnos por este análisis de caso. Por último, respondiendo a los orígenes de la concepción de la investigación, un tercer objetivo general consistía en realizar una aproximación a la política cultural desarrollada en otros ayuntamientos municipalistas como Barcelona, Zaragoza, A Coruña o Cádiz en la legislatura 2015-2019 analizando de un modo más somero que en el caso de Madrid su transición o intento de transición en sus respectivas políticas culturales desde la democratización cultural hacia la democracia cultural.

**Esquema 1.1:** *Objetivos generales de la investigación*



Fuente: Elaboración propia



Con los objetivos generales definidos, pasaremos a continuación a definir las hipótesis de la investigación. Como explicaremos en profundidad en el siguiente capítulo, la investigación llevada a cabo es principalmente cualitativa y, por tanto, las hipótesis adquieren un papel diferente al que tienen en la investigación cuantitativa. Mientras que en la investigación cuantitativa habitualmente se determinan las hipótesis cerradas antes de comenzar la investigación para posteriormente, al terminarla, evaluar si se han cumplido, en el caso de las investigaciones cualitativas, como afirman Hernández-Sampieri y Mendoza (2018) raramente se establecen las hipótesis antes de comenzar la investigación, sino que se van desarrollando y afinando paulatinamente conforme se van conociendo y obteniendo más datos. Se van modificando conforme a los razonamientos del investigador, las experiencias y las circunstancias en un proceso inductivo a través del cual, a partir de casos de análisis concretos, se pueden ir estableciendo principios generales o teorías (González-Teruel y Barrios, 2012; Hernández-Sampieri y Mendoza, 2018). A continuación, definiremos las hipótesis específicas de la investigación en relación con los tres objetivos generales de la investigación:

- **OBJETIVO 1:** Realizar una contribución teórica en torno al rumbo histórico y los escenarios de futuro de la cultura y la política cultural.
  - **H.1.1:** En los últimos años han ido adquiriendo relevancia —tanto a nivel nacional como internacional— nuevos modelos de políticas culturales asociados al paradigma de la democracia cultural.
- **OBJETIVO 2:** Analizar —a partir de los tres ejes descritos (PPC)— el proceso de cambio de paradigma en las políticas culturales del Ayuntamiento de Madrid (2015-2019) siguiendo los siguientes ejes:

#### **GOBERNANZA PARTICIPATIVA (PARTICIPACIÓN)**

- **H.2.1:** Se han llevado a cabo procesos de gobernanza participativa en el ámbito de la política cultural municipal con sus correspondientes mecanismos de control de pluralidad (género, clase, etnia, etc.).

#### **DESCENTRALIZACIÓN CULTURAL Y CULTURA DE PROXIMIDAD (PROXIMIDAD)**

- **H.2.2:** Se ha producido un aumento en la descentralización de la oferta cultural de la ciudad.
- **H.2.3:** Se han potenciado los equipamientos culturales de proximidad sobre los grandes equipamientos culturales.

- **H.2.4:** Se ha llevado a cabo una protección y rehabilitación del patrimonio cultural de los distritos de la ciudad.

### **GESTIÓN COMUNITARIA DE LA CULTURA (COMÚN)**

- **H.2.5:** Se ha promovido la gestión comunitaria de espacios y proyectos culturales.
- **H.2.6:** Ha aumentado el apoyo municipal al tejido asociativo cultural de la ciudad.

Para este segundo objetivo, con las hipótesis específicas definidas, planteamos las siguientes hipótesis generales:

- **H.2.7:** Con la llegada al Gobierno municipal de Ahora Madrid se ha intentado llevar a cabo una serie de cambios en la política cultural municipal en línea con el paradigma de la democracia cultural.
  - **H.2.8:** Este intento de cambio ha encontrado resistencias y generado tensiones con diversos agentes del sistema político, cultural, económico y social de la ciudad.
- **OBJETIVO 3:** Realizar una aproximación a la política cultural en los Ayuntamientos de Barcelona, Zaragoza, A Coruña y Cádiz (2015-2019).
    - **H.3.1:** Los diferentes gobiernos municipalistas también trataron de implementar cambios en sus políticas culturales orientados hacia el paradigma de la democracia cultural en línea con los ejes PPC anteriormente descritos.
    - **H.3.2:** En su intento de cambio, los ayuntamientos encontraron varias tensiones y resistencias en los planos políticos, económicos, sociales y culturales de la ciudad para implementar sus nuevas propuestas para la política cultural de sus respectivas ciudades.

Si bien como decimos, al tratarse de una investigación eminentemente cualitativa, las hipótesis no fueron probadas estadísticamente, en las conclusiones de la tesis se muestran los principales resultados obtenidos con la investigación y estos se relacionan con las hipótesis que hemos ido construyendo durante el desarrollo de la misma.

### 1.3. ESTRUCTURA Y REDACCIÓN DE LA TESIS

En consonancia tanto con algunos autores (Hernández-Sampieri y Mendoza, 2018) como con las directrices de la Universidad de Barcelona, organizamos la tesis en torno a una serie de epígrafes previamente definidos. Así, la tesis consta de unas primeras páginas introductorias, formadas los resúmenes de la tesis en varios idiomas, los agradecimientos, el preámbulo de la investigación y otros epígrafes de tipo técnico (listados de abreviaturas, de tablas, gráficos, imágenes o esquemas). Seguidamente, el capítulo 1 está compuesto por la introducción a la tesis doctoral, la justificación, los objetivos, y las hipótesis de la investigación. En el capítulo 2, se expone la metodología de la investigación con el análisis de todas las técnicas empleadas para la misma. A partir de aquí, se pueden identificar las dos grandes partes de la tesis: una primera parte —capítulos 3 y 4— muestra el marco teórico de la investigación el cual —como ya hemos dicho— no solo pretende ser una contextualización teórica de la tesis sino también un fin en sí mismo en tanto que contribución teórica sobre la cultura y las políticas culturales. De este modo, en el capítulo 3, denominado *Cultura, Emancipación y Políticas Culturales*, planteamos un capítulo donde se aborda la evolución histórica del concepto de cultura —así como de otros conceptos tradicionalmente vinculados a ella— y de la política cultural. Por su parte, en el capítulo 4, *La cultura frente al cambio de época*, abordamos aspectos relacionados con la producción cultural y las políticas culturales desde el auge de las industrias culturales de finales del siglo XX hasta las nuevas corrientes, modelos o paradigmas que han ido apareciendo desde el cambio de siglo, focalizado en el ámbito local y a modo de antesala o presentación del análisis empírico de la investigación.

Tras el final de la primera gran parte de la tesis comienza la segunda parte formada por los capítulos 5, 6 y 7, los cuales están dedicados a la investigación empírica. Los capítulos 5 y 6 corresponden al análisis principal de la investigación, la política cultural de la ciudad de Madrid (2015-2019). Por un lado, en el capítulo 5, se presentan los antecedentes y el contexto de la formación Ahora Madrid, la candidatura que terminaría gobernando la ciudad, así como sus primeros meses en el Gobierno municipal o la evolución de su discurso en materia cultural. Por otro lado, es en el capítulo 6 donde ya se realiza el análisis empírico de la política cultural durante el periodo analizado, focalizado en los ejes PPC (Participación – Proximidad – Común). A lo largo de todo el capítulo, se irán introduciendo —paralelamente al análisis de la acción política municipal— las opiniones obtenidas a través de las diferentes entrevistas realizadas (a la cual hemos denominado *estudio cualitativo*) así como los datos cuantitativos obtenidos a través del cuestionario (*análisis cuantitativo*). Si bien es cierto que hubiera sido preferible repetir la estructura interna en todos los apartados del capítulo, las características específicas de los

diferentes programas municipales o aspectos a analizar no lo permitieron y, por tanto, tratamos de crear la estructura que mejor facilitase la comprensión de cada apartado.

En el capítulo 7 se realiza una aproximación a otras ciudades municipalistas, Barcelona, Zaragoza, A Coruña y Cádiz, también durante el periodo 2015-2019. Finalmente, en el capítulo 8 se recogen las principales conclusiones de la investigación, con un análisis y discusión de los resultados obtenidos a lo que se añade un apartado sobre limitaciones de la tesis y otro sobre las líneas futuras de investigación. Por último, la tesis doctoral se completa con la bibliografía, a la cual le siguen los anexos de la investigación.

En lo que respecta a la redacción de la tesis, la guía principal que ha marcado totalmente la escritura de la tesis doctoral es la normativa de la *American Psychological Association* (APA), recomendada para los trabajos académicos. También cabe destacar la utilización de las webs de la Real Academia Española (RAE) y la Fundación del Español Urgente (FUNDEU) para la consulta sobre dudas ortográficas durante la redacción la tesis. Para consultas puntuales técnicas o de tratamiento de la información, tuvimos presente cinco tesis doctorales que nos sirvieron de referencia en varios momentos, cuyos autores/as citamos a continuación: Dr. Marco Antonio Chávez Aguayo (2011), Dr. Nicolás Barbieri Muttis (2012), Gemma Carbó Ribugent (2013), Rubén Martínez Moreno (2018) y Ana Pastor Pérez (2019). Sobre las notas al pie, en líneas generales estas corresponden o bien a aclaraciones del texto que consideramos adecuado explicarlas de manera separada, o bien a referencias bibliográficas —principalmente de prensa escrita— que no forman parte de la bibliografía de la tesis, la cual solo está conformada por libros, artículos académicos o documentación de instituciones oficiales.

## CAPÍTULO 2. METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN

Como ya hemos avanzado en el capítulo anterior, la tesis consta principalmente de dos partes diferenciadas: una primera parte —la que corresponde al marco teórico del trabajo— cuyo objetivo es la conformación de una base teórica sólida que sostenga la investigación y nos permita explorar el rumbo histórico y los escenarios de futuro de la cultura y las políticas culturales. Seguidamente, en la segunda parte de la tesis, se pretende principalmente analizar el proceso de cambio en las políticas culturales en el Ayuntamiento de Madrid (2015-2019) a partir del estudio de unos ejes concretos de la política cultural. Dichos elementos o ejes responden —como ya hemos dicho— a aquellos aspectos que representan (al menos teóricamente) un cambio de paradigma en las políticas culturales hacia un modelo de democracia cultural. Si bien explicaremos estos ejes con el debido detalle en el capítulo 5, avanzamos ahora que dichos ejes responden a lo que hemos denominado Participación - Proximidad - Común (PPC), es decir, gobernanza participativa en cultura, descentralización cultural y cultura de proximidad, y gestión comunitaria de la cultura, en tanto que suponen aspectos que —a partir de la revisión bibliográfica y las entrevistas realizadas— consideramos centrales en el paradigma de la democracia cultural. Finalmente, como cierre del análisis empírico se realizan las aproximaciones a la política cultural de otras ciudades municipalistas (Barcelona, Zaragoza, A Coruña y Cádiz).

Antes de comenzar a explicar la parte metodológica de la tesis, cabe destacar la labor de la directora de la misma, la Doctora en Economía del Sector Público de la Universidad de Barcelona, Anna Villarroya, en la definición y la búsqueda de la estrategia más adecuada. Además, también es necesario destacar la importancia de una serie de encuentros con especialistas en análisis de políticas culturales y metodologías de la investigación como Juan Arturo Rubio Arostegui, doctor en Ciencias Políticas y Sociología por la Universidad Complutense de Madrid, Joaquim Rius-Ulldemolins, doctor en Sociología por la Universidad Autónoma de Barcelona y Joan Guàrdia, catedrático de la Facultad de Psicología de la Universidad de Barcelona, cuyas recomendaciones fueron muy útiles para la estructuración metodológica de la tesis y la configuración de la misma. Por último, una de las entrevistas realizadas para complementar el marco teórico de la investigación, con Joan Subirats, catedrático en Ciencia Política por la Universidad Autónoma de Barcelona, también fue de gran ayuda para trazar las principales líneas metodológicas de la investigación. A continuación, mostramos la metodología empleada en cada una de las partes de la tesis.

## 2.1. METODOLOGÍA EN EL MARCO TEÓRICO

Comenzando la introspección metodológica por el marco teórico de la investigación, cabe destacar que, desde las primeras concepciones de la tesis doctoral, comprendimos que el marco teórico de esta investigación iba a ser en sí mismo una de las partes fundamentales de la tesis. Haciendo referencia a Yedigis y Weinbach (2005) podemos sostener que el marco teórico es a su vez una etapa y un producto, es decir, es un producto en tanto que tiene valor por sí mismo y es necesario para poder conocer el contexto teórico del problema que se quiere tratar y, al mismo tiempo, se trata de un proceso o una etapa hacia una fase final donde se consiguen alcanzar los objetivos finales de la investigación. Entendiendo que el marco teórico cumple diversas funciones en una tesis doctoral: ayudarnos en la definición del problema, guiarnos acerca de los métodos más adecuados para nuestra investigación, orientarnos sobre lo que queremos investigar y lo que no, evitar errores anteriormente cometidos en estudios previos, justificar la necesidad de nuestro estudio o proveernos de un marco de referencia para la interpretación de los resultados del estudio (Hernández-Sampieri y Mendoza, 2018), decidimos invertir buena parte del tiempo y la extensión de la tesis en esta primera parte (marco teórico).

Si bien éramos conscientes de que la importancia de la investigación radicaba principalmente en el análisis empírico, pues era a través del cual se nos presentaba la posibilidad de generar un conocimiento radicalmente novedoso y de utilidad, veíamos al mismo tiempo una necesidad de enlazar toda esa voluntad de acción política con un bagaje teórico de gran relevancia que también debía ser explorado y expuesto conjuntamente. Para ello, realizamos —principalmente durante el primer año de investigación— extensas búsquedas de bibliografía sobre los temas que queríamos tratar en el marco teórico, al mismo tiempo que íbamos definiendo un índice del marco teórico que finalmente fue dividido en dos capítulos (capítulos 3 y 4). La búsqueda de bibliografía consistió principalmente en la consulta de libros, ensayos, revistas científicas, páginas webs, tesis doctorales con temática compartida o consulta de material audiovisual. Por otro lado, para ayudarnos a situar y comprender todo el desarrollo teórico, consideramos oportuno apoyarnos en las reflexiones de profesores/as, teóricos/as y expertos/as en cultura y política cultural que, desde el punto de vista de la sociología, la economía, la gestión cultural, la filosofía o la ciencia política, nos aportaron un gran complemento a nuestro marco teórico a través de la realización de una primera fase de entrevistas semiestructuradas en profundidad.

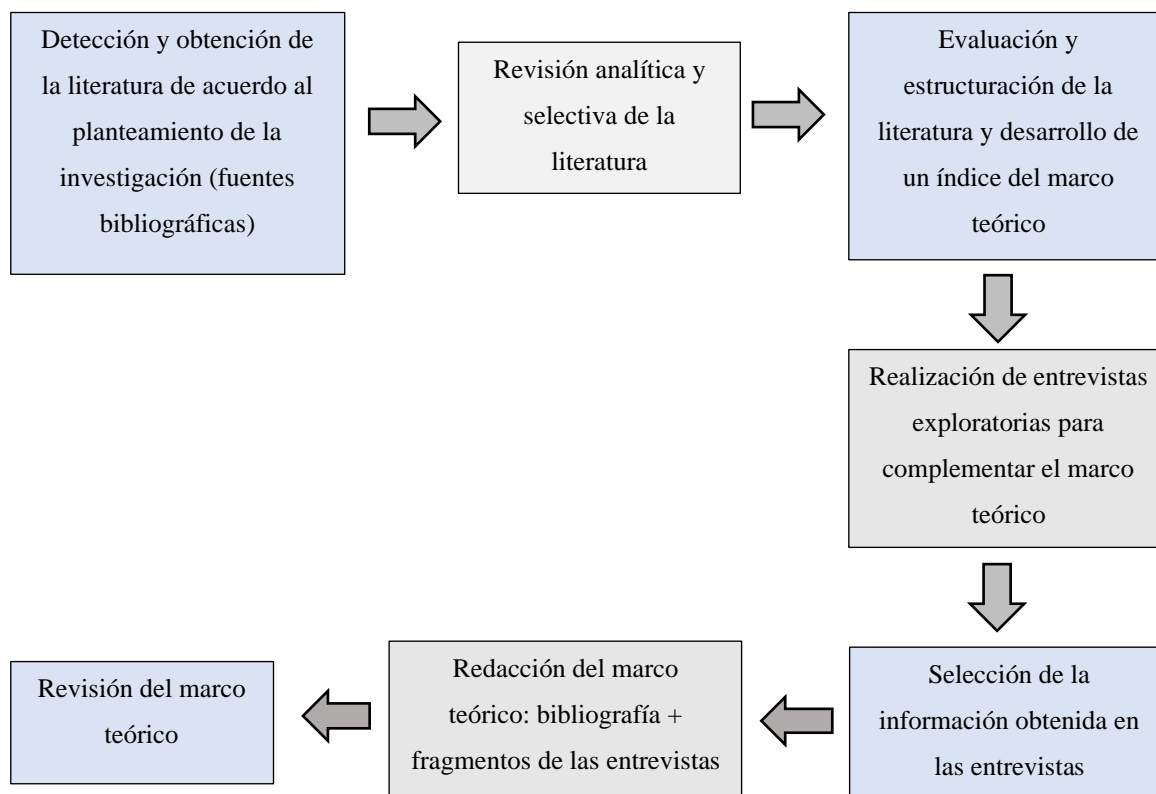
Teniendo en cuenta las diferentes temáticas sobre las que trabajaríamos en cada uno de los apartados del marco teórico, tratamos de identificar, en primer lugar, a aquellas personas que —principalmente por sus trayectorias profesionales— tuvieran información relevante sobre los aspectos teóricos que queríamos abordar. Una vez identificadas estas personas, tratamos de

acceder a ellas a través de diferentes formas (redes sociales, e-mail, contactos comunes, etc.) fijando, tanto encuentros físicos —principalmente en Barcelona— como online o telefónicos, cuando no era posible logísticamente el encuentro presencial. El diseño de la entrevista fue muy similar para todas las personas entrevistadas pues, si bien en función del ámbito de especialización de cada uno/a se focalizaba más en un tema u otro, en líneas generales, se trataban los temas principales analizados en el marco teórico de la investigación. Para el marco teórico, se realizaron un total de 13 entrevistas, a lo que habría que añadir otra realizada meses antes del comienzo oficial de la investigación para un proyecto personal con objetivos comunes a la tesis doctoral, sumando un total de 14 personas entrevistadas.

Ya con el índice del marco teórico estructurado, la bibliografía seleccionada, y las entrevistas realizadas, en torno al ecuador de la tesis, comenzamos la redacción, la cual se prolongaría hasta las etapas finales de la tesis.

En el **Esquema 2.1**, podemos situar las etapas para la redacción del marco teórico que plantean Hernández-Sampieri y Mendoza (2018) con una adaptación que se corresponde con el procedimiento específico utilizado en nuestra investigación.

**Esquema 2.1:** *Etapas para la elaboración del marco teórico*



Fuente: Elaboración propia a partir de Hernández-Sampieri y Mendoza (2018)

## 2.2. METODOLOGÍA DEL ANÁLISIS EMPÍRICO

### 2.2.1. BASES METODOLÓGICAS Y PLANTEAMIENTO DEL ANÁLISIS

Una vez desarrollada la metodología utilizada en la primera gran parte de la investigación, la correspondiente al marco teórico, procedemos a continuación a desarrollar la estrategia metodológica utilizada para el análisis empírico de nuestra investigación. En primer lugar, consideramos necesario realizar una mínima introspección en torno a los paradigmas fundacionales en la investigación en ciencias sociales. Corbetta (2007), asumiendo las tesis de Thomas Kuhn, define el concepto de *paradigma* como una perspectiva teórica común y reconocida por los científicos de una disciplina concreta, basada en logros que preceden a la propia disciplina, que dirigen la investigación mediante la identificación y elección de los hechos relevantes a estudiar, la formulación de hipótesis para explicar el fenómeno observado, y la preparación de las técnicas de investigación empírica necesarias. Así, Corbetta (2007) establece dos paradigmas fundacionales de la investigación social, el *positivismo* y el *interpretativismo*. El paradigma positivista se consolidó durante el siglo XIX y venía a sostener que la realidad social debía ser estudiada con la misma lógica y el mismo método que las ciencias naturales. Este paradigma se modifica durante el siglo XX, con las corrientes *neopositivistas* o *pospositivistas*, que consideran necesario superar ciertas transformaciones del paradigma positivista y sostiene que las teorías sociales no deben expresarse en términos deterministas sino probabilísticos. De esta manera, toda afirmación teórica está siempre sujeta a la posibilidad de ser desmentida, pues cualquier observación empírica no es una descripción objetiva de la realidad, sino que está cargada de teoría en tanto que se ve afectada por los esquemas mentales del investigador (Corbetta, 2007). Por otro lado, el paradigma *interpretativista* sostiene que existen diferencias epistemológicas entre las ciencias sociales y las naturales, ya que las sociales no pueden ser simplemente observadas, sino que deben ser interpretadas. Si bien en las ciencias naturales el objeto de estudio es una realidad separada totalmente del investigador, en las ciencias sociales no existe tal separación y el conocimiento solo puede conseguirse a través de la comprensión, lo cual conlleva técnicas y métodos de investigación distintos (Corbetta, 2007). Como señalan González-Teruel y Barrios (2012), según los distintos autores, se pueden encontrar clasificaciones de paradigmas con más grupos, incorporándose otros como la teórica crítica o el participativo / posmodernista.

Planteando la investigación, pudimos observar como los estudios de casos eran para algunos autores (Stake, 1998; Yin, 2003; Flyvbjerg, 2004) unas herramientas de investigación muy valiosas y completas para el análisis de las ciencias sociales. Según Yin (1998), los estudios de caso representan la estrategia más adecuada para responder el *cómo* y el *por qué* en una



investigación y cuando se focaliza sobre fenómenos contemporáneos localizados en un contexto de la vida real. Si bien algunos prejuicios sostienen que los análisis de caso no permiten realizar generalizaciones y ofrecen dificultades para verificar las hipótesis planteadas, cabe destacar que estos no representan muestras estadísticas sino proposiciones teóricas y, por tanto, su principal objetivo es la generalización analítica y no estadística (Yin, 2003). El estudio de caso se presentaba, por tanto, como una herramienta idónea para nuestro estudio.

En relación con nuestro caso de estudio principal, el análisis empírico de la política cultural de Madrid (2015-2019), cabe destacar que la estrategia metodológica tardó un tiempo considerable en ser definida, dada la complejidad de la misma. En primer lugar, creemos oportuno establecer en qué paradigma metodológico se encuadra la presente investigación. Siguiendo algunos autores (Corbetta, 2007; González-Teruel y Barrios, 2012), consideramos que el presente trabajo se reconoce bajo el paradigma *crítico-constructivista*, el cual descansa a su vez, en el paradigma *materialista e interpretativo*, que trata de adquirir una conciencia emancipada y verdadera, donde no se concibe una única realidad, sino que los diferentes sujetos existentes en la sociedad construyen múltiples realidades. Este paradigma está estrechamente vinculado con el análisis cualitativo de la información que caracteriza nuestra investigación. Este enfoque tiene por objetivo último comprender e interpretar la realidad investigada. De este modo, la teoría y el diseño de la investigación se van construyendo durante el desarrollo de esta, guiándose por una lógica inductiva mediante la cual pretendimos ir de lo particular a lo general, es decir, a través de la obtención de datos de casos concretos, analizamos si estos datos podían servir para elaborar teorías o generalizaciones (González-Teruel y Barrios, 2012).

Como ya hemos visto anteriormente, a diferencia del proceso de investigación clásico, el cual se desarrolla de un modo lineal partiendo de unas hipótesis definidas previamente, donde a través de una investigación cuantitativa se interpretan los resultados validando o no una teoría (Corbetta, 2007; González-Teruel y Barrios, 2012; Hernández-Sampieri y Mendoza, 2018), el proceso de investigación cualitativa es considerablemente más complejo. No se trata de un proceso tan lineal con un inicio y un final establecido, sino que se trata de un proceso más circular, donde las distintas tareas de la investigación pueden superponerse unas a otras y donde se van tomando decisiones con el objetivo de acercarse al objetivo final de la investigación (González-Teruel y Barrios, 2012).

La investigación desde la ruta cualitativa busca comprender los fenómenos explorándolos e investigando desde la perspectiva de los participantes en relación con su contexto (Hernández-Sampieri y Mendoza, 2018). De este modo, la pregunta de investigación —formulada en nuestro caso implícitamente a través de los objetivos y las hipótesis definidas— iniciará el trabajo donde

la recogida y el análisis de los datos se van realizando de forma paralela (González-Teruel y Barrios, 2012). Como hemos ido definiendo a lo largo de este apartado, a partir de los objetivos y las hipótesis de la investigación, se deben ir estableciendo aspectos como la justificación y viabilidad de la investigación, los problemas o dificultades que pueden aparecer, así como una definición del contexto donde se realizará la investigación (Hernández-Sampieri y Mendoza, 2018). Una vez establecidos estos aspectos, es necesario plantearse cual va a ser la población o colectivo de interés, entendiendo por población un conjunto de elementos, también llamados *sujetos, individuos, casos o unidades muestrales*, que comparten alguna característica (González-Teruel y Barrios, 2012). El proceso de selección de dichas *unidades muestrales* viene a conocerse como *muestreo*, el cual puede ser *probabilístico*, cuando la selección de participantes se produce de forma aleatoria o *no probabilístico*, cuando es el/la investigador/a quien selecciona a los participantes en base a determinados criterios y no de manera aleatoria (González-Teruel y Barrios, 2012; Hernández-Sampieri y Mendoza, 2018). A partir de aquí, es necesario establecer el diseño de la investigación, así como las técnicas de muestreo a utilizar más adecuadas para nuestro análisis (Hernández-Sampieri y Mendoza, 2018).

El/la investigador/a, obviamente, tiene un rol fundamental en todo el proceso de indagación e investigación. En este sentido, es necesario que adopte un papel más personal y abierto con los/as participantes de la investigación, aportando un carácter genuino, sensible y abierto, estableciendo una cierta cercanía con los entrevistados/as, pero sin olvidar nunca su papel en la investigación. Por tanto, es necesario durante el proceso de investigación tener en cuenta algunos aspectos como no inducir posibles respuestas o comportamientos de los participantes, no presionarlos o condicionarlos, no ceder a chantajes o conductas inadecuadas o no poner en riesgo la seguridad (personal o profesional) de ninguna de las partes (Hernández-Sampieri y Mendoza, 2018).

Por último, conviene recordar la importancia de la ética de la investigación, que tienen una particular importancia en la investigación cualitativa y el trabajo con seres humanos, especialmente en la planificación y recogida de datos (Kvale, 2011; Gibbs, 2012; González-Teruel y Barrios, 2012). Habitualmente, trabajando con datos cualitativos, pueden surgir preguntas muy personales e individuales que puedan incomodar a los participantes. En este sentido, es necesario minimizar los posibles riesgos a los que se puedan enfrentar los/as participantes, hacer uso del principio de consentimiento, y darles la posibilidad de proteger su identidad o incluso de retirarse del estudio si así lo creyeran conveniente (Kvale, 2011; Gibbs, 2012; González-Teruel y Barrios, 2012).

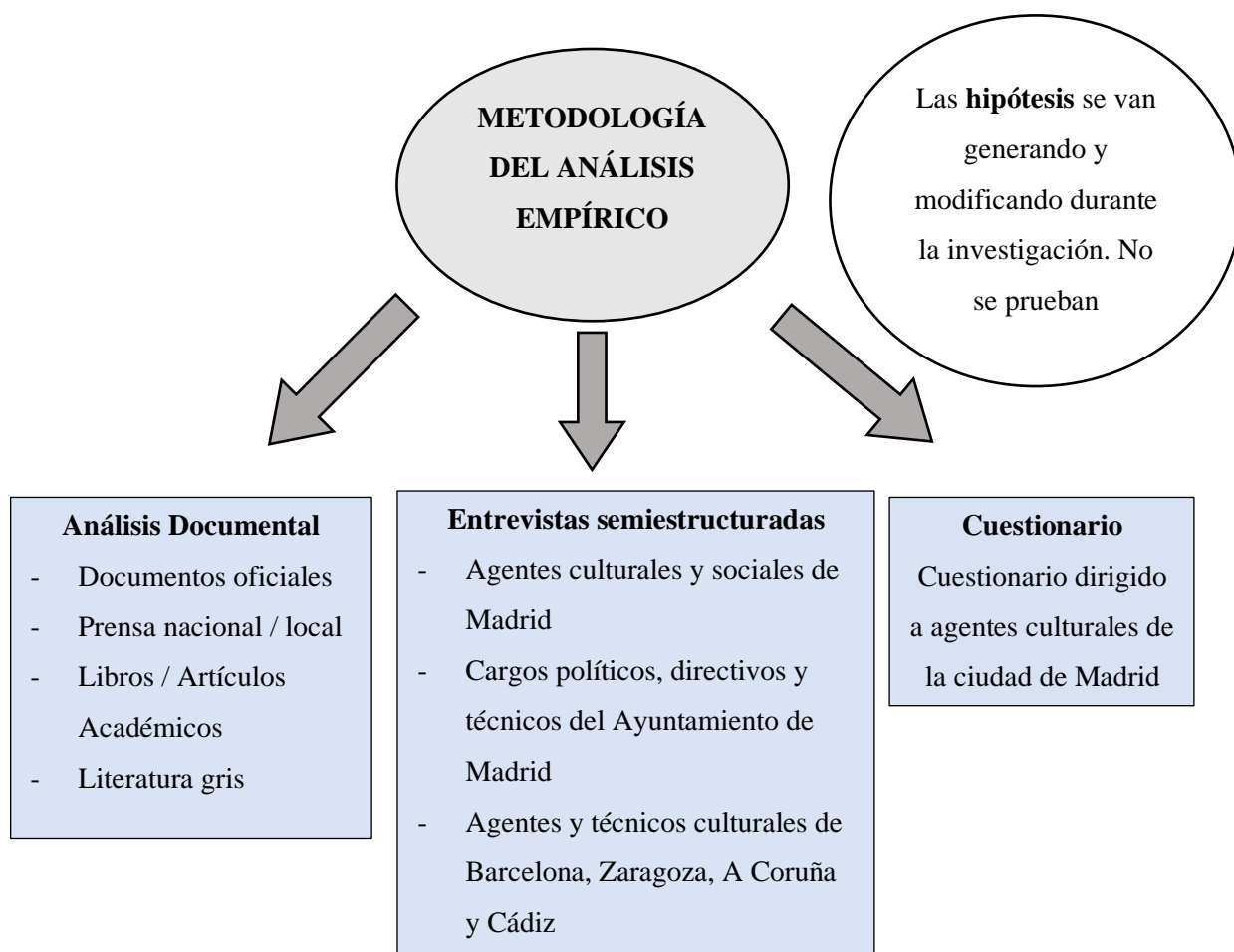
Focalizando ahora más en nuestro caso principal de estudio, el análisis de la ciudad de Madrid, debido a la necesidad de analizar grandes cantidades de información muy diversa, tras un periodo

importante de valoración y estudio de diseño de la investigación, en línea con varios autores (Chetty, 1996; Yin, 2003; Stake, 1998) los cuales inciden en la importancia de emplear varias técnicas de investigación en los análisis de caso, finalmente decidimos llevar a cabo el análisis empírico de la investigación a través de una triangulación metodológica (Denzin, 2009) que combinase varias fuentes de información (**Esquema 2.2**). Se bien los orígenes de la triangulación metodológica pueden encontrarse en la topografía, la navegación o la lógica castrense, su utilización en las ciencias sociales no es novedosa y se remonta a los primeros estudios sobre investigación social que podían combinar recogida de datos con observación directa o entrevistas. Sin embargo, es a partir de mediados del siglo XX cuando se plantea a fondo la necesidad de articular una combinación de distintos métodos de investigación (Ardoy, Pasadas y Ruíz, 2004). En nuestro caso, como decimos, dada la diversidad de los agentes con los cuales queríamos trabajar el análisis y los diferentes tipos de información, la triangulación resultaba la metodología más adecuada.

Por un lado, debido al alto volumen de información a analizar en la parte empírica de la investigación, era obvia la necesidad de trabajar en un análisis documental sólido que nos permitiera obtener información oficial y contrastada tanto para la documentación de las entrevistas, como para el propio análisis y evaluación de las políticas culturales. Además, desde que planteamos la posibilidad de realizar esta investigación tuvimos claro que una de las técnicas de investigación para el desarrollo de la tesis iba a ser la entrevista. Dado que la investigación que queríamos realizar era —casi en su totalidad— de corte cualitativo, pensamos que entrevistar a personas conocedoras de nuestro ámbito de interés —de diferentes espectros sociales, culturales, políticos e ideológicos— era la mejor técnica para obtener gran parte de la información. Por último, para complementar la metodología aportando una visión externa de las políticas culturales realizadas en Madrid a lo largo del periodo comprendido entre 2015 y 2019, decidimos realizar un cuestionario entre agentes culturales de la ciudad.

En un momento determinado también consideramos la posibilidad de utilizar otra técnica como la observación encubierta no participante, asistiendo, por ejemplo, con un rol pasivo, a procesos participativos del sector cultural organizados desde el Ayuntamiento. Sin embargo, finalmente nos limitamos a asistir a diferentes encuentros, reuniones, foros o actos municipales relacionados con nuestra materia (**Anexo I**) para tomar el pulso y conocer de primera mano las relaciones entre la institución y el sector cultural, pero sin llegar a hacer un análisis exhaustivo de ellos, por lo que no podemos considerar la observación como una cuarta técnica de investigación empleada. Por último, en el capítulo 7, combinamos el análisis documental de las ciudades analizadas con la realización de dos entrevistas con agentes culturales en cada una de ellas para situarnos y obtener un breve balance de la legislatura.

**Esquema 2.2:** *Diseño de la metodología para el análisis empírico*



Fuente: Elaboración propia a partir de Hernández-Sampieri y Mendoza (2018).

## **2.2.2. TÉCNICAS APLICADAS**

Una vez explicado el proceso de diseño de la investigación pasaremos, a continuación, a explorar de manera detallada cada una de las técnicas utilizadas para el análisis empírico de la investigación, explicando sus principales características, su desarrollo y sus principales dificultades y aportaciones.

### **2.2.2.1. ANÁLISIS DOCUMENTAL**

El análisis documental, como ya hemos dicho, se presentaba como la técnica imprescindible para conocer las acciones y políticas desarrolladas por el Gobierno municipal a lo largo de los cuatro años de legislatura, pues para poder analizar correctamente la política cultural municipal llevada a cabo era necesario contar con el mayor número de datos e información relacionada posible. En este sentido una de las mayores dificultades para la obtención de información, se presentaba por

la simultaneidad de nuestra investigación con la acción política a analizar, pues si bien la legislatura a analizar comienza en mayo de 2015, en octubre de ese mismo año da inicio nuestra investigación y cohabitan juntas hasta el final de la legislatura (junio 2019). A partir de entonces, la labor investigadora se hace más sencilla por el hecho de que se detiene la generación de nueva información documental.

Si bien los primeros artículos académicos relacionados con nuestro análisis empírico no se presentan hasta 2018, desde el primer momento somos conscientes que la información para el análisis documental debe ser obtenida a través de la documentación oficial proporcionada por el Ayuntamiento de Madrid por sus diferentes medios: el Boletín Oficial del Ayuntamiento de Madrid (BOAM), los diarios de sesiones de los plenos municipales y las comisiones ordinarias de Cultura (ambos de periodicidad mensual, salvo sesiones extraordinarias), el diario oficial del Ayuntamiento de Madrid, *Diario de Madrid*, la página web oficial del Ayuntamiento, así como los programas, dossieres, informes y demás documentos disponibles en la web publicados por el Ayuntamiento. No obstante, para facilitar la labor investigadora, en ocasiones, tuvimos que recurrir a la prensa nacional y local, teniendo mucha cautela de que la información recogida fuera veraz, pues una de las mayores dificultades en el tratamiento de la información a través de la prensa fue precisamente su enorme subjetividad en el relato de las noticias.

Otra dificultad que cabe destacar en este punto es la obtención de información presupuestaria. Si bien en líneas generales, esta se encuentra disponible con un acceso relativamente sencillo en la web del Ayuntamiento de Madrid —y también en la de otros ayuntamientos—, habitualmente la información no está lo suficientemente detallada y se concentra bajo epígrafes como *Cultura* o *Actividades culturales*. Estas etiquetas tienden a no especificar demasiado las diferentes partidas presupuestarias, lo cual suponía un obstáculo más a nuestra investigación, que precisamente buscaba explorar ejes muy específicos de la política cultural y donde, además, algunos programas municipales analizados pertenecen a varias áreas de gobierno y/o distritos, lo cual dificulta aún más la trazabilidad del presupuesto. En estos casos donde no era posible obtener la información vía telemática, recurrimos a contactar directamente con el Ayuntamiento y solicitar la información, para lo cual —en líneas generales— no hubo problemas y se nos fue facilitada. Por otro lado, en muchos casos la información presupuestaria facilitada venía expresada en euros nominales, es decir, no estaba actualizada a cada año en función de la inflación. En esos casos, tuvimos que convertirlos a través de un cálculo matemático. Si bien las tablas que se muestran en el cuerpo de la tesis son en euros constantes, pues son las que más nos interesan para poder contextualizar las cifras, facilitamos también las cantidades nominales en los anexos al final del trabajo.

En el caso del análisis documental para las otras ciudades analizadas en el capítulo 7, este fue más superficial que el de Madrid y se limitó a la consulta de artículos académicos, documentos oficiales de cada ayuntamiento y prensa local de cada una de las ciudades.

#### **2.2.2.2. ENTREVISTAS**

A diferencia de otras técnicas de investigación, como pueda ser la encuesta, el objetivo fundamental de la entrevista es conocer el fenómeno que se pretende estudiar en profundidad, permitiéndonos obtener información sobre aspectos no directamente observables: pensamientos, actitudes, sentimientos, etc. (González-Teruel y Barrios, 2012). Así, a diferencia de otras técnicas que buscan una representatividad estadística, la entrevista busca una representatividad sustantiva (González-Teruel y Barrios, 2012) y de ahí que la selección de personas entrevistadas adquiriese una gran relevancia en la investigación dada la importancia de estas de cara a aportar información cualitativa de alto valor para nuestro trabajo.

Tomando como referencia la metáfora que plantea Kvale (2011), el entrevistador puede tomar el papel de minero o de viajero, así, mientras que en el rol de minero el entrevistador tiene por objetivo principal desenterrar el conocimiento durante la entrevista a partir de las experiencias puras del sujeto, cuando el entrevistador adquiere un rol de viajero, este se plantea la entrevista como un camino a través del cual establecer contacto con grupos diversos de personas, no solo adquiriendo conocimiento, sino también siendo susceptible de cambiar sus propios pensamientos. Si bien la concepción del entrevistador como minero tiende a entender la entrevista como un momento de recolección de datos para su posterior análisis en otra etapa diferenciada, el entrevistador viajero concibe la entrevista y el análisis como fases entrelazadas de construcción de conocimientos. En nuestro caso, si bien en algunas ocasiones tuvimos que ejercer de minero para recabar alguna información concreta en las entrevistas, en líneas generales podemos identificarnos más con la metáfora del viajero, entendiendo la realización de las entrevistas como un proceso de continuo aprendizaje y constante evolución.

Una vez comprendimos que la entrevista era la técnica de investigación que más se adecuaba a nuestras necesidades investigadoras, tanto para la primera parte de la tesis (bases teóricas), como para la segunda (análisis de caso), elaboramos una aproximación de las personas que queríamos entrevistar. Pese a que desde fuera puede parecer un proceso relativamente simple, Kvale (2011) sostiene que hay mucho trabajo que realizar antes de encender la grabadora y establece hasta siete etapas para la investigación mediante la realización de entrevistas: organización temática, diseño de la entrevista, realización de la entrevista, transcripción, análisis, verificación y redacción del informe.

Teniendo estas fases como referencia, paralelamente a la búsqueda de las personas a entrevistar, fuimos tratando de definir el tipo de entrevista a utilizar según su grado de estructuración: no estructurada, semiestructurada y estructurada (González-Teruel y Barrios, 2012; Hernández-Sampieri y Mendoza, 2018). Tras valorar las ventajas e inconvenientes de cada tipo de entrevista, finalmente decidimos realizar, como es habitual en la investigación cualitativa (Kvale, 2011), entrevistas semiestructuradas en profundidad. Si bien teníamos unas ideas preconcebidas de las ideas y temas que queríamos tratar en ellas, también éramos flexibles ante la introducción de otros aspectos que podíamos no haber considerado previamente.

Para el análisis empírico del caso de Madrid, las entrevistas se dividieron en dos grupos: por un lado, 11 a agentes culturales y sociales de la ciudad y, por otro lado, a 11 políticos (del gobierno y la oposición) y cargos de responsabilidad en los equipamientos culturales municipales de Madrid, separando así a la sociedad civil del personal político o de gestión que había tenido responsabilidad en la política cultural de la ciudad. El primer grupo, formado principalmente por trabajadores culturales y activistas sociales, fue mayoritariamente entrevistado presencialmente y si bien sus opiniones se expresan en los capítulos del análisis empírico (5 y 6) igual que el resto, se decidió ocultar la autoría de las citas textuales por razones de privacidad.

El diseño de la entrevista fue bastante específico para cada uno/a pues, si bien todas las entrevistas tenían puntos comunes, en líneas generales, las preguntas estaban orientadas a obtener conocimiento sobre cuestiones muy específicas. Por otra parte, en el grupo de entrevistados/as formado por políticos/as y cargos de responsabilidad en materia cultural, las entrevistas se realizaron de manera online debido a la pandemia originada por la COVID-19. En este caso, dado que las personas entrevistadas lo son debido al cargo que desempeñaron durante la legislatura, sí se han atribuido directamente las citas a cada persona, nombrando a estas. En estos casos, en función de la persona entrevistada, se buscó incidir en aspectos más específicos (por ejemplo, en el caso de las entrevistas a directores/as generales de un área) o en otros más generales (concejales/as del Gobierno de Ahora Madrid o miembros de la oposición).

En el caso del capítulo 7, donde se realiza una aproximación hacia otras ciudades municipalistas decidimos, de manera complementaria al análisis documental, realizar dos entrevistas en cada ciudad, a personas sin responsabilidad política (técnicos/as municipales, tejido cultural o asociativo, profesorado universitario, etc.) conocedoras de la política cultural en la ciudad y capacitadas para realizar un balance de la legislatura. En este capítulo no se muestran citas ni reflexiones de los/as entrevistados/as pues la intención de estas entrevistas era principalmente complementar la información que teníamos, por tanto, impregna el conjunto de cada uno de los

apartados de este capítulo. En este caso se realizaron un total de 2 entrevistas para cada una de las cuatro ciudades analizadas (8 entrevistas en total). En los casos de Barcelona y Zaragoza las entrevistas sí pudieron ser presenciales, pero en Cádiz y A Coruña, por motivos logísticos tuvieron que ser realizadas a través de videollamada o por conversación telefónica. La relación completa de entrevistados/as se muestra al final de la tesis (**Anexo II**).

Para el desarrollo de las entrevistas hemos tenido en cuenta diversos estudios (Kvale, 2011; González-Teruel y Barrios, 2012; Hernández-Sampieri y Mendoza, 2018) donde se plantean los principales factores o condicionantes a tener en cuenta durante la realización de las mismas. En primer lugar, siempre tratamos de llevar muy bien preparados los temas que se iban a tratar en las entrevistas, pues es la principal herramienta a disposición del/a entrevistador/a con la que trabajar durante su desarrollo. Igualmente, preparamos siempre un guion de la entrevista (**Anexo II**) que nos ayudara a seguir el orden de las preguntas establecido previamente. En el caso de las entrevistas presenciales, generalmente —a conveniencia del/la entrevistado/a— elegimos espacios cerrados para no tener ningún tipo de perturbación externa (despachos o domicilios personales) aunque en otros casos, por motivos meramente operativos, tuvieron que realizarse en locales de restauración donde, afortunadamente, tampoco hubo ningún problema. Antes de comenzar las entrevistas, tratamos de crear un clima agradable, explicando los detalles en los que se encuadraba la investigación y solicitando el consentimiento informado. Durante el transcurso de la misma, intentamos formular preguntas claras, concisas, breves y no tendenciosas, permitiendo que los/as entrevistados/as pudieran hablar de manera relajada el tiempo que consideraran oportuno. En ocasiones, debido a la falta de profundidad en alguna respuesta, fue necesario repreguntar o solicitarles una mayor concreción. Si bien algunas entrevistas —especialmente las más específicas— se terminaron en media hora y otras —como alguna entrevista del marco teórico— se extendieron hasta las dos horas, en líneas generales la duración media fue en torno a una hora.

El procedimiento de análisis de las entrevistas fue muy similar en todas ellas. Realizamos una grabación fonográfica de todas, tanto de las presenciales como de las realizadas a través de videollamada. En el caso de las entrevistas a través de teléfono obtuvimos el mismo resultado utilizando la opción de grabar la llamada. Al finalizar la entrevista acordamos con todas las personas enviarles los extractos seleccionados antes de que la tesis fuera depositada, como así se ha hecho. Tras la entrevista, realizamos las correspondientes transcripciones. Para el análisis de la información obtenida en las entrevistas realizadas para el análisis empírico, en línea con algunos autores (Gibbs, 2012; Hernández-Sampieri y Mendoza, 2018), utilizamos como principal herramienta el software *atlas.ti*, el cual fue de gran ayuda para la tarea de codificación de las entrevistas. Tras las transcripciones, introdujimos en el software los 22 documentos, 11



correspondientes a las entrevistas a políticos y cargos de responsabilidad del Ayuntamiento de Madrid y 11 a los agentes culturales y sociales de la ciudad. A partir de aquí, creamos los siguientes 17 códigos en función de la temática que queríamos analizar: Actividades culturales y festividades / Asalto Institucional / Cesión de espacios municipales / Consejo de la cultura / Contrataciones y transparencia / Descentralización cultural / Equipamientos de proximidad y otras descentralizaciones / Foros locales / Gobernanza participativa / Guerras culturales / Los laboratorios / Madrid Destino / Participación y producción cultural / Programas Medialab e Intermediae / Promoción municipal del asociacionismo / Transversal / Valoraciones generales. Una vez creados, fuimos asociando citas a los diferentes códigos hasta generar un total de 231 citas que posteriormente iríamos introduciendo en los diferentes apartados de los capítulos 5 y 6.

Las principales dificultades para la realización de las entrevistas fueron logísticas. Si bien las entrevistas para realizar el análisis empírico de Madrid, debido a la crisis sanitaria y el obligado confinamiento domiciliario fueron realizadas casi en su totalidad por videollamada entre los meses de abril y mayo de 2020 sin excesivas complicaciones, las entrevistas presenciales fueron más complicadas de gestionar por tener que cuadrar agendas con personas con poca disponibilidad. Por otro lado, también encontramos una cierta dificultad —al igual que analizando la prensa— en la subjetividad de la información obtenida. Especialmente en las entrevistas a políticos/as, resultaba muy complicado saber con seguridad cuándo se estaba relatando un hecho totalmente real de otros que podían estar considerablemente sesgados. Ante esto, tratamos de contrastar al máximo los hechos buscando acercarnos al máximo posible a la realidad de los hechos.

En líneas generales, el grado de satisfacción con las 45 entrevistas realizadas fue bastante alto, pues nos permitió no solo obtener información muy relevante de primera mano sino también hablar y reflexionar conjuntamente con personas de un alto grado de nivel profesional, lo cual supuso una inestimable aportación tanto para la investigación como a nivel personal.

### **2.2.2.3. CUESTIONARIO**

Como hemos dicho anteriormente, para completar la triangulación metodológica (Denzin, 2009), además de la revisión de la literatura académica, del análisis documental y de las entrevistas decidimos utilizar —solo para el análisis del caso de Madrid— la técnica del cuestionario entre agentes culturales de la ciudad. Considerando que, con la información obtenida a partir del análisis documental y las entrevistas, ya teníamos bastante completa la parte más institucional de la información (documentos oficiales, opiniones de los políticos y demás “protagonistas” de la política cultural, etc.) creíamos conveniente la utilización de esta técnica para poder llegar

también a la sociedad civil y al tejido cultural para que la comunidad receptora de estas políticas culturales tuviera posibilidad de dar su visión.

El cuestionario o encuesta es probablemente el método de investigación más utilizado para recolectar datos en las ciencias sociales (Hernández-Sampieri y Mendoza, 2018). Si bien en un primer momento valoramos la posibilidad de promover la participación a todos los usuarios o públicos potenciales de la cultura en la ciudad de Madrid, por viabilidad de la investigación decidimos focalizar en las personas del sector cultural, entendiendo por «cultural» su acepción más abierta posible. De todas formas, dada la libre accesibilidad del cuestionario, no podemos descartar que participase alguna persona sin vínculo alguno con el sector cultural, lo cual tampoco representa ningún problema.

El diseño del cuestionario supuso una de las tareas más arduas de la realización de la tesis doctoral para lo cual cabe destacar la inestimable ayuda tanto de la directora de la tesis, la Dra. Anna Villarroya, como las recomendaciones del Dr. Joan Guardia o la Dra. Ana Pastor para la configuración del mismo, así como las consideraciones de varios autores/as especializados/as.

En primer lugar, en línea con las indicaciones de varios autores (González-Teruel y Barrios, 2012; Hernández-Sampieri y Mendoza, 2018), tratamos de configurar un cuestionario no excesivamente largo, formado por preguntas relativamente sencillas y bien definidas. Así, explicamos, en primer lugar, los motivos de la investigación y el tratamiento que haríamos de la información personal, para después solicitar algunos datos sociodemográficos para poder contextualizar la investigación.

En los cuestionarios, principalmente se pueden definir dos tipos de preguntas: abiertas o cerradas (González-Teruel y Barrios, 2012; Hernández-Sampieri y Mendoza, 2018). Si bien las preguntas cerradas contienen categorías previamente delimitadas de respuesta, las cuales pueden ser dicotómicas (dos opciones de respuesta) o de opción múltiple (varias opciones posibles), las preguntas abiertas no delimitan de antemano las respuestas, pudiéndose crear tantas categorías de respuestas como cuestionarios realizados. De cara a una posterior codificación, siempre será más complicado el análisis de un cuestionario formado por preguntas abiertas que cerradas. Sin embargo, las preguntas abiertas aportan habitualmente una información más completa para la investigación (González-Teruel y Barrios, 2012; Hernández-Sampieri y Mendoza, 2018). Además, también deben tenerse en cuenta otros aspectos como el contexto donde aplicar el cuestionario (telefónicamente, presencial o autoadministrado) o, con especial relevancia en nuestro análisis, las diferentes escalas para medir determinadas actitudes.

Nuestro cuestionario (**Anexo III**), creado a través del software *Google Forms*, se planteó de tal forma que se pudiera obtener una valoración de los tres ejes principales del análisis de las políticas culturales del Ayuntamiento de Madrid 2015-2019: gobernanza participativa en cultura, descentralización cultural y cultura de proximidad, y gestión comunitaria de la cultura. Para ello, creamos una sección para cada uno de los ejes, añadiendo al comienzo una sección con algunas preguntas a través de las cuales obtener los datos sociodemográficos de los/as participantes y otra sección al final, con sus conclusiones o valoraciones finales. En una última sección de valoraciones finales se les daba la posibilidad a los/as participantes de expresar cualquier comentario de forma abierta.

Así, planteamos un cuestionario autoadministrado —proporcionado directamente a los/as participantes sin nuestra intermediación— relativamente corto, con una estimación del tiempo de cumplimentación de 10/15 minutos, compuesto mayoritariamente de preguntas cerradas de opción múltiple. No obstante, en la última sección del cuestionario hubo tres preguntas abiertas donde los/as participantes pudieron expresar su opinión sobre la política cultural de Madrid sin ningún condicionante. Dado que, en líneas generales, la intención del cuestionario no era obtener respuesta a preguntas dicotómicas sino conocer la percepción de los/as participantes sobre determinados programas y políticas municipales, la mayoría de las preguntas se planteó en modo opción múltiple para medir las actitudes a través de la escala Likert 1-5 (González-Teruel y Barrios, 2012; Hernández-Sampieri y Mendoza, 2018) demandando niveles de satisfacción de los programas que queríamos valorar. En otros casos, con el objetivo de cuantificar información cualitativa, se optó por enunciar varias afirmaciones sobre una temática, solicitando la selección de las afirmaciones más cercanas a la opinión del/la participante. Una vez terminada la configuración del cuestionario, procedimos a la realización de la prueba piloto entre 5 agentes culturales de confianza, orientada a comprobar que las preguntas eran claras y entendibles y suficientes para dar respuesta a los objetivos planteados (González-Teruel y Barrios, 2012). Al final del cuestionario, en línea con lo que señalan otros autores (González-Teruel y Barrios, 2012; Hernández-Sampieri y Mendoza, 2018) agradecemos la colaboración con la investigación de los/as participantes.

Para facilitar la difusión, una vez terminado el diseño del cuestionario por completo, contactamos con dos organizaciones de relevancia en la gestión cultural madrileña para que nos ayudaran a llegar a un mayor número de personas. Si bien cabe destacar y agradecer la recepción positiva y la ayuda ofrecida en la difusión del cuestionario de una de ellas, la Asociación de Mediadoras Culturales de Madrid (AMECUM), no obtuvimos respuesta por parte de la otra organización contactada, lo cual habría mejorado la investigación sin duda, al tratarse una organización de relevancia con poder de difusión. En este sentido, se evidencia que en todo proceso de

investigación cualitativa si existe alguna certeza, como afirman Hernández-Sampieri y Mendoza (2018), es que siempre se debe mantener la mente abierta y estar preparados ante los cambios que puedan surgir en el desarrollo de la investigación. Así pues, para ampliar la difusión del cuestionario, decidimos contactar de nuevo con otras asociaciones y organizaciones culturales de Madrid obteniendo la colaboración para la difusión de la asociación de Artistas Visuales Asociados de Madrid (AVAM) y la Asociación de Empresas de Artes Escénicas de la Comunidad de Madrid (ARTEMAD). Igualmente, decidimos utilizar las redes sociales para difundir el cuestionario a través de un muestreo intencional hacia grupos amplios de los sectores culturales de Madrid y posteriormente a través de un muestreo por bola de nieve, estos iban difundándolo reclutando nuevos participantes para el cuestionario. En línea con Dillman, Smith y Christian (2014), realizamos varios recordatorios de los correspondientes envíos para ampliar las respuestas.

El cuestionario estuvo abierto entre el 12 de diciembre de 2019 y el 31 de enero de 2020. Durante esas fechas, se repitió la difusión en 6 ocasiones. Es necesario destacar, en este sentido, las limitaciones del mismo debido a la baja participación obtenida (67 respuestas). Si bien es necesario agradecer la colaboración de los agentes y las diferentes entidades culturales que participaron en el cuestionario y ayudaron a difundirlo, también lo es asumir el hecho de no haber sido capaces de llegar a un mayor número de agentes, lo cual debería tenerse en cuenta para futuros trabajos buscando modelos de difusión alternativos y ampliando la difusión hacia sectores más amplios de la sociedad.

Puesto que los principales resultados del cuestionario se muestran en el capítulo 6 (análisis del caso de Madrid), mostramos a continuación para finalizar el apartado, los datos sociodemográficos para conocer el perfil de los/as participantes en el cuestionario. Tal y como muestra la **Tabla 2.1**, hay un predominio de mujeres (59,7 % frente al 40,3 % de los hombres) y la edad más representativa entre los/as encuestados/as se sitúa entre los 35 y los 44 años (40,3 %). La situación laboral de la gran mayoría de las personas encuestadas era ocupado/a (85,1 %) y casi la mitad de ellos/as poseían un máster o un diploma de postgrado (49,3 %) siendo un 91 % el porcentaje de encuestados/as con formación universitaria. Respecto al tipo de funciones desempeñadas destaca, con una participación del 38,8 %, las personas dedicadas a actividades de tipo técnico (programación cultural, servicios culturales, producción, etc.). En cuanto al ámbito en el que predominantemente desarrollan su actividad, casi la mitad de los participantes afirma trabajar en el sector público (49,2%). Por último, en cuanto a su sector cultural, destaca el trabajo en el ámbito multidisciplinar y una amplia variedad de sectores culturales, donde sobresalen el ámbito multidisciplinar (22,4 %), seguido de las artes visuales o plásticas (19,4 %) y las artes escénicas (10,4 %).

**Tabla 2.1:** Datos sociodemográficos de los/as participantes en el cuestionario sobre la política cultural de Madrid (2015-2019)

<b>Datos sociodemográficos</b>		
<b>Identidad de Género</b>	<b>Frecuencia</b>	<b>Porcentaje (%)</b>
Hombre	27	40,3
Mujer	40	59,7
No binario	-	-
Total	67	100
<b>Edad</b>		
Menos de 18	-	-
De 18 a 24	-	-
De 25 a 34	13	19,4
De 35 a 44	27	40,3
De 45 a 54	16	23,9
Más de 54	11	16,4
Total	67	100
<b>Situación laboral</b>		
Ocupado/a	57	85,1
En paro	6	9
Inactivo/a	4	6
Total	67	100
<b>Nivel de estudios finalizado</b>	<b>Frecuencia</b>	<b>Porcentaje (%)</b>
Educación primaria o inferior	-	-
Educación Secundaria Obligatoria (ESO o equivalente)	-	-
Ciclos formativos de grado medio	1	1,5
Bachillerato	1	1,5
Ciclos formativos de grado superior	4	6
Estudios universitarios (Licenciatura, Diplomatura o Grado)	21	31,3
Máster o Postgrado especializado	33	49,3
Doctorado	7	10,4
Total	67	100
<b>Su actividad profesional implica principalmente funciones de:</b>	<b>Frecuencia</b>	<b>Porcentaje (%)</b>
Auxiliar / Ayudante	2	3
Creación / Artísticas	13	19,4
Administración (oficina, gestión, contables, etc.)	6	9
Tipo técnico (programación cultural, servicios, producción, etc.)	27	40,3
Docencia	4	6

Dirección	11	16,4
En excedencia	1	1,5
Investigación	1	1,5
Creación artística y docencia	1	1,5
Diseño digital	1	1,5
Total	67	100
<b>Tipo de organización donde desarrolla su actividad</b>	<b>Frecuencia</b>	<b>Porcentaje (%)</b>
Sector público	31	49,2
Sector privado empresarial	18	28,6
Tercer sector (asociaciones o fundaciones)	14	22,2
Total	63	100
<b>Sector de actividad donde desarrolla principalmente su actividad laboral</b>	<b>Frecuencia</b>	<b>Porcentaje (%)</b>
Artes escénicas (teatro, danza, circo y otras)	8	11,9
Música e industria discográfica	3	4,5
Artes visuales y prácticas	13	19,4
Libro y Prensa	-	-
Bibliotecas	-	-
Cine y artes audiovisuales	4	6
Cultura popular y tradicional	1	1,5
Equipamiento cultural de proximidad	3	4,5
Lengua y creación literaria	4	6
Diseño y publicidad	2	3
Patrimonio (Museos, archivos y actividades patrimoniales)	4	6
Multidisciplinar	15	22,4
Cooperación cultural	2	3
Otros	8	11,9
Total	67	

Fuente: Elaboración propia

## **PRIMERA PARTE: MARCO TEÓRICO**

En esta primera parte de la tesis que aquí comienza, se pretende cumplir con uno de los dos grandes objetivos de la investigación, el cual está focalizado en realizar una contribución teórica en torno a una serie de cuestiones relacionadas con la cultura y la política cultural, tanto a nivel histórico como en el presente y de cara a un futuro próximo. De este modo, hemos optado por realizar una división en dos capítulos (capítulos 3 y 4). En primer término, en el capítulo 3, nos orientamos más hacia ese repaso al rumbo histórico de la cultura y la política cultural, mientras que en el capítulo 4 nos abrimos hacia las últimas décadas que han trazado las políticas culturales contemporáneas para poder visualizar con una mayor claridad, los escenarios que puede abrirse en el futuro. Al final de algunos apartados<sup>3</sup>, podrá observarse —siempre entrecomilladas— las opiniones de algunas de las personas entrevistadas con el objetivo de complementar las bases teóricas de la investigación.

### **CAPÍTULO 3. CULTURA, EMANCIPACIÓN Y POLÍTICAS CULTURALES**

En este primer capítulo del marco teórico, se pretende realizar una contribución teórica en torno al rumbo histórico de la cultura y las políticas culturales. Así, comenzamos el capítulo con una aproximación histórica al concepto de cultura, a través de la cual podremos ir analizando los diferentes significados adoptados por el concepto, desde sus orígenes hasta la actualidad, haciendo referencia a varias corrientes de pensamiento que han tenido un peso específico en la configuración de las ideas expuestas. Posteriormente, se realizarán aportaciones teóricas en torno a conceptos que tradicionalmente han girado en la órbita del concepto de cultura como puedan ser la dicotomía entre *alta cultura* y *baja cultura*, o los conceptos de *cultura popular*, *industria cultural*, *participación*, *gusto cultural*, *público (-s)*, *mediación cultural* o *emancipación*. Para finalizar el capítulo, se dedica la última parte al análisis del rumbo histórico de las políticas culturales, desde las primeras configuraciones de lo que podría entenderse como protopolítica cultural, hasta los paradigmas de reciente consolidación, haciendo también referencia a los modelos nacionales de política cultural, focalizando con una mayor profundidad en el recorrido histórico español.

---

<sup>3</sup> Debido a la imposibilidad de tratar todos los apartados del presente marco teórico con todas las personas entrevistadas, hay algunos apartados que no cuentan con reflexiones obtenidas de las entrevistas.

### 3.1. CULTURA. RUMBO HISTÓRICO DEL CONCEPTO

*“Culture is one of the two or three more complicated words in the English language”*

Raymond Williams

Cuando hablamos del concepto de cultura, nos estamos refiriendo a uno de los términos más amplios (Wallenstein, 1989), confusos y equívocos de la historia de las ciencias sociales (Busquet, 2008). Igualmente —como afirmaba Raymond Williams— cuando hablamos del concepto de *culture* nos referimos a “una de las dos o tres palabras más complicadas de la lengua inglesa” (Williams, 2008: 87).

En el ámbito de la gestión cultural, resulta muy habitual encontrarse con manuales de gestión, diseño o configuración de proyectos culturales que no reflexionan acerca de qué cultura se quiere “gestionar”. Cuando esto ocurre, lo más habitual es que se trabaje en función de la cultura dominante en nuestro sistema, quedando relegadas otras culturas alternativas o —valiéndonos de Antonio Gramsci— *subalternas*. Es por esto que consideramos fundamental en este comienzo de la tesis, la elaboración de un capítulo donde se de voz a las diferentes conceptualizaciones del término encaminándonos así hacia un modelo de gestión cultural determinado.

A continuación, realizaremos un breve recorrido más o menos cronológico en torno al concepto de cultura. Este apartado no tiene por objetivo realizar una exhaustiva muestra teórica sino solamente repasar algunos/as de los/as autores/as y corrientes de pensamiento más relevantes desde el punto de vista de la filosofía, la antropología, la comunicación, la sociología o la teoría política. En algunos casos, se ha decidido dotar a ciertos grupos o individuos concretos de un subapartado propio dada la influencia e importancia histórica de sus planteamientos. Es claramente observable —y lo será a lo largo de toda la investigación— cierto sesgo hacia unas concepciones y movimientos culturales concretos en detrimento de otros. Esto responde al objetivo de la tesis de investigar políticas públicas culturales que trabajen por una cultura emancipada de los poderes dominantes bajo un horizonte de transformación social. No obstante, en algunas ocasiones también repasaremos algunas concepciones más conservadoras del término «cultura» también relevantes en nuestro estudio.



### **3.1.1. ORÍGENES DEL CONCEPTO de CULTURA (100 a.C.)**

La palabra *cultura* (del latín *cultūra*) tiene en su origen una acepción que hacía referencia al campo, es decir, a *cultivar* la tierra («agri-cultura»). Sería en torno al año 100 a.C., cuando Cicerón valiéndose de la idea de “cultivo de la tierra” utilizará la metáfora *cultura animi* (cultivo del alma) para aproximarse al significado que adquiere el término en las lenguas occidentales en la actualidad (Bueno, 1996; Lledó, 1998; Bauman, 2002, 2013; Busquet, 2008; Güell, 2008; Gómez Pellón, 2010). Si bien etimológicamente el término proviene del latín, lo cierto es que *cultura* fue la palabra con la que se interpretó otra palabra de la tradición griega con un contenido un tanto más amplio: *Paideía* (Lledó, 1998). Desde los orígenes del término, este siempre había estado asociado a su condición adjetiva (Bueno, 1996), perdurando la significación relativa al campo durante muchos años, y continuando a lo largo de toda la Edad Media (Gómez Pellón, 2010). También la iglesia medieval tomó el concepto de cultura en su sentido moral, para aplicarlo exclusivamente al “culto” ritual religioso (Güell, 2008). Solo a partir del siglo XVIII comienzan a aparecer usos gramaticales sustantivados del término —«¿qué es la cultura?», «filosofía de la cultura», «historia de la cultura», etc.— en un sentido más o menos similar al que adquiere hoy en día (Bueno, 1996). Será durante este siglo, cuando acerque su significado al concepto inglés de *refinement* (refinamiento) y al alemán de *Bildung* (educación/ formación) (Bauman, 2013). De este modo, la cultura se convierte entonces en un agente de cambio, con la misión de educar y refinar a las masas, mejorando así el conjunto de la sociedad (Bauman, 2013). En términos generales, la cultura ha de referirse a los modos de vida de unas regiones, naciones o grupos sociales determinados, siendo durante una gran parte de la historia sinónimo de civilización (Williams, 1980; Eagleton, 2001, 2017). Sin embargo, el concepto tomó tal amplitud que llegaría a significar “tanto civilización como crítica de la civilización”, en tanto en cuanto “el término «cultura» constituye en sí mismo una crítica de la razón instrumental” (Eagleton, 2017: 31). Cabe destacar que “la raíz latina de la palabra es *colere*, que puede significar desde cultivar y habitar hasta veneración y protección”. De este modo, si bien en un principio el término se utilizó para designar algo material, después se iría convirtiendo en un asunto espiritual (Eagleton, 2001: 12).

### **3.1.2. LA CULTURA EN LA EDAD MODERNA (SIGLOS XVI-XVIII)**

Tras la profunda crisis de la iglesia católica a mediados del siglo XVI, y la gran cantidad de cambios y transformaciones científicas de la época, hubo que preguntarse dónde residía la certeza del saber. Uno de los padres de la filosofía moderna, René Descartes, planteó hacia 1640 que el fundamento de la nueva realidad, en donde los dioses habían perdido una cierta importancia, era la conciencia del individuo, el cuál mediante la reflexión y la razón, “sería capaz de dar certeza

al conocimiento y racionalidad al ordenamiento del mundo” (Güell, 2008: 41). La razón ilustrada era aquello que permitía al ser humano reflexionar acerca de las represiones existentes en la sociedad, es decir, era una razón encaminada hacia la emancipación, y, por tanto, hacia la reflexión y la crítica (Cortina, 2008). Eran los primeros pasos hacia el periodo ilustrado, que tanta influencia ejercerían sobre las futuras conceptualizaciones culturales.

El concepto de cultura comienza a adquirir una mayor relevancia en los comienzos de la ilustración y la filosofía moderna. Así, uno de sus principales representantes, el filósofo Immanuel Kant, conserva una de las significaciones clásicas del concepto de cultura en cuanto que “perfección de la naturaleza humana” es decir, una especie de mediación entre las leyes de naturaleza y la moralidad del hombre. Esta concepción vendría a ser un sinónimo del concepto de *civilización*, que estaría muy extendida durante el siglo XVIII y parte del XIX (Williams, 1980; González, 2014). Si bien es cierto que Kant comparte esta visión de la cultura, este introduce además el concepto de cultura como “proyección de la subjetividad humana” a través de la cual la cultura no es solo el ámbito intermedio entre naturaleza y moralidad, sino que también representa “la proyección del interés por la razón y, en esa medida, de la subjetividad humana, por dar sentido a toda su experiencia” (González, 2014: 706-707).

George Hegel, uno de los filósofos postkantianos más influyentes que también trabajó en la filosofía de la cultura, introduce en su obra *Fenomenología del espíritu* (1807) el tema de la cultura como “aquello mediante la cual el individuo tiene aquí validez y realidad” (Ramírez, 2007: 174). Tal y como sostiene el filósofo y gran intérprete de Hegel, Jean Hyppolite, el concepto de *Bildung* (Cultura) tiene en Hegel un alcance más general que incluye el lenguaje, el orden económico, el político-estatal y no solo las esferas estética, moral e intelectual, poseyendo, además, una naturaleza de problemática y de conflicto (Ramírez, 2007).

No deja de ser paradójico, como afirma Bauman (2002), que la deconstrucción del concepto de cultura llegara finalmente con el comienzo de la *culturalización* de las ciencias sociales, pero lo cierto es que, durante la segunda parte del siglo XVIII, se acuñó la idea de cultura para separar los logros humanos de los hechos naturales. Sin embargo, durante el siglo XIX, la tendencia general en las ciencias sociales sería la de “naturalizar” la cultura. El término cultura comienza entonces —como veremos en el siguiente apartado— con el auge de los estudios antropológicos a vincularse al concepto de civilización.

### 3.1.3. LA CULTURA DEL SIGLO XIX Y COMIENZOS DEL XX: CIVILIZACIÓN, ANTROPOLOGÍA Y HEGEMONÍA

Tradicionalmente la cultura de la mayoría de la población había estado controlada por la minoría que ejercía el poder político. Sin embargo, a principios del siglo XIX, con los procesos de industrialización y urbanización, las clases trabajadoras comienzan a desarrollar una cultura independiente alejada de la cultura de la clase dominante (Storey, 2002).

En este contexto, si bien es cierto que no trataron el concepto de cultura tan explícitamente como otros autores, la influencia de Marx y Engels en posteriores conceptualizaciones del término iba a ser muy notable. El enfoque marxista de la cultura radica en las condiciones históricas de producción, es decir en la relación entre los conceptos de *base* y *superestructura*. Entendemos por *base* la combinación de las fuerzas de producción (materias primas, trabajadores, herramientas, tecnologías, etc.) con las relaciones de producción (amo-esclavo, señor feudal-campesino, burgués-proletario, etc. en tanto que relaciones de clase.). Por su parte, entendemos por *superestructura* tanto las instituciones (políticas, legales, educativas, culturales, etc.) como las “formas definidas de conciencia social” (políticas, religiosas, éticas, filosóficas, culturales, etc.) generadas a raíz de las instituciones (Storey, 2002: 138). Así, a través de los análisis económicos de la sociedad capitalista Marx y Engels fueron capaces de establecer un sistema de clases sociales en donde las ideas y la cultura dominante era determinante para la sociedad. De este modo, en un conocido pasaje de *La ideología alemana*, sostienen que “las ideas de la clase dominante son las ideas dominantes en cada época” o dicho de otro modo “la clase que ejerce el poder material dominante en la sociedad, es al mismo tiempo, su poder espiritual dominante” (Marx y Engels, 1974: 50). Es decir, la cultura imperante en la sociedad —que posteriormente Antonio Gramsci denominaría *hegemonía*— es la cultura de la clase dominante de la sociedad. Además, se hace necesario añadir que mientras la cultura dominante no se ve alterada por lo que hace sobre la cultura dominada, esta (la dominada) se ve continuamente determinada por el poder que ejerce sobre ella la dominante (Grignon y Passeron, 1992).

En este mismo libro, los autores también apelan a la necesidad de los individuos “de apropiarse de la totalidad de las fuerzas productivas existentes, no sólo para poder ejercer su propia actividad, sino en general, para asegurar su propia existencia” (Marx y Engels, 1974: 79). Esta apropiación solo puede llevarse a cabo mediante una asociación universal, realizada a través de una revolución, en la cual el proletariado se hace con la totalidad del poder de producción, suprimiendo, de este modo, la dominación de las clases hasta ahora dominantes (Marx y Engels, 1974). Para Marx, por tanto, «la revolución es la aparición de un nosotros (“los individuos asociados”) que se apropia de sus fuerzas productivas» (Garcés, 2013: 57) construyendo así su

propia cultura de manera autónoma.

En las antípodas del pensamiento de Marx y Engels se encuentra Matthew Arnold. El poeta y crítico cultural inglés, cuyo trabajo como inspector educativo ejercería una gran relevancia en su pensamiento, escribió en 1869 una de sus obras más influyentes para la concepción moderna de la cultura: *Cultura y Anarquía* inaugurando la tradición que vendría a denominarse «cultura y civilización» (Storey, 2002). En una época de grandes cambios y avances democráticos, donde las clases trabajadoras comienzan a conquistar algunos derechos sociales y laborales, Arnold plantea la cultura como una fuerza de conservación del orden social en oposición a la *anarquía* que suponía esta democratización de la sociedad (Alcoriza y Lastra, 2010). De esta manera, Arnold realiza un análisis de la sociedad inglesa en donde divide a esta en *bárbaros* (aristocracia), *filisteos* (clase media burguesa) y *populacho* (clase trabajadora) donde parece sugerir que las dos primeras clases estarían más avanzadas que la última en el escalón evolutivo (Storey, 2002). Bajo estas premisas, Arnold utiliza implícitamente el concepto de anarquía como sinónimo de cultura popular, es decir, de la cultura de la clase trabajadora subversiva, cuya entrada en la política pondrá —según él— en peligro los valores de la sociedad (Storey, 2002). Por encima de la cultura, las preocupaciones principales de Arnold son el orden y la autoridad social. Dado que el simple hecho de la existencia de una cultura de la clase trabajadora ya es una evidencia del desorden y declive social existente, es necesario —para Arnold— la influencia de lo que él considera cultura (Storey, 2002).

Arnold expone constantemente en su obra la necesidad de la sociedad de “aspirar a la perfección [...] aspirar a la dulzura y la luz [...] para que prevalezcan la razón y la voluntad de Dios” (Arnold, 2010: 108). De este modo —establece Arnold (2010: 109)— “Los grandes hombres de la cultura son los verdaderos apóstoles de la igualdad [...] quienes tienen pasión por difundir, por hacer que prevalezca, por llevar de un extremo a otro de la sociedad el mejor conocimiento, las mejores ideas de su tiempo...” Esta última frase sería la que permanecería unida al concepto de cultura de Arnold a lo largo del tiempo distanciándose de quienes pretendían “rebajar la enseñanza al nivel de las clases inferiores” (Arnold, 2010: 109).

A modo de conclusión, plantea Arnold la necesidad de mantener a la sociedad guiada —como hasta entonces— por la “recta razón”, llevando “el progreso de la humanidad hacia la perfección” (2010: 232) con firmeza para “reprimir la anarquía y el desorden, porque sin orden no puede haber sociedad y sin sociedad no puede haber perfección humana” (2010: 232).

En 1871, el antropólogo inglés Edward Burnett Tylor publicó *Cultura Primitiva. Los orígenes de la cultura*, donde se realizaría una de las definiciones más clásicas del concepto de cultura con el significado que tiene en la actualidad: “La cultura o civilización, en sentido etnográfico amplio,

es ese todo complejo que incluye el conocimiento, las creencias, el arte, la moral, el derecho, las costumbres y cualesquiera otros hábitos y capacidades adquiridos por el hombre en cuanto miembro de una sociedad” (Tylor, 1871: 19). Con esta definición, Tylor pone énfasis por una parte en la totalidad del concepto de cultura mientras que, por otra, trata de descomponer los elementos que la integran, en consonancia con el paradigma evolucionista<sup>4</sup> que defendía (Gómez Pellón, 2010). Sobre este paradigma habla Bauman (2011: 16) del concepto de “salvar al salvaje de su barbarie”, en referencia a la misión que tenía el hombre “civilizado” occidental de culturizar al resto de los pueblos del planeta. Sin embargo, esta teoría ha sido criticada por carecer de algunos elementos fundamentales para su concepción moderna como historicidad, pluralidad, integración, determinación de los comportamientos o relatividad (Stocking, 1982).

Alejándonos de la antropología, William Morris fue otro de los principales representantes de la Inglaterra victoriana, desarrollando multitud de actividades a lo largo de su vida y convirtiéndose en una de las figuras más destacadas del ambiente cultural de la época (Calvera, 2015). Si bien Morris se crió en el seno de una familia acomodada de clase media y se educó en un ambiente liberal, tras leer a Marx se da cuenta que coincide con él en todo lo esencial y se convierte al socialismo. De este modo, toda su obra estará fuertemente condicionada por la búsqueda de democratizar la educación, las artes y la cultura, así como de romper con el sistema de producción industrial que suponía convertir los objetos en mercancías con el único objetivo de maximizar beneficios (Calvera, 2015).

En la conferencia realizada en 1883, *Arte, opulencia y riqueza*, Morris realiza una profunda crítica del arte del momento comparándolo con épocas pasadas y vinculando su deterioro a las nuevas formas de trabajo. De este modo, —argumenta Morris— se ha perdido “el arte popular, es decir, el arte que se hace mediante la cooperación de muchas mentes y manos de diversa clase y nivel de talento, cumpliendo todas su cometido, subordinadas a un todo mayor sin que nadie pierda su individualidad, la pérdida de un arte tal es indudablemente enorme, aún más inestimable” (Morris, 2015: 70). Se ha perdido la humanización del arte en tanto que, si bien el trabajo que se hacía en el pasado era agradable de hacer y no excesivamente pesado, ahora el trabajo inhumano que se hace, crea un arte falso, molesto de hacer que no produce más que cosas feas. El principal motivo de este trabajo degradante que oprime a la gran mayoría de la población no es otro que el mayor sistema de poder de la Europa Moderna: “el comercio competitivo” (Morris, 2015: 70).

En la parte final de la conferencia se puede observar a la perfección como Morris mezcla sus facultades de poeta y agitador político para pronunciar, bajo la figura retórica de la anáfora, unas

---

<sup>4</sup> El evolucionismo cultural sostenía que las sociedades evolucionaban siguiendo una progresión fija y lineal desde las más salvajes evolucionando hasta las más civilizadas culturas occidentales (Gómez Pellón, 2010).

palabras sobre la importancia de tener buena voluntad respecto a cuestiones sociales para poder tener la esperanza de que llegue algún día donde se invierta el actual sistema del mercado competitivo:

“Toda persona que promueve la educación nos ayuda, pues la educación, (que tan insignificante parece a las clases que la han disfrutado durante generaciones), cuando le llega a quienes sufren injusticias que no deberían soportar, propaga entre ellos un fuerte descontento y les enseña qué hacer para que ese descontento resulte provechoso. Toda persona que lucha por erradicar la pobreza nos ayuda, pues una de las causas principales de la escasez de arte popular y de la opresión del trabajo monótono es la necesidad que la civilización moderna impone de que se produzcan objetos sombríos para gente sombría, para los esclavos del comercio competitivo. [...] Toda persona que reivindica los derechos públicos frente a la codicia privada nos ayuda. [...] Toda persona que intenta mantener vivas tradiciones artísticas coleccionando reliquias de arte de antaño [...] Toda persona que intenta sortear la diferencia de clases ayudando a abrir museos, galerías, jardines, y otros placeres que todos puedan compartir nos ayuda [...]” (Morris, 2015: 81).

En otra de sus más influyentes conferencias —convertida a la postre en texto—, *La era del sucedáneo* (1894), Morris determina que la civilización está constituida por una cantidad innumerable de bienes y cosas que, lejos de ser auténticas, no son más que un “sucedáneo” de estas, que consiguen apaciguarnos (Morris, 2016: 103). De este modo, la gente ya no consume alimentos, ropa, calzado o utensilios de calidad ni vive en casas, ciudades o zonas rurales dignas de ser vividas. Esto es debido a que “la esencia de la razón industrial no es la producción de bienes sino de beneficios para los privilegiados que viven del trabajo de los demás”, lo cuál genera una auténtica enfermedad llamada pobreza que priva a la gente de ser feliz. (Morris, 2016: 114). La cultura y las bellas artes también recibirán críticas por parte de Morris al situarse también estas en la era del sucedáneo. De este modo, centrándose en el teatro, relaciona la poca calidad de las obras teatrales (a pesar del gran esfuerzo de los trabajadores honrados) que no son más que un “sucedáneo” del auténtico teatro, con las exhaustivas jornadas de trabajo y la vacuidad de las vidas de los trabajadores ya que “cualquier cosa que se les presente como entretenimiento servirá para atraer su atención” (Morris, 2016: 106). Ante esta situación, “la única respuesta posible es exigir el derecho a ser considerados ciudadanos [...] la exigencia de un salario digno, de una solución para el problema del paro, de un límite legal a la jornada laboral y otras medidas sensatas...” (Morris, 2016: 115).

Como el propio Morris afirma en *Cómo me hice socialista* (1894): “Además del deseo de crear cosas hermosas, la principal pasión de mi vida ha sido y es el odio a la civilización moderna” (Morris, 2015:174). Con todo, puede decirse que “lo que mejor define la aportación histórica de Morris es el hecho de ser uno de los tentativos más serios hechos nunca para comprender la lógica y el funcionamiento de la vida cotidiana en la sociedad moderna” (Calvera, 2015: IX).

A finales del siglo XIX los conceptos *cultura* y *civilización* dejarían de ser sinónimos para convertirse prácticamente en antónimos. En esa época el término *civilización* comenzó a distanciarse del de *cultura* al adquirir ciertas connotaciones imperialistas con la consecuente desacreditación de algunos liberales (Eagleton, 2001). Así, hoy utilizamos el concepto de civilización bien para “designar neutralmente una forma de vida («civilización inca») o [...] para alabar una forma de vida por su humanidad, ilustración y refinamiento [...] significa la vida tal como la conocemos, pero dando a entender que es superior a la barbarie” (Eagleton, 2001: 23). Por otro lado, los alemanes —valiéndose de la palabra francesa *culture*— emplearon la palabra *kultur* (cultura) para referirse a “un asunto absolutamente extraordinario, espiritual crítico y elevado, y no algo que permita estar contento y a gusto con todo el mundo” (Eagleton, 2001: 24).

Uno de los padres fundadores de la sociología, el francés Émile Durkheim resultaría fundamental para la posterior comprensión de futuras conceptualizaciones de la cultura. Durkheim establecería el concepto de «hecho social», para definir a los “modos de actuar, de pensar y de sentir [...] que existen fuera de las conciencias individuales [...] dotados de un poder imperativo y coercitivo en virtud del cual se imponen al individuo, lo quiera este o no” (Durkheim, 1986: 39), es decir, los «hechos culturales» (Bauman, 2002) ya existentes antes de que nazcan los individuos, conformados por las normas, los códigos, los sistemas (monetarios, métricos, de comunicación, etc.) y demás “acuerdos” que conforman la “cultura” de una sociedad.

Otro autor coetáneo de Durkheim, el filósofo y sociólogo alemán Georg Simmel, realiza a inicios del siglo XX un diagnóstico *trágico* a la cultura contemporánea llamado *El concepto y tragedia de la cultura* (1911). En este escrito, Simmel establece el enfrentamiento que tiene lugar en el modo de vivir humano “entre la vida subjetiva que es inquieta pero finita en el tiempo; y sus contenidos, que, una vez creados, se fijan y adquieren una validez atemporal. [...] La cultura se hace realidad con la reunión de ambos elementos, ninguno de los cuales puede abarcar por sí mismo a la cultura” (Simmel, 1968: 29-30). Como afirma el sociólogo Pedro Güell, “Lo interesante es que Simmel pudo atreverse al reconocimiento del carácter compulsivo y alienado de la sociedad porque apostó a la cultura como modo de recuperación del sujeto [...] afirmando que la vida moderna había supuesto la ausencia del sujeto y la pérdida del sí mismo” y ahí es donde reside la tragedia (Güell, 2008: 48).

En contraposición con el paradigma evolucionista que hemos visto de Edward B. Tylor, el también antropólogo Franz Boas, quien introdujo el concepto en plural *culturas*, fue uno de los principales referentes del relativismo cultural, el cual sostenía que las diferentes culturas no podían ser evaluadas a partir de unos criterios universales, pues sus acciones venían determinadas por sus propias tradiciones culturales, no siendo ninguna cultura superior a la otra. En su obra más relevante, *The Mind of Primitive Man* (1911), definió la cultura como:

"la totalidad de las reacciones y actividades mentales y físicas que caracterizan la conducta de los individuos componentes de un grupo social, colectiva e individualmente, en relación a su ambiente natural, a otros grupos, a miembros del mismo grupo, y de cada individuo hacia sí mismo. También incluye los productos de estas actividades y su función en la vida de los grupos" (Boas, 1964: 166).

Así pues, Boas mostró su rechazo con argumentos empíricos hacia los pensamientos etnocentristas de la época, provocando una revolución cultural que sentó las bases de la antropología moderna (Stocking, 1982). Con respecto al relativismo cultural, cabe destacar la problemática que presenta la posición inverosímil de un concepto como este. Si bien es cierto que bajo esta corriente de pensamiento no existen fundamentos universales ni verdades absolutas (ya que todo dependería del contexto cultural en el que tuviera lugar) no lo es menos que hay ciertas prácticas que pueden no ser toleradas por otras personas cuya posición también ha de ser respetada (Eagleton, 2017). Dicho de otro modo: "relativizarlo todo en función de la cultura, es convertir a esta en un absoluto" (Eagleton, 2017: 56), con la consecuente pérdida de significado de esta.

Unos años después de la constatación del pensamiento relativista de Boas, el antropólogo polaco Bronisław Malinowski, entre otros, introdujo, influenciado por el sociólogo Émile Durkheim, los principios teóricos del funcionalismo, mediante el cual se interpreta que la cultura existe para cubrir las necesidades orgánicas y sociales del ser humano, es decir, en constante interacción con las necesidades naturales (Gómez Pellón, 2010).

Radicalmente importante para futuras conceptualizaciones del concepto de cultura, sería la revisión que haría Antonio Gramsci del término<sup>5</sup> *hegemonía*, ya analizado por importantes referentes marxistas como Lenin o Rosa Luxemburgo. El filósofo y teórico marxista, fundador del Partido Comunista Italiano (PCI), desarrollaría este concepto durante sus años en la cárcel y

---

<sup>5</sup> Veremos la influencia de Gramsci en siguientes apartados como los dedicados a La Escuela de Fráncfort, al Círculo de Birmingham (especialmente a la figura de Raymond Williams) o al sociólogo Pierre Bourdieu.



lo plasmaría en sus *Cuadernos de la cárcel* (Williams, 1980; Rowan, 2016a). Gramsci entiende por hegemonía la “condición en proceso en que una clase dominante (aliada con otras clases o fracciones de clases) no solo gobierna una sociedad, sino que la dirige a través del ejercicio del «liderazgo moral e intelectual»” sugiriendo una sociedad donde existe (a pesar de la opresión) un “alto grado de consenso” y de “estabilidad social” (Storey, 2002: 166).

Es en la distinción entre los conceptos de *dominio* y *hegemonía* donde radica la gran aportación de Gramsci. Si bien por *dominio* se entiende la imposición por la fuerza de una serie de parámetros realizada desde el poder de gobierno sobre la ciudadanía en forma de coerción directa (Williams, 1980; Rowan, 2016a), la *hegemonía* en Gramsci representa “un complejo entrelazamiento de fuerzas políticas, sociales y culturales” (Williams, 1980: 129) es decir, comprende los mecanismos mediante los cuales las élites dominantes dan por válidos determinados comportamientos, tradiciones y formas de relación social a la vez que censuran otras (Rowan, 2016a). Este sistema supera al concepto de cultura en tanto que relaciona a la cultura como «proceso total de vida» con sus formas de poder (Williams, 1980), generándose así dos tipos de clases: la clase dominante y la clase subalterna. El concepto de hegemonía de Gramsci no solo significa un proceso de dominación venido del exterior sin sujeto, sino que hace referencia también al proceso en donde una clase hegemoniza ciertos intereses que son también reconocidos por las clases subalternas (Martín-Barbero, 2010).

Para Gramsci, es fundamental elaborar una nueva concepción del mundo donde la hegemonía cultural esté definida por el proletariado y las clases subalternas y no por las élites dominantes. Esta concepción deberá tener un sentido teórico-práctico marcado por la acción política (Solé Tura, 1967). Para ello, se necesita la construcción de voluntad colectiva sensible a la revolución, donde el lenguaje (incluido el artístico y cinematográfico) es quizás el instrumento con mayor capacidad (Miller y Yúdice, 2004). Por tanto, apoyándonos en las tesis de Gramsci, podemos resaltar que para que el proceso revolucionario y la transformación salgan hacia adelante, no basta con la conquista democrática de las instituciones de gobierno sino que es también necesario un reemplazo de la cultura dominante por la cultura dominada (Rowan, 2016a).

En 1930, uno de los mayores intelectuales del siglo XX, el médico austriaco Sigmund Freud, publicaba un ensayo titulado *El malestar en la cultura* donde trataba de analizar el poder de la cultura en el comportamiento humano. Según Freud, el término cultura “designa la suma de las producciones e instituciones que distancian nuestra vida de la de nuestros antecesores animales y que sirven a dos fines: proteger al hombre contra la naturaleza y regular las relaciones de los hombres entre sí (Freud, 1975: 33). Freud culpa a la cultura de ser una de las responsables del sufrimiento humano llegando a afirmar que “podríamos ser mucho más felices si la

abandonásemos para retornar a condiciones de vida más primitivas” (Freud, 1975: 30). A diferencia de la época de la Ilustración, Freud no ve la cultura en términos de formación o aprendizaje a través de la razón, sino que comprende que la cultura representa una serie de prohibiciones y normas restrictivas limitando la libertad y anulando el comportamiento natural de los hombres para mantener así un orden social (Gomà i Musté, 1977).

También en la década de los años treinta adquirirían cierta relevancia los trabajos surgidos en Inglaterra de F.R. Leavis, Q.D. Leavis o Denys Thompson con una clara influencia de Mathew Arnold, que podemos encuadrar (Storey, 2002) en una corriente denominada *Leavisismo*. Caracterizados por un elitismo similar al que promulgaban la tradición de la *cultura y civilización* de Arnold, para los leavisistas el siglo XX estaba caracterizándose por un creciente declive cultural. Según ellos, si bien la cultura había estado tradicionalmente protegida por una minoría culta, la ampliación de derechos sobre las clases trabajadoras y la consecuente pérdida de poder y de autoridad de las clases más elevadas, estaba produciendo una grave pérdida de nivel en la cultura de la época (Storey, 2002). Según los leavisistas, la Revolución Industrial fue la principal responsable de esa pérdida de cultura que encarnaban las comunidades orgánicas de los pueblos. Realizaron además numerosas críticas a la cada vez más incesante cultura de masas de la época, especialmente al cine y la publicidad, los cuáles suponían no solo una degradación del lenguaje sino de la vida. Y es esta pérdida en la calidad de vida la que lleva a los trabajadores a buscar en su tiempo de ocio alejado del trabajo, las distracciones del consumo pasivo que ofrece la cultura de masas (Storey, 2002). Cabe destacar que, si bien estos análisis podrían ser compartidos por muchos de los pensadores que veremos en el presente capítulo, se pueden observar claramente las diferencias entre ellos cuando sabemos que los leavisistas no creían en una sociedad donde toda la población estuviera culturalmente emancipada, sino que buscaban una vuelta a la cultura como autoridad de las clases más elevadas preponderante décadas atrás.

En mayo de 1942, en el marco de la Segunda Guerra sino-japonesa y la Segunda Guerra Mundial, se celebra en la prefectura china de Yenan el *Foro de Yenan sobre arte y literatura* con el objetivo de estudiar y analizar el correcto desarrollo del trabajo artístico y literario a favor de la revolución. La principal intervención del foro fue llevada a cabo por el entonces líder del Partido Comunista Chino y de la República Popular China, Mao Tse-Tung. En sus palabras, Mao otorga gran importancia a la necesidad de organizar un “ejército cultural” que apoye la revolución y reduzca la injerencia de la cultura feudal burguesa imperialista (Tse-Tung, 1977: 99). Para Tse-Tung, no existe ninguna cultura que no esté subordinada a alguna línea política determinada, siendo el arte y la literatura proletarios un elemento fundamental de la revolución proletaria en su conjunto (Tse-Tung, 1977).

Con ideas radicalmente diferentes a Tse-Tung, en el año 1948, el poeta y crítico literario conservador T.S. Eliot, publicaba el ensayo *Notas para la definición de la cultura*, en donde comenzaba estableciendo tres sentidos de la palabra cultura “según pensemos en el desarrollo de un individuo, de un grupo social, o de toda una sociedad” (Eliot, 1949: 27). Puesto que la cultura de un individuo —afirma Eliot— viene determinada por la del grupo al que pertenece, y esta a su vez, viene determinada por la sociedad a la que pertenece, lo fundamental será entonces conocer el término cultura en relación con toda la sociedad (Eliot, 1949).

Parece que Eliot acepta la visión de la cultura como “forma total de vida” afirmando que incluye “todas las actividades e intereses característicos de un pueblo: el día del Derby, la regata de Henley... las carreras de perros, el blanco para dardos, el queso de Wensleydale... las iglesias góticas del siglo XIX...” (Eliot, 1949: 44-45). No obstante, el hecho de que Eliot asuma esta definición, se contradice con el momento en que él mismo habla de la posibilidad en el futuro de un periodo histórico que carezca de cultura. Si no hay cultura —entendida esta como “forma total de vida”— vendría a decirse que no hay vida en común a ningún nivel (Williams, 1974; Eagleton, 2017). Para Eliot, “la cultura puede hasta ser descrita simplemente como aquello que hace que la vida valga la pena de ser vivida” es decir, que generaciones posteriores digan “valía la pena que dicha civilización haya existido” (Eliot, 1949: 38).

En 1952, los antropólogos estadounidenses Alfred Kroeber y Clyde Kluckhohn, recopilaron en su libro *Culture. A Critical Review of Concepts and Definitions* (1952), 161 definiciones del concepto de cultura agrupadas en seis categorías diferentes: descriptivas, históricas, normativas, psicológicas, estructurales y genéticas (1952: 39-72) estableciendo, en las conclusiones de esta publicación, esta definición a modo de síntesis de su investigación:

“La cultura consiste en patrones de comportamiento, explícitos o implícitos, adquiridos y transmitidos mediante símbolos, que constituyen los logros distintivos de los grupos humanos, incluyendo su plasmación en utensilios; el núcleo esencial de la cultura consiste en las ideas tradicionales (es decir, históricamente derivadas y seleccionadas) y sobre todo sus valores asociados; sistemas culturales que pueden por un lado, ser considerados como productos de acción y por otro, elementos condicionantes de acciones futuras”<sup>6</sup> (Kroeber y Kluckhohn, 1952: 181).

---

<sup>6</sup> Traducción del autor.

A mediados del siglo XX, el antropólogo y etnólogo Claude Lévi-Strauss introdujo el estructuralismo en las ciencias sociales convirtiéndose en el padre de la antropología estructuralista. El estructuralismo, fue el método utilizado —a finales del siglo XIX—por el lingüista Ferdinand de Saussure en donde se divide el lenguaje en dos componentes: significante (la escritura de la palabra) y significado (el concepto mental de la palabra). La relación entre ambos será el fruto de un acuerdo no natural sino cultural. De este modo, nuestro modo de conceptualización del mundo dependerá del lenguaje que hablemos y, por consiguiente, de la cultura en que vivamos, siendo la tarea principal del estructuralismo el dar a conocer las reglas y convenciones que producen los diferentes significados (Storey, 2002).

Lévi-Strauss hizo grandes contribuciones al concepto de cultura pues describía a esta como una estructura de elecciones finitas, pero prácticamente innumerables (Bauman, 2002). Así pues, establecía que las estructuras eran los conjuntos de reglas que se mantienen a lo largo del tiempo, y que conforman las relaciones sociales y las acciones que realizan los individuos. Podemos ver pues, la obra de Lévi-Strauss como una búsqueda hacia el origen de las reglas generadoras de orden de una sociedad (Bauman, 2002). Para Lévi-Strauss, entre todas las formas de cultura “hay una diferencia de grado, no de naturaleza; de generalidad y no de especie. Para comprender su base común, es necesario dirigirse a algunas estructuras fundamentales del espíritu humano, más que a tal o cuál región privilegiada del mundo o periodo de la historia de la civilización” (Lévi-Strauss, 1969: 116).

Tras las teorías estructuralistas, el sociólogo Talcott Parsons desarrollaría la «Teoría de la acción social» donde contempla la cultura como un factor que contrarresta el azar (Bauman, 2002). Para Parsons, es necesario que tanto los sistemas sociales humanos como las personalidades humanas estén coordinados. La cultura es —según Parsons—el sistema de ideas, símbolos, creencias y valores que permite su coordinación (Bauman, 2002).

#### **3.1.4. LA TEORÍA CRÍTICA DE LA ESCUELA DE FRÁNCFORT**

En el periodo posterior a la Primera Guerra Mundial, en la Alemania de la Primera República de Weimar, la revolución proletaria (al contrario que la bolchevique) no se había producido y el socialismo europeo se encontraba en un estado de incerteza. En este contexto, fue formándose paulatinamente en Fráncfort un grupo de intelectuales de izquierdas que, descontentos con la idea de tener que integrarse en algún partido, entendieron que la opción por el marxismo y por una teoría crítica de la economía política, anticipadora de la acción, era la mejor tarea que un intelectual podía realizar en esos momentos en donde si el marxismo no había alcanzado los

logros esperados, era en gran parte por la escasa atención que se había prestado a la teoría (Cortina, 2008; Jay, 1973).

Así, en 1922, el intelectual J. Weil organiza la *Primera Semana de Trabajo Marxista* con la intención de crear un espacio donde las distintas tendencias marxistas pudieran debatir para llegar a un marxismo más “puro” o “auténtico”, sin ninguna intención partidista. A raíz de este debate, se planteó la idea de crear un instituto permanente y, el 3 de febrero de 1923 se fundaría el Instituto de Investigación Social (*Institut für Sozialforschung*). Aunque el *Institut* se asoció con la recién creada Universidad de Fráncfort, se mostró un especial interés en asegurarle una independencia tanto económica como intelectual. Así pues, Weil (más concretamente su padre, Hermann Weil) asumiría la carga financiera del Instituto, y los intelectuales Friedrich Pollock y Max Horkheimer figurarían como fundadores del mismo. La que posteriormente sería llamada Escuela de Fráncfort, se caracterizaría por la interdisciplinariedad de sus investigaciones, realizando trabajos sobre filosofía, sociología, psicología, historia, movimientos sociales y política social (Cortina, 2008; Jay, 1973). Con el triunfo de Hitler en 1933, y la consiguiente dispersión de los miembros de la Escuela primero en Ginebra, después en París, y posteriormente, en 1934 en la Universidad de Columbia en Nueva York, se acuñó el término de Teoría Crítica para entender este modelo teórico que trató de comprender los fenómenos producidos en las sociedades postindustriales, así como las transformaciones del concepto de la *razón* (Muñoz, 2000). En el presente trabajo, utilizaremos principalmente los trabajos publicados en torno a la sociología de la cultura de Theodor Adorno, Max Horkheimer y Herbert Marcuse —la llamada primera generación de la Escuela—, Jürgen Habermas —el más influyente de la segunda generación—, e incluiremos también algunas ideas de intelectuales relacionados con la Escuela de Fráncfort como Walter Benjamin o Erich Fromm.

La Escuela de Fráncfort realizó uno de los más lúcidos y completos análisis sobre la situación social y cultural de la época relacionando conceptos como *alienación, dominación, industria cultural, pseudocultura, masas, fetichismo, consumismo* o *individualismo*. Según Muñoz (2000), la Teoría Crítica realizará notables reinterpretaciones del pensamiento marxista, enfocando buena parte de sus análisis en la alienación del sujeto y su dominación por parte de las clases dominantes. Marx, ya había alertado de la posibilidad cada vez más efectiva de convertir al ser humano en un mero instrumento de producción e intercambio, subordinando al sujeto a las fuerzas de la naturaleza industrializada, y estableciendo el estado de opresión como el estado habitual de la especie humana. Asumiendo esto, los intelectuales de la Escuela de Fráncfort, establecían que la pseudoliberación que parece aportarnos el consumo de mercancías, era fundamental para preservar el orden establecido. De este modo, la población se vuelca en la posesión de bienes y será valorada socialmente en función de los productos comerciales que posea, atendiendo así, a lo que la Teoría Crítica llamaría *ideologización antiideológica*, mediante la cual, dada la

perfección de los métodos de control de las clases dominantes, la mayor parte de la población ha perdido su capacidad de análisis racional, encontrándose totalmente entregada a las formas dominantes, y con una asombrosa tolerancia ante la convivencia de la pobreza, con el derroche y la desigualdad.

Como venimos diciendo, el concepto de *alienación* es el gran nexo de unión entre Marx y la Teoría Crítica. Esta *alienación* por parte de los poderes dominantes incapacita a los sujetos para determinar cuáles pueden ser sus propias necesidades “reales” y cuáles vienen “planificadas” desde el exterior, ante lo cual Herbert Marcuse se pregunta: “¿Qué fuerza formidable, entonces, ha podido reprimir las verdaderas necesidades humanas hasta el punto de que el individuo alienado ya no es consciente de su alienación; hasta el punto de que su conciencia del peso de las contradicciones resulta oscurecida y su falsa conciencia es inmune contra la falsedad?” (Muñoz, 2000). En este sentido, según la Escuela de Fráncfort, la gran dificultad de los individuos para hacerse cargo de su propio destino cotidiano, cada vez es más palpable y la individualidad libre se considera desviación y enfermedad, en un sistema que totaliza las relaciones humanas y sociales (Muñoz, 2000). Así, Erich Fromm, en su libro *El Miedo a la Libertad* (1964), sostenía que la estructura de poder experimentó cambios considerables desde mediados del siglo XX. Ya no se trataba de un poder con un control manifiesto y fácilmente reconocible, sino que se trataba de una dominación coercitiva donde el poder era anónimo, invisible y enajenado. Esta dominación tenía por objetivo amoldar acriticamente a los individuos mediante el mecanismo de la conformidad, determinada por el miedo a la diferencia y cuyo objetivo fundamental es ser como los demás individuos. Así, la persona alienada resolverá sus problemas a través de la conformidad, y se sentirá segura cuando se vea lo más parecida a su prójimo; siendo su objetivo principal conseguir la aprobación de los demás (Muñoz, 2000).

Aunque ya Adorno analizó la escasa posibilidad que tenía el ciudadano postindustrial de recibir mensajes no planificados, Habermas denominaría como “colonización-del-mundo-de-vida” al estado en que la sociedad altamente tecnológica logra insertarse en la psicología del individuo. Para la Escuela de Fráncfort, el nuevo tipo de capitalismo burocrático de consumo implicaba una tendencia casi irresistible a universalizar la alienación y a convertir la totalidad de la vida en objeto de dominación (Muñoz, 2000).

Respecto al ámbito cultural, el análisis que harían en 1944 Theodor Adorno y Max Horkheimer sobre la industria cultural en *Dialéctica de la Ilustración* (2007) supondría una de las más completas críticas al mundo de la cultura en su etapa postindustrial. Para los teóricos de Fráncfort, la capacidad de producir creaciones culturales de una manera serializada, suponía una serie de riesgos que consideraron necesario valorar. En primer lugar, el sometimiento de estas nuevas

producciones culturales serializadas a las leyes de la oferta y la demanda del mercado capitalista, consolidan unos principios de rentabilidad económica. Además, también se crea cierta asimilación y conformismo social mediante modelos simbólicos, es decir, la industria cultural realiza funciones “extramercantiles”, ya que a la rentabilidad económica se le suma la rentabilidad ideológica que permite crear asimilación al sistema y que, por tanto, este perviva a largo plazo. Así, el valor de uso de los bienes culturales es sustituido por su valor de intercambio y, de esta manera, el goce es sustituido por “el tomar parte y estar al corriente”; la comprensión por el aumento de prestigio y, el disfrute de la cultura, por el status de la posesión de objetos —“cada uno vale por lo que tiene”— (Muñoz, 2000). Por otra parte, la cultura, al hacerse industria dará un papel muy importante a la publicidad y la moda. La publicidad comienza a formar parte de la psicología del individuo como un parásito, ejerciendo un grandísimo poder sobre los inconscientes colectivos —el «no puede usted perderselo» (Adorno y Horkheimer, 2007)—, mientras que la moda, por su parte, será la encargada de producir la falsa impresión de la multiplicidad de ofertas como si estas no estuvieran perfectamente armonizadas entre sí (Muñoz, 2000). La homogeneización de los productos culturales y de los gustos será —sin lugar a dudas— otra de las características principales de la industria cultural según la Teoría Crítica, como bien se puede observar en *Dialéctica de la ilustración*:

“Hoy la cultura lo hace todo semejante. Cine, radio y revistas constituyen un sistema. Cada sector está armonizado en si mismo y todos entre ellos. [...] La técnica de la industria cultural ha llevado solo a la estandarización y la reproducción en serie y ha sacrificado aquello por lo que la lógica de la obra se diferenciaba de la lógica del sistema social” (Adorno y Horkheimer, 2007: 133-134).

y también en el libro escrito por Adorno y el compositor Hanns Eisler, *El cine y la música*:

“Toda sugerencia de novedad que salga fuera de los cauces habituales tropieza con una serie de resistencias que no se pueden calificar propiamente de censura, sino como la fuerza de gravedad del sistema” (Adorno y Eisler, 1976: 166).

Otra de las características de la industria cultural y de la ya instaurada entonces “sociedad de masas”, será la “ultrapasividad” con la que se relacionarán los espectadores con los productos culturales, convirtiéndose en simples consumidores de cultura. Para Adorno y Horkheimer, los productos de la industria cultural están constituidos para negar y eliminar “cualquier tipo de capacidad imaginativa, de espontaneidad, de fantasía o cualquier otro tipo de pensar activo por parte del espectador” (Raunig, 2008: 29). No solo en *Dialéctica de la ilustración* se analizará este

comportamiento —el cuál sería descrito como “atrofia de la imaginación y de la espontaneidad del actual consumidor cultural” (Adorno y Horkheimer, 2007: 139)— sino que también Herbert Marcuse haría referencia en sus *Ensayos sobre política y cultura* a una “heteronomía disfrazada de autonomía” y a la “creciente pasividad del pueblo respecto del omnipresente aparato político y económico [...] que convierte a los individuos en objetos de la administración” (Marcuse, 1970: 107-108).

Unos años antes de la publicación de *Dialéctica de la ilustración*, el filósofo y crítico cultural Walter Benjamin —estrecho colaborador de la Escuela de Fráncfort y amigo personal de Theodor Adorno y Max Horkheimer— publicaba en 1936 el ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* en donde analizaba la problemática a la que se enfrentaba la cultura con la producción mecanizada de obras de arte. Benjamin establecía que, con la reproducción técnica de las obras de arte, estas perdían su “hic et unc” (aquí y ahora) y, por tanto, su *aura*. No obstante, este hecho, lejos de suponer para Benjamin una amenaza —como más adelante expondrían los integrantes de la Escuela de Fráncfort— suponía una refuncionalización para la obra de arte, tal y como podemos observar en la siguiente cita:

“Una vez que el criterio de autenticidad deja de ser aplicable a la producción artística, la función social del arte en su conjunto queda invalidada. Su fondo ritual debe ser sustituido por un fondo constituido por una práctica diferente: la política. [...] Con la emancipación de los diferentes procedimientos artísticos dentro del ritual, para la obra de arte se multiplican las posibilidades de exponerse” (Benjamin, 2013: 67-68).

Benjamin trata de contraponer el valor ritual de la obra de arte al nuevo valor exhibitivo de ella. Antes, las obras de arte estaban reservadas para una élite y solo una parte muy pequeña de la sociedad tenía acceso a ellas, siendo imposible que tuvieran un poder transformador en la sociedad. Sin embargo, con la reproducción técnica, la obra de arte se deslocaliza y se democratiza, acercándose a las “masas” y formando parte de su imaginario colectivo. De esta manera, el pueblo podrá utilizar el arte como una herramienta emancipadora (especialmente en la inminente lucha contra el fascismo) (Benjamin, 2013). Este potencial positivo de la reproducción técnica supuso una gran influencia en la teoría cultural marxista y supone una diferenciación de los análisis de Adorno: mientras que, para este, el significado de la obra radica en el modo de producción de esta, para Benjamin su significado viene determinado por la forma de consumo (Storey, 2002).



Para Adorno —y para la Teoría Crítica en general— la cultura al hacerse industria refleja la interrelación producida entre la economía, la tecnología y la creación. Aparece entonces uno de los conceptos fundamentales para la Escuela de Fráncfort: la *pseudocultura*. Adorno define este término en *Teoría de la pseudocultura*, como la “neutralización y debilitamiento de las facultades estéticas, creadoras e intelectivas por acción de mecanismos de socialización, que desvalorizan aquello que, de algún modo, pueda aportar una perspectiva crítica y distanciada del sistema en su conjunto” (Muñoz, 2000). De este modo, la creación quedará supeditada a la rentabilidad económica del producto cultural, y la figura del artista será solamente una pieza más de un grupo empresarial específico. En lugar del arte autónomo y creador, aparecerá el arte “ligero” y la diversión será la principal finalidad de esta industria, pues será un complemento necesario para desconectar de la dura jornada laboral que vendrá al próximo día (Muñoz, 2000). Para la Escuela de Fráncfort, la cultura de masas está totalmente ligada a la “organización del tiempo de ocio” (Storey, 2002: 148) y al tipo de trabajo que ofrece el sistema capitalista. De este modo, se hace fundamental una cultura que ayude a evadirse durante el tiempo “libre” cumpliéndose el hecho de que “el trabajo lleva a la cultura de masas (y) la cultura de masas lleva de nuevo al trabajo” (Storey, 2002: 149). En la actualidad, esta teoría es perfectamente equiparable a las relaciones con las nuevas tecnologías. Al contrario de algunas hipótesis planteadas hace décadas, estas no solo no nos han liberado tiempo productivo, sino que nos mantienen más ocupados/as, convirtiendo nuestro tiempo de ocio en tiempo productivo. De este modo, tanto el consumidor cultural como el de redes sociales produce información para beneficio de los mercados, generando una pobreza temporal donde se prioriza el tiempo de la mercancía por encima del biológico (Guardiola, 2019).

Para Adorno y Horkheimer, esta fusión entre cultura y distracción, además de suponer una depravación de la cultura, significa la negación de la idea ilustrada del mundo, en cuanto autodeterminación crítica y consciente. Los ideales ilustrados de racionalidad y autonomía, se disuelven en las ideologías vaciadas de contenido de la industria cultural que promete eternamente diversión y éxito sin llegar a dar realmente nada. La crítica a la cultura de masas viene dada por el freno que supone para el progreso de la civilización en cuanto que trata continuamente de evitar que se lleven a cabo las previsiones ilustradas de una sociedad liberada de la dominación (Muñoz, 2000).

**Tabla 3.1:** «Cultura» y «cultura de masas» según la Escuela de Fráncfort

Cultura	Cultura De Masas
Real	Falsa
Europea	Norteamericana
Multidimensional	Unidimensional
Consumo activo	Consumo pasivo
Creación individual	Producción masiva
Imaginación	Distracción
Negación	Cemento Social

Fuente: Storey (2002)

Con el fin de complementar las revisiones de la literatura sobre cada temática, a lo largo del presente marco teórico de la investigación —al final de algunos apartados— ofreceremos diferentes opiniones fruto de las entrevistas realizadas con académicos/as y profesionales de la cultura. Así, a modo de comienzo, en torno a las Escuela de Fráncfort y la aplicación de sus planteamientos en la actualidad, el filósofo y sociólogo César Rendueles<sup>7</sup> sostiene que “vivimos en una sociedad donde frente a lo que se suele decir, realmente ha habido una concentración muy fuerte de los medios de comunicación y eso implica una baja calidad democrática. En ese sentido, vivimos en una sociedad muy francfortiana, pero al mismo tiempo, el análisis que hacen Adorno y Horkheimer precisamente por su calidad totalizadora, oculta un poco los repliegues que hay ahí. Hay hegemonía, pero también hay contrahegemonía. Hay totalización, pero también hay fragmentaciones, y se dejan un poco de lado vías de intervención democratizadoras que generan los propios medios de comunicación. [...] A diferencia de lo que veía Adorno, se ha generado en las últimas décadas una especie de alta cultura prêt-à-porter (alta cultura para todos los públicos), una especie de consumismo sofisticado, que ocupa un lugar intermedio entre esa cultura de masas y esa alta cultura que le gustaba a Adorno y para la cuál no sirven las herramientas adornianas. Necesitaríamos un bagaje teórico más amplio”.

Por su parte, el también sociólogo Arturo Rodríguez Morató<sup>8</sup>, al ser preguntado por los postulados totalizadores de la Escuela de Fráncfort, sostiene: “Hay algunos aspectos en esa mirada crítica sobre lo que puede suponer en tanto alienación que yo diría son recurrentes, lógicos y significativos. La idea y el planteamiento de partida desde esas posiciones, me parecen un núcleo interesante y que puede aportar. Otra cosa es cómo llevan a cabo determinados análisis los francfortianos... las conclusiones que sacan, a partir del trabajo que realizan. A ese respecto yo soy bastante crítico con ellos. En el momento en que hacían su trabajo, había unas carencias

<sup>7</sup> César Rendueles, doctor en filosofía por la UCM y profesor del Departamento de Sociología de la UCM. Fecha de la entrevista: 22 de junio de 2018.

<sup>8</sup> Arturo Rodríguez Morató, doctor en Sociología y licenciado en Economía por la UAB. Profesor titular de Sociología en la UB. Fecha de la entrevista: 7 de junio de 2018.

fuertes de unos principios básicos en el análisis de lo social. No se pueden sacar conclusiones categóricas sobre este tipo de cuestiones si no hablas con los agentes implicados en ellos. No hablaban con los actores ni con nadie de la industria cultural. Ni el más mínimo esfuerzo en ir allí *in situ* para contrastar de una manera fehaciente lo que la maquinaria hollywoodiense estaba sacando. Todo eso obviamente me parece científica, académica e intelectualmente criticable”.

El doctor en Estudios Culturales Jaron Rowan<sup>9</sup>, sostiene que “la crítica totalizante de Adorno hacia la industria cultural como un elemento que adocena, que hace a la gente más tonta... tiene un fondo con el que estaría de acuerdo. Que la industria cultural cambia el qué es cultura y cómo se produce, también, que tiene una carga ideológica, también. Donde no estaría de acuerdo es en que ahora mismo, es difícil seguir interpretando ese sistema totalitario unidireccional del que habla Adorno como tal, pues el sujeto que consume tiene agencia, tiene capacidad de interpretación, tiene capacidad de remediación, tiene capacidad de cambiar los contenidos... Si bien es verdad que el análisis que hace Adorno de la industria cultural es válido, él se fijaba solo en los contenidos de la industria cultural como lo que adoctrinaba y ahí ya no estaría yo de acuerdo. Si queremos ver cómo produce sujetos políticos la industria cultural, no sería tanto a nivel de contenidos, sino sobre la propia estructura de industria cultural, es decir, la idea de aspiración a convertirte en un sujeto estrella a través del aparato de la industria cultural, no ya el imaginario”.

En referencia a esa escasa agencia de los sujetos en la industria cultural, el doctor en Ciencia Política y especialista en políticas culturales, Nicolás Barbieri<sup>10</sup> sostiene que “la gran pregunta es: ¿cuál es el margen de la agencia, en torno a la estructura que evidentemente ejerce un control sobre los individuos? Habría que preguntarse cuál es el margen de agencia para actuar en el campo de las políticas culturales tanto desde el punto de vista de los políticos como del de la ciudadanía. Cualquier análisis que evite hablar de que en general hay una estructura que domina y que diseña reglas que generan hegemonía, tendrá, en mi opinión un punto de reduccionista”. Barbieri trata de poner en valor la potencialidad del discurso de Walter Benjamin para ejecutar políticas culturales: “Me parece oportuno distinguir entre los diferentes autores en la propia Escuela de Fráncfort, entre los Adorno y Horkheimer y esos otros más *outsiders* como Walter Benjamin o Marcuse. Si bien los análisis sobre la industria cultural de los primeros, pueden ser muy válidos para hablar de democratización cultural y políticas culturales, a mí me interesa mucho Benjamin para explicar ciertos modelos de participación del público en modelos o equipamientos culturales.

---

<sup>9</sup> Jaron Rowan, doctor en Estudios Culturales por la Goldsmith University of London. Fecha de entrevista: 18 de enero de 2017.

<sup>10</sup> Nicolás Barbieri, doctor en Ciencia Política, investigador del Instituto de Gobierno y Políticas Públicas y profesor del Departamento de Ciencia Política y Derecho Público de la UAB. Fecha de la entrevista: 16 de junio de 2017.

Benjamin decía, que, si bien es cierto que hay un componente de contemplación de la obra artística, con la proliferación de infraestructuras culturales o la monumentalización del espacio público, la gente no se apropia de esas infraestructuras ni forma parte de ellas. Por su parte, César Rendueles considera que sobre Walter Benjamin hay “hay una fetichización muy grande en torno a él. [...] Se trata de un autor que había estado muy olvidado hasta los años setenta y que desde entonces ha tenido una recuperación muy fuerte. Muchas veces no en el campo de la filosofía, y ha habido una utilización muy descabellada. También es porque a Walter Benjamin le interesaban cosas que están muy de moda ahora. Su visión de la política cultural coincide bastante con lo que más se ha hablado en las dos últimas décadas. Cuando deje de ser eso lo que nos interesa pues Walter Benjamin dejará de interesar. Hay más convergencia entre Benjamin y Adorno que lo que se piensa. Es cierto que a Benjamin le interesaba más la cultura popular, pero tenía la misma visión elitista de la cultura que Adorno (super exquisita)”.

La Escuela de Fráncfort ha sido criticada —prácticamente desde su fundación— acusada de academicista, pesimista o elitista. En este sentido, podría argumentarse que no tiene mucho sentido tachar de “elitista” a quiénes siempre reivindicaron una razón ilustrada y cuyos análisis teóricos trataron de poner en relieve la alienación, la explotación y la dominación a la que está sometida la población en la nueva sociedad postindustrial (Muñoz, 2000). Frente a este dilema, César Rendueles sostiene: “que eran una élite cultivada y cultural es indiscutible. Otra cosa es cómo gestionaron ese elitismo. Es verdad que, en toda esa generación, esa izquierda judía comulgaba muy fuerte con sus orígenes y hay un intento de ruptura generacional (más que ideológico) con los padres, que eran muy burgueses, muy convencionales, pero es una ruptura estética antes que política (la política va después). El hecho de que sean élite es interesante porque plantea una pregunta como que en qué medida una élite (en el sentido más amplio) está legitimada para hacer intervenciones democratizadoras y qué precauciones tiene que tener. La Escuela de Fráncfort tuvo pocas precauciones. Hoy somos más cuidadosos a la hora de pensar a qué estrato pertenecemos, lo cuál introduce sesgos en nuestra mirada de ver el mundo con los que tenemos que lidiar”.

Es cierto que, en muchos aspectos, especialmente en los enfoques sobre cultura popular la Escuela de Fráncfort podría alinearse con las visiones de la tradición de *cultura y civilización* propias de Mathew Arnold y los leavisistas, en tanto que realizan un discurso desde arriba hacia los de abajo (Storey, 2002). Sin embargo y para ser justos, cabe destacar que es verdad que critican las mismas cosas, pero con distintos motivos. Mientras que la tradición de Arnold critica la nueva cultura (de masas) porque pone en peligro la autoridad social y los estándares sociales, la Escuela de Fráncfort la critica en tanto que supone una opresión y una despoltización de la clase trabajadora (Storey, 2002).

Es posible que “la visión apocalíptica y el pesimismo radical de los autores [...] impide observar de forma más serena y distante algunos aspectos característicos de la cultura contemporánea” (Busquet, 2008: 161). No obstante, la validez de la Teoría Crítica nace de la no aceptación de una sociedad que camina irrevocablemente hacia su destrucción y cuyo futuro no puede ser otro que el desarrollo de la razón —no como una transposición de los ideales ilustrados— sino como una reformulación de estos en el nuevo sistema capitalista (Muñoz, 2000). Es en este lugar —así como en otros tantos— donde se observa que la aportación de la Escuela de Fráncfort se mantiene en plena vigencia en la sociedad actual (Muñoz, 2000).

### **3.1.5. LOS ESTUDIOS CULTURALES BRITÁNICOS. EL CÍRCULO DE BIRMINGHAM**

Los Estudios Culturales Británicos —el que fuera conocido como *Círculo de Birmingham*— hacen referencia al campo de investigación desarrollado entre los años cincuenta y sesenta alrededor de la creación del *Center for Contemporary Cultural Studies* (CCCS) en la Universidad de Birmingham. Este centro de investigación, fundado en 1964 por el sociólogo Richard Hoggart (Turner, 1996), tenía como principal objetivo relacionar las concepciones economicistas del marxismo con los procesos culturales que estaba experimentando la sociedad en un momento histórico en el que la producción y el consumo cultural estaba cada vez más mercantilizado (García Ruíz, 2008). Si bien el fundador del centro es, como ya hemos dicho, el profesor Richard Hoggart, cabe destacar la figura de otro intelectual impulsor del proyecto quién probablemente sea la figura más popular y representativa de este: Raymond Williams. Además de Hoggart y Williams, el llamado *Círculo de Birmingham* también se nutrió y sirvió de influencia a grandes intelectuales del siglo XX como E.P. Thomson y Stuart Hall o a los contemporáneos Fredric Jameson y Terry Eagleton, de quienes más adelante analizaremos algunos de sus textos más relevantes.

Como veremos a lo largo de este apartado, el concepto de «clase trabajadora» será fundamental para la concepción de la cultura en los *Cultural Studies*. Los estudios culturales se inician —de alguna manera— como un rechazo a los prejuicios atribuidos tradicionalmente a la estética y las humanidades (Miller, 2011). Especialmente Richard Hoggart y E.P. Thomson, fueron quienes más directamente incidieron en vincular la histórica *cultura obrera* con los por entonces recientes estudios culturales. En *The uses of literacy* (1957) Hoggart estudia los barrios obreros industriales ingleses en la década de los años treinta, descubriendo la aparición de nuevos hábitos de cultura obrera que hacen mantener vivo el concepto de comunidad (Storey, 2002; Muñoz, 2009) y que

posteriormente (años cincuenta) se vería amenazada con el declive cultural surgido en los años cincuenta a raíz de las nuevas formas de entretenimiento de la cultura de masas (Storey, 2002). Para Hoggart, en esos veinte años se pasó de una “cultura popular comunitaria y de creación propia” (Storey, 2002: 73) hecha por y para la gente, a otra cultura comercial de consumo rápido que no aportaba nada realmente relevante (Storey, 2002). Por su parte, el historiador E.P. Thompson realizará en *La formación histórica de la clase obrera* (1963) una de las principales aportaciones al análisis historiográfico-sociológico, en donde no toma como referencia complejos procesos políticos o económicos, sino que utiliza la experiencia humana para comprender la cultura popular obrera (Storey, 2002; Muñoz, 2009). En ambos autores el concepto de *cotidianidad* desempeñará un papel fundamental adquiriendo un significado de “mediación entre lo histórico y lo sociológico” (Muñoz, 2009: 32). Además, la cotidianidad también se entenderá como “el sujeto individual y sus experiencias más habituales y constantes”, como “las formas de vida y sus transformaciones en un periodo temporal específico” o como “las resistencias y disidencias que ante la dominación social defiende la cultura popular y su autonomía” (Muñoz, 2009: 33). La vida cotidiana es la mejor explicación de la dominación de una clase sobre la otra, y es esta cotidianidad, la que cohesionará la cultura obrera a través de un proceso comunitario que trata de enfrentarse al sistema capitalista burocratizado (Muñoz, 2009). La cultura popular cotidiana adquiere —especialmente con Hoggart y Thomson— una gran relevancia para la investigación, ya que pone de relieve que “la lucha de clases es al mismo tiempo la lucha entre culturas de clase”. Esta “primera generación” de los Estudios Culturales será testigo directo de la industrialización masiva de la cultura y de la disolución total de su significado crítico y su conciencia de clase obrera (Muñoz, 2009).

Como venimos diciendo, Raymond Williams fue quizás la figura más destacada de los estudios culturales británicos. A lo largo de su extensa obra destacó principalmente no tanto por su capacidad de dar soluciones teóricas fijas a problemas concretos, sino por su habilidad para plantear preguntas necesarias que todavía nadie había hecho (García Ruíz, 2008): “¿Qué es eso que llamamos cultura? ¿Es algo cultural nuestra vida cotidiana o lo son solo las grandes creaciones artísticas? ¿Dónde se produce la cultura? ¿Quién la hace? ¿A quién está dirigida? ¿Por qué la compartimos? ¿Hacia donde nos mueve el desarrollo tecnológico? ¿Puede cambiarse este camino?” (García Ruíz, 2008: 13).

En la que quizás sea su obra más influyente, *Cultura y sociedad: 1780-1950: de Coleridge a Orwell* (1958), Williams parte de un buen número de autores desde finales del siglo XVIII hasta mediados del XX para analizar los cambios que se están llevando a cabo en la sociedad a partir de la Revolución Industrial. Para realizar este análisis, Williams considera fundamental estudiar las evoluciones de significado de los conceptos *industria, clase, democracia, arte y cultura*, ya

que es siguiendo los cambios en el uso de estas palabras —sostiene Williams— como podemos obtener un testimonio sobre la transformación en nuestras maneras de pensar sobre nuestra vida normal, sobre nuestras instituciones políticas, sociales y culturales, y sobre nuestras relaciones con ellas (Williams, 1974). En sus conclusiones, Williams establece una relación muy estrecha entre el concepto de *cultura* y el de *clase*. La cultura —sostiene Williams— “es el producto de las viejas clases ociosas que ahora tratan de defenderla contra nuevas y destructivas formas. La cultura es la herencia de la nueva clase ascendente que contiene la humanidad del futuro” (Williams, 1974: 470).

En otro de sus textos más significativos, *La cultura es algo ordinario* (1958), Williams analiza, desde la experiencia de sus orígenes rurales en una familia de clase trabajadora<sup>11</sup>, el papel que juega la cultura en la sociedad, afirmando —desde el comienzo del texto— que “la cultura es algo ordinario” (Williams, 2008: 38). Lo que Williams pretende hacernos ver con esta enunciación es que la cultura “no es una especie de entidad intemporal supraindividual o espíritu absoluto, sino más bien algo arraigado en lo cotidiano [...] un marco de organización de la experiencia del que no somos totalmente conscientes” (García Ruíz, 2008). Todas las sociedades tienen su propia cultura —sostiene Williams— y esta presenta dos aspectos: “los significados y orientaciones conocidos, para los que sus miembros han sido entrenados, y las nuevas observaciones y significados que se nos brindan para ser puestos a prueba [...] una cultura siempre es tradicional y creativa a la vez...” (Williams, 2008: 39-40).

Tras estas reflexiones, Williams termina por acuñar esta definición del concepto de cultura distinguiendo los dos sentidos que para él puede adquirir el término:

“Empleamos la palabra *cultura* en estos dos sentidos: para referirnos a una forma de vida en su conjunto, a los significados comunes, y para referirnos a las artes y el conocimiento, a los procesos especiales del quehacer creativo e innovador [...] La cultura es algo ordinario en toda sociedad y en todas y cada una de las mentalidades” (Williams, 2008: 40).

Ya a partir de este momento Williams centraría sus tesis en la “democratización de la cultura a través de la participación de las masas en las decisiones políticas y el acceso a la educación y a los recursos de la comunicación” (Alonso Trigueros, 2014: 18).

---

<sup>11</sup> A diferencia de la gran mayoría de intelectuales y grupos de investigación que hemos repasado hasta ahora, una buena parte de los miembros del Círculo de Birmingham provenían de familias de clase trabajadora. La relación entre el concepto de «clase obrera» y el de «cultura» tendrá gran importancia a lo largo de este apartado.

En 1961, Raymond Williams publica *La Larga Revolución*, en el cual refleja el continuo aumento de debates que se está produciendo sobre el impacto cultural de los medios de comunicación (Turner, 1996). Williams analiza en este libro la progresiva y gradual *larga revolución* que está teniendo lugar en la sociedad británica a nivel industrial, democrático y cultural (centrándose principalmente en este último) (Turner, 1996) y afirmando la imposibilidad de comprender todo el proceso sino se valora todo en su conjunto en base a:

“Toda nuestra forma de vida, desde la forma de nuestras comunidades hasta la organización y el contenido de la educación, y desde la estructura de la familia hasta el estado del arte y el entretenimiento, está siendo profundamente afectada por el progreso y la interacción de la democracia y la industria, y por la extensión de la comunicación. Esta revolución cultural más profunda es una buena parte de nuestra experiencia de vida más significativa, y está siendo interpretada y, de hecho, combatida, de formas muy complejas, en el mundo del arte y las ideas” (Williams, 1992: xi-xii).

En el texto de 1968, *La idea de cultura común*, Williams introduce la idea de *común* para hacer referencia a la afirmación que ya había realizado diez años antes identificando la cultura como “algo ordinario”. Por tanto, no existe un grupo de personas ni clase social determinada encargada de crear ciertos significados y valores, sino que al hablar de cultura común se está entendiendo la cultura como “la forma de vida de un pueblo, así como las aportaciones vitales e indispensables de personas con un talento reconocible especial [...] y además utilizando la idea del elemento *común* de la cultura, (es decir) su carácter comunitario” (Williams, 2008: 104). De este modo —establece Williams— “la cultura común no es una generalización de lo que una minoría se propone y cree, sino fruto de una condición en la que el pueblo en su conjunto participe en la articulación de significados y valores [...] siendo necesario para esto “la eliminación precisamente de todos los obstáculos materiales para esta forma de participación” (Williams, 2008: 105).

Resulta interesante destacar la recopilación de definiciones que realiza Williams en 1976 en *Keywords*, donde analiza un amplio abanico de términos en relación con las ciencias sociales que van desde *alienación* hasta *materialismo* pasando por *democracia* o *hegemonía*. Sin embargo, resulta obvio qué término puede ser el que más nos interesa en el caso que nos ocupa. Williams habla aquí de la cultura como “una de las dos o tres palabras más complicadas de la lengua inglesa” (Williams, 2008: 87) y, tras un repaso histórico del término, viene a determinar tres significados de la palabra como son el de (1) “sustantivo independiente y abstracto que designa



un proceso general de desarrollo intelectual, espiritual y estético a partir del siglo XVIII; (2) el sustantivo independiente [...] que indica un modo de vida determinado, de un pueblo, un periodo, un grupo o la humanidad en general” y (3) “el sustantivo independiente y abstracto que describe las obras y prácticas de la actividad intelectual y especialmente artística” (Williams, 2008: 91). Este es —según Williams— el significado más tardío del término y el que probablemente sea hoy en día el más extendido (cultura es música, cine, fotografía, teatro, etc.).

Como ya hemos comentado anteriormente, en *Marxismo y literatura* (1977), Williams recupera la tesis gramsciana del concepto de “hegemonía” destacándola como uno de los aspectos principales de la teoría cultural marxista. Tras realizar un análisis del concepto en Gramsci, el crítico inglés determina que “la hegemonía no es solamente el nivel superior articulado de la ideología ni tampoco sus formas de control consideradas habitualmente como manipulación o adoctrinamiento. La hegemonía constituye —según Williams— “todo un cuerpo de prácticas y expectativas en relación con la totalidad de la vida: nuestros sentidos y dosis de energía, las percepciones definidas que tenemos de nosotros mismos y de nuestro mundo. Es un vívido sistema de significados y valores —fundamentales y constitutivos— que en la medida en que son experimentados como prácticas parecen confirmarse recíprocamente [...] es una «cultura», pero una cultura que debe ser considerada asimismo como la vívida dominación y subordinación de clases particulares” (Williams, 1980: 131-132). Williams entiende que el concepto de hegemonía de Gramsci, también comprende la dominación y la subordinación, así como la tensión y la resistencia que ello implica, dependiendo cada dominación de una serie de variados procesos “que van desde la educación hasta lo que Althusser llamaría *aparatos ideológicos del estado*” (Alonso Trigueros, 2014: 18). En definitiva, se podría concluir que el análisis y la utilización de la teoría de la hegemonía de Gramsci supuso para Williams una ayuda fundamental en su camino para la construcción de la teoría cultural (Alonso Trigueros, 2014).

En una de sus últimas obras, *Culture*<sup>12</sup> (1981) Williams trata de acercarse a la cultura desde un punto de vista sociológico, una ciencia que —según el propio autor— no ha mostrado tradicionalmente mucho interés en los asuntos referidos a la cultura (Williams, 1994). Así, en esta obra Williams distinguirá entre tres significados diferentes que puede adquirir el término «cultura» como son: “1) Un estado desarrollado de la mente («una persona culta»), 2) los procesos de este desarrollo («actividades culturales»), o 3) los medios de estos procesos («las artes» y las «obras humanas intelectuales») (Williams, 1994: 11).

---

<sup>12</sup> Publicado en castellano bajo el título *Sociología de la cultura* (Paidós, 1994).

A lo largo de todas sus obras, se puede observar en Williams una gran preocupación por el condicionamiento que suponía la cultura de masas en la cotidianidad de la vida, al haberse producido una colonización de esta a través de un conjunto de actividades realizadas por la población de manera sistemática (hábitos televisivos, películas oscarizadas, normalización de la publicidad, etc.) (Muñoz, 2009). La cultura de masas para Williams no solo tiende a la total uniformización de la vida, sino que busca la ruptura de lenguajes y modos comunes, y con ello, la construcción de una cultura común (García Ruíz, 2008). Para contrarrestar esta fuerte dominación, Williams confía en el potencial de la educación y los intelectuales independientes como herramientas de emancipación que permitan escapar de una cultura estrictamente diseñada según los criterios comerciales del mercado (Muñoz, 2009), así como en la capacidad de los movimientos sociales para crear una cultura común, social y ordinaria (García Ruíz, 2008).

Es Raymond Williams el autor del Círculo de Birmingham que rompe definitivamente (como no había hecho Richard Hoggart) con las herencias de Mathew Arnold y el leavisismo cuando piensa en la cultura como forma de vida experiencial creada en la vida cotidiana. La otra clara ruptura por parte de Williams vendría cuando aboga por una cultura común en detrimento de la cultura jerarquizada de distinción que buscaban los leavisistas.

El último autor del Círculo de Birmingham que veremos, el sociólogo jamaicano Stuart Hall realiza en uno de sus últimos textos, *Estudios Culturales: dos paradigmas* (2006), un análisis de los paradigma culturalista y estructuralista señalándolos como dos referencias para los estudios culturales. Además, realiza un amplio repaso a las principales obras de sus compañeros en el Círculo de Birmingham Raymond Williams, E. P. Thomson y Richard Hoggart. Stuart Hall sostiene que la cultura “está imbricada con todas las prácticas sociales, y es la suma de sus interrelaciones” [...] y esta viene a ser “todos aquellos patrones de organización, aquellas formas características de la energía humana que pueden ser detectadas revelándose [...] en, o bajo, todas las prácticas sociales” (Hall, 2006: 237). Cabe destacar que, bajo la dirección de Hall, comenzó a emerger en el Centro de Estudios Culturales Contemporáneos, una nueva actitud hacia la cultura popular fundamental para las posteriores investigaciones del centro (Storey, 2002).

Todos los autores de lo que se denominaría *Culturalismo* dieron muestra de la importancia de analizar las prácticas culturales de aquellos grupos o clases sociales para comprender sus modos de vivir la cultura. Sobre estas premisas romperían definitivamente con el leavisismo y sentarían las bases de los Estudios Culturales Británicos (Storey, 2002). No obstante, no sería correcto ver a los estudios culturales como una disciplina, puesto que estos son más bien un campo interdisciplinario donde convergen diferentes métodos y problemáticas. Sin embargo, la utilidad

de esta unión radica en la posibilidad de entender algunos fenómenos y relaciones no entendibles sin la existencia de los *cultural studies* (Turner, 1996).

Si bien es cierto que hubo otros centros de investigación en todo el mundo que también participaron y trabajaron en los estudios culturales, se puede afirmar que el CCCS fue la institución clave para el desarrollo de este campo, ejerciendo una tremenda influencia en el desarrollo del pensamiento de numerosos intelectuales en todo el mundo (Turner, 1996).

### **3.1.6. LA SOCIOLOGÍA DE LA CULTURA DE PIERRE BOURDIEU**

Decía el sociólogo francés Pierre Bourdieu que “la sociología de la cultura es la sociología de la religión de nuestro tiempo” (Bourdieu, 2000a: 196). Si bien es cierto que las principales aportaciones de Bourdieu no recaen en la mera conceptualización del concepto de cultura como tal, sí que puede representar el mayor exponente en el campo de la sociología de la cultura a lo largo de la historia. En 1969, Pierre Bourdieu publica junto al también sociólogo Alain Darbel, *El amor al arte. Los museos europeos y su público*, una investigación sociológica sobre la frecuentación de museos fundamental para entender toda su carrera. Una de sus principales conclusiones se resume a la perfección en el siguiente texto:

“La estadística revela que el acceso a las obras culturales es un privilegio de la clase culta; pero este privilegio se presenta bajo la apariencia de una total legitimidad. En efecto, en este terreno sólo son excluidos los que se excluyen a sí mismos. Dado que nada es más accesible que los museos y que los obstáculos económicos cuya acción se deja percibir en otros dominios, no tienen aquí ninguna relevancia, parece fundada la invocación a la desigualdad natural de las «necesidades culturales»” (Bourdieu y Darbel, 2003: 75).

Ante esta idea, hablan los autores de su “carácter autodestructivo” ya que, si bien puede ser cierto que todo el mundo tenga la “pura posibilidad” de acceder a los museos, la verdad es que solo unos pocos llevan a cabo realmente esa posibilidad. Entra en juego —por tanto— la “necesidad cultural” de consumir esos objetos culturales que, a diferencia de las “necesidades primarias”, las culturales vienen determinadas por la educación (Bourdieu y Darbel, 2003: 75). De esta manera, “la obra de arte considerada en tanto que bien simbólico solo existe para quién posee los medios que le permiten apropiársela, es decir, descifrarla” (Bourdieu y Darbel, 2003: 77), creándose alrededor de quienes no tienen esos medios, bajo la apariencia de una total legitimidad, una

especie de muro invisible infranqueable que termina por apartar a estos individuos de las obras de arte (Bourdieu y Darbel, 2003).

Si bien es cierto que el anterior texto, así como las ideas que pueden extraerse de él resultan fundamentales para comprender la obra del sociólogo francés, la gran aportación de Bourdieu a las ciencias sociales radicó en su capacidad para aportar (nuevos) conceptos imprescindibles para entender el desarrollo de las estructuras de poder y las desigualdades sociales y culturales. A continuación, realizaremos una breve revisión de su obra donde analizaremos el significado de los diferentes términos *bourdieanos* que nos será de gran utilidad para los apartados posteriores de nuestro trabajo.

En primer lugar, comenzaremos haciendo referencia al concepto de *campo* el cuál es para Bourdieu “...un espacio específico en donde suceden una serie de interacciones [...] un sistema particular de relaciones objetivas que pueden ser de alianza o conflicto, de concurrencia o de cooperación entre posiciones diferentes, socialmente definidas e instituidas, independientes de la existencia física de los agentes que la ocupan” (Moreno y Ramírez, 2003: 16). Los distintos campos, en tanto en cuanto están conceptualizados como espacios de juego con unas leyes de funcionamiento propias, presentan una serie de propiedades generales válidas para campos tan diferentes como la política, la religión, la economía, el deporte, etc. (Gutiérrez, 2003).

Resulta imprescindible continuar la revisión bibliográfica de Bourdieu haciendo referencia al análisis que realiza sobre el concepto de *capital*, entendido este como “trabajo acumulado, bien en forma de materia, bien en forma interiorizada o incorporada” (Bourdieu, 2000b: 131), es decir, quién se apropia de capital de manera privada está apropiándose también de una “energía social en forma de trabajo vivo o cosificado” [...] “el capital hace que los juegos de intercambio de la vida social, en especial de la vida económica, no discurren como simples juegos de azar en los que en todo momento es posible la sorpresa” (Bourdieu, 2000b: 131). Así, Bourdieu (2000b) divide el capital en tres estados o formas: *capital económico*, *capital cultural* y *capital social*:

- **El capital económico:** es directamente convertible en dinero, perfectamente cuantificable y susceptible de ser transmitido por herencia. Adecuado legalmente para transferirlo por derechos de propiedad.
- **El capital cultural:** dividido a su vez en tres formas:
  - *Capital cultural incorporado:* totalmente ligado al cuerpo y a la interiorización personal de la cultura. Para adquirirlo es necesario una

inversión de tiempo, sacrificio y renunciando a otras actividades. No es posible adquirirlo por herencia o intercambio económico y por eso goza de mayor prestigio que el capital económico. Sin embargo, la mayor efectividad para la obtención de capital cultural incorporado es por medio de la familia de pertenencia, siendo el tiempo el elemento fundamental que conecta el capital cultural con el económico (a mayor capital económico tenga la familia, más tiempo podrá emplear el individuo en cuestión en obtener capital cultural).

- *Capital cultural objetivado*: se trata de capital cultural materialmente transferible por su soporte físico. Solo es posible su transmisión como propiedad, puesto que el capital cultural incorporado asociado, que permitiera descifrar el bien cultural en cuestión, no podría ser transferido directamente. Este tipo de capital cultural puede convertirse, bajo una serie de condiciones, en capital económico.
- *Capital cultural institucionalizado*: se trata de los títulos académicos que una persona obtiene, es decir, un certificado de competencia académica que otorga a su portador un valor duradero y de garantía legal, independientemente del capital cultural que esa persona tenga realmente en cada momento determinado.
- **El capital social**: está totalmente constituido en base a la posesión de una red de relaciones más o menos institucionalizadas. Está muy condicionado por el capital económico y por el capital cultural. Los beneficios que se obtienen de la pertenencia a ciertos grupos son el fundamento que los hace posibles, siendo estos materializados en forma de favores o de prestigio, por ejemplo.

Por último, otro concepto fundamental —quizás el más importante— en la teoría sociológica de Bourdieu va a ser el concepto de *habitus*. En una de sus principales obras, *La distinción* (1979), realiza un análisis muy completo acerca de las prácticas humanas y al espacio de los estilos de vida. Así —establece Bourdieu— el *habitus* viene a ser “el principio generador de prácticas objetivamente enclasables y el sistema de enclasmiento de estas prácticas. [...] Es en la relación entre las dos capacidades [...] donde se constituye el mundo social representado, esto es, el espacio de estilos de vida” (Bourdieu, 1988: 169-170). Por esta función del *habitus* de producir prácticas y a su vez, diferenciarlas y apreciarlas (gusto) es también definido este como estructura estructurante estructurada, es decir, “los estilos de vida son así grupos sistemáticos de los *habitus* que, percibidos en sus mutuas relaciones según los esquemas del *habitus*, devienen sistemas de

signos socialmente calificados (como distinguidos, vulgares, etc.)” (Bourdieu, 1988: 172). El *habitus* “es la clase incorporada” (Bourdieu, 1988: 448).

La relación entre los dos conceptos (*capital* y *habitus*) da lugar a otro concepto fundamental en la teoría sociológica de Bourdieu: el *capital simbólico*. Si bien este no sería en sí mismo otra forma de capital, puede definirse como “cualquier propiedad (cualquier tipo de capital físico, económico, cultural, social) cuando es percibida por agentes sociales cuyas categorías de percepción son de tal naturaleza que les permiten conocerla (distinguir) y reconocerla, conferirle algún valor” (Bourdieu, 1997: 107-108).

Si bien las tesis de Bourdieu han sido con frecuencia debatidas por una excesiva restricción del concepto de cultura (Lenoir, 2012) o por un determinismo totalmente dependiente de la clase social (Busquet, 2008) y más adelante las analizaremos en el contexto del gusto cultural, es necesario dotar en este punto de relevancia la dependencia del género como elemento condicionante para las prácticas culturales, el cual ha adquirido una mayor importancia en los últimos años (Willekens y Lievens, 2016). Así, si bien es cierto que es necesario un capital cultural y social mínimo para cruzar unas barreras iniciales al acceso cultural, una vez cruzado ese límite, también existen otros elementos condicionantes de la poca o nula participación cultural como el tiempo o las posibilidades económicas (Willekens y Lievens, 2016). Estos factores, vienen totalmente condicionados por el género de la persona, mientras que cuando las mujeres trabajan a tiempo completo su participación cultural no decrece, esta si se ve condicionada durante su etapa reproductiva o de crianza, al ser ellas las principales encargadas de los cuidados de sus hijos/as (Willekens y Lievens, 2016).

Para Rodríguez Morató, si bien las tesis de Bourdieu son en parte válidas, estas tampoco pueden asumirse por completo: Bourdieu constataba con una probabilidad altísima que, bajo determinadas condiciones, ocurrían una serie de cosas en torno al consumo cultural. Se trata de un dato importante de la realidad, pero eso no significa que cualquier individuo no tenga algunas posibilidades de rebatirlo. Además, lo habitual no es que las personas estén en esas posiciones tan extremas, la mayor parte de la población se mueve en territorios más intermedios y, por tanto, tiene capacidades y posibilidades. [...] Naturalmente hay factores experienciales, de familia, etc. que pueden reforzar una cosa sobre otras y pensar en cómo los individuos pueden salir de lo que es más probable en su perfil, pero lo normal es que haya posibilidades, y estas pasan por la voluntad del individuo, su empeño y dedicación. La mayor parte de gente tenemos bastante margen [...] si bien tu *habitus* te condiciona y no lo cambiará nadie, hay muchas condiciones contextuales y de la organización del mundo simbólico que son cambiantes y pueden serlo mucho. Algunas de las regularidades que aparecían como muy identificadoras del modelo de Bourdieu,

pueden casi desaparecer o transformarse profundamente. La idea la omnivoridad de Peterson (la cual analizaremos más adelante) son unas constataciones de que el juego de la distinción ha cambiado de una forma que los rasgos con los que Bourdieu los identificaba, en muchas sociedades se ha disminuido considerablemente. Bourdieu también, miraba la cultura de un modo muy global, y numerosas publicaciones recientes constatan que no todos los ámbitos culturales operan igual”.

Por otra parte, centrando el debate en el acceso a la cultura y la supuesta democratización cultural que ha traído internet y los nuevos medios de comunicación digitales, César Rendueles sostiene: “La fantasía del acceso total hace que sean mucho más importantes las barreras invisibles. Yo creo que antes era más fácil. Si querías ser una persona cultivada era más fácil estudiar, ir a exposiciones, etc. y conseguir lo que necesitabas para serlo. Ahora se han multiplicado los filtros eliminando la idea de formación cultural ilustrada (*Bildung*) (da igual si has leído a Flaubert, lo que importa es que sepas hacer un meme sobre él). La tecnología ha incrementado la potencia del *habitus*. En referencia a esto, el catedrático en Ciencia Política por la Universidad Autónoma de Barcelona, Joan Subirats<sup>13</sup>, sostiene que los condicionantes de clase siguen siendo válidos: “Sí, siguen siendo válidos, lo que pasa es que no fija y no genera lógicas tan estables como antes. La estructura de clase antes era una estructura muy marcada que fijaba una estructura de relación detenidamente determinada en donde los procesos de ascenso social eran mucho más limitados de alguna manera. Hoy es más fluido (lo cuál no quiere decir que sea más igualitario), sino que esa influencia de la familia, los entornos de socialización, del acceso en edades tempranas a medios culturales, sigue dándose, pero la posibilidad de romper esa estructura tan determinista es mayor que antes”.

Por su parte, la doctora en Sociología de la Universidad de Barcelona, María Victoria Sánchez Belando<sup>14</sup>, sostiene que “es una gran discusión teórica el preguntarse si el *habitus* sigue teniendo validez con el aumento de la educación y de una serie de políticas sociales y educativas que han venido incidiendo tanto en la trayectoria escolar como en la social. Por ejemplo, las tesis de Richard Peterson sobre el consumo cultural, intentan rebatir las tesis de Bourdieu ya que sostienen que los cambios producidos a nivel tecnológico y macroestructural han hecho que el concepto de *habitus* ya no tenga el mismo poder explicativo, así como el de *snobismo*. Yo pienso que, entre esas dos posiciones, hay espacio y creo que el concepto de *habitus* sigue teniendo un poder

---

<sup>13</sup> Joan Subirats, catedrático en Ciencia Política por la Universidad Autònoma de Barcelona. Fecha de la entrevista: 19 de junio de 2017.

<sup>14</sup> María Victoria Sánchez Belando, doctora en Sociología por la UB. Profesora asociada Máster de Gestión Cultural, en el Máster de Sociología y en el Grado de Sociología de la Universidad de Barcelona. Fecha de la entrevista: 14 de junio de 2017.

explicativo importante más allá de lo que diga la escuela de Peterson, más aún en un momento de crisis”.

Para concluir este apartado, Nicolás Barbieri reflexiona en torno a los planteamientos de Bourdieu situándolos en el contexto actual: “Para mí el tema de la desigualdad en el acceso a aquello que los gobiernos plantean como manifestaciones culturales (producidas de manera jerárquica), es casi imposible o muy difícil de hacerla desaparecer. Para lo que creo que sí que hay margen, es para que esa desigualdad no crezca. La pregunta es si los gobiernos reducen, mantienen o reproducen las desigualdades. Los planteamientos de Bourdieu están más centrados en la clase (puesto que en su época no había la tecnología de ahora). Es en la combinación entre la perspectiva de las diferencias (culturales, de origen, de clase, sexuales, etc.) y el factor de las nuevas tecnologías como se puede tener un marco un poco más amplio, incluso un marco de la propia política pública. ¿Cómo están trabajando las desigualdades? ¿Está teniendo en cuenta las diferencias? ¿y el acceso a la conexión (tecnológica y hacia personas, grupos...)? Aquí es donde entra en juego esa cultura que no está promovida por la administración. Aquí también hay desigualdades. ¿Qué está haciendo la política pública para gestionar o intervenir sobre esos ámbitos? Probablemente nada. La política pública no puede actuar de la misma forma para trabajar el acceso a un museo que a, por ejemplo, un grupo de producción cultural”.

Si bien en los apartados posteriores, utilizaremos de nuevo algunas tesis de Bourdieu para explicar algunos comportamientos culturales, así como la creación de determinadas políticas culturales, a continuación, continuaremos revisando algunas conceptualizaciones de la cultura en las décadas finales del siglo XX.

### **3.1.7. LA CULTURA A FINALES DEL SIGLO XX. DE LA SOCIEDAD DEL ESPECTÁCULO A LA POSMODERNIDAD Y EL FIN DEL MILENIO (1964-2000)**

El escritor y filósofo Umberto Eco utilizó el título de su ensayo *Apocalípticos e integrados* (1964) para definir las dos posiciones que estaban tomando los intelectuales de la época en torno a la cultura de masas. Por una parte, con *apocalípticos* Eco se refiere a quiénes entienden la cultura como “un hecho aristocrático, cultivo celoso, asiduo y solitario de una interioridad refinada que se opone a la vulgaridad de la muchedumbre” (Eco, 1968: 12). Bajo esta concepción, la idea de una cultura compartida y producida entre todos supondría una depravación de esta. Para ellos “la cultura de masas es la anticultura” (1968: 12). Por otro lado, los *integrados* son aquellos que ven con un gran optimismo la democratización de los bienes culturales sin plantearse preguntas como



de dónde surge esta cultura o cómo afecta a los consumidores. Los integrados no teorizan tanto como los apocalípticos, pues tienen un papel más activo dentro de la creación y la producción cultural del sistema al que se han adaptado por completo (Eco, 1968). Mientras que “el apocalipsis es una obsesión del *dissenter*, la integración es la realidad concreta de aquellos que no disienten” (1968: 12).

En 1967, el filósofo, revolucionario, escritor y guionista francés Guy Debord publicaba *La sociedad del espectáculo*, libro que a la postre se convertiría en una referencia en cuanto a las primeras críticas de la sociedad capitalista moderna se refiere. A lo largo de las 221 *tesis* que conforman el libro, Debord utiliza el concepto de *espectáculo* como metáfora del desarrollo de la ideología, la producción y el consumo capitalista que se está llevando a cabo en ese momento. El espectáculo es la sobreproducción y la superabundancia de mercancías en una sociedad donde la obsolescencia de bienes y la sustitución de estos es continua (Guzmán Chávez, 2016). En este sentido, se podría decir que el espectáculo es “como un virus que se disemina por todo el planeta, e impregna los discursos políticos, megaproyectos, centros comerciales y las prácticas sociales” (Guzmán Chávez, 2016: 168).

Debord, fundador del grupo y la revista Internacional Situacionista (IS) —con una gran influencia en el mayo francés del 68— obtuvo buena parte de sus influencias filosóficas a través de textos de Hegel, Marx o Lukács, lo cual será determinante para dotar de relevancia en sus pensamientos al concepto de *alienación*, el cuál tendrá un peso fundamental en la construcción de la noción debordiana de espectáculo (Pardo, 2015). Debord, al igual que ya hiciera muchos años antes Adorno, Horkheimer, y otros miembros de la Escuela de Fráncfort, asocia esta idea de alienación a la sociedad de consumo de masas y a la industria del entretenimiento (lo que Adorno llamaba *pseudocultura*) que absorbe por completo las vidas humanas, “que coloniza el ocio aparentemente liberado de la producción industrial y se pone como objetivo la expropiación del tiempo total de vida de los hombres” (Pardo, 2015: 12). Se entiende muy bien esta idea en una de las tesis de *La sociedad del espectáculo*:

Tesis 43: “...Este obrero, repentinamente liberado del total desprecio que hacia él manifestaban ostensiblemente todas las modalidades de organización y control de la producción, se encuentra diariamente a salvo de ese desprecio y aparentemente tratado como una persona relevante, con una atenta gentileza, bajo su disfraz de consumidor. En este punto, el *humanismo de la mercancía* se hace cargo del ocio y la humanidad del trabajador...” (Debord, 2015: 56).

Debord también establece un vínculo muy evidente entre la deriva *espectaculista* de la sociedad y las formas económicas hegemónicas del momento. Un ejemplo de estos nexos puede apreciarse en las dos siguientes tesis:

Tesis 16: “El espectáculo somete a los seres humanos en la medida en que la economía los ha sometido ya totalmente. No es otra cosa que la economía que se desarrolla por sí sola” (Debord, 2015: 42).

Tesis 17: “La primera fase de la dominación de la economía sobre la vida social comportó una evidente degradación del *ser* en *tener* en lo que respecta a toda valoración humana. [...] La fase actual de ocupación total de la vida social por los resultados acumulados de la economía conduce a un desplazamiento generalizado del *tener* al *parecer*...” (Debord, 2015: 42-43).

A diferencia de otros autores que hemos revisado, en la obra cumbre de Debord, *La sociedad del espectáculo*, apenas se trata de definir el concepto de cultura, el cual está implícitamente sobrevolando todo el texto. De todas formas, podemos ver en alguna de las tesis una breve definición del concepto de cultura:

Tesis 180: “La cultura es la esfera general del conocimiento y de las representaciones de la experiencia propia de la sociedad histórica dividida en clases” (Debord, 2015: 151).

Tesis 181: “La lucha entre tradición e innovación, que es el principio interno de desarrollo de la cultura en las sociedades históricas, sólo puede continuar merced a la permanente victoria de la innovación” (Debord, 2015: 152).

Por último, también aparece una definición del concepto de cultura en el primer número de la revista *Internacional Situacionista* donde se expone que la cultura es:

“Reflejo y prefiguración, en cada momento histórico, de las posibilidades de organización de la vida cotidiana; compuesto de la estética, los sentimientos y las costumbres mediante el que una colectividad reacciona ante la vida que le viene dada objetivamente por la economía. (Definimos este término sólo en la perspectiva de la creación de valores, y no en la de su enseñanza.)” (Debord, 1999: 18).

En definitiva, la cultura para Debord y los situacionistas jugaba un papel fundamental y se trataba de una herramienta imprescindible para transformar la sociedad. Más adelante, en el apartado 3.2.3 repasaremos algunas de las corrientes culturales y artísticas más relevantes del siglo XX destacando el movimiento situacionista y sus dinámicas emancipadoras.

Una gran influencia en la creación del movimiento situacionista tuvo también el filósofo marxista Henri Lefebvre, quien realizaría varios análisis culturales en el marco de *La vida cotidiana en el mundo moderno* (1968). Así, Lefebvre establece cierta relación entre el concepto de cultura y el de ideología sosteniendo que si bien podemos llamar cultura a “esta mezcla de conocimientos, interpretaciones (religiosas, filosóficas del mundo y del conocimiento y, finalmente, de ilusiones [...] es también una *praxis* [...] una forma de repartir los recursos de una sociedad y, en consecuencia, de orientar la producción [...] es una fuente de acción y de actividades ideológicamente motivadas” (Lefebvre, 1972: 45).

Lefebvre considera necesario trabajar en la idea de una “revolución cultural permanente” (1972: 234) con implicaciones económicas y políticas. Si bien el concepto de *revolución cultural* se encuentra en las obras de Marx, Lenin o Trotski, y en la práctica de Mao Tze-Tung, “nuestra revolución cultural no puede pretender ser ascética [...] no es la revolución a partir de una cultura [...] nuestra revolución cultural tiene como meta y sentido la creación de una cultura que no sea institución sino estilo de vida” (1972: 244-245). Esta revolución —sostiene Lefebvre— “no puede tener metas simplemente culturales. Orienta la cultura hacia una práctica: la cotidianidad transformada [...] «¡Qué lo cotidiano se transforme en obra!»” (1972: 245).

Si bien Debord optó por denominar a la sociedad de aquel momento *la sociedad del espectáculo*, por su parte el sociólogo Jean Baudrillard se inclinó por denominarla en 1970 *la sociedad de consumo*. Ambos venían a advertir de la continua mercantilización de la vida y, por tanto, de nuestra cultura como tal. Si bien en anteriores civilizaciones, eran los objetos y herramientas quienes durante cientos de años veían morir a las personas, en la actual cultura occidental de consumo, se produce totalmente de un modo inverso: somos las personas quiénes continuamente enterramos y sustituimos unos objetos por otros (Baudrillard, 2009). Nuestra cultura en la actualidad —sostiene Baudrillard— es una cultura marcada por la “acumulación, la profusión, la panoplia y el *drugstore*” (Baudrillard, 2009: 4-6). La sociedad actual<sup>15</sup> sigue unas lógicas de acumulación y profusión que se evidencian muy claramente en la continua exhibición de productos y mercancías, en tiendas, colmados, mercados y demás zonas comerciales donde la

---

<sup>15</sup> Baudrillard se refiere en su texto a la sociedad de 1974. Sin embargo, teniendo en cuenta la deriva neoliberal desde los años setenta a la actualidad, existe un consenso bastante generalizado en que sus teorías están totalmente vigentes.

negación de la escasez adquiere un papel fundamental. No obstante, si bien es importante la apariencia de la abundancia, no lo es menos “la organización de los objetos en panoplia o colección” (Baudrillard, 2009: 5), es decir, la complementariedad de los objetos de consumo, que se diferencian y se atraen entre sí, con el fin de crear una visión colectiva de los diferentes bienes de consumo, para seducir más al consumidor llevándolo “hasta la inversión máxima y hasta los límites de su potencial económico” (Baudrillard, 2009: 6). Por último, estos términos se sintetizan en lo que Baudrillard llama *Drugstore*, es decir, los centros comerciales que funcionan como los templos de la sociedad de consumo, el lugar donde puedes hacer la compra semanal, ir de *shopping* en un sitio climatizado, y comprar la última novela o acudir al último estreno en el cine, el lugar donde “las artes y el ocio se mezclan con la vida cotidiana” (Baudrillard, 2009: 7). Ha llegado un punto, —finaliza Baudrillard— “que el consumo abarca toda la vida, en el que todas las actividades se encadenan según un modo combinatorio, en el que el canal de las satisfacciones ha sido trazado de antemano, hora por hora, en el que el ambiente es total, está totalmente climatizado, totalmente organizado, totalmente culturalizado” (Baudrillard, 2009: 8).

Algunos años más tarde (1978), Baudrillard desarrollaría la idea de *simulacro* para referirse a la cultura y las formas de vida de las sociedades contemporáneas en tanto que estas están atravesadas por el fenómeno de la hiperrealidad y la simulación, donde se cuestiona la diferencia “de lo «verdadero» y de lo «falso», de lo «real» y de lo «imaginario»” (Baudrillard, 1987: 12). Un simulacro vendría a ser “una copia idéntica sin un original” que genera hiperrealidad. En el mundo hiperreal, “la distinción entre simulación y lo «real» implosiona; lo «real» y lo imaginario continuamente se derrumban el uno dentro del otro (Storey, 2002: 246). Sin embargo, no se trata de que con el hiperrealismo la gente no sea capaz de distinguir entre realidad y ficción, sino que esa distinción es cada vez menos importante (Storey, 2002).

Poco después de la publicación de *La sociedad del espectáculo*, *La sociedad de consumo* y las protestas del mayo francés del 68, en 1973, uno de los sociólogos y filósofos más influyentes del siglo XX y XXI, el polaco Zygmunt Bauman, publicó *La cultura como praxis* (2002). En esta obra —de gran importancia para la realización del presente apartado— Bauman realiza un extenso recorrido histórico en relación con el concepto de cultura en sus diferentes significantes, ofreciéndonos también sus propias ideas al respecto, como por ejemplo la ambivalencia entre el concepto de «creatividad» y el de «regulación normativa», asegurando que ambas ideas están presentes en la idea de cultura debiendo estas permanecer inseparables. Así, Bauman expone que:

“La cultura se refiere tanto a la invención como a la preservación, a la discontinuidad como a la continuidad, a la novedad como a la tradición, a la rutina como a la ruptura de modelos, al seguimiento de las normas como a su

superación, a lo único como a lo corriente, al cambio como a la monotonía de la reproducción, a lo inesperado como a lo predecible [...] La ambivalencia nuclear del concepto de «cultura» refleja la ambivalencia de la idea de orden construido, la piedra angular de la existencia moderna” (Bauman, 2002: 22).

“Resumiendo, tal como se tiende a entenderla actualmente, la cultura resulta ser un agente del desorden tanto como un instrumento del orden, un elemento sometido a los rigores del envejecimiento y de la obsolescencia, o como un ente atemporal. La obra de la cultura no consiste tanto en la propia perpetuación como en asegurar las condiciones de nuevas experimentaciones y cambios” (Bauman, 2002: 33).

Será en las páginas finales, cuando Bauman destaque, además del carácter ambivalente de un “todo” como es la cultura, el poder emancipador y anti alienador de esta:

“La cultura es la única faceta de la condición humana y de la vida en la cual el conocimiento de la realidad humana y el interés en el perfeccionamiento y la satisfacción propias se funden en una sola cosa. [...] El conocimiento cultural es el único lo suficientemente audaz para ofrecer al mundo su significado en lugar de aceptar crédulamente que el significado está ahí fuera, prefabricado y completo [...] por tanto, la cultura es el enemigo de la alienación” (Bauman, 2002: 341).

En el mismo año de la publicación del libro de Bauman (1973), el prestigioso antropólogo Clifford Geertz publicaba *La interpretación de las culturas* en donde reconocía que, si bien era cierta la multiplicidad de significados del concepto de cultura, no decantarse por alguno era algo contraproducente. Así, Geertz describe la cultura como una telaraña de significados tejidos por los hombres: “la cultura ha de ser, por lo tanto, no una ciencia experimental en busca de leyes, sino una ciencia interpretativa en busca de significaciones” (Geertz, 2000: 20).

El historiador y antropólogo francés Michel de Certeau introdujo el concepto de *La cultura en plural* (1974), tratando de recuperar aquellas visiones más antropológicas de la cultura surgidas a lo largo del siglo XIX. Así, sostiene que la cultura en singular supone una amenaza para la creatividad y sostiene que en momentos de unificación económica es fundamental que exista una “pluralidad de culturas, es decir, de sistemas de referencia y significación heterogéneos unos en relación con los otros” (1999: 117). De Certeau, también establece una serie de acepciones del concepto de cultura: “a) Los tratos del hombre «cultivado»... b) Un patrimonio de obras a

preservar... c) La imagen, la percepción o la comprensión del mundo propios de un medio (rural, urbano, etc.)... d) Los comportamientos, instituciones, ideologías y mitos que componen los cuadros de referencia y cuyo conjunto, coherente o no, caracteriza a una sociedad y la diferencia de las otras... e) Lo adquirido, en tanto que se distingue de lo innato y f) un sistema de comunicación, concebido según los modelos elaborados por las teorías del lenguaje verbal” (1999: 157-158).

Considerado junto con Henri Lefebvre uno de los principales investigadores de la vida cotidiana, De Certeau aboga por la necesidad de crear nuevos estilos de vida no centrados en el trabajo y el consumo rompiendo así con la conexión existente entre “trabajo productivo y desarrollo personal” (1999: 160). Como ya hubiesen sostenido los autores de Fráncfort o Guy Debord, De Certeau también focalizó parte de sus tesis en el tiempo de ocio de los obreros, sosteniendo que “cuanto más tiempo se le asigna al ocio creciente (y esto es un progreso), menos *elegido* resulta ese ocio” (1999: 164) haciendo referencia a la cada vez más planificada producción cultural por parte de los grupos (cada vez más reducidos) de productores culturales.

El teórico y crítico cultural marxista Fredric Jameson, publicó en 1984 *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* donde realizaba la que se convertiría en una de las más influyentes críticas a la posmodernidad del pensamiento contemporáneo. En este ensayo, Jameson ve una conexión total entre el posmodernismo y la cultura dominante en la sociedad, asegurando que “toda posición posmodernista en el ámbito de la cultura [...] es, también y al mismo tiempo, necesariamente, una toma de postura implícita o explícitamente política sobre la naturaleza del capitalismo multinacional actual” (Jameson, 1991: 14). Muy influenciado por dos de los autores que acabamos de repasar (Guy Debord y Jean Baudrillard), Jameson sostiene (1991) que “la cultura del simulacro se ha materializado en una sociedad que ha generalizado el valor de cambio hasta el punto de desvanecer todo recuerdo del valor de uso [...] la sociedad del espectáculo” (Jameson, 1991: 45).

Jameson define la posmodernidad como “la lógica cultural del capitalismo avanzado” en tanto que no puede comprenderse sin el cambio de la esfera cultural desde valores y funciones sociales hacia otros más mercantiles creando una sociedad de la imagen y el simulacro y transformando lo “«real» en una colección de pseudoacontecimientos” (Jameson, 1991: 107).

Podríamos decir que la posmodernidad nació como “rechazo generacional de las certezas categóricas del gran arte moderno” (Storey, 2002: 242). También que la cultura posmoderna es una cultura “de citas [...] una producción cultural nacida a partir de una producción cultural previa” superficial y sin demasiada profundidad (Storey, 2002: 255). En la posmodernidad, a

diferencia de otros momentos socioculturales anteriores, se produce una “culturalización o estetificación de la vida cotidiana” que no ofrece posición crítica alguna (Storey, 2002: 259).

Resulta interesante la diferenciación que realiza el sociólogo Ezequiel Ander Egg en el año 1987 entre *cultura museal* —patrimonio cultural—, *cultura establecida* —aceptada en un momento determinado de la historia—, y *cultura viva*, la cual explicamos a continuación: Se entiende por *cultura viva* aquella que es asumida por quienes la viven y la cuál “contiene los hechos, portadores del futuro, que conducen a un cambio autónomo desde la «base» siendo expresada a través de los «movimientos culturales»” (Ander-Egg, 2003: 102-103). Este concepto tendría —especialmente en Latinoamérica— una gran relevancia en el marco de las políticas culturales de base comunitaria que analizaremos en capítulos posteriores.

Marvin Harris fue uno de los antropólogos más influyentes del siglo XX. Publicadas sus principales obras durante las décadas de los años setenta, ochenta y noventa, en el año 1983 publica *Antropología Cultural* el cual se convertirá con el paso del tiempo en un manual fundamental para la antropología. En esta publicación, Harris siguiendo los pasos de Edward Burnett —ver apartado 3.1.3— define la cultura como “el conjunto aprendido de tradiciones y estilos de vida, socialmente adquiridos, de los miembros de una sociedad, incluyendo sus modos pautados y repetitivos de pensar, sentir y actuar (es decir, su conducta)” (Harris, 1990: 20). El concepto de cultura en Harris está estrechamente vinculado con el concepto de *endoculturación*, es decir, el proceso mediante el cual el comportamiento, las maneras de actuar y, en definitiva, el modo de vida, se va transmitiendo de una generación a otra (Harris, 1990). Harris fue el principal precursor del paradigma antropológico denominado *materialismo cultural* el cual sostenía que, para conocer las diferencias y similitudes entre los distintos grupos humanos, la mejor manera era estudiando las limitaciones materiales que habían tenido a lo largo de su historia. Estas limitaciones son, para los materialistas culturales, la causa más probable de variación de sus creencias y sus modos de comportamiento (Harris, 1990).

Respecto a las valoraciones artísticas, Harris observa en la “moderna” cultura occidental un excesivo énfasis por romper con la tradición y transgredir el orden establecido, llegando a la conclusión de que este hecho viene generado por varios motivos: la serialización de la obra de arte —que favorece la homogeneización del producto artístico— haciendo que cuando algo se diferencie claramente del resto obtenga un valor cultural mayor, el alto ritmo de cambio cultural que ejercen la moda y otras dinámicas en las sociedades modernas, o las “tendencias alienadoras e comunicadoras de la moderna sociedad de masas” (Harris, 1990: 481-482).

El también antropólogo Nestor García Canclini define la cultura como “el conjunto de los procesos sociales de significación [...] la cultura abarca el conjunto de los procesos sociales de producción, circulación y consumo de la significación en la vida social” (García Canclini, 1997: 35). Con esta definición García Canclini sostiene que la cultura no engloba solamente aquellos productos culturales materiales como puedan ser las obras de arte o los libros, sino que también son los procesos sociales producidos y consumidos por la sociedad en sus diferentes formas (García Canclini, 1997).

Para el sociólogo Immanuel Wallerstein (1989), principalmente se pueden diferenciar dos sentidos del concepto de cultura. Por un lado, en su sentido más antropológico, utilizamos el término *cultura* para hacer referencia al conjunto de rasgos, valores, creencias o comportamientos de una sociedad que la diferencia de otras. En otro sentido, utilizamos la palabra cultura para hacer referencia a las artes elevadas que contrastan con las prácticas cotidianas del día a día. Si bien en la primera conceptualización, se refleja la diferencia entre los diferentes grupos existentes, en esta segunda se incide en las diferencias y especificidades entre los propios individuos de un mismo grupo social. Siguiendo esta línea, recuerda el experto en comunicación Jesús Martín-Barbero (2010) cómo hasta hace pocos años la cultura estaba claramente dividida entre una visión antropológica, bajo la cual la cultura era *todo* lo ocurrido desde las culturas primitivas y una visión sociológica, en la cual cultura era *solo* ciertos tipos de prácticas y objetos pertenecientes a las artes y las letras. No obstante, —sostiene Barbero—, en la actualidad, esta división se ha difuminado, por una parte, debido a la incursión de la comunicación de lo cultural organizado en un “sistema de máquinas productoras de bienes simbólicos ajustados a sus públicos consumidores” y, por otra, debido a una culturalización de la vida social que hace de esta un sujeto/objeto [cultura del arte, cultura de la salud, cultura del narcotráfico, etc.] (Martín-Barbero, 2010: XXIII).

Por su parte, el filósofo Emilio Lledó, establece en *Imágenes y palabras* (1998) una estrecha relación entre los conceptos de cultura y educación, asociando el primero a sus orígenes griegos con el término *Paideía*. Para Lledó, este término supone “el descubrimiento del carácter inacabado del ser humano [...] esa configuración ideal en la que nos insertamos como miembros de una comunidad y como promotores de determinados valores y actitudes” (Lledó, 1998: 39). De esta manera —sostiene Lledó— entender la cultura como *Paideía* es “admitir el carácter dinámico y creador que está en el principio del desarrollo humano. La cultura no es [...] la existencia de lo que se suele llamar *bienes culturales*, sino nuestra presencia, ante ellos, nuestra posibilidad de ser alguien ante la herencia recibida y, sobre todo, nuestra posibilidad de hacer algo con ella” (Lledó, 1998: 39).



Terminando el siglo XX, los sociólogos John Macionis y Ken Plummer dotan a la cultura de un papel central en su manual *Sociología* (1999) y acogiéndose a una definición más sociológica que recuerda a las definiciones antropológicas surgidas en el siglo XIX, la definen como “el conjunto de valores, creencias, actitudes y objetos materiales (o artefactos), que constituyen el modo de vida de una sociedad” (Macionis y Plummer; 1999: 102). De este modo, distinguen entre *cultura material*, haciendo referencia a los objetos que crean los miembros de una sociedad y *cultura inmaterial*, en referencia a las ideas, valores o percepciones del mundo que crea una sociedad (Macionis y Plummer, 1999). Además, establecen cinco componentes relativos a todas las culturas: “los símbolos, el lenguaje, los valores, las normas y los objetos materiales” (Macionis y Plummer, 1999: 108).

### 3.1.8. LA CULTURA EN EL SIGLO XXI

El crítico cultural Terry Eagleton, discípulo de Raymond Williams, representa en la actualidad una de las más influyentes voces en cuanto a estudios culturales se refiere. En *La Idea de Cultura* (2000), sostiene que es necesario “poner la cultura por encima de la política” para constituirnos —con los recursos de la *Bildung*— “primero en seres humanos y luego en ciudadanos” (Eagleton, 2001: 19) [...] “el fin último no es la prioridad de la cultura sobre la política, sino, más bien, la prioridad de la cultura sobre cualquier tipo de política” (Eagleton, 2001: 20). Esta relación tan estrecha entre la cultura y la política se muestra también de manera muy explícita al afirmar que: “La cultura adquiere importancia intelectual cuando se transforma en una fuerza con la que hay que contar políticamente” (Eagleton, 2001: 46).

Eagleton —al igual que hicieron en su momento Debord o Baudrillard— también realiza una crítica a la integración total de la cultura en la sociedad de consumo posmoderna:

“En el mundo posmoderno, la cultura y la vida social también están estrechamente unidas, pero ahora a través de la estética de los productos de mercado, la política como espectáculo, el estilo de vida consumista, la influencia de la imagen y la integración definitiva de la cultura en la producción global del mercado” (Eagleton, 2001: 51).

En *Cultura* (2017), donde el crítico realiza una revisión histórica de dicho concepto, destaca cuatro grandes significados del concepto de cultura: “1) un corpus de obras intelectuales y artísticas; 2) un proceso de desarrollo espiritual e intelectual; 3) los valores, costumbres, creencias

y prácticas simbólicas en virtud de los cuales viven hombres y mujeres, o 4) una forma de vida en su conjunto” (Eagleton, 2017: 13). De esta forma —establece Eagleton— si bien la cultura entendida como una práctica artística – intelectual suele conllevar una cierta innovación, la cultura entendida como forma de vida tiende a suponer hablar de costumbres (Eagleton, 2017).

Sobre el concepto amplio de cultura que viene a decir que cultura es “todo”, podemos afirmar que “la pérdida de una mirada extracultural de la cultura traslada la problemática a la cultura misma. Si todo se ha vuelto cultura, ya no es posible acordar ningún punto de vista a partir del cual pudiera pensarse una “teoría de la cultura”. El punto de vista mismo es una variable cultural, el punto ciego de la teoría” (Schröder, 2005: 9).

La cultura está siempre en tensión, en conflicto; cambia permanentemente [...] por eso las definiciones únicas y estáticas no existen, son siempre temporales, como la nuestra. La cultura es naturaleza transformada por el hombre [...] aunque a veces el hombre la transforma para destruirla. La historia de la humanidad ha sido un permanente dilema entre cultura y barbarie (Berman y Jiménez, 2006: 171).

Dada la extraordinaria complejidad y ambigüedad del término *cultura*, el sociólogo Jordi Busquet opta en *Lo sublime y lo vulgar. La “cultura de masas” o la pervivencia de un mito* (2008) por establecer una distinción entre tres tipos de cultura, no para describir tres formas puras de cultura sino para describir perspectivas a través de las cuales se puedan focalizar diferentes aspectos. Así, establece —al igual otros autores— los conceptos de *cultura culta*, *cultura popular* y *cultura mediática* en donde la cultura culta corresponde a la concepción humanista de la cultura, caracterizada por ser selectiva, jerarquizadora y canónica; la cultura popular correspondiente a la cultura surgida desde el pueblo de forma autónoma; y la cultura mediática relativa a las innovaciones tecnológicas que cambiaron en su momento —y continúan cambiando— las formas de consumo cultural (Busquet, 2008)<sup>16</sup>.

Por otra parte, no podríamos hablar de cultura en el siglo XXI —aunque esta no sea la cultura que recorre el ambiente general de esta tesis— sin hablar de la cultura *mainstream*. Este adjetivo, adquiere una gran relevancia en este siglo para referirse a la cultura dominante en la sociedad, es decir, aquella destinada a llegar al gran público y para muchos, lo opuesto al arte (Martel, 2012). Esta nueva cultura basada en *hits*, *blockbusters* y *best sellers* permite comprender a la perfección la “cultura de mercado” o el “nuevo capitalismo contemporáneo” (Martel, 2012: 18) y es

---

<sup>16</sup> En los siguientes apartados profundizaremos en las diferentes divisiones del concepto de cultura que realiza el sociólogo Jordi Busquet.

fundamental —especialmente en Norteamérica— para llevar a cabo lo que el profesor de Harvard Joseph Nye denomina *soft power*, es decir, “la idea de que, para influir en los asuntos internacionales y mejorar su imagen, Estados Unidos debe utilizar su cultura y no su fuerza militar, económica e industrial (*hard power*)” (Martel, 2012: 14).

No cabe duda que la globalización ha provocado una *americanización* de la cultura (Estados Unidos domina las exportaciones de contenidos culturales con aproximadamente el cincuenta por ciento de las exportaciones mundiales) pero, además, es realmente importante cómo ha promovido flujos de información y contenidos culturales a nivel transnacional (Martel, 2012). Estados Unidos no solo exporta sus productos culturales sino que exporta su modelo de trabajar la industria del entretenimiento, promoviendo la creación de una nueva geografía de contenidos en todo el mundo, donde Brasil, India, Oriente Medio, Sudeste Asiático o China bajo la hipótesis de que lejos de ver a estos países como competidores, estos sean una posibilidad de abrir mercado y aumentar producción local (Martel, 2012) legitimando aún más el sistema de producción cultural dominante en el mundo.

Si bien en su época Walter Benjamin habló de “la obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica”, en la actualidad, el fenómeno de la transnacionalización hay que contextualizarlo en la era *digital* haciendo que la cultura se difunda más rápido que nunca, en medio de una revolución tecnológica sin precedentes que podría devenir no solo en un importante cambio cultural sino en un “cambio de civilización” (Martel, 2012: 440).

Debido a su prolífica carrera, podemos y debemos situar al filósofo polaco Zygmunt Bauman en dos apartados diferentes dentro del presente capítulo que trata de recorrer los orígenes del concepto de cultura. En el año 1999, Bauman publica *Modernidad Líquida*<sup>17</sup>, utilizando este término para referirse a lo que la mayor parte de los autores han denominado «posmodernidad». Con “lo líquido”, Bauman hace referencia a esa pérdida de solidez en las distintas etapas de la vida social que tanto han y están caracterizando la forma moderna de vida (Bauman, 2013). En relación a la cultura, Bauman también la introdujo en su actual contexto líquido con la publicación en 2011 de *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*, en donde establece que la cultura ya no tiene un “pueblo” al que ennoblecer (como en la época de la ilustración) sino que el papel que juega la cultura hoy en día, está claramente condicionado por la sociedad de consumo actual donde las personas no son más que meros consumidores (Bauman, 2013). Así, establece:

---

<sup>17</sup> Este ensayo, sería el primero de muchos otros donde Bauman abordaría el tema de “lo líquido” como *Amor líquido* (2005), *Vida líquida* (2006); *Tiempos líquidos* (2007) o *Arte ¿líquido?* (2007).

“La nuestra es una sociedad de consumo: en ella la cultura, al igual que el resto del mundo experimentado por los consumidores, se manifiesta como un depósito de bienes concebidos para el consumo, todos ellos en competencia por la atención insoportablemente fugaz y distraída de los potenciales clientes, empeñándose en captar esa atención más allá del pestañeo” (Bauman, 2013: 19).

“La cultura se asemeja hoy a una sección más de la gigantesca tienda de departamentos en que se ha transformado el mundo, con productos que se ofrecen a personas que han sido convertidas en clientes” (Bauman, 2013: 21).

Además —como ya teorizara la Escuela de Fráncfort en su época (ver apartado 3.1.4.)— la publicidad juega un papel fundamental en el desarrollo de esta sociedad de consumo ya que trabaja a la perfección el arte de la seducción hacia los potenciales clientes, con el fin de que estos experimenten cierta sensación de superioridad al verse poseedores de los bienes en cuestión (Bauman, 2013). En consonancia con esta afirmación, expone Bauman que:

“La función de la cultura no consiste en satisfacer necesidades existentes sino en crear satisfacciones nuevas, mientras se mantienen aquellas que ya están afianzadas o permanentemente insatisfechas. El objetivo principal de la cultura es evitar el sentimiento de satisfacción en sus exsúbditos y pupilos, hoy transformados en clientes, y en particular contrarrestar su perfecta, completa y definitiva gratificación, que no dejaría espacio para nuevos antojos y necesidades que satisfacer” (Bauman, 2013: 21).

En referencia a la clara instrumentalización de la cultura en el actual sistema capitalista afirma Garcés (2013: 77), “la cultura no es un producto a vender ni un patrimonio a defender. Es una actividad viva, plural y conflictiva con la que hombres y mujeres damos sentido al mundo que compartimos y nos implicamos en él. Por eso una relación entre política y cultura solo puede apuntar hacia la necesidad de «desapropiar la cultura» para hacer posible otra experiencia del nosotros”, tratando de desdibujar de alguna manera los espacios tradicionalmente reconocidos como «mundo de la cultura» y acercarla así a la realidad que le rodea (Garcés, 2013).

El filósofo francés Alain Brossat, expresa en su libro *El gran hartazgo cultural* (2016) que “el gran hartazgo actual es aquel que surge en una sociedad *obesa de cultura*, que sufre la obligación de tener que mostrarse siempre más cultivada, siempre más civilizada *en tanto que culturizada*” (Brossat, 2016: 93). Para Brossat, en la sociedad actual no existe ningún tipo de relación entre el nivel cultural (en términos de estudios superiores o hábitos culturales) y la capacidad crítica o

dinámica emancipadora, afirmando que nos encontramos pues, en “la época del entierro permanente de la promesa de la ilustración” (Brossat, 2016: 94).

Para el teórico del arte Alberto Santamaría, la palabra cultura tiende a aglutinar diferentes elementos contradictorios en su definición, como son las creaciones artísticas, las formas de vida o los impulsos empresariales, por lo que el resultado es un término muchas veces vaciado y aprovechado por el poder neoliberal (Santamaría, 2018). El término se ha pervertido excesivamente en las últimas décadas llegando a convertirse en un “auténtico vertedero discursivo” [...] “si todo es cultura, nada lo es” (Santamaría, 2016: 71) como bien se expresa en el siguiente extracto de su artículo *Por un nuevo fundamentalismo cultural*:

“Cultura española, cultura de la paz, cultura europea, cultura ciclista, cultura sin techo, cultura conservadora, cultura de prevención, cultura de masas, cultura deportiva, cultura general, cultura japonesa, cultura inquieta, cultura artística, cultura basura, cultura de la superación, cultura popular, cultura de transparencia, cultura de gestión pública, cultura emprendedora, cultura del automóvil, cultura del etcétera, etc” (Santamaría, 2016: 71).

La cultura —argumenta Santamaría (2019: 28)— “establece, sobre la base de los medios de comunicación, de la crítica, de la academia, del mercado, o de las redes, sus pequeños delirios desde los cuales se estabilizan presupuestos críticos y teóricos. Toda cultura presupone una forma de orden. En este sentido, tanto la cultura de masas como la alta cultura comparten no solo el hecho de una existencia imposible fuera del mercado, sino que, igualmente, sufren modos de crecimiento, variación y desinflado de carácter delirante similar”.

Recuerda este texto de Santamaría cuando Terry Eagleton afirma (2001) que “pluralizar el concepto de cultura y retener su carga positiva no son cosas muy compatibles” especialmente si bajo un mantra de pluralismo cultural se permite hablar de “«cultura de bar de policías», «cultura de la psicopatía sexual» o la «cultura de la mafia»” (2001: 31) y cuando sostiene que “seguimos atrapados entre unas nociones de cultura tan amplias que no valen para nada y otras que resultan exageradamente rígidas [...] nuestra necesidad más urgente es situarnos más allá de todas ellas” (Eagleton, 2001: 55).

Este discurso neoliberal de la cultura está muy relacionado con la despolitización de esta, que trata así de desactivarla de la realidad y, por tanto, desactivar su carácter crítico para mantener a sus creadores en el poder. Es necesario, por tanto, una politización de la cultura que la recupere como arma política y generador de disensos (Santamaría, 2016). Es necesario recuperarla como

instrumento para cuestionar las formas y los límites establecidos en tanto que es un ejercicio político ya que “la cultura es la piel invisible de la vida cotidiana” (Santamaría, 2018: 212). De este modo, “La vida cotidiana sigue siendo el lugar privilegiado desde donde hacer brotar el cambio” (Santamaría, 2019: 141).

Se trata —como sostiene la socióloga Vanesa Cejudo— de entender la cultura como conciencia colectiva, “como una membrana porosa a la expresión de los comportamientos que reflejan los intereses, gustos y expectativas del grupo” (Cejudo, 2018: 2) ya que la cultura no solo engloba las artes y las humanidades, sino que es el “espejo y cuerpo del conjunto de los saberes, creencias y conductas de una comunidad” (Cejudo, 2018: 2).

Finalizando aquí el recorrido del concepto de cultura durante el siglo XXI, como parte final de su recorrido histórico, resulta adecuado a continuación, en el apartado 3.2, analizar diferentes aspectos que han permanecido en su órbita a lo largo de la historia con el objetivo de complementar y profundizar nuestro conocimiento sobre la teoría de la cultura.

### **3.2. CULTURA Y EMANCIPACIÓN**

*Maldigo la poesía concebida como un lujo cultural por los neutrales  
que, lavándose las manos, se desentienden y evaden.  
Maldigo la poesía de quien no toma partido hasta mancharse.*

Gabriel Celaya

El término *emancipación* ha sido ampliamente utilizado por diferentes tradiciones marxistas y corrientes de izquierda a lo largo de la historia. Es curioso destacar en este punto que la primera publicación del *Manifiesto Comunista* de Marx y Engels traducida al castellano aparece —en 1872— en el semanario dirigido por José Mesa, *La Emancipación*, previo intercambio de correspondencia entre Mesa y Engels (Ribas, 2001).

En el presente apartado que aquí comienza, es nuestra intención realizar una contribución teórica en torno a diversos aspectos satélites que han orbitado históricamente el concepto de cultura. De este modo, queremos reflexionar en torno a conceptos como la tradicional dicotomía entre alta cultura y cultura popular, donde también entran en juego conceptos como la cultura de masas o la hegemonía cultural. Igualmente, también realizaremos una aproximación en torno al gusto, la excelencia y el consumo cultural. Para finalizar el apartado llevaremos a cabo un repaso acerca

de aspectos como la emancipación de los espectadores y la participación de los públicos en la obra artística o el papel del compromiso político en el acto cultural.

### **3.2.1. LAS CULTURAS: CULTURA POPULAR, ALTA CULTURA, CULTURA DE MASAS Y HEGEMONÍA**

Una vez expuestas en el anterior apartado algunas conceptualizaciones históricas del concepto de cultura, consideramos oportuno realizar una breve aproximación en torno a cuatro conceptos fundamentales en la teoría cultural como son la cultura popular, la alta cultura, la cultura de masas y la hegemonía. No trataremos cada concepto de manera individual puesto que consideramos que lo realmente interesante es ver el punto donde estos conceptos se mezclan, se solapan y se hibridan. De este modo, y tratando de seguir un orden más o menos cronológico, trataremos de acercarnos a las respuestas de preguntas como: ¿existe una alta y una baja cultura? ¿podemos considerar cultura a los productos más destinados al entretenimiento? ¿cuáles son las diferencias entre los conceptos *cultura popular* y *cultura de masas*? ¿cómo está relacionada la cultura popular con el concepto de *hegemonía*? así como otras aportaciones que consideramos relevantes.

A lo largo de la historia, siempre ha estado presente la tensión entre alta cultura y cultura popular (Busquet, 2008). Desde el siglo XVII comienza a ponerse en marcha un proceso de producción cultural cuyo principal destinatario son las clases populares (Martín-Barbero, 2010). Esta producción funciona con un modelo industrial a través del cual se van mediando y separando las clases, ya que, para construir hegemonía, es necesario dar acceso a toda la población al lenguaje que la constituye. Al mismo tiempo, se fueron marcando las distancias entre lo noble y lo vulgar, lo culto y lo popular ya que “no hay hegemonía —ni contrahegemonía— sin circulación cultural” (Martín-Barbero, 2010: 112).

Durante el periodo pre-industrial, las sociedades europeas estaban culturalmente divididas entre alta cultura y cultura popular. Mientras que la segunda era escasa, carecía de visibilidad y estaba muy asociada a zonas rurales bastante deprimidas, la alta cultura era apoyada por las grandes élites de la ciudad —la corte, la nobleza, el clero y los mercaderes— que poseían la educación, el tiempo y los recursos necesarios para subsidiar a pequeños grupos de personas creativas que producían cultura para ellos (Gans, 1999). Debido al escaso poder y falta de visibilidad de la cultura popular, estas personas tenían prácticamente el monopolio total de la cultura. Con los avances tecnológicos, la industrialización de las ciudades y el consecuente aumento de población de estas, comenzó a gestarse una cultura popular comercial que pronto sobrepasaría a la alta cultura existente hasta la época haciéndole perder el monopolio cultural que tenían en las ciudades (Gans, 1999).

Suele pensarse erróneamente que la idea de una sociedad de masas surge en los años treinta —de una manera totalmente ajena a la estructura social— tras la irrupción de los medios electrónicos de comunicación. Sin embargo, el origen real de la sociedad de masas tiene lugar casi un siglo antes tras los efectos de la industrialización capitalista (García Canclini, 2001; Martín-Barbero, 2010). A mediados del siglo XIX, el proceso de enculturación de las clases populares al capitalismo sufrirá una ruptura que devendrá en su continuidad mediante la sustitución de los elementos de dominación por otros de consenso. Con estos movimientos se disuelve el sistema tradicional de diferencias sociales, las masas se transforman en clase y surge una nueva cultura, “de masa” (Martín-Barbero, 2010: 137) [...] “Y de masa será la cultura que llaman popular. Pues en ese momento en que la cultura popular tendía a convertirse en cultura *de clase* será esa misma cultura la minada desde dentro y transformada en cultura *de masa*” (2010: 139). A partir de ahí la cultura es redefinida y refuncionalizada pasando a ser el lugar en donde se encubren y se niegan las diferencias sociales en tanto que “elemento constitutivo del nuevo modo de funcionamiento de la hegemonía burguesa” (2010: 138). “La cultura de masa no aparece de golpe”. [...] “Lo masivo se ha gestado lentamente desde lo popular” (2010: 139) y solo falseando la historia o a través de un etnocentrismo de clase que niega lo popular como cultura, se puede negar esa relación hasta el punto de no ver en la cultura de masas un proceso de “vulgarización y decadencia de la cultura culta” (2010: 139).

Según el sociólogo y filósofo George Simmel, a comienzos del siglo XX, se estaba produciendo una “estetización de la vida” en tanto que esta estaba ordenada en términos puramente estéticos (Martínez de Albéniz, 2001). Es por esto que —como decimos— diversas aproximaciones etnocéntricas tendían a descalificar la cultura popular en tanto que no era una cultura distinguida. Sin embargo, para Simmel es necesaria una reconciliación entre el arte y la vida: “La dignificación de lo popular pasa por no establecer una jerarquización entre lo culto y lo popular [...] solamente adquieren relevancia y sentido desde la mutua cooperación” (Martínez de Albéniz, 2001: 8).

Sería en los años treinta cuando Antonio Gramsci desarrollara durante su periodo en prisión el concepto de *hegemonía*, que vendría a ser tremendamente influyente en la teoría de la cultura popular, en cuanto que cultura dominante en la sociedad. Además, también resultan interesantes los planteamientos que se pueden observar en *¿Qué es la cultura popular?* (2011) en donde el marxista italiano sostiene que el folclore y la cultura popular no deben verse como algo extravagante o pintoresco, sino que se debe potenciar su enseñanza para favorecer la construcción de una cultura realmente de las masas populares (Gramsci, 2011).



También el revolucionario Mao Tse-Tung abordaría esta dicotomía sobre las diferentes clases de cultura en el *Foro de Yenan sobre Arte y Literatura* (1942), estableciendo una cultura del pueblo y una cultura de los explotadores y los opresores. Criticó duramente esta última clase de cultura puesto que consideraba que la cultura hecha por la burguesía, era una cultura de traición, realizada desde el imperialismo para oprimir al proletariado. Tse-Tung defendía una “cultura antiimperialista y antifeudal de las amplias masas populares, dirigida por el proletariado” (Tse-Tung, 1977: 110-111).

La Escuela de Fráncfort también realizó contribuciones en torno a esta dicotomía (alta cultura-cultura popular) especialmente con los escritos de Theodor Adorno sobre la cultura de masas. Así, el autor alemán sostenía que la armonía entre *cultura popular* y *alta cultura* —responsable de la creación de grandes obras de la literatura y del arte a lo largo de la historia— se había visto truncada por la aparición de publicaciones periódicas literarias destinadas al consumo rápido. Estos subproductos literarios tenían que adaptarse a las proclamas conservadoras de la puritana clase media inglesa, que seguía las normas de una estructura social cada vez más jerárquica y autoritaria. Este modelo se volvería hegemónico en Estados Unidos, y de ahí se trasladaría a todo el mundo. Se comienza a crear lo que se llamará “arte popular”, lo cual ya no es una creación autónoma original, sino que estará al servicio de la cultura de masas y las necesidades propagandísticas de la época (Muñoz, 2000). La música popular también sería estudiada por Adorno y —según sus análisis— esta estaría caracterizada por: (1) una fuerte estandarización, con patrones musicales muy similares entre las diferentes canciones con el único objetivo de conseguir el éxito comercial, (2) una cierta pasividad en la escucha, que permitiera ser escuchada utilizando la poca energía que queda tras la jornada laboral y (3) un cierto “cemento social” que opera en la psicología de los consumidores, frenando las posibilidades de cambio en las estructuras de poder (Storey, 2002). Cabe destacar que, si bien estos análisis de Adorno fueron realizados en 1941, con la irrupción a partir de los años cincuenta de nuevos estilos en la música popular (rock& roll, punk, house, indie, etc.) estas ideas podrían ser bastante cuestionadas (Storey, 2002).

A modo de comparativa, cabe destacar que ya en el siglo XVIII, el concepto de cultura popular hacía referencia a una emancipación de la tradición absolutista-feudal de la sociedad en tanto que el individuo era un ser autónomo, y había espacio para autores que cuestionasen las pautas existentes. Hoy —afirmaba Adorno a mediados de los años cincuenta— sin embargo, la cultura popular es extremadamente rígida y es muy difícil entrar a cuestionar ciertos valores preestablecidos (Adorno, 1966). Adorno observa aquí como —a través del desarrollo de la técnica y del mercado— se ha producido una transición de lo popular hacia lo masivo que deriva en una economización de las relaciones humanas (Muñoz, 2000). De este modo, “todos los conflictos

ahora son puro simulacro. La sociedad siempre sale ganando y el individuo es un títere manipulado a través de normas sociales” (Adorno, 1966: 6).

Con estos análisis, según los cuales la industria cultural solo es un engranaje más de la maquinaria capitalista que tiene por objetivo vaciar la cultura de cualquier tipo de contenido crítico, Adorno pretende restituir la separación entre cultura popular y alta cultura que en su momento George Simmel trató de atenuar (Martínez de Albéniz, 2001). Por el contrario, otro autor de la órbita francfortiana como Walter Benjamin se muestra más cercano a Simmel en sus planteamientos acerca de la cultura popular en tanto que gracias a la desacralización de la obra de arte (pérdida del aura) y a la reproductibilidad técnica de esta, se produce su acercamiento a la vida ordinaria (Martínez de Albéniz, 2001).

Estas dos posiciones que comentamos podrían ser las dos posiciones en torno a la cultura de masas que analizaba Umberto Eco en *Apocalípticos e integrados* (1964). En su ensayo, Eco hace un repaso por las críticas más reiteradas hacia la cultura de masas en tanto que fomenta una cultura homogénea, vulgar, impuesta desde arriba, entregada a las leyes del mercado, acrítica y ejerciendo una relación pasiva con el espectador (Eco, 1968). Por otra parte, entre los argumentos que defienden la cultura de masas se situarían la democratización y divulgación de los productos culturales, la no discriminación de receptores o la no injerencia hacia expresiones “superiores” de cultura (Eco, 1968). Ante estos planteamientos, cabe destacar que si bien las visiones que defienden la cultura de masas pecan de un cierto “liberalismo cultural” que les hace pensar que la libre circulación de productos culturales será naturalmente buena para todo el mundo, también las críticas —en su mayoría claramente contrastadas— son en ocasiones demasiado totalizadoras y críticas con el modelo industrial que no tiene por qué ser necesariamente nocivo para la sociedad (Eco, 1968: 52).

Si pasamos a explorar la teoría americana, en 1960, el crítico cultural norteamericano Dwight Macdonald, publicaba el ensayo titulado *Masscult y Midcult*. La introducción de estos dos conceptos ejercería una gran influencia en los pensadores posteriores en cuanto a la teoría de la cultura de masas y el gusto cultural. Partiendo de la base de la existencia de una cultura superior y una cultura de masas, Macdonald denomina a esta última *Masscult*, ya que ni siquiera la considera una cultura: “La Masscult es una parodia de la cultura superior [...] no es arte fracasado, es no-arte. Más aún, es anti-arte” (Macdonald, 1969: 65-66). La Masscult no es —para Macdonald— ni tan siquiera un divertimento “porque eso supone vida, y, por lo tanto, esfuerzo [...] lo único que se propone es distraer. [...] No exige nada a su público, porque está totalmente sometida al espectador. Y no da nada” (Macdonald, 1969: 67).

Como ya hemos visto a lo largo de estas páginas, podríamos decir que existen dos posturas contrarias a la cultura de masas: por un lado, la aristocrática de Mathew Arnold y los leavisistas, que opinaban que la cultura debe ser reservada a una élite, y por otro los marxistas de —por ejemplo— la Escuela de Fráncfort, que —si bien (al menos en teoría) trabajaban por una sociedad más democrática— consideraban nefasto el hecho de rebajar el nivel cultural, para así poder llegar a un público más amplio. En el siguiente texto, podemos observar como Macdonald se sitúa del lado de los segundos:

“...la separación entre Arte Popular y Cultura Superior en compartimientos estancos correspondía a la línea divisoria que antes separaba a la plebe de la aristocracia. La eliminación de dicha línea, si bien era deseable en lo político, produjo desgraciados resultados culturales. El Arte Popular poseía auténticos valores, pero la Masscult, en el mejor de los casos, es un reflejo vulgarizado de la cultura superior...” (Macdonald, 1969: 98-99)

Macdonald utiliza también en su ensayo el término *Midcult* para referirse a aquello que realmente supone un peligro para la cultura. Se trata de “un producto híbrido, nacido de las relaciones contra natura de ambos enfoques [cultura superior y Masscult]” (Macdonald, 1969: 102). A diferencia de la Masscult —que abiertamente trata de ganarse a la multitud de cualquier manera— la Midcult “finge respetar los modelos de la cultura superior cuando en realidad los rebaja y vulgariza” (Macdonald, 1969: 102). La Midcult no supone una mejoría de la Masscult, sino que se trata de “una corrupción de la cultura superior [...] capaz de hacerse pasar por verdadera cultura” (Macdonald, 1969: 103).

Retomando a autores pertenecientes al Círculo de Birmingham, en 1964, Stuart Hall y Paddy Whannel publicaron *The Popular Arts* donde —según los autores— es necesario establecer una diferenciación entre arte o cultura «popular» y arte y cultura «de masas». De este modo, —según Hall y Whannel— la principal diferencia es que mientras el arte popular deriva de la cultura tradicional —lo equivalente al *Folk* en los países anglófonos— el arte de masas no solo no deriva de la cultura tradicional, sino que además supone una perversión de esta (Turner, 1996). Podría decirse que “el arte de masas es una versión corrupta del arte popular [...] El arte popular es cultura de masas que ha superado sus orígenes” (Storey, 2002: 93).

Partiendo de estas bases, Hall y Whannel plantean como muy necesario el “facilitar la discriminación popular dentro de la gama de la propia cultura popular”, no utilizando la discriminación clásica de Arnold y el leavisismo contra el conjunto de la «cultura popular» sino

discriminando dentro de ella, separando “la buena cultura popular de la mala” educando así a una audiencia cada más exigente (Storey, 2002: 90-91).

Además, estos autores —a diferencia de los representantes de la teoría crítica de Fráncfort— dotan de gran importancia a la cultura popular en tanto que puede servir de renovador de “estructuras anquilosadas” (Muñoz, 2009: 43). En este sentido, Hall y Whannel estarían muy cercanos a los planteamientos de Walter Benjamin o del propio Raymond Williams en referencia a la potencialidad democratizadora de la reproductibilidad técnica (Muñoz, 2009).

Habla Raymond Williams en el texto que hemos repasado anteriormente, *La cultura es algo ordinario* (1958), de un sentido adicional del concepto de cultura el cual reconoce que existe, pero no comparte. Durante su experiencia como estudiante en la Universidad de Cambridge, existía un “salón de té” frecuentado habitualmente por personas “cultivadas” para quienes solo ellos eran lo suficientemente refinados para poder apreciar la cultura. En este punto es donde Williams se pregunta a sí mismo:

“Qué clase de vida puede ser la que produzca este extraordinario recargamiento, esta extraordinaria decisión de llamar *cultura* a determinadas cosas y después aislarlas de la gente y el trabajo ordinario como se hace con una verja de un jardín” (Williams, 2008: 41).

Ya desde sus primeros escritos, Williams rompe con las divisiones jerarquizadas de la cultura —alta, media y popular de masas— (Alonso Trigueros, 2014) mostrándose muy crítico con estas visiones elitistas de la cultura, pero también con las concepciones más pesimistas de la industria cultural en las cuales los sujetos estaban totalmente dominados y alienados por el poder dominante. Sostiene Williams: “en realidad no hay masas; solo hay formas de ver a la gente como tales” (2001: 248). Al igual que otros pensadores como el ya citado Walter Benjamin o Kracauer, Williams también compartía la tesis de que algunos avances tecnológicos en la cultura podían ser utilizados para la “enunciación de discursos críticos” (García Ruíz, 2008: 24) siendo realmente emancipadoras para los individuos.

El sociólogo Edward Shils por su parte, también realizó una separación interesante de niveles de la cultura estadounidense dividiendo entre *cultura superior* o *refinada* (*high*), donde incluye las grandes obras de la literatura, la filosofía, la escultura, las investigaciones científicas, la pintura, la composición musical o las representaciones teatrales de alto nivel, *cultura mediocre* (*middle*), una cultura menos original que la superior o cuyos géneros aún no han entrado en los cánones de la cultura refinada, y *cultura brutal* (*brutish*), cuya elaboración es mucho más elemental y con

una profundidad menor que la de los otros dos niveles (Shils, 1969). La sociedad de masas ha cambiado —para Shils— los niveles culturales, reduciendo la importancia de la cultura superior y aumentando la de la mediocre y la vulgar, sin ser esto, algo necesariamente negativo (Storey, 2002).

La cultura de masas, al igual que ocurría en el pasado con la cultura popular o el folclore, está siempre marcada por su componente social, pues “una producción social es la condición de una producción cultural” (De Certeau, 1999: 169). Sin embargo, ya no tiene esa función colonizadora y civilizadora que tuvo durante dos siglos difundiendo la educación (que había estado reservada hacia unas élites). La cultura de masas “se ha convertido en un objeto rentable y maleable, según las necesidades de la producción, más que en un arma de combate” (De Certeau, 1999: 175). Los productos culturales se ubican en el mercado siguiendo las exigencias de este, pero “sirven a la clase de los que los crean, y son pagados por la masa de los que no se aprovechan de ellos” (De Certeau, 1999: 175).

En 1974, el sociólogo estadounidense Herbert Gans publicó el influyente ensayo *Popular Culture & High Culture* donde analiza —con una marcada perspectiva norteamericana— las relaciones entre la alta cultura y la cultura popular, entendida esta a lo largo de casi todo el ensayo como lo que venimos denominando «cultura de masas». Así, Gans sostiene (1999) que la cultura popular en su forma contemporánea está sometida a una serie de críticas que trata de replicar. Al respecto de la crítica sobre el carácter homogéneo y mercantilizado de la producción de cultura popular, Gans argumenta la heterogeneidad de su público que, a diferencia del homogéneo y refinado público de la alta cultura, en la popular es mucho más amplio y, por tanto, más variado. Además, justifica esta homogeneización de los productos culturales populares relacionándolo con la necesaria economización de los costes con el fin de que un alto número de personas puedan adquirirlos.

Al respecto de las críticas que sostienen que hay una mayor libertad en la denominada «alta cultura» que, en la cultura popular, Gans defiende (1999) que quiénes tienen éxito en la cultura popular también tiene libertad a la hora de trabajar y que esto vendría más bien determinado por si pertenecen a grupos mediáticos o no. Por otro lado, sobre los efectos nocivos de la cultura popular en la gente, en tanto que hace a sus consumidores más violentos y obnubilados, Gans sostiene (1999) que no hay evidencia empírica de este hecho y lo relaciona con las patologías que históricamente han caracterizado a las clases más bajas (las mayores consumidoras de cultura popular).

Con la posmodernidad, la distinción absoluta entre alta cultura y cultura popular pasó a considerarse algo propio de generaciones anteriores (Storey, 2002). En este entramado de términos resulta bastante útil la distinción que realizan los sociólogos franceses Grignon y Passeron en *Lo Culto y lo Popular* (1992) en torno a la cultura popular y la cultura de masas. De esta manera distinguen entre los elementos de la cultura popular basados en tradiciones de clase y aquellos otros elementos importados, recientemente puestos a disposición de las clases populares por la producción masiva. Así, el primer grupo lo formarían por ejemplo la alimentación, los acentos regionales, los horarios de levantarse y acostarse, o las costumbres locales, mientras que el segundo grupo estaría formado por los automóviles, la televisión, la difusión de la música o los supermercados (Grignon y Passeron, 1992).

Apoyándose en las tesis de Grignon y Passeron, Martínez de Albéniz, establece (2001) que la dicotomía alta cultura/cultura popular está estructurada por un “etnocentrismo de clase” (2001: 3) donde la alta cultura es la cultura dominante y la cultura popular es la cultura dominada. De este modo se produce una “asimetría simbólica que capacita a la primera, al tiempo que paraliza a la segunda” (2001: 3). En este sentido, es necesario “aplicar el relativismo cultural con el objetivo de analizar la relación existente entre los distintos grupos sociales que conviven” (Busquet, 2008: 116).

El antropólogo Néstor García Canclini trabaja la división *culto, popular y masivo* a lo largo de su libro *Culturas Híbridas*, en donde analiza —negando las tradicionales divisiones rígidas de la cultura— las mezclas socioculturales que se producen en la modernidad entre lo tradicional y lo moderno. Así, establece tres “pisos” de culturas:

“la historia del arte y la literatura, que se ocupan de “lo culto”; el folclore y la antropología, consagrados a lo popular; los trabajos sobre comunicación, especializados en la cultura masiva. Necesitamos ciencias sociales nómadas, capaces de circular por las escaleras que comunican esos pisos. O mejor: que rediseñen los planos y comuniquen horizontalmente los niveles” (García Canclini, 2001: 36).

Los procesos de la modernidad han establecido ciertas oposiciones: moderno-tradicional, culto-popular y hegemónico-subalterno. Sin embargo, las relaciones entre tradición y modernidad son hoy más complejas que nunca. Lo industrial no ha eliminado a lo culto tradicional, sino que es habitual encontrar productos artísticos eruditos o cultos llegando al gran público masivamente (García Canclini, 2001). La parte de la cultura más popular no ha sufrido una extinción sino una transformación de sus funcionalidades (promoviendo el turismo o el consumo de productos de

mayor calidad que el industrial, etc.). La modernización, por tanto, “reubica el arte y el folclore, el saber académico y la cultura industrializada, bajo condiciones relativamente semejantes” (García Canclini, 2001: 39).

La cultura popular tiende a relacionarse con lo excluido o lo amateur, lo que no tiene cabida en el mercado de bienes simbólicos legitimados. De este modo, lo popular en su fase de producción se asocia a lo preindustrial y a expresiones de creación regionales, locales o barriales, y en su fase de consumo, los sectores populares estarían siempre al final de proceso validando sus papeles de consumidores espectadores (García Canclini, 2001). Por otro lado, suele justificarse la subalternidad de lo popular en su arraigo a las tradiciones y su freno al progreso, al contrario que la modernidad, a la cual su interés por los avances, les sitúa en una posición hegemónica dentro de la sociedad. En realidad, el tradicionalismo es en gran parte hegemónico y suele combinarse con lo moderno sin conflicto en el ámbito cultural, mientras la modernidad actúa principalmente en el ámbito social o económico. (García Canclini, 2001).

Sostiene García Canclini (2001: 237) que “la noción de cultura de masas surge cuando ya las masas estaban masificadas”. Este fenómeno supuso una importancia radical para la construcción nacional de los países y para el aumento del consumo de bienes de producción industrial a través de la publicidad emitida en radio, televisión y cine. En este contexto, se advirtió a mediados de siglo que no se trataba de *cultura de masas* sino de *cultura para las masas*, aunque pronto se rompería con esa visión alienadora de los medios (García Canclini, 2001). En la actualidad, la cultura de masas forma parte de un conjunto de “procesos informacionales y decisionales que desbordan la simple manufactura industrial de los bienes simbólicos” (2001: 239) como nuevos procesos de producción industrial, electrónica e informática; nuevos formatos de producción, procesos de circulación masiva y transnacional o nuevos tipos de apropiación y recepción del hecho cultural (García Canclini, 2001).

En *Teoría Cultural y Cultura Popular* (1994), el profesor de Estudios Culturales John Storey, realiza un recorrido histórico por las distintas conceptualizaciones de la cultura y la cultura popular de los últimos dos siglos. Con todo, Storey (2002) establece seis posibles definiciones que puede adquirir el concepto de *cultura popular* las cuales describimos a continuación:

- 1) **Dimensión cuantitativa:** En esta definición el adjetivo «popular» hace referencia a que ese tipo de cultura gusta y es consumida por un gran número de gente.
- 2) **Cultura inferior o residual:** Sugiere una cultura que no está determinada como *alta cultura* y que, según ciertos juicios de valor, es de menor calidad que esta.

- 3) **Cultura de masas:** “Se trata de una cultura inevitablemente comercial. Se produce en masa para el consumo en masa [...] Es una cultura consumida con una pasividad alienada y alienante” (Storey, 2002: 24).
- 4) **Cultura folclórica:** Es la cultura que emana de la gente. “Producida por y para la gente”. La problemática de esta definición es que no analiza ni su naturaleza comercial ni la definición exacta de «la gente».
- 5) **Hegemonía:** Concepto desarrollado por el político marxista Antonio Gramsci a través del cual las clases dominantes de la sociedad consiguen que sus ideas y su cultura impere en la sociedad y sean asumidas por las clases que Gramsci denomina “subalternas”. Con la teoría de la hegemonía podemos pensar la cultura popular como “una mezcla de intenciones y conlaintenciones negociada [...] un equilibrio de fuerzas entre resistencia e incorporación [...] que Gramsci denomina «equilibrio de consenso»” (Storey, 2002: 170).
- 6) **Posmoderna:** La posmodernidad ha sido caracterizada, entre otras cosas, por no reconocer una distinción entre *cultura popular* y *alta cultura*. De este modo, para unos se trata del fin del elitismo cultural y para otros se trata de una victoria del comercio sobre la cultura.

También el crítico cultural Terry Eagleton (2001) realiza una división similar a la que estamos realizando en este apartado, diferenciando entre *cultura elevada*, *cultura como identidad* y *cultura posmoderna*. De este modo, a pesar de que Eagleton reconoce que cada modelo combina aspectos de los otros, sostiene que el conflicto político entre lo que el denomina «Cultura» (en mayúsculas) y «cultura» (en minúsculas), está deviniendo en un “conflicto geopolítico” (2001: 125) como refleja en el siguiente párrafo:

“Los enfrentamientos mas importantes entre la cultura elevada y la popular no tienen lugar entre Stravinsky y los culebrones, sino entre la civilidad Occidental y todo aquello con lo que choca en aquellos lugares. A lo que se enfrenta en esos otros lugares es cultura, pero cultura como un condensado de nacionalismo, tradición, religión, carácter étnico y sentimientos populares que, a ojos de Occidente, no son un verdadero desarrollo cultural, sino su auténtico contrario. [...] Cuanto mayor es el desprecio que el falso universalismo siente hacia las identidades específicas, mayor es la inflexibilidad con que estas se afirman” (Eagleton, 2001: 125).



Cuando Eagleton aborda en *Cultura* (2017) esta cuestión, pone el acento —aludiendo a Marx— en las condiciones materiales que generan una u otra cultura. Para Eagleton (2017) no es posible generar lo que entendemos como *alta cultura* en sociedades dominadas por la escasez de recursos. De este modo establece que, para construir cultura en términos de artes elevadas o clubes selectos, donde grupos de artistas puedan desarrollar sus inquietudes intelectuales, siempre será necesaria la explotación y el sufrimiento de una buena parte de la población. Por el contrario, en aras de no criminalizar la llamada *alta cultura*, es necesario decir que esta es y ha sido en muchas ocasiones una forma de oposición al poder bastante más revolucionaria que la entendida como *cultura popular*<sup>18</sup> (Eagleton, 2017).

Como hemos visto en el apartado anterior, el sociólogo Jordi Busquet establece (2008) —al igual que la gran mayoría— tres tipos de cultura: *culta*, *popular* y *mediática*. No obstante —en consonancia con las teorías ya analizadas de García Canclini y Martín-Barbero— constata cómo en la sociedad posmoderna, estos tipos de cultura no pueden analizarse como “realidades independientes y separadas” ya que “el mestizaje y la hibridación cultural son consubstanciales al tiempo presente” (Busquet, 2008: 39). En *Lo sublime y lo vulgar* (2008) Busquet realiza una extensa reflexión histórica en torno al papel que ha tenido la cultura de masas en el desarrollo de la modernidad: vulgarización de la cultura, democratización cultural, etc. Al igual que hiciera Umberto Eco cuarenta años antes, Busquet recoge las principales críticas y defensas realizadas sobre la cultura de masas. En su “decálogo contra la cultura de masas” destacan las visiones pesimistas de autores —principalmente de la década de los cincuenta, sesenta y setenta— que tachan a esta cultura de vulgar, conservadora o inmoral, así como de estar excesivamente mercantilizada y de fomentar la pasividad del espectador (Busquet, 2008). Por el contrario, como principal argumento de defensa de la cultura de masas, se encontraría la gran expansión cultural producida entre la población a raíz del crecimiento de los llamados *mass media* (Busquet, 2008). No obstante, se hace necesario destacar las limitaciones del concepto «masa» en tanto que se trata de un concepto con cierta ambivalencia, con una connotación negativa y poco preciso. A la hora de analizar el fenómeno de la cultura de masas, resulta conveniente no sobredimensionar el poder de los medios de comunicación y no subestimar la agencia de las personas y su poder de decisión, así como la importancia de las TIC en todos los procesos (Busquet, 2008).

Algunos autores como el sociólogo francés Alain Brossat, sostienen (2016) respecto a esta dicotomía —alta y baja cultura— que la tarea realmente crítica y emancipadora, no pasa por ejercer esa distinción entre aquello que pueda ser definido como *cultural* y lo que no, sino que

---

<sup>18</sup> El autor Terry Eagleton (2017: 69) se refiere en este caso a la cultura popular entendida como lo que venimos denominando «cultura de masas» ya que ejemplifica citando artistas como Lady Gaga, Robbie Williams o Justin Bieber, a los cuales contraponen con representantes de la alta cultura como Rimbaud, Woolf, Baudelaire, Flaubert o Dickens.

más bien pasa, por incorporar a la vida cultural, aquellas manifestaciones que hasta hace poco se presentaban como externas al ámbito de la cultura como el rock, el rap o el grafiti, lo cual se relaciona directamente con el paradigma de la democracia cultural que veremos más adelante. En el libro anteriormente citado, *Teoría Cultural y Cultura Popular*, John Storey concluye sus más de trescientas páginas sobre teoría de la cultura popular, apelando a la necesidad de reconocer el hecho de que vivimos en un mundo dominado por el capitalismo multinacional. En este contexto —sostiene Storey (2002)— es necesario ser capaz de compatibilizar el placer de ciertos consumos de la cultura de masas con el apoyo a ciertas políticas contrahegemónicas —que precisamente critican esa cultura de masas que estamos consumiendo—. Para ello se plantea fundamental provocar una ruptura con la tradición de *cultura y civilización* que sostenía que en función del consumo cultural de un individuo podrían conocerse sus convicciones políticas y morales (Storey, 2002). La nueva tarea pedagógica de la cultura popular tendrá que ser capaz de evitar, por un lado, un cierto elitismo arrogante (contra el que siempre ha tenido que luchar), y por otro, un “antiintelectualismo conciliador” (con el que también saldría perdiendo) (Storey, 2002: 308).

Sobre la clásica dicotomía entre alta cultura o industria cultural y cultura popular, trasladando el debate al contexto actual, el investigador cultural y analista urbano, Rubén Martínez<sup>19</sup>, expresa una opinión muy interesante: “Aunque la cultura sea una mercancía, los sujetos tenemos agencia. [...] Los estudios culturales británicos (sobre todo la segunda y tercera generación) lo entendieron y rompieron un poco esta idea de cultura dominante de una élite que aplasta el sujeto y que intenta venderle una idea, que lo utiliza y que lo manipula... Yo puedo ir al cine a ver una superproducción y que luego eso forme parte del imaginario cotidiano [...] y de la cultura popular y de imaginarios que muchas veces son emancipadores. [...] Es mucho más complejo que decir: alta y baja cultura, industria cultural mala, mercancía mala, producción cotidiana buena... hay cultura del día a día que es patriarcal, misógina... no hay algo bueno intrínseco en la cultura popular y no hay algo intrínseco malo en la industria cultural”.

Por otra parte, en ocasiones, se produce una cierta validación o defensa de expresiones culturales racistas, machistas, etc. que se pasan por alto para no caer en un cierto elitismo cultural. Ante esto César Rendueles sostiene: “no me vale esa vertiente populista que las defiende porque el pueblo lo legitima, pero también es verdad que la cultura popular tradicional está llena de esas expresiones. Yo creo que hay que negociarlo, tan idiota es renunciar a criticarlo —porque me van a llamar elitista— como no hacerlo. La relación entre cultura e ideología es complicada, porque muchas veces nos pone ante un espejo de nuestras propias contradicciones, de nuestro pasado, de

---

<sup>19</sup> Rubén Martínez, miembro de La Hidra Cooperativa, licenciado en Bellas Artes por la UB y doctor en Ciencias Políticas por UAB. Fecha de la entrevista: 11 de febrero de 2015 (Proyecto *Gestiones de cultura*).

lo que hemos heredado... creo que es un debate bastante idiota la verdad. Al final el elitismo se ha convertido también en un mecanismo de distinción muy identitario dentro de la izquierda posmoderna”.

A modo de cierre del apartado, resulta curioso cómo a lo largo de la historia, la cultura popular —o mejor dicho *de masas*— ha sido ampliamente criticada desde numerosos y muy diversos frentes ideológicos. Por un lado, los referentes de la tradición de la *cultura* y *civilización* como Mathew Arnold o los leavisistas realizaron críticas a la cultura de masas en tanto que suponía una vulgarización de la cultura y una pérdida de autoridad de la auténtica cultura. Por otro lado, los principales referentes del marxismo europeo como los miembros de la Escuela de Fráncfort basaron sus críticas hacia la cultura de masas en tanto que suponía una alienación de los sujetos en favor de la cultura dominante. (Gans, 1999; Storey, 2002). En este punto, podría tener un cierto sentido adherirse de alguna manera a esa tercera vía representada por Raymond Williams o Walter Benjamin donde el sujeto, en tanto que poseedor de agencia, puede utilizar la cultura (de masas) de un modo emancipatorio y crítico (García Ruíz, 2008) pero eso será ya tarea de quien lea estas páginas.

### **3.2.2. EL GUSTO CULTURAL. APUNTES SOBRE LA EXCELENCIA, EL ELITISMO Y EL CONSUMO EN LA CULTURA**

A pesar de tener una estrecha relación con el anterior apartado, decidimos crear un apartado propio para tratar brevemente algunos pensamientos en torno al gusto, la calidad artística, la valoración y el consumo cultural que consideramos muy relevantes para el desarrollo de esta tesis.

Decía Bertolt Brecht (1973: 426) que “hay arte grande y arte pequeño, arte provechoso y arte perjudicial, arte bajo y arte alto, pero no arte bello y arte feo”. A lo largo del siglo XX, el juicio estético se desprendió de la categoría de lo bello para adentrarse en formas de juicio más complejas, por lo que si hoy hablamos de estética no necesariamente estamos hablando de belleza (Fontdevila, 2018). Sigmund Freud analiza el concepto de belleza en *El malestar en la cultura* (1930) donde afirma que uno de los focos esenciales donde el ser humano trata de buscar la felicidad de la vida radica en el goce de la belleza. Si bien es cierto que la belleza por sí misma no es capaz de compensar el sufrimiento de las personas, sí que posee un “carácter emocional, ligeramente embriagador” (Freud, 1975: 26). “La belleza —dice Freud— no tiene utilidad evidente ni es manifiesta su necesidad cultural, y, sin embargo, la cultura no podría prescindir de ella” (Freud, 1975: 26-27).

Interesante también es el concepto —de nuevo acuñado por Freud— del «narcisismo de las pequeñas diferencias», el cual es utilizado en dos ensayos que veremos al final de este apartado (Wilson, 2016; Garcés, 2017b) para hacer referencia a la manera en que determinados grupos sociales utilizan ciertos gustos culturales para distinguirse del *vulgo* que no sabe apreciar la cultura.

En el debate que nos ocupa en este apartado conviene recordar el término *kitsch*, acuñado en la década de los años treinta por el crítico cultural Clement Greenberg. Con esta palabra, Greenberg hace referencia al mal gusto y a la baja calidad de las expresiones culturales imperantes en la sociedad contemporánea (Busquet, 2008). Greenberg entiende el *kitsch* como el tipo de cultura que sirve para satisfacer las demandas culturales de las nuevas masas que han surgido. Este tipo de producto cultural, pasivo, mecanizado y dirigido, es —para Greenberg— una fuerte amenaza para la cultura de vanguardia pues mezcla elementos de distintos niveles de cultura, degradando su conjunto (Busquet, 2008).

Decía el filósofo Jean-Paul Sartre (1950: 56) que “el arte puro y el arte vacío son una misma cosa” ya que la pureza de la estética fue, en su momento, una gran estrategia de los burgueses del siglo XIX para ser acusados antes de *filisteos* que de explotadores (Sartre, 1950), recordando así el término acuñado por Mathew Arnold en *Cultura y Anarquía* (1869) para referirse a la clase media burguesa de la época.

Afirma Umberto Eco sobre el mal gusto que “todo el mundo sabe lo que es [...] pero nadie es capaz de definirlo (1968: 73). Es por esto que, para hacerlo, necesitamos el juicio de los expertos, de las personas de gusto, “sobre cuyo comportamiento se establecen las bases para definir [...] lo que es de buen y mal gusto (Eco, 1968: 73). Podemos apreciar las ideas de Eco en torno al gusto y la calidad artística —en el contexto de la cultura de masas— en este breve texto de *Apocalípticos e integrados*:

“la crítica de la cultura de masas se convierte, en tal caso, en el último y más refinado producto de la cultura de masas [...] Abandonada a los humores individuales, al paladar particular, a la valoración de las costumbres, la crítica del gusto se convierte en un juego estéril, capaz de procurarnos emociones agradables, pero de decirnos muy poco sobre los fenómenos culturales de una sociedad en su conjunto. Buen gusto y mal gusto se hacen categorías extraordinariamente frágiles [...] La sociedad de masas es tan rica en determinaciones y posibilidades, que se establece en ella un juego de mediaciones y rebotes, entre cultura de descubrimientos, cultura de estricto consumo y cultura

de divulgación y mediación, difícilmente reducible a las definiciones de lo bello y lo Kitsch” (Eco, 1968: 92).

En su obra publicada póstumamente *Teoría Estética* (1970), Theodor Adorno realiza una reflexión en torno al papel del arte y la estética en el contexto de la modernidad capitalista, que devendría en uno de los textos de estética más importantes del siglo XX. Es de nuestro interés —en el presente apartado— analizar las partes de esta obra donde Adorno reflexiona de un modo más específico sobre aspectos relacionados con la belleza, el gusto o el papel del arte en la sociedad. Con la industria cultural, se ha producido —según Adorno— una “desartifización del arte” donde la obra de arte ha perdido toda su autonomía y tan solo queda su carácter “fetichista”<sup>20</sup> propio de los orígenes del arte (Adorno, 2004: 30).

Sobre el *Kitsch*, Adorno también realizaría algunas reflexiones afirmando que se trata de “un veneno que está mezclado con todo arte” (Adorno, 2004: 316), apelando así a la vulgaridad del arte, el cual se volvió vulgar por condescendencia y para beneficio de los poderes dominantes sobre las masas: “Que el arte inferior, el entretenimiento sea obvio y socialmente legítimo es ideología; esa obviedad sólo es expresión de la omnipresencia de la represión” (Adorno, 2004: 317).

En relación con los problemas de acceso a la cultura y las relaciones sociales de esta, afirma Raymond Williams que “a medida que la cultura se vuelve más rica y compleja con la incorporación de muchas más técnicas artísticas desarrolladas hasta un alto grado de especialización, la distancia social de muchas de las prácticas se hace mayor, y se crea un conjunto prácticamente inevitable, si bien siempre complejo, de divisiones entre los participantes y los espectadores de las diversas artes” (Williams, 1994: 85). Este hecho, no es necesariamente negativo, siempre y cuando el acceso a las formas culturales más especializadas esté relativamente abierto a todo el mundo y no muestre barreras que impidan el acceso a ciertos segmentos de la población (Williams, 1994).

Además de la dicotomía existente entre la alta cultura y la cultura popular, el sociólogo Herbert Gans también realiza —en *Popular Culture & High Culture* (1974)— unas aportaciones en torno al gusto y las valoraciones culturales tremendamente influyentes para investigaciones posteriores. Para Gans (1999) —en consonancia con Pierre Bourdieu— la mayor fuente de diferenciación de gustos y públicos culturales es el nivel socioeconómico o la clase social a la que se pertenece. De

---

<sup>20</sup> Adorno utiliza el concepto de «fetichismo de la mercancía» utilizado por Karl Marx en *El Capital* (1867) hablando de las relaciones de producción del sistema capitalista.

este modo Gans (1999) —centrándose en el contexto estadounidense de 1974— diferencia entre los siguientes niveles de gusto según la clase social:

- **Alta cultura:** se trata de un público orientado hacia los creadores culturales y las personas con un elevado nivel educativo. Está conformada por productos culturales de pequeñas tiradas, alejados de los *mass media*, que aportan un gran prestigio a sus consumidores y que tratan sobre cuestiones sociales, políticas y filosóficas relevantes.
- **Cultura del gusto medio-alto:** con un público de clase media-alta, de buena educación. En ocasiones comparte algunas expresiones culturales del nivel anterior.
- **Cultura del gusto medio-bajo:** la cultura de la gente de clase media baja, el trabajador de *cuello blanco*. Se trata del público más amplio de los EEUU. Es al que más atención prestan los *mass media* y para el que dirigen la mayor parte de la programación. Se trata de un público muy heterogéneo y fragmentado.
- **Cultura de gusto bajo:** es la cultura de la clase media-baja, los trabajadores de servicios o con profesiones semicualificadas y con los estudios obligatorios como máximo. Por lo general, encuentran la cultura algo aburrido y la practica totalidad de los productos culturales son provistos por los *mass media*.
- **Cultura baja casi folclórica:** la cultura de las clases más bajas, que tienen trabajos no cualificados de *cuello azul* o en el sector servicios y cuya educación no va más allá del graduado escolar. Muchas de estas personas viven o son originariamente del ámbito rural. Se trata de una versión simplificada de la anterior, con una gran importancia de los *mass media* y utilizando ocasionalmente alguna expresión artística para quejarse de cómo son ignorados por el conjunto de la sociedad.

Además de estos cinco niveles, Gans también distingue (1999) entre las **culturas juveniles**, las **culturas étnicas** y las **culturas negras**, caracterizada la primera por ser la expresión cultural de los colectivos más jóvenes y las otras dos surgidas a raíz del aumento de su visibilidad en la sociedad con la consecuente obtención de legitimidad política (Busquet, 2008)<sup>21</sup>. Una de las principales relaciones entre el gusto cultural y la sociedad es eminentemente política. Y es precisamente esa una de las mayores aportaciones que han traído estas culturas: asumir que detrás de toda cultura (alta o baja) hay implicaciones políticas (Gans, 1999). En definitiva, si bien la

---

<sup>21</sup> Si bien estos (cinco + tres) niveles de gusto fueron escritos en la publicación original de 1974, en la edición que hemos utilizado en esta tesis (1999) el autor ha actualizado estos niveles destacando algunos cambios en sus características. La principal modificación es —sin duda— el aumento de los dos primeros niveles, la mayor complejidad y sofisticación de la clase media-baja, o el descenso de la población con los dos últimos niveles consecuencia del aumento educativo en la sociedad. Por su parte, la cultura juvenil continúa creciendo y es fundamental para la cultura comercial, mientras que la cultura étnica y negra, a pesar de su crecimiento y su incorporación en la clase media americana, continúa estando infrarrepresentada (Gans, 1999).

estructura jerarquizada del gusto sigue existiendo, en la actualidad, debido a cambios en los estilos de vida, cambios de criterios, y cambios en las estructuras de clase, se puede catalogar a una gran parte de la población estadounidense como omnívora cultural en tanto que consumen todo tipo de productos culturales (Gans, 1999).

Como ya hemos visto en el apartado 3.1.6, en *La distinción* (1979) Bourdieu lleva a cabo un amplísimo estudio empírico sobre las prácticas y los gustos culturales de las distintas clases sociales en donde establece una estrecha relación —siempre dentro de los límites del capital cultural— entre ciertas prácticas culturales y la cantidad de ingresos de la persona en cuestión o lo costoso que sea la apropiación de cierta obra de arte (precio de la entrada, coste del equipo de música, práctica de un instrumento concreto, etc.) (Bourdieu, 1988). Se observa el sentido de la *distinción* ya que mientras las clases dominantes con mayores recursos económicos basan su experiencia cultural en todo un compendio de actividades en donde el coste de la entrada al evento cultural en cuestión no representa más que una pequeña parte de la salida cultural (restaurante, ropa, transporte, cuidado de los niños, etc.), los intelectuales pequeñoburgueses, por su parte, debido a la frecuente asistencia a actividades culturales, buscan obtener el máximo de “rentabilidad cultural” en la obra en cuestión apropiándose simbólicamente de ella y de su valor distintivo (Bourdieu, 1988: 267). Las prácticas de la clase obrera, sin embargo, siguen el principio de “elección de lo necesario”, es decir, la necesidad económica y social requerida para llevar a cabo estas prácticas culturales, así como sus gustos (marcados por su *habitus*<sup>22</sup>), les hace no sentirse interpelados por nada que no sea puramente práctico, necesario o útil para su día a día (Bourdieu, 1988: 386).

La observación científica muestra entonces que los gustos no están determinados de antemano, sino que en primer lugar dependen de la educación recibida, es decir, del nivel de instrucción que ha adquirido el individuo y, en segundo lugar, del origen social de este, negándose el hecho de que pueda venir determinado por preferencias naturales (Di Maggio, 1978; Bourdieu, 1988, 2010). Para Bourdieu, el gusto está estrechamente relacionado con la ideología ya que se utiliza como un distintivo de *clase*, utilizando así el consumo de cultura como un medio para producir deferencia y distinción social (Storey, 2002). Las evaluaciones nunca son —para Bourdieu— una simple cuestión de gusto individual, sino que son generadas por patrones de consumo cultural que asumimos como naturales (Storey, 2002). Además, Bourdieu analiza cómo los gustos de los grupos dominantes son claramente institucionalizados para generar así, cierta superioridad y

---

<sup>22</sup> Como ya vimos en el apartado 3.1.6, Bourdieu denomina *habitus* a las “estructuras estructurantes estructuradas”, es decir, es a la vez el principio generador de prácticas enclasadadas, y el propio sistema de enclasmiento de dichas prácticas.

jerarquía cultural en la sociedad con el objetivo de producir y reproducir esa distinción social (Storey, 2002).

**Tabla 3.2:** *El gusto cultural según Pierre Bourdieu*

El gusto cultural según Bourdieu		
Cultura burguesa	Cultura pretenciosa	Cultura popular
Alta burguesía	Clase media emergente	Clase obrera
Buen gusto. Sentido de la distinción	Buena voluntad cultural	Gusto vulgar o de necesidad
Esteticismo, formalismo, elegancia, distinción	Sofisticación, pretensión, artificialidad	Antiesticismo, utilitarismo, austeridad, rudeza

Fuente: Elaboración propia a partir de Busquet (2008)

Las tesis de Bourdieu referentes a la distinción y a la relación entre gusto cultural y clase social han adquirido cierto prestigio internacional pero también han sido ampliamente rebatidas por diversos autores (Peterson, 1992; Lenoir, 2012; Roose, Van Eijck y Lievens, 2012). La principal crítica —y una de las más defendidas— a las ideas de Bourdieu es el concepto de *omnivivoridad cultural* introducido por el sociólogo Richard Peterson. Con este concepto —el cual parte de un análisis del consumo cultural en la sociedad americana— el tradicional sistema jerarquizado que establece un consumo de alta cultura para las clases más altas y un consumo de cultura más vulgar por las clases más bajas, quedaría obsoleto (Peterson, 1992). Así, lo más adecuado es realizar una separación entre *omnívoros* —los cuales consumen una amplia variedad de productos culturales de diversos estilos— y los *unívoros* quienes tan solo consumen uno o en el mejor de los casos, muy pocos estilos culturales (Peterson, 1992).

El sociólogo Antonio Ariño Villarroja también asume las tesis de Peterson en su estudio en torno a la participación cultural en España, en tanto que los nuevos medios de comunicación digital suponen una democratización cultural ampliando los públicos de los productos culturales anteriormente excluidos (Ariño, 2007). No obstante, esto no supone “una disolución de los efectos de clase y de distinción, sino más bien un desplazamiento hacia la tolerancia y la omnivoridad, como pautas definidas por una lógica clasista” (Ariño, 2007: 148). Así, el “buen gusto” como manera de distinguirse entre la sociedad, se sustituye por la recepción de la diversidad cultural y la incorporación de nuevas formas culturales (Lenoir, 2012).

Por su parte, el sociólogo Jordi Busquet alerta (2008) de la simplicidad del análisis de Bourdieu al reducirlo todo a la clase social siendo igual de importante analizar los gustos culturales desde otras perspectivas como la de género, etnia, generación o lugar de residencia. Por otro lado, Bourdieu tiende a analizar los gustos culturales referidos a la alta cultura más institucionalizada,



pero también es necesario tener en cuenta otras formas culturales subalternas o alternativas (Busquet, 2008; Taylor, 2016). Por otro lado, también ha sido objeto de críticas al generalizar los gustos de una sociedad muy estratificada y jerarquizada como es la francesa o al no tener excesivamente en cuenta los nuevos medios de transmisión cultural e incluso las nuevas definiciones del concepto de cultura que tienden a ampliar el término (Lenoir, 2012; Taylor, 2016). En definitiva, si bien es cierto que en la actual sociedad «sin clases», omnívora y posmoderna se tiende a eludir la distinción entre alta y baja cultura, la realidad es que en el marco de las políticas culturales esta división continúa teniendo una gran relevancia (Looseley, 2011: 377).

**Tabla 3.3:** Teoría de la «omnivoridad cultural» de Peterson

Teoría de la Omnivoridad Cultural	
Omnivoridad Cultural	Muchos productos culturales de estilos variados
Univoridad cultural	Uno o muy pocos estilos culturales

Fuente: Elaboración propia a partir de Peterson (1992)

Marvin Harris puso su énfasis —debido a su condición de antropólogo— en el tratamiento del arte en las diferentes culturas del mundo, concluyendo que la cultura occidental está en varios aspectos artísticos muy alejada del resto de culturas. En la civilización occidental para considerar como arte o artística alguna realización concreta hecha por el ser humano, es necesaria la aprobación de un grupo de expertos e instituciones que la aprueben como tal. Sin embargo, en la inmensa mayoría de culturas, si bien es verdad que existen cánones estéticos, no existe nada parecido al “establishment del arte” occidental (Harris, 1990: 474). También podemos ver en la concepción cotidiana del arte, otra diferencia considerable entre la cultura occidental y el resto de culturas del planeta. Mientras que en la gran mayoría de culturas del mundo es muy habitual encontrar expresiones artísticas en objetos de uso diario, no lo es tanto encontrarlo en la cultura occidental que, por lo general, tiende a establecer cierta oposición entre el sentido práctico y funcional y el arte (Harris, 1990).

En *Common Culture* (1990), el sociólogo Paul Willis introduce el término «hiperinstitucionalización interna» para referirse al creciente interés en separar el arte de la vida a consecuencia —entre otras cosas— de negar la relación entre la estética y la educación. Este hecho da lugar a que solo una pequeña élite de la población sea capaz de comprender o crear “arte” haciendo pasar por incultas a las personas que hacen cultura en su vida ordinaria (Storey, 2002). Contra estas estrategias, Willis propone lo que él denomina «estética de base», en tanto

que proceso creativo “a través del cual la gente corriente da sentido cultural al mundo” (Storey, 2002: 288).

No deja de resultar asombroso que pasados más de ciento cincuenta años desde los postulados de Marx y Engels en torno a las culturas dominantes y dominadas, en la época contemporánea en que nos situamos se pueda mostrar desde la sociología de la cultura que “los modelos legítimos y las normas de la cultura, del gusto o de los buenos modales, no son nunca más que la expresión elaborada, disfrazada e institucionalizada, de los intereses y de las disposiciones de la clase dominante” (Grignon y Passerson, 1992: 118). De este modo, desde una perspectiva sociológica, la transgresión de las normas y la falta de gusto es la regla en las culturas dominadas, es decir, perteneciente a esa clase dominada, mientras que si esa transgresión se produce en la clase dominante será percibida como un mero accidente individual de escasa relevancia sociológica (Grignon, 1992).

La posmodernidad ha modificado algunos patrones del valor cultural que parecían totalmente asentados (Storey, 2002). Hoy en día, pensar en cuestiones de valor cultural es pensar en quién reside el poder: “la tradición selectiva siempre se basa en intereses de clases específicos, que hablan en contextos históricos y sociales específicos” (Storey, 2002: 268). En este sentido, resulta muy interesante el siguiente extracto de Storey (2002) donde incide en el concepto de *autoridad cultural absoluta*:

“...cuando atribuimos valor a un texto o práctica cultural, no estamos diciendo [...] que esto sea de valor para mí; nuestra evaluación siempre (o casi siempre) incluye la noción de que el texto o práctica cultural debería tener valor para los otros. El problema de algunas formas de evaluación es que insisten en que su comunidad de otros es una comunidad ideal, con autoridad cultural absoluta por encima de las otras comunidades de valoración. No es que insistan en que todos los demás deban consumir lo que ellos valoran (normalmente es mejor para el «valor» si no lo hacen). Pero reclaman la debida deferencia a sus juicios y el reconocimiento absoluto de su autoridad cultural para juzgar” (Storey, 2002: 269).

En lo referente al gusto cultural, históricamente se ha denunciado desde la antropología el etnocentrismo cultural frecuente en todos los pueblos —con más intensidad en Occidente y aquellos más desarrollados— mediante el cual se establece que las otras formas culturales de otros pueblos son inferiores o de menor calidad que las propias (Busquet, 2008). La antropología considera que solo es posible analizar una cultura a partir de criterios internos, por lo que se

plantea fundamental moderar nuestro etnocentrismo cultural —inherente a los seres humanos— y tratar de interpretar las culturas a partir de sus propios criterios (Busquet, 2008).

Por otra parte —contradiendo ligeramente las tesis de Bourdieu— si bien es cierto que las diferencias de clase son un componente de cierta relevancia en los gustos culturales de las personas, los medios de comunicación de masas han supuesto una importante influencia haciendo que clases sociales no sean el único componente a tener en cuenta: “No existe ninguna clase social que tenga la exclusiva del buen gusto” (Busquet, 2008: 115). Los nuevos medios de comunicación y las industrias culturales han producido cambios en los procesos de legitimación cultural introduciendo su propio sistema de “reconocimiento cultural” (Pronovost, 2007: 68). Las clásicas barreras culturales que relacionaban educación y clase con gusto cultural, ya no son hoy tan explícitas con la incorporación de otros elementos de legitimación asociados a la televisión o la publicidad (Pronovost, 2007). No obstante, si por una parte el aumento de públicos culturales es una gran noticia, sigue constatándose una cierta estratificación socioeconómica y cultural en torno al tiempo libre (Pronovost, 2007).

A través del concepto de «los elegidos» —utilizado por Oscar Wilde para hacer referencia a las élites culturales de la época— Zygmunt Bauman (2013) define a este grupo de personas como:

“los que cantan loas a aquellos valores que ellos mismos sostienen al tiempo que se aseguran el triunfo en el concurso de canciones. Es inevitable que encuentren significados bellos en la belleza, ya que son ellos quienes deciden qué es la belleza [...] Los elegidos no son elegidos en virtud de su percepción de lo bello, sino más bien en virtud de que la aserción «esto es bello» es vinculante precisamente porque lo han pronunciado ellos y la han confirmado con sus acciones...” (Bauman, 2013: 11-12).

La cultura omnívora de la sociedad *líquida* está estrechamente relacionada con la sociedad de consumo, la cuál nos exige continuamente adquirir nuevos bienes para no romper la lógica de la economía orientada al consumo (Bauman, 2013), “una economía cuya columna vertebral es el vertedero de basura” (2013: 28).

En la última década, coincidiendo con la recesión económica y las políticas de austeridad, ha emergido con mucha fuerza lo que el sociólogo Michael Scott denomina (2017) «Hípster Capitalismo» es decir, un marco económico protagonizado por una nueva pequeña burguesía

*Híster*<sup>23</sup> que a través de su consumo cultural y la creación de empresas creativas supone un perfecto apoyo a la economía capitalista. Además de Scott, han sido varios los autores (Lenore, 2014; Vegas, 2014; Rendueles, 2017a) que han tratado de analizar —de manera más o menos superficial— el comportamiento de este perfil sociológico que utiliza sus gustos culturales como claro mecanismo de distinción y del cual destacan su elitismo cultural, un escaso compromiso político, un gusto exacerbado por el individualismo y una escasa identidad colectiva.

En el ensayo *Musica de mierda* (2016), el crítico musical Carl Wilson, utiliza las tesis (vistas en el apartado 3.1.6) de Pierre Bourdieu —tratando de actualizarlas— para venir a decir que hoy en día “la distinción se reduce a ser *cool* o no serlo” (Wilson, 2016: 116). Para Wilson, la combinación de capital cultural y capital social —valiéndose de los términos popularizados por Bourdieu— no son más que una ruta hacia lo *cool*, que a su vez se traduce en el camino hacia el capital económico. Si bien *a priori* puede parecer que se trata de algo puramente superficial, lo cierto es que no ser *cool* puede tener consecuencias materiales muy significativas en términos de relaciones sociales, laborales, e incluso de subsistencia personal (amigos, pareja, trabajo, etc.) (Wilson, 2016). A modo de actualización, cabe destacar que si bien a comienzos de la década del 2010 la distinción cultural de lo *hipster* impregnaba una buena parte de la sociedad capitalista marcando tendencia en torno a qué era lo *cool* y que no, en los años finales de la década esta categorización realizó un giro economicista aún mayor. De este modo, el consumo cultural como indicador de popularidad, fue sobrepasado por un conjunto de elementos relacionados con las redes sociales, los espacios y las empresas de innovación o el auge de la llamada “cultura urbana”, donde los factores que marcan tendencia son el número de seguidores en las redes sociales, una estética de la pobreza y la incultura o el éxito económico de toda la vida<sup>24</sup>.

En una de las doce firmas que conforman *Mierda de música* (2017) —la continuación del ensayo de Wilson antes citado— la filósofa Marina Garcés sostiene que “de tanto creernos contra el mundo, al final nos hemos contentado con representar nuestro descontento y reconocernos en él” (Garcés, 2017b: 30) y reivindica así, esa búsqueda de “disidencias minoritarias” con las que trataba de cuestionar el mundo globalizado de consumo y de pensamiento único (Garcés, 2017b: 31). Lo realmente importante no es tanto si unas prácticas culturales son más o menos minoritarias “sino la relación de subordinación o de adecuación al patrón dominante y a sus efectos de poder” (Garcés, 2017b: 33). Ante este dilema conviene preguntarse (Garcés, 2017b) si tenemos que

---

<sup>23</sup> *Híster*: Persona que sigue las últimas tendencias de la moda, especialmente aquellas más alejadas de la cultura *mainstream*. Fuente: Oxford dictionaries.

<sup>24</sup> C. Fanjul, Sergio. «Ya no queremos parecer listos, sino ricos y guapos: así murió la figura del ‘gafapasta’ y nació el imperio del emprendedor ‘trap’» en *El País* [Digital]. 10 de diciembre de 2020. Disponible en: <https://elpais.com/icon/actualidad/2020-12-09/ya-no-queremos-parecer-listos-sino-ricos-y-guapos-asi-murio-la-figura-del-gafapasta-y-nacio-el-imperio-del-emprendedor-trap.html> [Última consulta: 14 de diciembre de 2020].

aceptar ciertos comportamientos machistas, xenófobos u opresores —en nombre de la democracia— si es que estos son apoyados por la mayoría. En este sentido, “hay que mantener viva la disputa en cuanto al gusto, porque en ello se libra uno de los muchos frentes de la guerra social y cultural actual” (Garcés, 2017b: 34).

Alberto Santamaría también ha profundizado en sus ensayos sobre el gusto y la excelencia artística afirmando que el concepto de «calidad» se utiliza con frecuencia desde el poder para saltarse las leyes del sistema democrático a través de un concepto que realmente no significa nada pero que en su contexto cultural nos acosa continuamente (Santamaría, 2016). En relación con la calidad artística conviene recordar el apelativo utilizado por el profesor de estudios culturales Luis Moreno-Caballud en su publicación *Culturas de cualquiera* (2017). Con esta denominación «de cualquiera», se pretende romper con las divisiones entre quienes saben y quienes no, apelando así al aprendizaje colectivo no jerarquizado y rechazando el hecho de que los saberes especializados sean los únicos capaces de tener autoridad cultural (Moreno-Caballud, 2017).

El término *excelencia* ha dado lugar a diversas reflexiones entre nuestros entrevistados. Ante la pregunta ¿qué es la excelencia?, el politólogo Nicolás Barbieri responde: “la pregunta ya no es qué es la excelencia sino quién determina lo que consideramos excelencia. Siguen existiendo por supuesto, unos cánones marcados por determinados agentes con más poder unos que otros, pero creo que otra vez, lo interesante es ver cómo se han ido transformando la propia idea de excelencia y proximidad y como se han ido hibridando (como sostiene García Canclini)”.

Por su parte el sociólogo Rodríguez Morató sostiene que: “La excelencia es un fenómeno que emerge en la propia sociedad, y es disputado, discutido y cambiante. Hay muchas voces que están diciendo qué es la excelencia. Si focalizamos en cualquier campo encontraremos que hay un montón de actores que se dedican a decir qué es lo excelente cristalizando ciertas jerarquías. Además, hay un sinfín de actores “mudos” que hacen y dejan de hacer exposiciones (programaciones culturales) que también están valorando las expresiones culturales. Los intermediarios que apuestan por unas cosas y no por otras. Esto va dando lugar a que se creen unas jerarquías y desde ahí se pueden destilar como racionalizaciones criterios de excelencia. La verdad de la excelencia es esta lucha que da lugar a jerarquías de elementos concretos (personas concretas, realizaciones concretas...). Esto es fragmentario, hoy está así y mañana está de otra manera. Cómo este juego llega a encumbrar a unos y a poner debajo a otros es bastante complejo. Hay armas diversas. Hay toda una sociología de la valoración, que mira mecanismos de juicio colectivo. La excelencia es un juego colectivo. El hecho de haber establecido este juego colectivo desde hace cientos de años, considero que es algo que tiene una gran importancia y un gran valor. Es un logro colectivo muy importante”.

Para la investigadora de políticas culturales Jazmín Beirak<sup>25</sup> considera que “hay que intentar garantizar que las expresiones de excelencia (las que los profesionales de la cultura consideran que son excelentes) circulen lo máximo posible. Creo que es muy interesante que las expresiones de máxima calidad puedan llegar a los máximos sitios. Por otro lado, siendo vasos comunicantes, yo pienso que cuanto más incorporada esté la cultura en la vida cotidiana, más capacidad, más recursos o más mecanismos se tendrán para interpretar o relacionarte con la cultura que viene de las esferas más profesionales. En este sentido, yo creo que lo que hay que intentar es que la cultura forme parte de la vida cotidiana. El concepto *amateurismo* no me gusta especialmente... prefiero la separación entre quién vive de la cultura y quién no. Prefiero decir «disfrutar de la cultura de un modo no profesional» pero eso no es amateur, es mi manera de relacionarme con el mundo”.

A modo de resumen del apartado, podríamos decir que si bien el recorrido histórico del gusto cultural ha ido experimentando —al igual que la cultura popular— ciertos periodos de apertura y democratización, la cruda realidad es que siempre ha estado marcado por un fuerte componente clasista y elitista. Por otro lado, también puede ser útil observar cómo desde posiciones de la izquierda política, debido a ese afán (necesario) de romper con el elitismo existente en la cultura se tiende a validar o legitimar (Garcés, 2017b) ciertas expresiones culturales nada emancipadoras para la sociedad. En este contexto puede surgir así una especie de *elitismo del no elitismo* que, tratando de ser lo menos elitista posible, termine —aún sin quererlo— siéndolo. Sin duda se trata de algo en lo que se tendrá que reflexionar desde estas posiciones políticas para caminar así hacia un objetivo común emancipador de democracia popular.

### **3.2.3. SOBRE PARTICIPACIÓN Y EMANCIPACIÓN CULTURAL**

A lo largo del apartado 3.1. y, especialmente en el apartado dedicado a la Escuela de Fráncfort (3.1.4.), hemos incidido en varias ocasiones en el concepto de *alienación cultural* en referencia al enajenamiento sufrido por la sociedad debido al poder ejercido sobre esta por parte de la cultura dominante. Sin embargo, el siglo XX había sido testigo de diferentes movimientos que buscaban el desarrollo de una cultura emancipadora para la sociedad, donde esta estuviera realmente liberada de los poderes hegemónicos.

---

<sup>25</sup> Jazmín Beirak, licenciada en Historia del Arte e investigadora de políticas culturales, Diputada de Podemos en la Asamblea de Madrid (2015-2019) y portavoz de Cultura. Fecha de la entrevista: 10 de diciembre de 2018.

Poco antes de la Revolución Rusa de 1917<sup>26</sup> y durante los años posteriores a ella, comienzan a emerger en el campo del arte y la cultura, una serie de grupos, movimientos y corrientes de pensamiento —en ocasiones muy minoritarios— que no solo buscaban la fusión del arte con la vida, sino que se oponían a toda forma de segregación social mediante la búsqueda de la integración de todas las actividades humanas y enfrentándose simultáneamente a la cultura y a la política (Home, 2002).

En este punto —debido a la influencia de estos movimientos en algunas políticas culturales— resulta interesante citar algunos de la época como el *Dadaísmo*, ligado a la apertura en 1916 del *Cabaret Voltaire* por parte de Hugo Ball y Emmy Hennings, a los cuales se uniría —entre otros— el rumano Tristan Tzara que terminaría convirtiéndose en el líder de los dadaístas (Cirlot, 1991; Granés, 2011). El *dadaísmo* vino a ser entonces una búsqueda de libertad e individualismo contra todos los principios, las corrientes y las tradiciones establecidas (Granés, 2011) donde todo acto debía tener su componente de provocación (Cirlot, 1991) y donde se rechazaba cualquier tipo de responsabilidad y compromiso, reivindicando así el derecho a la diversión permanente (Granés, 2011). Poco después de la Revolución de Octubre, comienza a adquirir una gran relevancia el *Constructivismo*, el cual se oponía a la creación artística pues consideraba que esta era una consecuencia de la estética burguesa y sostenía que los artistas debían únicamente dedicarse a actividades útiles para la sociedad (Cirlot, 1991). El constructivismo se convertía así en un arte al servicio de la revolución con un claro carácter utilitario y social-revolucionario donde el artista debería ser un productor de objetivos dentro de la cultura proletaria, basando su producción en el trabajo con materiales, el volumen y la construcción (Izquierdo Expósito, 2018).

Por su parte, el *Surrealismo*, surgido en 1924 a raíz de la publicación del primer *Manifiesto Surrealista* de André Bretón, constituyó un movimiento artístico y literario cuyo objetivo principal iba a ser liberar al ser humano negando todas las categorías binarias existentes: bello-feo, bueno-malo, fantasía-realidad... (Granés, 2011). Si bien con este objetivo, Bretón confiaría —en un primer lugar— en la poesía, en el mundo de lo onírico y en la inconsciencia, pronto comprobaría su fracaso, tomando la decisión de seguir las ideas marxistas-leninistas de la Revolución Rusa como única manera de derribar las estructuras existentes (Granés, 2011). Posteriormente, tras el ascenso al poder de Iósif Stalin, el *Realismo socialista*, una corriente artística caracterizada por la exaltación al partido y la clase trabajadora, se convirtió en el único género aceptado de producción cultural (Fernández Prado, 1991; Miller y Yúdice, 2004).

---

<sup>26</sup> A modo de anécdota, como relata Carlos Granés en *El puño invisible* (2011) resulta curioso cómo en 1916, en la misma calle de la ciudad suiza de Zúrich, se iban a gestar de manera paralela dos revoluciones, una política y otra cultural, la bolchevique y la dadaísta, una con el objetivo de alterar las estructuras de Estado y las formas de propiedad, y otra para transformar las mentes, las costumbres y los modos de vida de las personas.

Descontento con el estalinismo, Bretón terminaría por reivindicar un arte revolucionario que actuase como revulsivo social que nunca realmente llegaría a ver (Granés, 2011). A la larga, algunos autores como Granés (2011) sostienen que fue mucho más exitosa la revolución cultural de las vanguardias, que la revolución social del comunismo.

A pesar de la frustración por el fracaso de las vanguardias, sus experiencias se prolongarían en la historia del arte y en la historia social, siendo recuperadas especialmente en los años sesenta por nuevos movimientos que tuvieron lugar con similares objetivos de emancipación, renovación o democracia (García Canclini, 2001). De entre muchos, podríamos destacar en primer lugar el movimiento *COBRA*, constituido en 1948 con claras influencias del surrealismo y con un énfasis en la necesidad de la acción colectiva (Home, 2002). También cabría hacer referencia en este punto al *Movimiento Letrista*, puesto en marcha en 1946 por Isidore Isou y Gabriel Pomerand, a través del cual, desde una crítica radical con el surrealismo, se pretendía que las letras fuesen el punto central de toda obra artística, realizando producciones en el campo de la poesía, la pintura o el cine, con una gran influencia de las vanguardias de principios de siglo XX (Home, 2002).

Uno de los movimientos de vanguardia más relevante de la segunda mitad del siglo XX iba a ser la *Internacional Situacionista* (IS), movimiento surgido en París en 1957 cuyo principal referente, Guy Debord, ya hemos desarrollado en el apartado 3.1.7. Debord, descontento con la izquierda clásica francesa (representada por el Partido Comunista de Francia) y con no muchas esperanza en la URSS (Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas) y los países de su órbita, detectó en los movimientos estudiantiles y juveniles, y en ciertas organizaciones de clase obrera, una demanda para llevar a cabo la revolución proletaria (Pardo, 2015). De este modo, considerando que la política revolucionaria conlleva un programa de revolución cultural (Home, 2002), Debord plantea “superar el arte mediante su realización en la vida” (Pardo, 2015: 11). La *Internacional Situacionista* pretendía denunciar la deriva consumista-capitalista que estaba teniendo lugar en las sociedades occidentales, denunciando la explotación que sufrían los obreros no solo en su tiempo de trabajo, sino también durante su tiempo de ocio a través de la industria del entretenimiento que se había ido creando (Pardo, 2015). Con una fuerte influencia en el mayo del 68, este año sería para la IS al mismo tiempo el cenit de su actividad y el comienzo de su declive, produciéndose su disolución cuatro años más tarde y habiendo realizado una contribución más cultural que política (Wollen, 2006).

Además de los citados, en el marco de los movimientos vanguardistas de la segunda mitad de siglo XX también cabría destacar el movimiento *Fluxus*, el cual suponía un “asalto a la cultura seria” (Home, 2002: 119), el *mail-art* o arte por correspondencia, el punk, el *neoísmo* o el *Class War*. Estas vanguardias “utopistas” (Home, 2002: 19) tenían como elemento central la



autogestión y autonomía en sus actividades y una gran o total independencia respecto a las instituciones culturales y comerciales dominantes en la sociedad. No obstante, aunque estas corrientes se posicionaban claramente contra el capitalismo consumista, dado que emergían de él, no podían escapar completamente de las lógicas del mercado (Home, 2002).

Con más o menos influencia, no hay duda de que estas tradiciones y movimientos de vanguardia acontecidos a lo largo del siglo XX representaban —como poco— una mínima oposición a la cultura tradicional burguesa y sentaron las bases para la aparición de nuevos paradigmas culturales. Es por eso que considerábamos una obligación realizar una mínima aportación sobre algunas de ellas antes de profundizar en los paradigmas artísticos que analizaremos a continuación sobre participación y emancipación cultural.

### ***3.2.3.1. PARTICIPACIÓN ACTIVA, EDUCACIÓN Y MEDIACIÓN CULTURAL***

Históricamente, el concepto de participación surge debido a su evidente importancia para el desarrollo de los estados democráticos en su función, por un lado, de creación y ampliación de los procesos sociales y políticos y, por otro, de control a la gestión gubernamental (Pérsico, 2005). En los últimos años el concepto de *participación* se ha instaurado en la agenda política en general, y en la política cultural en particular (Segarra, 2016; Bonet y Negrier, 2018a). A pesar de que el derecho a participar en la vida cultural formó parte de la Declaración Universal de Derechos Humanos de las Naciones Unidas de 1948, se trata de una categoría que todavía no ha sido especialmente investigada o desarrollada (Segarra, 2016; Bonet y Negrier, 2018a), ni tampoco universalmente definida (Johanson, Glow y Kershaw, 2015). En el ámbito de las políticas culturales, existen ciertos modelos de captación de públicos culturales basados en una estrecha y limitada definición de participación cultural que invisibiliza otras formas culturales del ámbito de la vida cotidiana y que por tanto es necesario revisar (Miles y Gibson, 2016; Ebrey, 2016). Una redefinición del concepto de participación cultural podría empezar con la premisa de que los públicos de la cultura comprenden tanto aquellas personas que hacen y producen como las que solo se sientan y escuchan o ven. Por “hacer y producir” entendemos, por ejemplo, participar en talleres artísticos o eventos culturales, haciendo voluntariado cultural, ejerciendo la crítica o participando en debates en las redes social, colaborando en exposiciones o formando parte en procesos de arte participativo (Johanson, Glow y Kershaw, 2015). Así, en la actualidad, cada vez se tiende a pensar más que la participación en la vida cultural es una herramienta fundamental para la cohesión social y el empoderamiento de las comunidades, implicando el derecho a actuar y tomar parte libremente, a construir la propia identidad, o a escoger el lenguaje en el que expresarse (Segarra, 2016).

Si hablamos de participación cultural, hablamos de la existencia de una sociedad multicultural, con diversidad de culturas, y, por tanto, con diferentes intereses en cada comunidad, donde conceptos como la universalidad o la representatividad son claramente cuestionados (Pérsico, 2005). El concepto de *participación* además, tiene una gran influencia en el concepto de cultura que hemos desarrollado en el apartado 3.1. Isidro López-Aparicio y Vanesa Cejudo afirman (2016) que “las prácticas artísticas colectivas y participativas responden a una enraizada necesidad de explorar la realidad desde la reflexión, la crítica, la significación de lo que acontece y la búsqueda de respuestas para *extravivir*, trascender e intensificar nuestras vidas [...] en nuestro derecho de ejercitar nuestras sensibilidades con nosotros mismos, pero ante todo ante la comunidad”. Si bien la participación en cada comunidad responde a unas necesidades concretas de cada comunidad y pertenece, por tanto, a los miembros de esa comunidad (Pérsico, 2005), en tanto que ese proceso vaya formándose, el concepto de cultura irá adquiriendo un cierto significado relacionado con un “proceso de participación creador de nuevos valores y sentidos que son compartidos en la cotidianeidad” (Pérsico, 2005: 3).

En los últimos años, se han generado numerosos debates en torno a la participación activa del público cultural (Bonet y Negrier, 2018a, 2018b). Si bien los clásicos condicionantes de clase, género o edad popularizados por Bourdieu (1988) en su análisis en torno al gusto y la participación cultural siguen siendo válidos y teniendo un peso muy importante, el nuevo contexto social y tecnológico ha favorecido nuevas formas de relacionarse más horizontales y un mayor poder individual para ejercer influencia en torno a la cultura y las prácticas culturales (Bonet y Negrier, 2018a, 2018b). De igual modo, la oferta artística desarrollada para adaptarse a nuevos modelos contemporáneos también ha creado nuevos escenarios y posibilidades en la producción artística y cultural (Bonet y Negrier, 2018a, 2018b). Por otro lado, en línea con la participación activa en las prácticas culturales, también se ha desarrollado en los últimos años una apuesta en favor de la capacitación cultural, para que todas las personas tengan la libertad de poder hacer cultura e integrarla en sus vidas cotidianas (Wilson, Gross y Bull, 2017). Desde otras posiciones frecuentemente orientadas hacia las disciplinas audiovisuales —pero también hacia las artes escénicas—, y también al calor del auge de las redes sociales, ha ganado popularidad la figura del *prosumidor* (Quero, 2013; Lastra, 2016), término acuñado por Alvin Toffler para hacer referencia a la tercera ola de la economía donde el consumidor puede ser también el productor y formar así parte del ciclo económico de su propio consumo (Lastra, 2016). Focalizando en el ámbito cultural, esta figura se distancia del habitual consumidor cultural en tanto que no se limita a consumir pasivamente un producto cultural, sino que diversifica su comportamiento frente al producto con el que se está relacionando: lo observa, lo evalúa, opina sobre él, lo critica, lo recomienda o incluso crea su propio contenido respecto a él (Lastra, 2016).

Cuando hablamos de participación cultural suele aparecer con frecuencia el término *educación* haciendo referencia a la necesidad de llevar a cabo políticas orquestadas entre cultura y educación con el fin de ampliar y mejorar la participación cultural de las personas. Para uno de los pedagogos más influyentes del siglo XX, el brasileño Paulo Freire, la educación debería ser un “intento constante de cambiar de actitud, de crear disposiciones democráticas” a través de las cuales se sustituyan” hábitos antiguos y culturales de pasividad por nuevos hábitos de participación e injerencia” (Freire, 1986: 89). Cabe destacar que el teatro ha jugado un papel fundamental en este cambio de actitud. Si bien con el *Teatro Épico*, Bertolt Brecht trató de generar un teatro dialéctico con el que realizar aproximaciones a la realidad de corte analítico, buscando establecer relación entre actores y espectadores, convirtiendo así el teatro en una forma de “laboratorio para el cambio social” (Fontdevila, 2018: 204), el *Teatro del Oprimido* de Augusto Boal —inspirado en la *Pedagogía del Oprimido* de Freire que parte de la hipótesis de que nadie es totalmente ignorante— busca transgredir el monopolio ejercido por los actores sobre el escenario permitiendo que los oprimidos se adueñen del escenario y se liberen de su opresión (Boal, 2014).

La educación es, por tanto, uno de los ámbitos con mayores posibilidades de crear habilidades, valores, formas de autoexpresión, de cohesión social y, en definitiva, de construcción de ciudadanía (Jiménez, Aguirre y Pimentel, 2009). No obstante, respecto a la educación artística, a pesar de los avances de los últimos años, todavía no se ha conseguido integrar perfectamente en los sistemas educativos, lo cual ha provocado situaciones de exclusión y carencia de alfabetización estética (Jiménez, Aguirre y Pimentel, 2009).

En la actualidad, nuestro sistema educativo basado en la meritocracia, funciona de tal manera que premia a aquellos que aprenden con menor ayuda olvidándose precisamente de aquellos que más ayuda necesitan (Camnitzer, 2017). En este sentido, es necesario apostar por una educación antes que, por la enseñanza, basada en la transmisión de información y el entrenamiento, que incida en el aprendizaje y estimule el autodidactismo, el cual “consiste en identificar los misterios de lo desconocido, desmitificarlos y superarlos para entonces enfrentar los nuevos misterios”. Tanto en el arte como en la educación se trata de “conocer, desconocer y reconocer” (Camnitzer, 2017: 22).

Hoy en día tanto el arte como la educación pueden aparecer en cualquier momento (Zemos98, 2012; Martínez Luna, 2014). Esta situación puede ser usada para la explotación económica o para favorecer el pensamiento crítico. Para conseguir lo segundo se plantea necesario crear espacios de aprendizaje abiertos a “la mediación, al conflicto y al acuerdo, es decir, políticos” (Martínez Luna, 2017: 41). De este modo, se presenta oportuno hacer referencia al término *Educación Expandida* (Zemos98, 2012) por el cual se entienden aquellas prácticas y espacios no

institucionalizados que nos transmiten conocimientos y habilidades fuera de los procesos formativos formales. La revolución que ha supuesto Internet y los avances digitales han sido tales, que han abierto nuevos espacios de acceso al conocimiento, que pueden colaborar o no con los espacios tradicionales, pero que deben ser reconocidos y considerados como espacios educativos (Zemos98, 2012).

Algunos estudios (Carbó, 2013) nos muestran cómo las políticas culturales han tenido más puntos de divergencia que de complementariedad con las políticas educativas. De este modo, los profesionales de la gestión cultural, artistas y otros productores culturales, por un lado, y el personal docente, por otro, no encuentran prioritario trabajar de manera conjunta en la participación cultural de la ciudadanía a través de la educación (Carbó, 2013). Ante este hecho, es necesario plantear las relaciones entre cultura y educación teniendo en cuenta el actual contexto de transformaciones sociales y económicas y, por tanto, de desigualdades sociales existente (Barbieri, 2015b). Es necesario avanzar hacia una aproximación integral entre la cultura y la educación que, por un lado, opere con el reconocimiento a las instituciones educativas tradicionales y con la colaboración participativa de otras organizaciones (públicas, privadas, comunitarias) y, por otro, evalúe los programas y las políticas públicas llevadas a cabo de un modo participativo como un proceso de transparencia y de rendición de cuentas (Barbieri, 2015b).

En el mundo del arte, los poderes hegemónicos no han querido renunciar a explotar económicamente sus posibilidades, y han planteado lugares de exhibición totalmente entregados a las estructuras de mercado (López-Aparicio y Cejudo, 2016). De este modo, la ciudadanía sigue acercándose al arte centrándose en las grandes obras de la historia, y descuidando totalmente el arte contemporáneo debido a la falta de herramientas pedagógicas para acercarse a él (López-Aparicio y Cejudo, 2016). Ante este hecho cabe preguntarse: si no deberían los centros de arte y museos presentar las obras de manera diferente a como lo hacen los lugares de venta del arte, o por qué imitar un modelo hecho a la medida del mercado (López-Aparicio y Cejudo, 2016). En los últimos años, a nivel nacional se ha producido un notable aumento de los servicios pedagógicos en los equipamientos culturales. Sin embargo, este trabajo se ha centrado habitualmente en la población infantil escolar (Gómez de la Iglesia, 2007). Lo realmente necesario en relación a la pedagogía es ser capaces de “hacer llegar mejor y de manera más cercana las artes y la cultura a la ciudadanía, a toda la ciudadanía” (Gómez de la Iglesia, 2007: 13) ampliando el campo de actuación de la escuela hacia jóvenes y adolescentes, adultos con problemas de acceso, personas migrantes, etc. Así, parece lógico pensar que las organizaciones culturales planteen acciones y servicios diferentes para cada público diferenciado (Gómez de la Iglesia, 2007). También cabe destacar que a menudo los servicios pedagógicos son ofrecidos a los equipamientos culturales como una herramienta de público cuantitativa que solo busca

provocar un aumento de visitantes o asistentes al equipamiento cultural en cuestión. En este sentido, es necesario tener la capacidad de distinguir qué organización tiene en realidad “convicción pedagógica” de la que sólo ve en la educación una “oportunidad numérica” (Gómez de la Iglesia, 2007: 13-14).

La orientación pedagógica no solo debe estar presente en los equipamientos culturales sino que se hace imprescindible su presencia en todas las diferentes áreas de las políticas culturales, permitiendo así que la ciudadanía sea capaz de comprender la realidad cultural que le rodea desde un punto de vista crítico, formando parte de los procesos creativos y artísticos llevando a cabo una “participación social activa” (Gómez de la Iglesia, 2007: 15) que se centre más en el cómo se lleva a cabo la acción cultural y educativa —métodos, dinámicas, espacios, procesos, etc.— que en el qué —los propios contenidos culturales— (Gómez de la Iglesia, 2007). Otra de las voces con más influencia en este campo, la experta en educación artística María Acaso reflexiona (2017) sobre la falta de entendimiento entre los artistas y los intelectuales académicos de los departamentos de pedagogía de las universidades y plantea una serie de acciones para facilitar el entendimiento entre ambos y ejercer una fuerza transformadora entre la educación y el arte. Para ello plantea —entre varias medidas— romper con el pensamiento científico único, cerrado y lineal, abriéndose a explorar nuevas formas de obtención de conocimiento, reconceptualizar el status de la pedagogía para empezar a entenderla como producción cultural, establecer otras relaciones de poder donde el artista ceda algo de espacio y desaloje esa situación permanente de privilegio en la que se encuentra o entender que el arte puede ser un verdadero motor de cambio social si se imbrica adecuadamente con la educación (Acaso, 2017). Además de estas pautas, es necesario destacar que en el ámbito de la educación artística existe un componente histórico eurocéntrico que puede invisibilizar otras culturas. En la sociedad contemporánea actual es fundamental atender a la importancia de la diversidad cultural y trabajar la educación artística desde un punto de vista multi e intercultural (Jiménez y Aguirre, 2009).

Dado el alejamiento percibido por la ciudadanía hacia los actuales modelos de representación, en los últimos años, el debate cultural se ha centrado en promover la participación del público en el hecho cultural (López-Aparicio y Cejudo, 2016). De este modo, el concepto de «mediación cultural» ha adquirido últimamente una gran relevancia dentro del sector artístico-cultural, utilizándose habitualmente para designar cómo ocurre la práctica educativa en las instituciones museísticas (Fontdevila, 2018). Entendemos por mediación cultural “la práctica dentro de las artes que facilita la posibilidad de encuentro entre la propuesta cultural que atiende a una realidad, y la comunidad sensible a esa realidad, para hacerla así copartícipe de los procesos de diálogo y de pensamiento sobre la misma” (Cejudo, 2016).

Como venimos diciendo, en los últimos años se ha producido un “giro educacional en el arte” como uno de los giros educativos de nuestras prácticas culturales (Rogoff, 2011: 254). En este punto, y ante la ambigüedad de ciertas palabras como «producción abierta», «producción de conocimiento» o «pedagogías autogestionadas» conviene preguntarse si este *giro* supondría —en su tarea urgente de reorganizar el arte— un cambio sobre la educación o sobre el arte (Rogoff, 2011). Este giro, se tiende a explicar como un arma de doble filo ya que si bien, por un lado, desde un punto de vista antipatriarcal y decolonial está claramente influenciado por las pedagogías críticas y la crítica institucional, por otro lado, también se enmarca en la gran oleada neoliberal en la que están inmersos la mayoría de museos, que utilizan sus aparatos de mediación cultural como una herramienta más a través de la cual aumentar sus audiencias (Fontdevila, 2018). El desafío, por tanto, de la mediación cultural en la actualidad no pasa por crear una nueva ontología, sino que pasa por “garantizar la posibilidad del desdoblamiento” [...] entendiendo la diferencia” como algo que es inherente a la multiplicidad de las especies” [...] y “aprender a recorrerla” (Fontdevila, 2018: 230-231). La mediación cultural se convierte así en una nueva propuesta dentro del sector, donde su principal objetivo es saber integrar procesos de participación dentro de la propuesta artística (Cejudo, 2018). Para ello, es fundamental que el/la mediador/a cultural mantenga una constante actitud de escucha hacia los individuos y hacia el tejido asociativo y cultural en el que está envuelto, con el fin de poder desarrollar así los procesos participativos más adecuados en cada caso (Cejudo, 2018).

### **3.2.3.2. EMANCIPACIÓN Y COMPROMISO. EL ARTISTA Y LOS PÚBLICOS**

En torno al compromiso político del artista y su relación con el público, ya Marx y Engels criticaron duramente en sus escritos esa ola de literatura tendenciosa que para suplir la falta de talento artístico utilizaba las alusiones políticas para atraer la atención del público (Williams, 1980). Tomando la disciplina teatral como ejemplo, según el dramaturgo alemán Bertolt Brecht, la mediación teatral hace a los espectadores conscientes de la situación social y les infunde las ganas de transformarla (Rancière, 2010: 15). Esta mediación que trabaja a favor de la emancipación intelectual tiene la misma lógica que la relación pedagógica maestro-alumno, en la cual el papel del maestro no es otra que reducir la distancia entre su saber y los de sus alumnos (Rancière, 2010: 15). Quienes han tratado —en el campo del teatro— de reformularlo, saben que es necesario franquear el abismo que separa la actividad de la pasividad (aunque a veces no sepan cómo) (Rancière, 2010: 18) pues “todo espectador es de por sí actor de su historia” (Rancière, 2010: 23).

Tras el triunfo de la Revolución Rusa de 1917, Lenin se encontraba preocupado por la irrupción de una cultura proletaria de laboratorio que se estaba gestando en la Rusia soviética de los años 20. Su concepción de la cultura proletaria estaba fundamentada en la instrucción de los obreros y las masas de trabajadores, los cuales debían asimilar la herencia de la cultura burguesa y resituarla en el marco del nuevo Estado soviético (Lenin, 1975). Así, —afirmaba Lenin— “El arte pertenece al pueblo. Tiene que introducir sus raíces más profundas en las grandes masas trabajadoras. Tiene que ser comprendido y amado por esas masas. Tiene que unir los sentimientos, el pensamiento y la voluntad de esas masas, elevarlas a un nivel superior. Tiene que suscitar y desarrollar artistas entre ellas” (Lenin, 1975: 204).

En el *Foro de Yenan sobre arte y literatura* en 1942, Mao Tse-Tung realizó duras críticas a aquellos artistas que habían vivido alejados de las clases populares de la sociedad y que, por tanto, no eran conocedores del lenguaje ni del estilo de vida de las masas. Mao utiliza la expresión “héroes sin escenario donde realizar sus proezas” para referirse a la dificultad de estos artistas de llegar al gran público (Tse-Tung, 1977: 105). Si estos artistas de pensamiento burgués o pequeñoburgués —sostiene Mao— no son capaces de enfrentarse a la sociedad de clases en la cual viven, cambiando y transformando sus ideas y sentimientos, y realizando un esfuerzo por estudiar modestamente el marxismo-leninismo, no se conseguirá una orientación justa y un contenido rico de la cultura (Tse-Tung, 1977). Para Mao, “el arte y la literatura revolucionarios son producto del reflejo de la vida del pueblo en el cerebro de los artistas y escritores revolucionarios” (Tse-Tung, 1977: 118). Mao —al igual que Marx y Engels— defendía fuertemente el valor artístico de las obras y exigía la unión entre el arte y la política a través de “un contenido político revolucionario y el más alto grado posible de perfección de la forma artística”. Además, mostró duras críticas a aquellos artistas con obras “acertadas en su punto de vista político pero carentes de fuerza artística” (Tse-Tung, 1977: 132).

En relación al binomio estética y compromiso, el filósofo Jean-Paul Sartre sostiene en su ensayo *¿Qué es la literatura?* que la labor del escritor (y a la postre, del artista) no debe ser, o al menos no únicamente debe ser, la búsqueda de la belleza estética en su estilo, sino que tiene que ser capaz de dar a sus lectores un mensaje comprometido en sus obras y pasar a la acción cuando llegue el momento (Sartre, 1950). El compromiso es “seguramente consciente, activo y abierto: una *toma de posición*” (Williams, 1980: 229).

Resulta interesante en este punto, hacer una referencia a las palabras de Fidel Castro en su discurso *Palabras a los intelectuales* como conclusión a una serie de encuentros y reuniones con intelectuales cubanos en la Biblioteca Nacional de Cuba en 1961. En su discurso, en el cual destacaría la frase: “dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, nada” (Castro, 2021:

31), Castro aborda el debate sobre la libertad de creación que parece preocupar a muchos de los artistas —revolucionarios o no— allí presentes, sosteniendo que habrá libertad siempre y cuando se anteponga los intereses del pueblo y la revolución por encima de los intereses artísticos o creativos: “¿Cuáles son los derechos de los escritores y de los artistas, revolucionarios o no revolucionarios? Dentro de la revolución todo; contra la revolución, ningún derecho” (Castro, 2021: 32). Así, Castro asegura que la Revolución no pretende querer axfixiar la cultura y las artes sino desarrollar estas para que formen parte de un verdadero patrimonio del pueblo promoviendo no solo una mejora de la vida no solo en el orden material sino también en el orden cultural (Castro, 2012).

Desde el cambio de milenio, la ética tomó fuerza como parte del juicio en el arte, añadiéndose a los ya existentes valores estéticos (Fontdevila, 2018). Así, podemos decir que todo arte es —en tanto que se genera y se muestra en una realidad social concreta— “eminente social y político” (López-Aparicio, 2016: 9). Como decimos, en las últimas décadas, la intensificación de los conflictos y las protestas, han hecho crecer desde el campo artístico a un nuevo tipo de arte que interpela a las dinámicas neoliberales globales sin una alta cualificación artística denominado arte político o *artivismo*, heredero en gran medida de varios de los movimientos que citábamos en el comienzo de este apartado y cuyo fin último es luchar contra lo que Foucault definiera como biopoder, las estructuras de dominación y convertir así “el arte en vida y la vida en arte” (Delgado, 2016: 67). Estas producciones artísticas otorgan una cierta preferencia a las actividades en el espacio público para llevar a cabo su crítica del sistema sociopolítico. Sin embargo, en la práctica, esas intervenciones urbanas a menudo son llevadas a cabo por artistas o colectivos de clase media concernida, que llegan a los barrios marginales con ciertas dosis de paternalismo con el objetivo de propiciar un espectáculo al servicio —supuestamente— del empoderamiento y el beneficio de los/as vecinos/as (Delgado, 2016). En este sentido, cabe preguntarse si el *artivismo* ha conseguido vencer a la autoría artística, el divorcio entre artista y público o los modelos clásicos de gestión cultural (Delgado, 2016). La cuestión aquí, no es plantearse si el nuevo campo de experimentación artística es o no arte. La cuestión es plantearse si es o no revolucionario, si contribuye a la superación real del sistema capitalista o si por el contrario sirve para atenuar los efectos cuestionadores del sistema social y si, por tanto, constituye un mecanismo desactivador del activismo. (Delgado, 2016).

En estrecha relación con el compromiso político de los artistas está la figura del público. Durante el siglo XX tuvo lugar una ruptura estética que provocó una serie de cambios en las prácticas artísticas cuestionando el propio objeto artístico, la naturaleza de la representación, o el papel del espectador y el autor (Rodríguez, 2009). El desarrollo y la formación de públicos de la cultura se ha convertido en los últimos años en una de las principales preocupaciones de organizaciones y



agentes culturales de todo el mundo, adquiriendo una enorme visibilidad dentro del sector tanto a nivel de políticas públicas como de seminarios, talleres o conferencias en torno a los públicos de la cultura (Observatorio Vasco de Cultura, 2016). El descenso generalizado de las prácticas culturales tanto a nivel europeo como en otros entornos, unido a la enorme competencia entre las distintas organizaciones y a la revolución digital, ha hecho de este un tema central para el ámbito cultural (Observatorio Vasco de Cultura, 2016). En este punto, conviene recordar que el concepto de público puede utilizarse en varios sentidos y normalmente tienden a mezclarse sus diferentes significados (Warner, 2008). Así, por ejemplo, no es lo mismo cuando hablamos de *el* público que de *un* público ya que mientras el público es “una especie de totalidad social”, un público tiende a referirse más bien hacia un tipo audiencia determinada (Warner, 2008: 9-10). En cualquiera de los casos, el público existe como fin por el cual se realizan las producciones culturales, es decir, “existe solamente en virtud de ser destinatario” (Warner, 2008: 13). En el libro *Públicos y Contrapúblicos* Michael Warner (2008) recupera el concepto de *contrapúblicos* utilizado por la filósofa Nancy Fraser (1992) para recordar cómo los miembros de los integrantes de los grupos sociales subordinados ponen en circulación contra-discursos en oposición a sus propios intereses, reivindicaciones y necesidades, con el objetivo de generar espacios deliberativos igualitarios que aborden los problemas que les afecten (Fraser, 1992). Por su parte Manuel Delgado (2016: 44) plantea las diferencias entre «público» y «masa» en tanto que si bien “el público está compuesto por individuos que son y se reconocen diferentes, aunque acuerdan superar sus diferencias sin perderlas nunca de vista; en la masa, en cambio, se renuncia a la diferencia en nombre de la unidad resultante”.

Sobre las relaciones entre el artista y su público es necesario tener en cuenta que, por lo general, el artista no considera su creación como un proceso social compartido con su comunidad, sino que la entiende como algo totalmente personal e intransferible alejada de cualquier valoración democrática (Bonet, 2005). Sin embargo, en lo que entendemos por arte social y político, si no se piensa en el espectador, este tipo de propuestas vendrían a ser totalmente inoperantes (López-Aparicio, 2016). Así, en el debate de las relaciones entre el arte y la política, la teoría posmoderna ha realizado numerosas críticas a la condición del espectador cultural, argumentando por una parte que quien mira no conoce y por otra, que quien mira no actúa, sosteniendo de esta manera que “ser espectador es estar separado al mismo tiempo de la capacidad de conocer y del poder de actuar” (Rancière, 2010: 10). Sin embargo, se antoja necesario preguntarse por qué identificamos los conceptos de mirada y escucha con pasividad si no es por el prejuicio de que la imagen y la palabra son el opuesto a la acción. La auténtica emancipación comienza cuando se cuestiona esa oposición y se comprende el hecho de que mirar también puede ser una acción, y que los espectadores también pueden ser intérpretes activos de la obra propuesta (Rancière, 2010). En definitiva, “se supone que el arte es político porque muestra los estigmas de la dominación, o bien

porque pone en ridículo a los iconos reinantes, o incluso porque sale de los lugares que le son propios, para transformarse en práctica social, etc. (Rancière, 2010: 56).

En una obra comprometida política y socialmente, donde el retorno es algo siempre ha tener en cuenta, la importancia no puede radicar en el autor de la misma, sino en “la capacidad que tiene la obra para contribuir a la mejora del conflicto que trata” (López-Aparicio, 2016: 33). Tradicionalmente, los espacios donde se ha podido desarrollar el arte político han sido los espacios autogestionados que funcionan alejados de las lógicas del mercado (López-Aparicio, 2016). En el sistema capitalista, el mercado también es capaz de integrar estas producciones culturales, utilizándolas para satisfacer una demanda del mundo del arte, pero estaríamos hablando de obras impostadas no comprometidas. Las obras realmente comprometidas tienen que surgir desde una convicción personal del artista en tanto que este se siente preocupado por una situación específica. Así, el artista deberá acercarse a la situación de conflicto en su conjunto para llevar a cabo su acción con toda la información posible del contexto y la situación sociopolítica dada (López-Aparicio, 2016). De este modo, se entiende que el compromiso, la sensibilidad o la preocupación política son “fruto de enfoques personales libremente incorporados” (López-Aparicio, 2016: 38).

La modernidad aborda la tradición emancipadora como “la transformación libre y colectiva del mundo que compartimos [...] De esta manera, liberarse no consistiría en sustraer los propios bienes al servicio de la comunidad sino en “poder crear y transformar colectivamente nuestras condiciones de existencia” (Garcés, 2013: 22). En el contexto actual, se hace necesario pensar la relación entre saber y emancipación, pensar en una “nueva ilustración radical” que nos permita no rendirnos ante la tarea de aprender y “construir juntos un mundo más habitable y más justo” (Garcés, 2017a: 10-11). Según Garcés (2017a), en la actualidad, vivimos en tiempos del “analfabetismo ilustrado” en tanto que tenemos una gran cantidad de información que no somos capaces de utilizar para construir un mundo mejor. Se hace por tanto necesario ir más allá del “acceso libre al conocimiento, que es condición necesaria pero no suficiente de la emancipación” (Garcés, 2017a: 45-46). En este sentido, es también fundamental “redefinir los sentidos de la emancipación: en eso tienen que consistir las actividades humanísticas si quieren ser algo más que un conjunto de disciplinas en desuso” (Garcés, 2017a: 66).

En la actualidad, la cultura está totalmente sometida a las condiciones generales de la mercancía, siendo cada vez mayor la separación entre el autor y el receptor de la obra, relegando el “producto” cultural a la dicotomía vendedor-comprador (Brossat, 2016: 22-23). Para romper con esta lógica mercantilizada de la cultura y caminar hacia un modelo emancipador de la cultura es necesario desplazar el centro de gravedad de esta desde el campo de la producción cultural hacia

el campo de la acción cultural colectiva (Brossat, 2016: 23). “Las grandes oleadas de emancipación contemporánea son aquellas en las que surge esa otra figura de un arte comunista, es decir un arte en el cual haya sido abolida la separación entre lo activo y lo pasivo, el creador y el consumidor cultural” (Brossat, 2016: 23).

No hace mucho tiempo (hasta aproximadamente la década de los ochenta), se podía atisbar en la cultura un componente ciertamente político que daba lugar a debates sobre la cultura popular, la autogestión, la distribución de riqueza, y demás cuestiones relevantes para la vida en común de las personas. Hoy, la situación se ha invertido totalmente, no solamente porque se haya producido una importante despolitización de la cultura, sino porque la política ha comenzado a estar cada vez más influenciada por los modos culturales y las reglas del espectáculo, en detrimento del debate político serio y riguroso (Brossat, 2016).

En el debate en torno a la participación más activa o pasiva en los actos culturales, la historiadora del arte Jazmín Beirak considera que “son distintas experiencias y distintos modos de relacionarte con el arte y con la cultura y creo que todos tienen su singularidad y todos son importantes. Yo no me coloco en las posiciones que consideran que la participación es mucho más rica que ser espectador. Pero tampoco me coloco en el sitio que piensa que escuchar música sola en tu casa es peor que construir algo colectivamente. Son maneras distintas de relacionarse con la cultura y hay que intentar que todo el mundo tenga acceso a todas ellas. Y también creo que son vasos comunicantes, como una especie de magma donde un sujeto se inserta”. Santiago Eraso<sup>27</sup> cree que “el problema del espectador (todos somos espectadores al igual que turistas) es que en ciertos momentos está atrapado en el papel de consumidor, ya que las industrias culturales abarcan un porcentaje muy alto de la economía de la cultura y ofrecen unos productos culturales que no nos permiten a nosotros elegir con libertad. [...] Las instituciones públicas deberían introducir elementos de discriminación positiva en relación a aquellos proyectos culturales que no son asumidos por las industrias culturales por su baja rentabilidad, por tanto, deberían tener un cierto criterio discriminatorio, para poder invertir más recursos en aquellos ámbitos de la cultura que no están subsumidos en la economía de las industrias culturales”.

Según el investigador de políticas culturales, Jorge Linheira<sup>28</sup>, “Para lograr alcanzar una democracia cultural, la cultura activa es fundamental. [...] Este concepto de creación de cultura desde la horizontalidad, es mucho más importante que el de acercar al pueblo la cultura

---

<sup>27</sup> Santiago Eraso, licenciado en Filosofía y Letras y gestor cultural, director de Contenidos y Espacios Culturales de Madrid Destino (2015-2016). Fecha de la entrevista: 9 de enero de 2017.

<sup>28</sup> Jorge Linheira, licenciado en Ciencias Políticas e investigador de políticas culturales. Fecha de la entrevista: 18 de enero de 2017.

planificada desde arriba, para que las élites puedan comprender su significado (cultura pasiva). Al fin y al cabo, somos cultura. Lo esencial es construirnos como seres humanos, es decir, como seres culturales. Construir cultura es, ante todo, formarnos como persona, grupo y comunidad. En esta concepción de la cultura, todos los miembros de la comunidad participan como actores comprometidos de este proceso dinámico de creación cultural y autodesarrollo. Esta, ocupa una posición contraria a la versión de acceso que han promovido históricamente las administraciones públicas, ciñéndose a su versión más restrictiva que es la del mero consumo y la medición del éxito de los eventos exclusivamente por el número de visitas, sin tener en cuenta otros medidores de calidad. Como firme defensor de la cultura como herramienta de transformación social, y más si cabe en un momento de crisis ética y moral como la que sufrimos desde hace mucho tiempo, esta cultura activa capaz de crear *prosumidores* culturales me parece fundamental. Y es que no podemos olvidar que la cultura, además de ser lo que nos constituye, es un mecanismo para concebir procesos sociales transversales, renovadores e instituyentes”.

El miembro del colectivo ColaBoraBora, especializado en diseño orientado a la innovación ciudadana, la economía solidaria y la cultura comunitaria, Ricardo Antón<sup>29</sup>, sostiene al respecto que “la cultura en sí misma ya supone una participación activa, pero como el concepto está tan deformado y hemos ido hacia formas que tienen mucho que ver con la mera representación, la cultura del espectáculo, o la cultura de consumo, en la que (como en cualquier otro ámbito de la vida) eres un sujeto pasivo y solo actúas como consumidor, en la cultura ha sucedido lo mismo. Hay otras formas culturales que requieren una implicación más directa del sujeto/ciudadano/interlocutor que son las que tratan un poco de hacer ese discurso contrahegemónico contra esa idea de cultura de consumo. Unos desde un punto de vista donde creen que la cultura es una forma de construir nueva subjetividad y es el ciudadano el que tiene que construir esas nuevas formas de manera compartida con otros (cultura participativa), y otras que piensan que contemplar o ser un espectador consciente ya es participar y es una aposición política, necesaria... Pero como no estamos acostumbradas a ser espectadoras conscientes, hace falta despertar esa conciencia. Lo que se tiene que emancipar es la mirada y la actitud. En cada contexto, eso se hará de una manera. Si estas prácticas se hacen más populares habrá que ir moviendo sus límites, tienen que estar todo el rato en movimiento, siendo problematizadas... La cuestión está más que en los QUÉs en los CÓMOs. Cuando nosotros trabajamos con instituciones culturales, trabajamos mucho el cómo se reparte el poder, por ejemplo, el acceso a las formas de producción. Se trata de hacer un juego de equilibrios o de composición, y a veces desequilibrarla. Una gran parte de nuestro trabajo tiene que ver con salirse de lo retórico de la palabra y tratar de

---

<sup>29</sup> Ricardo Antón, licenciado en Bellas Artes, investigador de innovación social y miembro de ColaBoraBora. Fecha de la entrevista: 11 de enero de 2017.

activar otros mecanismos que tienen más que ver con moverse, con el cuerpo, con la imagen... volver a introducir componentes lúdicos y de juego... construir relaciones. Tratamos de intervenir en los conceptos tratando de poner en cuestión la lógica en que esos conceptos están funcionando de manera habitual. Tratar de ser disruptivos”.

Por último, César Rendueles afirma tener bastante claro el rumbo por donde deben ir las políticas culturales públicas: “Yo creo que las políticas públicas tienen que ser políticas ilustradas, de formación de públicos y ya está, no hay más. Las políticas de izquierdas muchas veces han estado dirigidas a la producción, y eso tiene mucho que ver con un cierto corporativismo. Han tenido mucho peso los profesionales en las políticas culturales públicas. Han estado secuestradas por los intereses profesionales. Como eran intereses de gente muy precarizada nos parecía que entonces no importaba porque estábamos defendiendo a los trabajadores de la cultura. Eso me parece catastrófico. Claro que hay que defenderlos, pero a través de los sindicatos. Tiene que ver con el ministerio de trabajo, no con el de cultura. Las políticas culturales tienen que estar dirigidas a proporcionar herramientas a la mayoría social para la *Bildung*, para el cultivo de la mente y el pensamiento ilustrado. [...] Y eso sabemos cómo se hace, no requiere mucha inteligencia, ni muchos seminarios de políticas culturales. Pero es un trabajo más invisible, más antipático... tiene más que ver con montar un cineclub en un instituto que con montar una *Cineteca* no sé donde. Tiene que ver con la formación de públicos”.

Terminamos aquí este apartado desde el cual hemos tratado de abordar una serie de reflexiones en torno a la cultura como herramienta para la emancipación social. A través de un breve repaso histórico hemos podido identificar diferentes conceptualizaciones en torno a la alta cultura, la cultura popular o la cultura de masas, así como sobre el gusto y la valoración cultural. Para terminar, las aproximaciones hacia las teorías de la participación, la educación artística y la mediación cultural, así como las reflexiones sobre el artista, el público, y el compromiso político completan de alguna manera el recorrido teórico que queríamos dar a este apartado previo al que prosigue: La política cultural y su recorrido histórico.

### **3.3. LA POLÍTICA CULTURAL. UNA APROXIMACIÓN HISTÓRICA**

*Quien dice cultura, dice también administración, lo quiera o no.*

Theodor Adorno

Si bien nuestra consideración es que todos los capítulos y apartados del presente marco teórico sean relevantes para la lectura y comprensión de la tesis y su correcta articulación con el análisis empírico, el apartado que aquí comienza tiene un papel, si cabe, aún más fundamental. Esto es debido, por un lado, a la búsqueda de referencias clásicas y contemporáneas que nos ayuden a explorar en profundidad el concepto de *política cultural* para poder conocer mejor nuestro objeto de estudio y, por otro lado, a la realización de un recorrido histórico internacional en torno a los paradigmas y modelos que han habitado el concepto, con especial atención, dado el objetivo de nuestra investigación, al caso español.

#### **3.3.1. LA POLÍTICA CULTURAL. ANÁLISIS DEL CONCEPTO Y PRINCIPALES CARACTERÍSTICAS**

Si bien el término *cultura* es, como ya hemos visto en el apartado 3.1, un concepto polisémico con múltiples variaciones de significado, el concepto de *política cultural* mantiene esas mismas características, dibujando en torno a él una cierta ambigüedad y confusión en su significado (Fernández Prado, 1991). *Política* y *Cultura* han sido términos históricamente muy relacionados, aunque no por ello siempre bien avenidos, siendo de hecho, campos antagónicos para muchos políticos, artistas o intelectuales. Los primeros han considerado la cultura poco prioritaria y con escaso rédito electoral, los segundos y terceros por su parte, han considerado la política una amenaza para su libre expresión y creación (García Canclini, 1987).

Como apreciaba el filósofo Theodor Adorno, simplemente el hecho de sintetizar un conjunto de nombres tan diferentes como la filosofía, la religión, la ciencia, las artes, las costumbres, los modos de vida o el espíritu en un solo concepto, *cultura*, ya “delata de antemano la mirada administrativa que reúne, clasifica, sopesa, organiza todo desde arriba” (Adorno, 2005: 114). De este modo, se encuentra aquí la política cultural en una diatriba pues si bien la cultura es la manifestación de la esencia pura del ser humano, sean cuales sean los contextos funcionales de la sociedad, en su relación con la administración comienza a perder parte de su significado. Por otra parte, para completar la paradoja, si la cultura se vuelve nociva al ser planeada y administrada, también corre el riesgo de desaparecer cuando no es protegida (Adorno, 2005), por lo que es

posible que, antes de comenzar a explorar el territorio de la política cultural, nos encontremos ya ante un callejón sin salida.

La política cultural es un ámbito de intervención relativamente reciente en comparación con otras ciencias sociales que ha estado tradicionalmente atravesado por diferentes disciplinas como la sociología, la filosofía, la ciencia política, la economía, la antropología o los estudios culturales (Gray, 2010; Rubio Arostegui y Rius-Ulldemolins, 2015). Así, en función de cómo se defina el concepto de cultura a través de las diferentes disciplinas, se entenderá cómo puede ser concebida la política cultural o cuales son los mecanismos y herramientas metodológicas más adecuados para su análisis y configuración, no siendo alguno superior o inferior a otros (Gray, 2010).

Vidal-Beneyto definió la política cultural como “el conjunto de medios movilizados y de acciones orientadas a la consecución de fines, determinados estos y ejercidas aquellas por las instancias de la comunidad —personas, grupos e instituciones— que por su posición dominante tienen una especial capacidad de intervención en la vida cultural de la misma” (1981: 125). Con un foco en el componente social, político y participativo que ha de tener la política cultural, Néstor García Canclini define a esta como “el conjunto de intervenciones realizadas por el Estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo de orden o de transformación social” (Canclini, 1987: 26).

Si nos ceñimos a su significado como área determinada de la gestión pública, Emiliano Fernández Prado en su libro *La política cultural. Qué es y para qué sirve* (1991) define la política cultural como “un conjunto estructurado de intervenciones conscientes de uno o varios organismos públicos en la vida cultural” entendiendo por *vida cultural* los aspectos sociales compartidos referidos a las manifestaciones ligadas al ocio, al placer o al perfeccionamiento (Fernández Prado, 1991: 18). Por su parte, Philippe Urfalino, en *L'invention de la politique culturelle* (1996) define a la política cultural como “un momento de convergencia y coherencia entre, por una parte, un rol de representación que el Estado puede jugar en el ámbito del arte y la cultura en relación a la sociedad, y, por otra, la organización de una acción pública. La existencia de tal política cultural exige una fuerza de referencia entre ambas representaciones, así como un mínimo de unidad de acción en los poderes públicos” (Urfalino, 1996: 13-14).

En definitiva, a modo de resumen podemos constatar que la política cultural se refiere tanto a los soportes institucionales que canalizan la creatividad estética, como a los estilos colectivos de vida: es un puente entre los dos registros. [...] se encarna en guías para la acción sistemáticas y regulatorias que adoptan las instituciones a fin de alcanzar sus metas (Miller y Yúdice, 2004).

Para terminar aquí lo que podría ser un infinito proceso definitorio, tomando como referencia las palabras de Teixeira Coelho en su *Diccionario crítico de política cultural* (1999), la política cultural “constituye una ciencia de la organización de las estructuras culturales y generalmente es entendida como un programa de intervenciones realizadas por el Estado, instituciones civiles, entidades privadas o grupos comunitarios con el objeto de satisfacer las necesidades culturales de la población y promover el desarrollo de sus representaciones simbólicas. A partir de esta idea, la política cultural se presenta como el conjunto de iniciativas tomadas por estos agentes para promover la producción, la distribución y el uso de la cultura, la preservación y la divulgación del patrimonio histórico y el ordenamiento del aparato burocrático responsable de ellas” (Coelho, 2009: 241).

En líneas generales, la política cultural está fuertemente dividida en los diferentes sectores culturales que la conforman y el tradicional aislamiento de estos ha hecho que no hayan existido demasiadas alianzas o espacios compartidos hasta la aparición de la figura del/la gestor/a cultural que con una visión más transversal podía ofrecer reflexiones al conjunto del sector (Bonet, 2016). Por otra parte, la política cultural se presenta habitualmente bajo formas altamente ideologizadas con el objetivo de obtener un cierto consenso de apoyo, bien para mantener el orden establecido o bien para realizar una transformación social. Se entiende así, la política cultural, junto con la política social, como uno de los principales instrumentos del estado contemporáneo para obtener legitimación entre sus respectivas sociedades (Coelho, 2009). Sin embargo, tras décadas de apoyo a numerosas expresiones y formatos culturales, las políticas culturales han terminado convirtiéndose en un arma de doble filo, pues, por un lado, han sido un factor determinante para la supervivencia de los sectores culturales, pero por otro, han sido el motivo de atrofia y falta de innovación de cara a la competencia del mercado internacional (Bonet, 2016).

La orientación de las políticas culturales puede ser muy diversa en función de los objetivos que estas tengan y pueden clasificarse según diferentes aspectos (Coelho, 2009). Así, podemos diferenciar entre una lógica de la *oferta*, a través de la cual se construyen políticas culturales encaminadas a promover el apoyo a los artistas y el mantenimiento de infraestructuras, y una lógica de la *demanda*, mediante la cual se tratará de incidir en políticas preocupadas por la formación y el desarrollo de públicos (Coelho, 2019). Por otro lado, en lo que respecta al objeto al que se orientan, se pueden diferenciar las políticas culturales del modelo *patrimonialista*, ligado al fomento, la protección y la difusión del patrimonio histórico-artístico de los pueblos, así como de las costumbres y tradiciones de una comunidad, o el modelo de *fomento a la creación* caracterizado por una política cultural que promueve la producción y la distribución de nuevas obras culturales (Coelho, 2009).



En lo referente a la cuestión nacional, también se puede diferenciar varios tipos de políticas culturales. Por un lado, las de corte más *nacionalista* van a privilegiar aquellas formas y expresiones culturales autóctonas, sean populares o eruditas; las de *pluralismo cultural* tratarán de abrirse a todo tipo de manifestaciones sin importar su origen, y las políticas *globalizadoras* buscarán una liberalización del mercado artístico internacional que puede llegar a provocar importantes efectos negativos sobre la producción local (Coelho, 2009).

Respecto a la clasificación de las políticas culturales según sus circuitos de aplicación, podemos diferenciar las políticas relativas al *mercado cultural*, que buscan apoyar la producción, distribución y consumo de la cultura mediante, por ejemplo, la reducción de impuestos; las relativas a la cultura *ajena al mercado*, no tan permeables por el interés económico y más cercanas al folclore y la cultura popular; las políticas relativas a los *usos de la cultura*, encargadas de crear las condiciones para que las personas se puedan relacionar de las diferentes formas posibles con la cultura, bien como receptores o como productores; y, por último, las políticas relativas a las *instituciones organizadoras de los circuitos culturales* se refieren a las estructuras de funcionamiento y la organización administrativa de la cultura (Coelho, 2009).

En último término, se pueden clasificar también las políticas culturales según sus formas ideológicas. Así, las políticas de *dirigismo cultural* son llevadas a cabo por estados fuertes y partidos políticos con mucho poder y están basadas en promover patrones previamente establecidos como la identidad, la seguridad o el desarrollo nacional (Coelho, 2009). Por otro lado, las políticas de *liberalismo cultural* no entienden que el Estado tenga la obligación de defender y promover la cultura entre la población y solo pretende encuadrar a la cultura dentro de las leyes del mercado (Coelho, 2009). Por último, las políticas de *democratización cultural* se basan en el principio de que la cultura es un derecho y una fuerza social de interés colectivo y busca crear condiciones de acceso igualitario a todos los grupos de población, promoviendo la participación ciudadana en las diferentes fases de la producción y gestión de la cultura (Coelho, 2009).

La política cultural plantea escenarios difíciles para los defensores de un Estado poco intervencionista o liberal en tanto que pone de relieve la complicada cuestión de mantener la libertad de expresión en tanto que pilar fundamental de la democracia, con la protección y promoción de las obras creadas (Miller y Yúdice, 2004). Ante esto, la postura adoptada por los países capitalistas de occidente ha sido tradicionalmente, por un lado, dar al mercado la tarea de distribuidor cultural otorgándole al Estado las funciones de supervisión y control de la propiedad y, por otro lado, promover un rol dirigista para el Estado a través del fomento de una estetización

del público. Ambos casos ponen de relieve la perfecta sintonía en la que habitualmente los roles capitalista-cultural y dirigista se articulan conjuntamente (Miller y Yúdice, 2004).

Podemos afirmar que la acción estatal es necesaria, en tanto que herramienta fundamental para corregir las deficiencias y limitar los excesos del mercado (López de Aguilera, 2000) que, por una parte, no puede cubrir determinadas expresiones artísticas, culturales y patrimoniales, por su escasa rentabilidad, y, por otra parte, puede promover excesivamente ciertos monopolios internacionales en detrimento del pluralismo y la industria nacional. Teniendo esto en cuenta, la intervención del Estado deberá ser más directa cuanto más desprotegido esté el sector sobre el que se va a intervenir. Por otra parte, cuanto más abajo sea el nivel administrativo, más capacitado estará para prestar un servicio público a la ciudadanía. Por contrario, las regulaciones generales y grandes líneas de incentivos corresponderá establecerlas a jerarquías administrativas superiores a los municipios (López de Aguilera, 2000).

En general, el espacio que debe ocupar la intervención estatal en la cultura es el de la intermediación como pueda serlo en cualquier otro aspecto de la vida social o económica (Fernández Prado, 1991). Puesto que los protagonistas de la cultura deben ser la población, los artistas y creadores, las organizaciones sin ánimo de lucro o las industrias culturales y, en definitiva, la sociedad civil, el Estado no puede tratar de monopolizar la cultura con una excesiva intervención (López de Aguilera, 2000). Sin embargo, esta idea nos puede llevar hacia un modelo liberal —muy extendido en los países anglosajones— de escasa intervención estatal, donde un excesivo individualismo no permite garantizar los derechos culturales comunes (López de Aguilera, 2000) pudiendo traducirse en la aparición de fenómenos como los monopolios culturales, la destrucción de patrimonio histórico, la falta de disidencia intelectual o la desaparición de culturas minoritarias (Fernández Prado, 1991).

Las distintas políticas culturales internacionales contemporáneas han nacido para dar respuesta a unas necesidades objetivas fruto de una relación de fuerzas favorables en el seno de sus comunidades (Bonet, 2016). Si bien la ciencia política y la economía de la cultura nos muestran que la relevancia presupuestaria de la cultura tiende a ser marginal (habitualmente menos de 1 % del presupuesto anual) (Bonet, 2016; Mangset, 2020), el mantenimiento presupuestario dependerá de la evolución de los factores que llevaron a cabo su eclosión (Bonet, 2016) así como de la voluntad de las fuerzas políticas del momento. En la actualidad, existe una tendencia —principalmente (aunque no exclusivamente) desde sectores más liberales— al fomento del mecenazgo y los patrocinios como solución a los problemas de financiación de la cultura (López de Aguilera, 2000; Rubio Arostegui y Rius-Ulldemolins, 2015; Rubio Arostegui y Villarroya, 2019). Si bien en ocasiones puede aportar beneficios a la producción cultural, pues obviamente

es una fuente de ingresos al sector, es necesario considerar algunas limitaciones como su predilección por formas relacionadas con la alta cultura y los grandes espectáculos o exposiciones; su carácter económico inestable, o la excesiva dependencia de las modas y los consumos populares debido a la entendible búsqueda de visibilización del mecenas (López de Aguilera, 2000; Rubio Arostegui y Rius-Ulldemolins, 2015). En este sentido, la labor de las fundaciones bancarias tiene una cierta orientación hacia este modelo (Pose Porto, 2006) y si bien puede ser una fórmula útil para complementar la política cultural, también puede representar una salida neoliberal de la crisis, responsabilizando a los ciudadanos de la financiación de la cultura (Rubio Arostegui y Rius-Ulldemolins, 2015), así que en ningún caso deberíamos basarnos en ella como modelo estructural (López de Aguilera, 2000).

En los últimos años, también ha irrumpido con fuerza en el ámbito de la financiación cultural, el micromecenazgo o *crowdfunding* donde bien a través de un sistema de recompensas o bien través de simples donaciones, múltiples “minimecenas” apoyan económicamente un proyecto cultural —generalmente de pequeña escala— para conseguir sacarlo adelante (Bonet y Sastre, 2016). En los últimos años, este modelo de financiación ha mantenido unas tendencias crecientes en la financiación, con datos muy relevantes en las recaudaciones de proyectos culturales (Rubio Arostegui y Villarroya, 2019). No obstante, podemos constatar que, si bien puede tener impactos positivos en términos de empoderamiento de la ciudadanía y revalorización social de los proyectos, en ningún caso podría llegar a sustituir un sistema de ayudas públicas a la cultura (Sastre y Bonet, 2016).

Como decimos, la política cultural es necesaria, pero no puede tener ninguna pretensión de monopolio, sino que deberá tener un papel de fomento de la interacción de todos los actores del ámbito privado o social (López de Aguilera, 2000). Una buena política cultural debe tener un peso relevante en el conjunto de la política estatal, tratando de incidir en todos los procesos de la producción cultural, pero sin incidir directamente en el ámbito de la creación para asegurar la libertad del proceso. Por otro lado, también deberá compatibilizar el fomento de la identidad cultural propia con el de la diversidad y el mestizaje entre las diferentes culturas y grupos sociales, manteniendo un equilibrio entre las expresiones de espectacularidad con las de base, con aquellas que puedan necesitar más apoyo institucional con las que no, sin por ello marginar a estas últimas (López de Aguilera, 2000). La política cultural no puede perder nunca su componente social y este deberá ir ligado al fomento del asociacionismo, la participación y el tejido sociocultural. Además, es conveniente que en determinados aspectos opere con los mayores consensos posibles para no estar sujeta a los vaivenes políticos (López de Aguilera, 2000). Una política cultural verdaderamente democrática debe hacer más visibles las estructuras de poder existentes y

promover la apertura de espacios a comunidades, identidades o sujetos excluidos, para que estos puedan representarse a sí mismos y participar activamente en la vida pública (Vich, 2013).

En el siguiente apartado realizaremos un recorrido histórico en torno a los diferentes paradigmas históricos de la política cultural, moviéndonos entre las primeras aproximaciones a la intervención del Estado en los asuntos culturales hasta la antesala de las corrientes más contemporáneas de la política cultural.

### **3.3.2. RUMBO HISTÓRICO DE LA POLÍTICA CULTURAL**

Históricamente las políticas culturales en los países occidentales se fueron desarrollando lentamente en torno al patrimonio y las expresiones artísticas prestigiosas desde el siglo XVII (Fernández Prado, 1991; López de Aguilera, 2000). Si bien las primeras direcciones generales de bellas artes de la mayoría de los estados-nación modernos del siglo XIX centran su foco de acción sobre la preservación de su patrimonio histórico y la promoción de sus museos, archivos, bibliotecas e instituciones de formación artística, no sería hasta mediados del siglo XX, cuando se comiencen a desarrollar nuevas políticas que amplían su punto de vista más allá de la alta cultura ilustrada (Bonet, 2016) y comience a producirse una intervención más generalizada (López de Aguilera, 2000).

#### **3.3.2.1. LOS ORÍGENES DE LA POLÍTICA CULTURAL**

Si queremos fijar un punto geográfico de origen de la política cultural, podemos situar en Francia el comienzo de la intervención estatal en las artes y la cultura, con los patrocinios estatales a las artes llevados a cabo por Luis XIV en el siglo XVII (Bauman, 2013). El modelo tradicional europeo va configurándose y se extiende a las monarquías europeas del siglo XVIII, creándose en esos años bibliotecas, colecciones de arte y academias e interviniendo el Estado en la legitimación de la calidad artística. Comienza a introducirse la idea de *patrimonio cultural* y su protección se percibe como una responsabilidad colectiva (Fernández Prado, 1991). Con la aparición del *mecenazgo estatal*, a través del cual los poderes públicos, complementando o sustituyendo la labor eclesiástica y de la aristocracia, tutelaban y apoyaban la creación artística, (Pose Porto, 2006; López de Aguilera, 2000) se sientan las primeras bases de la intervención estatal de la cultura en el sentido moderno (Fernández Prado, 1991). Cabe mencionar que, aunque el mecenazgo se presentase a sí mismo como un comportamiento gratuito y desinteresado sin más motivaciones que el fomento y la protección del arte y los creadores, un simple análisis de las

obras culturales que recibieron los apoyos, da muestra de la orientación de los mecenas hacia los valores y gustos que les interesase favorecer (Vidal-Beneyto, 1980).

Si bien este modelo podría entenderse como una fase previa a los modelos de política cultural, más que como un modelo en sí mismo, el mecenazgo estatal se fue completando con acciones de protección del patrimonio, la puesta en marcha de instituciones culturales durante el siglo XVIII o la extensión de la instrucción pública en el XIX (Fernández Prado, 1991; López de Aguilera, 2000). Bajo esta tradición patrimonialista de la cultura, la política cultural puede concretar sus objetivos en la conservación del patrimonio cultural, y la enseñanza y el desarrollo de las artes a nivel profesional, lo cual obviamente responde a una concepción elitista de la cultura, pues la reserva para una minoría capaz de apreciar las bellas artes en sus diferentes disciplinas (Ander-Egg, 1992).

### **3.3.2.2. EXCELENCIA Y DIFUSIÓN CULTURAL**

A partir de finales del siglo XIX la política cultural estará marcada por la relación entre la educación, el desarrollo industrial y la aparición de nuevos medios de comunicación (Fernández Prado, 1991). Comienza a impulsarse el desarrollo de los mercados para el consumo de bienes y servicios culturales, elaborados siempre por una élite cultural y destinados al consumo pasivo de la población (Ander-Egg, 1992). Durante el Romanticismo, emerge un público burgués capaz de adquirir obras de arte y dar difusión a las obras literarias, estableciendo una imagen moderna, emancipada de cualquier tutela. El Estado se convierte en cierta manera en un enemigo de una sociedad en ebullición cultural y el mercado se conforma como un agente determinante para el intercambio cultural (Fernández Prado, 1991). Este paradigma de la *excelencia* o la *difusión cultural* permitió, por una parte, la existencia de criterios independientes, autónomos del poder político que respetaban la libertad de expresión e incorporaban el apoyo a la creación de vanguardia entre los objetivos de la intervención gubernamental (Bonet y Negrier, 2018a). Por otra parte, la búsqueda de la excelencia pasaba por el apoyo a formas de expresión artística no comerciales que tenían dificultad para encontrar sitio en el mercado y que eran seleccionadas por los organismos culturales específicos o por expertos independientes con mayor o menor intromisión de las élites políticas que poseían conocimientos para determinar la creación de calidad (Bonet y Negrier, 2018a). A raíz de las nuevas posibilidades técnicas de difusión, se configuró un nuevo escenario cultural en el primer tercio del siglo XX caracterizado por la difusión masiva de productos, el desarrollo de la comunicación audiovisual y la inmediatez de la comunicación entre emisores y receptores (Fernández Prado, 1991). La llamada *cultura de masas* adquiere una relevancia total en la sociedad del momento y pone de manifiesto algunos aspectos, como el potencial de la cultura como método de propaganda política (Fernández Prado, 1991), la

acentuación de la división entre productores y consumidores de la cultura o el protagonismo adquirido por la élite cultural y la burocracia (Ander-Egg, 1992).

Si bien durante el siglo XIX y parte del XX las relaciones entre política y cultura estaban considerablemente enfrentadas debido a la reivindicación de la libertad y la autonomía en la práctica artística, durante la segunda mitad del siglo XX se va a producir una transformación en su relación hacia una interdependencia total entre ambas partes (Dubois, 1999). Ya antes de la II Guerra Mundial comienza a extenderse la idea de que el Estado tenía que asegurar un cierto bienestar a la ciudadanía. Así, la aparición de los nuevos medios de comunicación, como el libro de bolsillo, el cine, la radio o más tarde la televisión, unida a la configuración de unas capas medias en la sociedad con un cierto bagaje cultural, iba a hacer que se incrementara el nivel de las exigencias culturales (Fernández Prado, 1991). En los años posteriores a la Guerra, comienza, en cierta medida, a configurarse una suerte de políticas culturales ante las constantes demandas de bienestar de las capas medias, los procesos de descolonización, la crisis del mercado artístico, así como la necesidad de ofrecer una respuesta a la falta de cohesión social del momento (Fernández Prado, 1991).

### ***3.3.2.3. DEMOCRATIZACIÓN CULTURAL***

Del mismo modo que establecimos en Francia el comienzo de las intervenciones estatales en cultura allá por el siglo XVII podemos situar el comienzo de lo que vendrían a ser las políticas culturales modernas en la V República francesa, con la creación en 1959 del Ministerio de Asuntos Culturales con André Malraux como ministro<sup>30</sup> (Urfalino, 1996; Dubois, 1999; Negrier, 2007; Bauman, 2013; Quaggio, 2014; Baltà Portolés, 2016). Así, por primera vez un Estado europeo muestra una atención especial hacia la cultura, separándola de los marcos tradicionales de la enseñanza y la educación (Quaggio, 2014). El Gobierno de Charles de Gaulle, de la mano del ministro Malraux, entendió la necesidad de hacer llegar la cultura a todos los sectores de la población. La estructura existente sufrió una enorme reestructuración con el objetivo de socializar la cultura, fomentar la producción cultural y artística o ampliar la libertad de expresión (Quaggio, 2014). Comienza a entenderse esta política como una acción cultural que corrige las desigualdades culturales entre clases sociales y que mejorará el contexto sociocultural de la vida cotidiana del ciudadano (Quaggio, 2014).

---

<sup>30</sup> Si bien es muy probable que este hecho pueda deberse al tradicional etnocentrismo de occidente, existe un cierto acuerdo en la comunidad científica donde se sitúa en Francia, con la creación del Ministerio de Cultura en 1959, el inicio de la política cultural moderna, en un sentido similar a como la conocemos en la actualidad.

Con la experiencia francesa como punta de lanza, el llamado paradigma de la *democratización cultural* se desarrolla en los principales países europeos en el marco del Estado del bienestar. Está centrado en la oferta y tiene el objetivo de extender la cultura de las élites a toda la población, a través de un amplio proyecto de difusión cultural llevado a cabo —de un modo bastante jerarquizado— mediante la creación y la promoción de equipamientos e infraestructuras culturales, así como del fomento de la educación y el desarrollo de públicos que respondan a esa oferta cultural (Vidal-Beneyto, 1980; Ander-Egg, 1992; Urfalino, 1996; Evrard, 1997; López de Aguilera, 2000; Santerre, 2000; Pose Porto, 2006; Miralles, 2007; Coelho, 2009; Teixeira Lopes, 2009; Barbieri, 2014; 2018; Baltà Portolés, 2016; Lacarrieu y Cerdeira, 2016; Bonet y Negrier, 2018a; Mangset, 2018). Así, toda política cultural orientada hacia la democratización cultural busca compensar las desigualdades existentes entre el conjunto de la población, vinculadas con aspectos como la educación, el género, la edad, la etnia o la clase social, para tratar de reducir esa brecha lo máximo posible (Ander-Egg, 1992; Santerre, 2000).

Durante este período amplio, de tiempo variable en función de cada país, se consolida un modelo de políticas de acceso a la cultura centrado en la promoción de la oferta cultural entendida como de calidad y en la protección del patrimonio histórico. Son años donde se impulsan numerosas infraestructuras culturales como museos, bibliotecas o teatros públicos para acercar las llamadas artes eruditas al mayor número de personas (Barbieri, 2014). En este sentido, una de los proyectos pioneros más relevantes de este periodo fue la propuesta del ministro de Cultura francés, André Malraux de construcción de las *Maisons de Culture* (Casas de Cultura) como instrumento para la democratización del acceso, con el objetivo de hacer llegar la cultura al conjunto de la población (Ander-Egg, 1992; Urfalino, 1996; Negrier, 2007). La preocupación central de este paradigma se sitúa, por tanto, en la difusión cultural y el acceso democrático a la cultura (Ander-Egg, 1992). En este paradigma aspectos como el marketing y la comunicación son fundamentales pues tiene la misión de extender la base social en sus convocatorias manteniendo los estándares de excelencia y calidad (Bonet y Negrier, 2018a).

Es obvio que este modelo es un avance respecto al anterior modelo de mecenazgo estatal pues se consigue crear un circuito de distribución y unas infraestructuras culturales que generan un impacto positivo en la población (López de Aguilera, 2000; Mangset, 2020). Sin embargo, ha traído asociadas una serie de críticas que argumentamos a continuación. Por un lado, se produce una enorme restricción del concepto de cultura, olvidando todo lo que no sea la alta cultura tradicional, operando desde un claro paternalismo estatal dirigista y jerárquico (Vidal-Beneyto, 1980; Evrard, 1997; López de Aguilera, 2000; Botelho, 2007; Coelho, 2009; Teixeira Lopes, 2009; De Souza Marques, 2015). Si bien en los comienzos del paradigma hay una clara apuesta

por la educación popular, pronto se evidenciará un giro hacia la excelencia que dará a la noción de democratización un punto más elitista (Evrard, 1997; Negrier, 2007; Baltà Portolés, 2016).

Por otra parte, bajo este paradigma se establece una insalvable separación entre productor y consumidor cultural (López de Aguilera, 2000; Bonet y Negrier, 2018a) donde este último queda relegado a una posición de mero consumidor pasivo sin ninguna otra alternativa de interacción con el hecho cultural (Bonet y Negrier, 2018a). Poder acceder a la obra cultural no significa necesariamente apropiarse de ella, sino que son necesarias otras cuestiones como la comprensión o la participación (Lacarrieu y Cerdeira, 2016). Además, los resultados en cuanto al principal objetivo del paradigma, la difusión y el acceso a la cultura de las diferentes capas de la población son más bien escasos (Vidal Beneyto, 1980; Bourdieu, 1988; Evrard, 1997; McGuigan, 2004; Pronovost, 2007; Teixeira Lopes, 2009; Dubois, 2010; Barbieri, 2014, 2016; 2018; Rubio Arostegui y Rius-Ulldemolins, 2015; Lacarrieu y Cerdeira, 2016; Bonet y Negrier, 2018a, Mangset, 2020) y no solo no contribuyen a reducir las desigualdades sociales y culturales, sino que introduce nuevas selecciones y jerarquizaciones promoviendo y fortaleciendo las ya existentes (Barbieri, 2016). Por último, cabe mencionar que, con la democratización cultural, se consolida la dicotomía Estado-mercado, lo cual implica la asociación entre lo estatal y lo público, por un lado, y lo mercantil y lo privado por otro, excluyéndose así, el desarrollo de formas alternativas (Barbieri, 2014).

#### **3.3.2.4. DEMOCRACIA CULTURAL**

A finales de los años sesenta, tras las diferentes protestas del año 68, comienza a surgir un nuevo paradigma social que busca una ruptura con el tipo de sociedad del momento reivindicando un modelo que apueste por la igualdad de sexos, la participación ciudadana, el crecimiento cualitativo y la calidad de vida de la sociedad (López de Aguilera, 2000). Estos movimientos van a ser determinantes para la configuración de un nuevo paradigma de política cultural pues entre sus reivindicaciones se encuentra la inclusión en la participación en la vida cultural de grupos que hasta entonces habían estado apartados de ella. En este punto, las llamadas *culturas alternativas*, expresiones artísticas como el rock, el jazz, el cómic, la fotografía o el arte pop pasan a compartir un espacio con la alta cultura tradicional (Fernández Prado, 1991; López de Aguilera, 2000). En este contexto, se plantea la *democracia cultural*, que busca que la ciudadanía no solo tenga derecho a consumir el arte y la cultura desde un punto de vista pasivo, sino que, además, pueda llegar a participar activamente y desarrollar su propia vida cultural con libertad, responsabilidad y autonomía (Ander-Egg, 1992; López de Aguilera, 2000). Así, se produce una transformación de los sujetos en protagonistas activos de su propia historia, con sus tensiones, sus experiencias y



sus pulsiones, situándose en el terreno de la autoconsciencia, necesaria para identificar las dominaciones sociales y culturales imbricadas (Teixeira Lopes, 2009).

El paradigma de la democracia cultural entiende la cultura —siguiendo a De Certeau (1999)— en plural. Así, se habla de *culturas* en referencia a la pluralidad y diversidad de culturas que se comienzan a admitir, con igual validez que la cultura oficial (López de Aguilera, 2000; Santerre, 2000). La democracia cultural propone la posibilidad de que cada grupo social pueda tener reconocimiento de sus propias prácticas culturales, consideradas ilegítimas por los paradigmas anteriores (Bonet y Negrier, 2018a). Se produce así, un aumento de aceptación de la diversidad, reconociendo expresiones culturales de minorías y determinados grupos sociales o raciales, así como movimientos regionales y descentralizadores (López de Aguilera, 2000). De este modo, se ha planteado la democracia cultural como el sistema donde existe “una cultura muy diversa, generada por una diversidad de actores, para llegar a muchos” (Berman y Jiménez, 2006: 147). No obstante, para ello es necesario que el Estado realice una función de facilitador, articulando las distintas piezas que conforman la cultura (Berman y Jiménez, 2006).

Además de la pluralidad y diversidad de culturas que comienzan a reconocerse en este periodo, bajo este paradigma también se abordan importantes cuestiones del ámbito cultural como la necesidad de una mayor descentralización de los estados hacia las regiones y ayuntamientos, la acción cultural destinada a determinados grupos o minorías, el fomento del asociacionismo y las formas de gestión comunitarias, la protección de nuevas formas de expresión cultural o la creación de nuevos públicos (Fernández Prado, 1991). En sintonía con el modelo de la democracia cultural, comenzó a popularizarse —con una mayor relevancia en el ámbito local— *la animación sociocultural*, como una herramienta de intervención cultural con un claro componente social y educativo, capaz de promover una participación activa de la ciudadanía, nuevas formas de organización social, valores como la tolerancia, la ética, la solidaridad o el respeto, y, en definitiva, trabajar por una cultura más viva, abierta y plural (Pose Porto, 2006). Así, en su versión más transformadora, la animación sociocultural se asume como un proceso político que, en consonancia con la democracia cultural, defiende el empoderamiento de la población desde una acción vivencial y comunitaria (Teixeira Lopes, 2009).

La democracia cultural tiene entre sus objetivos descubrir las potencialidades culturales de la ciudadanía, implicándola en el desarrollo de su propio entorno y, como decimos, con una visión de cultura mucho más amplia que la que se restringe exclusivamente a las bellas artes (Miralles, 2007). Este paradigma no solo pretende invitar a las personas a aquellas obras que los artistas hayan creado sino también de construir conjuntamente una *ciudadanía cultural* entendida como “la capacidad individual y social de participar activamente en la creación de significados”

(Berman y Jiménez, 2006: 168). Hacia finales de los años ochenta, en el marco de discusión sobre la preservación de la diversidad cultural y los derechos culturales, los objetivos de la democracia cultural fueron redefinidos y se enmarcaron en la línea del concepto de *desarrollo cultural* (Bonet y Negrier, 2018a) lo cual iba a permitir una mayor descentralización de la política cultural, así como un aumento de los fondos públicos (Baltà Portolés, 2016).

La democracia cultural recupera la parte social de la cultura, la cual puede contribuir a la revitalización de la cohesión social y de la identidad cultural (Santerre, 2000). Si bien el paradigma de la democracia cultural no supuso una auténtica revolución cultural desjerarquizando las estructuras culturales existentes y removiendo las distinciones socioculturales, sí que permitió el reconocimiento de expresiones artísticas y grupos sociales que habían estado excluidos hasta ese momento (López de Aguilera, 2000; Santerre, 2000; Mangset, 2020). Así, la igualdad reconocida entre las distintas expresiones culturales que tiene lugar en la democracia cultural ha traído consigo notables controversias entre los ciudadanos de “a pie” y los agentes oficiales de la cultura, lo cual puede derivar en la aparición de un cierto relativismo cultural que tienda a subestimar el arte profesional en su concepción más tradicional (Bonet y Negrier, 2018a), sobrevalorando la creatividad ciudadana y negando la importancia de los profesionales de la cultura (López de Aguilera, 2000). De igual modo, la amplitud en la conceptualización teórica de la cultura, bajo el paradigma de la democracia cultural, puede conllevar una serie de dificultades a las instituciones culturales, en lo referente a la concretización de sus objetivos y misiones debido a su tradicional orientación hacia la excelencia y la democratización (Bonet y Negrier, 2018a).

Existe, pues, el riesgo de pensar que una democracia cultural significa decidir las políticas culturales tan solo respondiendo a la voluntad social, sea esta cual sea. No obstante, en este caso, no se estaría aplicando una política de democracia cultural sino de populismo cultural (Evrard, 1997; Berman y Jiménez, 2006; Lopes, 2007). No es necesario ni un Estado que decida por la sociedad, ni tampoco uno que solo busque “darle al público lo que pida” (Berman y Jiménez, 2006: 292). Por otro lado, utilizando la participación ciudadana y el fomento del tejido social como pretexto se puede correr el riesgo de encaminarse hacia una liberalización y desresponsabilización de las funciones del Estado. En este punto, cabe destacar que la democracia cultural no es ni mucho menos sinónimo de libre comercio, sino que, bajo este paradigma, la intervención gubernamental es fundamental para apoyar las expresiones culturales que no tienen un claro componente lucrativo (Santerre, 2000). Es necesario, por tanto, que el Estado tenga la capacidad de promover procesos mediante los cuales la sociedad civil, los artistas, los agentes culturales y las comunidades construyan juntos las reglas del juego y el diseño de las políticas culturales. Este «nuevo» rol del Estado no debería significar la delegación de sus funciones en la

sociedad civil sino su establecimiento como el dinamizador de unas relaciones más flexibles y más horizontales (Berman y Jiménez, 2006).

Con el último cambio de siglo, el paradigma de la democracia cultural ha evolucionado por diferentes caminos explorando nuevas formas de participación y relación con la cultura. Desde el ámbito anglosajón, recuperando las posiciones de Raymond Williams (2008) en torno a la cultura como algo ordinario, han ido apareciendo —con el actual contexto tecnológico muy presente— diferentes aproximaciones a la integración de la cultura en nuestras prácticas y quehaceres cotidianos (Miles y Gibson, 2016; Ebrey, 2016; Juncker y Balling, 2016; Miles y Ebrey, 2016) reivindicando una participación activa en las prácticas culturales (Bonet y Negrier, 2018a, 2018b), una universalización de la capacitación cultural (Wilson, Gross y Bull, 2017) o una puesta en valor de las diferentes y diversas experiencias culturales con las que nos relacionamos en el día a día (Juncker y Balling, 2016; Miles y Ebrey, 2017). Por otro lado, desde horizontes más próximos al sur de Europa o Latinoamérica, también ha emergido en los últimos años —situándose dentro del paradigma de la democracia cultural— la idea de los *cultural commons* (Santagata, Bertacchini, Bravo y Marrelli, 2011; Polityczna y ECF, 2015; Borch, 2016; Bonet y Negrier, 2018a), la gestión comunitaria de la cultura (Barba y Subirats, 2015; Calafell, Castro, Rodrigo y Zegrí, 2018; Barbieri, 2014; Font, Ojeda y Urbano, 2015; Rowan, 2016a) o la cultura viva latinoamericana (Turino, 2013; Yúdice, 2018) que representan nuevas formas de organización y relación cultural. Estos modos de organización entienden la cultura como un derecho (Chau, 2008; Barbieri, 2014; Rowan, 2016a), bajo un horizonte de transformación social obtenida en base a la construcción de una ciudadanía cultural que deconstruye las estructuras culturales existentes (Chau, 2008), reivindicando así, la necesidad de avanzar hacia una “democracia cultural radical” (De Souza Marques, 2015).

### ***3.3.2.5. LAS TENSIONES ENTRE DEMOCRACIA Y DEMOCRATIZACIÓN CULTURAL***

Con la aparición del paradigma de la democracia cultural a finales de los años sesenta, comenzó una inevitable comparación con su paradigma predecesor, la democratización cultural, a través de la cual se fueron estableciendo una serie de diferencias o tensiones entre ambos, que deben ser tenidas en consideración (**Tabla 3.4.**). Una primera, tendría que ver con la propia idea de cultura. Así, si bien el paradigma de la democratización cultural —igual que los anteriores paradigmas citados— remitía a una conceptualización restrictiva de la cultura, que veía a la cultura como un conjunto de obras y de actividades artísticas y estéticas, el paradigma de la democracia cultural entiende la cultura en su concepción más amplia, desde una perspectiva socioantropológica, es decir, donde esta constituye un modo de vida (Vidal-Beneyto, 1980; Santerre, 2000). Bajo esta

perspectiva, se trata de acceder a la cultura, pero no solo en el sentido de adquirir unos saberes determinados o disfrutar de las bellas artes, sino como “una reconquista de la vida cotidiana como ámbito de realización personal” (Ander-Egg, 1992: 91). El cambio de la democratización cultural hacia la democracia cultural supone pasar de fomentar el acceso a la cultura más erudita y cultivada heredada de la burguesía, a promover y rehabilitar culturas injustamente desvalorizadas de carácter más popular, ordinario, comunitario, minoritario, o incluso marginales (Bellavance, 2000). La democracia cultural pasa por aprender a gestionar las luchas y los disensos generados no solo entre los artistas y el público, sino también entre los propios gestores y mediadores culturales (Bellavance, 2000).

Bajo el paradigma de la democratización cultural, existe una tendencia a la centralización de las competencias. Los sectores de intervención, el establecimiento de los objetivos, la atribución de financiación, las normas de calidad o las estrategias de promoción son determinadas jerárquicamente de arriba a abajo por grupos restringidos de profesionales y expertos (Santerre, 2000; Botelho, 2007). Por su parte, en la democracia cultural, la intervención es bastante más descentralizada y el ejercicio de poder se realiza de un modo más horizontal, encontrándose repartido entre los distintos niveles administrativos, el sector profesional y la ciudadanía (Santerre, 2000).

Si bien en la democratización cultural el contenido de la política cultural apuntaba más hacia el consumo pasivo o receptivo de las obras y productos culturales, en la democracia cultural la participación activa en los procesos culturales es uno de los elementos más destacados (Vidal-Beneyto, 1980; Ander-Egg, 1992; López de Aguilera, 2000; Evrard, 1997). De este modo, mientras que la democratización se basa en programas de popularización de las artes, fundamentados en juicios sobre lo que es bueno o malo y lo que tiene o no valor cultural, la democracia cultural pretende focalizar su acción en torno a los mecanismos de producción cultural facilitando el acceso a la producción de la cultura en sí misma (Coelho, 2009). Mientras que en la democratización existía una marcada separación entre la oferta y la demanda, entre productor y receptor cultural, en la democracia cultural esta división deja de tener tanto sentido (Bonet y Negrier, 2018a). En la democratización, el Estado juega un papel de generador de oferta cultural, pero en la democracia cultural pierde su capacidad de intromisión en el contenido cultural (Evrard, 1997). Así, se rompe con la idea de un único público homogéneo que se mueve en favor de la ideología dominante para ir hacia públicos diversos y plurales que tienen muchas y variadas formas de relacionarse con las obras culturales (Teixeira Lopes, 2009).

La democratización cultural y la democracia cultural no son —o no deberían ser— paradigmas rivales, sino que los administradores culturales deberían ser capaces de encontrar el balance

adecuado entre ambos, identificando aquellos aspectos donde más necesaria sea la intervención pública en colaboración con la sociedad civil (Gattinger, 2011).

**Tabla 3.4:** *Democratización cultural y Democracia cultural*

<b>Democratización Cultural</b>	<b>Democracia Cultural</b>
Idea de cultura restringida. Bellas artes	Idea extensiva de cultura (-s). Modos de vida
Acceso / Difusión cultural	Producción y participación en la vida cultural
Centralización cultural / Lógicas jerárquicas verticales	Descentralización cultural / Lógicas de gobernanza horizontales
Consumo cultural pasivo (Consumidor / Receptor)	Participación cultural activa (Participante / Actor)
Dinámicas orientadas a la oferta / Un público	Dinámicas orientadas a la demanda / Desarrollo de público (-s)
Incremento del mercado cultural	Incremento de la actividad cultural
Grandes complejos culturales	Cultura de proximidad (centros cívicos, ateneos, bibliotecas, centros sociales, etc.)

Fuente: Elaboración propia a partir de Ander-Egg (1992)

### 3.3.2.6. EL MODELO EXTRACULTURAL O ECONOMICISTA

Para finalizar, hablaremos en este punto, no tanto de un paradigma de la política cultural, sino más bien un modelo de desarrollo económico a través de la cultura, valiéndonos de los términos *extracultural* o *economicista* (López de Aguilera, 2000)<sup>31</sup>.

Fruto de las descentralizaciones llevadas a cabo en la política cultural de una buena parte de los países europeos durante los años setenta y ochenta, las administraciones culturales locales comenzaron a ganar protagonismo y vieron como sus presupuestos se iban incrementando (Santerre, 2000; Negrier, 2007). En este contexto, con la crisis del Estado del Bienestar y del sistema fordista de organización industrial, tienen lugar una serie de cambios y reestructuraciones en el sistema político y productivo (López de Aguilera, 2000; Rodríguez Morató, 2005). Así, a partir de los años ochenta, comienza a producirse en la política cultural un giro economicista en tanto que sistema de evaluación y legitimación de la acción cultural pública (López de Aguilera, 2000; Rodríguez Morató, 2005; Pose Porto, 2006; Rowan, 2010, 2016; Rubio Arostegui y Rius-Ulldemolins, 2015; Mangset, 2020). De este modo, se produce un cambio de perspectiva. Se pasa de la óptica del gasto a la de la inversión con el objetivo de legitimar los presupuestos y atraer inversores privados (Rodríguez Morató, 2005), focalizándose así en el impacto económico y las externalidades del sector cultural (Bonet y Negrier, 2018).

<sup>31</sup> En este punto nuestro objetivo es solo realizar unas aproximaciones básicas al modelo economicista de la cultura, pues ocupará una parte importante del capítulo tres, y es allí donde realizaremos análisis más profundos al respecto.

Debido a las características intrínsecas del sector y su poder simbólico, este modelo considera que la cultura no solo aporta una cantidad importante de recursos económicos para el país, sino que además realiza un papel fundamental en otros aspectos como la creatividad, la captación de recursos o la imagen externa (López de Aguilera, 2000). Aboga por una espectacularización de la cultura y su programación se orienta hacia los grandes eventos con capacidad mediática (López de Aguilera, 2000; Pose Porto, 2006), lo cual puede perjudicar notablemente de cara a la realización de objetivos en el largo plazo de mayor calado cultural (López de Aguilera, 2000).

Frente a otros modelos que hacían más hincapié en la dimensión social de la cultura, este modelo trata de incidir sobre la vertiente económica de las artes y la cultura, así como los efectos positivos que puede producir en la ciudad como un aumento del turismo cultural, el empleo, la imagen exterior o la regeneración urbana (Pose Porto, 2006). Bajo este modelo, la rentabilidad económica y política se superpone a la cultural, por lo que los objetivos culturales podrían pasar a un segundo plano ante cuestiones relacionadas con la imagen o el prestigio internacional (López de Aguilera, 2000).

Cabe destacar que el modelo economicista también se vio beneficiado por el contexto de la globalización, la revolución digital y el auge de las políticas neoliberales, lo cual implicó un aumento de la atención a la financiación privada de la cultura y recortes en el gasto público en cultura (Mangset, 2020). Especialmente desde la última década del siglo XX, el modelo extracultural ha tenido una fuerte presencia en los gobiernos locales (López de Aguilera, 2000; Rodríguez Morató, 2005; Pose Porto, 2006; Rius-Ulldemolins y Sánchez-Belando, 2015, Hernández i Martí y Rius-Ulldemolins, 2016), motivado por las nuevas funciones de promoción y desarrollo económico que comenzaron a ejercer estos gobiernos (Rodríguez Morató, 2005), a raíz del “*empresarialismo urbano*” (Harvey, 1989: 4) de los años ochenta y bajo la legitimación de un gran número de consultorías privadas y de las élites políticas y económicas de los diferentes países (Rubio Arostegui y Rius-Ulldemolins, 2015). A partir de entonces, la cultura, la ciudad y el desarrollo económico comenzaron a estar fuertemente relacionadas entre sí como elementos para promover la regeneración urbana, dando lugar a la irrupción de paradigmas como las industrias culturales y creativas (ICC), las ciudades creativas o las ciudades-marca (Landry y Binachini, 1995; Esteban, 2007; Florida, 2010) en los cuales profundizaremos a lo largo de los diferentes apartados del siguiente capítulo.

### **3.3.2.7. REFLEXIONES GENERALES**

Una de las especificidades de la política cultural es que los diferentes paradigmas, lejos de sustituirse unos a otros, tienden a complementarse y ante el surgimiento de un nuevo paradigma,

el anterior no desaparece, sino que suelen convivir juntos (Bonet y Negrier, 2018a). En este sentido, por ejemplo, en referencia al concepto de participación, aunque este se encuentre estrechamente ligado al paradigma de la democracia cultural, en realidad, los diferentes significados del concepto hacen que pueda utilizarse en todos los paradigmas de política cultural que hemos visto, lo cual es una muestra de la hibridación de las estrategias contemporáneas, donde las tensiones entre las distintas posiciones ideológicas hacen que ningún modelo prevalezca por encima del resto y explica las contradicciones y dificultades para fijar la agenda política (Bonet y Negrier, 2018a).

Una buena política cultural debería saber compatibilizar los diferentes paradigmas, por un lado, apoyando a los creadores profesionales, asegurando su libre creación y estimulando la industria cultural, y, por otro lado, articulando también medidas dirigidas al conjunto de la población y a los actores sociales en consonancia con el derecho a participar en la vida cultural (López de Aguilera, 2000; Rowan, 2016b; Font i Cardona, 2019; González-Posada y Fernández León, 2019; Zallo, 2019). En este sentido, la lógica de la oferta y la demanda o las dinámicas eficientistas y evaluadoras de las instituciones culturales no gozan actualmente de una gran popularidad en el discurso sobre la política cultural, y, en algunos países como Francia, están tratando de vincular la educación artística en el sistema educativo como modo de fidelizar un mayor número de ciudadanos (Rubio Arostegui y Rius-Ulldemolins, 2015).

Si bien el paradigma de la democratización cultural supuso unos beneficios en su apertura a la población y en la accesibilidad de las obras culturales —sin entrar a discutir cuáles—, es por todos sabido que se trataba de un paradigma insuficiente, por lo que se promovió el paradigma de la democracia cultural para tratar así de suplir sus carencias, lo cual no evitó llevarnos al escenario actual de crisis de legitimidad de las políticas culturales (Rubio Arostegui y Rius-Ulldemolins, 2015). En la actualidad, son varias las voces que reivindican la necesidad de reactualizar el concepto de democracia cultural en siglo XXI, teniendo en cuenta las desigualdades culturales e implementando políticas en línea con la equidad y la justicia social, pues no habrá una auténtica exploración hacia la democracia cultural, sin el reconocimiento de las jerarquías culturales existentes implicadas en las cuestiones relativas al poder y la autoridad cultural (Hadley y Belfiore, 2018). En este sentido, también es fundamental colocar la formación de públicos en el centro de la democracia cultural. Para conseguir esto, hay que generar profesionales culturales en lo referente a la interpretación y la mediación, donde por supuesto, la educación debe jugar un papel central (Teixeira Lopes, 2009).

En relación con el apoyo a la excelencia de uno u otro paradigma, el sociólogo César Rendueles sostiene: “Es que lo de la calidad artística... si alguien me demuestra que hay alguna relación

entre inversión pública en cierta prácticas y calidad artística... lo hablamos. Pero yo creo que hay una relación entre inversión pública y seguridad profesional de quien se dedica al arte... pero la calidad artística es una cosa tan etérea y tan compleja de evaluar que, para una inversión pública, enfocarse en eso es bastante extraño. Las instituciones públicas deberían intervenir en aquello que pueden controlar. Lo que pueden crear son espacios donde la gente tenga tiempo y dinero para equivocarse, ya que desde ahí pueden surgir prácticas artísticas más innovadoras más arriesgadas... cuando necesitas acertar todo el rato es más complicado que aparezca la creación. Pero eso ha estado muy descompensado en las últimas décadas ya que se crearon muchos espacios para los que no había contenido para llenarlos. No había tanta vanguardia para tantos espacios de arte contemporáneo y creación”.

Respecto a las tensiones que aparecen frecuentemente entre la democracia y la democratización cultural, la historiadora del arte Jazmín Beirak opina: “Creo que el paradigma de la democracia cultural viene a resolver muchos de los límites que el de la democratización cultural tenía. Es cierto que el paradigma de la democratización cultural cuando surge con Malraux en los años cincuenta de alguna manera decía cuáles eran las obras que tenías que aprender, dejando fuera a todo lo que no estaba dentro de ese marco, pero a la vez tampoco comparto ideas de la democracia cultural en la que todo es cogestión, coconstrucción, coparticipación... que creo que son importantes, pero yo pienso que no hay que determinar una manera de relacionarse con la cultura, sino que hay que identificar cuáles son los límites para tratar de ir modificándolos... pero plantear paradigmas absolutos en este terreno creo que no es especialmente enriquecedor”.

También el especialista en políticas culturales Nicolás Barbieri expresa su opinión en torno a esta dicotomía, poniendo especial énfasis en las desigualdes de acceso: “Debido a las críticas al paradigma de la democratización sobre a qué cultura se trataba de dar acceso desde la administración, se abrió el campo a la idea de la democracia cultural, que más que un paradigma suponía una crítica al concepto de democratización, no llegándose a construir nunca un paradigma realmente fuerte y novedoso. Se realizaron algunas acciones (apertura de nuevos centros de proximidad y participación ciudadana, cambio en el canon de la excelencia...). No obstante, entre que la administración no quiso ceder poder y que la gente que supuestamente estaba invitada a participar en esto, tampoco reaccionó masivamente (como para apropiarse de ese paradigma), lo que se generó fue un paradigma de la democratización aplazado combinando acceso con proximidad. [...] El problema es que para mí eso es insuficiente en el contexto en el que estamos. Primero por la reproducción de todas las desigualdades que hemos dicho, y segundo por la forma que la gente tiene ahora de expresar y manifestar su cultura, y eso se transforma a su vez, en demanda de nuevos modelos de gestión. La gente hoy en día, percibo yo, no quiere acceder solo a las programaciones sino también a esas comunidades que toman las decisiones y a generar las



normas que mantengan esas decisiones. Sinceramente hay muy pocos ejemplos de intervenciones que sean capaces de combinar todo esto”.

Si bien en la última parte de este apartado se recogen una serie de conclusiones y consideraciones más generales en torno a los devenires de las políticas culturales, a continuación, consideramos necesario explorar —aunque sea de manera somera— el rol de la Unesco y otros organismos internacionales para poder comprender la dimensión global de la política cultural.

### **3.3.3. LA UNESCO Y LA POLÍTICA CULTURAL TRANSNACIONAL**

A partir del final de la Segunda Guerra Mundial, los organismos internacionales comenzaron a tener un papel muy relevante en las políticas culturales (Fernández Prado, 1991), destacando sobre todos ellos la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), fundada en 1945 como el organismo especializado de la Organización de las Naciones Unidas (ONU) con la misión de “contribuir a la consolidación de la paz, la erradicación de la pobreza, el desarrollo sostenible y el diálogo intercultural mediante la educación, las ciencias, la cultura, la comunicación y la información”. En la actualidad cuenta con 193 miembros y 11 miembros asociados y mantiene relaciones con cientos de organismos internacionales no gubernamentales<sup>32</sup>. A continuación, realizaremos un breve repaso a las distintas conferencias internacionales sobre políticas culturales llevadas a cabo desde su fundación, destacando algunas de sus principales conclusiones.

Podemos situar como antecedente a las distintas conferencias y declaraciones internacionales de la Unesco, la Declaración Internacional de Derechos Humanos (ONU, 1948) donde se reconoce (Art. 22) que toda persona tiene derecho a “la satisfacción de los derechos económicos, sociales y culturales, indispensables a su dignidad y al libre desarrollo de su personalidad”. Durante los años cincuenta, “el Primer Mundo estableció la modernidad en el Tercero” [...] “entendiéndola como una imbricación del desarrollo industrial, económico, social y político” (Miller y Yúdice, 2004). Esta modernidad fue fundada, como no podía ser de otra manera, en base a los discursos de académicos y políticos del primer mundo bajo las premisas del nacionalismo y la soberanía estatal e individual evitando así, cualquier recuerdo de las sociedades colectivizadas. Más tarde, este paradigma sería duramente criticado externamente, debido a las teorías sobre el desarrollo dependiente, el subdesarrollo, el intercambio desigual o el imperialismo cultural (Miller y Yúdice, 2004).

---

<sup>32</sup> Véase: [www.unesco.org](http://www.unesco.org)

Si bien se puede establecer la creación de la Unesco como el punto de inicio de las políticas culturales contemporáneas (Fernández Prado, 1991), destacamos aquí, que en uno de los primeros documentos publicados por la organización, fruto de una mesa redonda celebrada en Mónaco en 1967, la Unesco define la política cultural como: “un conjunto de prácticas sociales conscientes y deliberadas, de intervenciones o no intervenciones dirigidas a satisfacer determinadas necesidades culturales a través del empleo óptimo de los recursos materiales y humanos de los que una sociedad determinada dispone en un momento dado” (Unesco, 1969: 8). Cabe señalar que, un año antes, en 1966, en París, la Conferencia General de la Unesco establecía los principios fundamentales de la cooperación cultural internacional, entendiéndola como un derecho y un deber de todos los pueblos y naciones, las cuales deben compartir y difundir sus conocimientos y sus culturas para mejorar así la vida espiritual y material en todas las partes del mundo (Unesco, 1966).

El 1970, tuvo lugar en Venecia (Italia), la Conferencia Intergubernamental sobre los Aspectos Institucionales, Administrativos y Financieros de las Políticas Culturales, la primera dedicada a las políticas culturales. En ella, se plantearon una serie de discusiones, resoluciones y recomendaciones en torno al respeto, la protección y la conservación del patrimonio, la protección de la diversidad, la cooperación internacional como elemento para el desarrollo, la importancia de la educación artística y la investigación cultural, o el aumento del gasto público en cultura (Unesco, 1970).

Dos años más tarde (1972), tendría lugar en Helsinki, la Conferencia Intergubernamental sobre las Políticas Culturales en Europa. En la conferencia, se consolida la ampliación del concepto de cultura afirmando que “la cultura no es ya sólo una acumulación de obras y de conocimientos que una minoría selecta produce, recoge y conserva para ponerlos al alcance de todos, o que un pueblo rico en pasado y patrimonio ofrece a otros como un modelo que les había privado su historia; que la cultura no se limita al acceso a las obras de arte y a las humanidades, sino que es al mismo tiempo adquisición de conocimientos, exigencia de un modo de vida y necesidad de comunicación; que no es un territorio que ha de conquistarse o poseerse sino una manera de comportarse consigo mismo, con sus semejantes y con la naturaleza; que no es una esfera que conviene todavía democratizar, sino que se ha convertido en una democracia que es necesario poner en marcha”. De este modo, se percibe así la irrupción del paradigma de la democracia cultural que ampliaba la concepción de la cultura y reconocía una mayor pluralidad y diversidad de expresiones culturales. En la conferencia de Helsinki, se realizaron recomendaciones para trabajar en políticas culturales fundamentadas en esa concepción más extensa del concepto de cultura. Además, se instó a respetar la pluralidad y diversidad cultural, especialmente de las

minorías culturales, y se continuó reivindicando la importancia de la cooperación cultural para el desarrollo; el fomento de la educación artística, especialmente entre la juventud; el apoyo a la creación artística; así como las investigaciones que sirvan como fundamentación para el diseño de las políticas culturales (Unesco, 1972).

Un año más tarde, en 1973, tendría lugar en Yakarta, la Conferencia Intergubernamental sobre las Políticas Culturales en Asia. Allí, se reivindicó la necesidad de que los organismos internacionales, como la Unesco, ofrecieran un apoyo para el desarrollo cultural de los pueblos sometidos al colonialismo, intensificando sus actividades sobre el terreno asiático. Se continuó, por tanto, incidiendo en la importancia del desarrollo cultural como herramienta para el desarrollo general de los pueblos, promoviendo la cultura y las artes entre la juventud, mejorando las estructuras educativas, protegiendo el patrimonio y las expresiones culturales propias, así como facilitando el estudio, la investigación y la cooperación cultural (Unesco, 1973).

En 1975, la Conferencia Intergubernamental sobre las Políticas Culturales en África tuvo lugar en Accra y sus conclusiones marcaron un punto de referencia en la reflexión sobre la dimensión general del desarrollo (Kóvacs y López Cruz, 2011; Guzmán, 2013). La conferencia, que supuso un evento histórico en el continente africano, desarrolló importantes deliberaciones como la necesidad de afirmar las identidades culturales del continente como acto de libertad y emancipación de su pasado colonial. También se reivindicó la importancia de la diversidad en un contexto tan plural como el africano. Al igual que en la conferencia asiática, en Accra también se hizo referencia a la necesidad de mejorar las estructuras educativas y culturales para fomentar el desarrollo cultural de los países. Asimismo, se subrayó la importancia del apoyo a la creación artística como herramienta para la renovación de valores, desde el respeto a la libertad de expresión y la seguridad del artista. Así, se reconoció la dimensión cultural del desarrollo económico y social, justificando así la necesidad de una planificación cultural adecuada y la importancia de la cooperación cultural (Kóvacs y López Cruz, 2011; Guzmán, 2013).

Por su parte, en 1978, se celebró en Bogotá la Conferencia Intergubernamental sobre las Políticas Culturales en América Latina y el Caribe. En la conferencia se insiste de nuevo en la dimensión cultural del desarrollo como una de las obligaciones más significativas de los estados, para la salvaguarda de su independencia e identidad cultural, favoreciendo así el acceso y la participación creativa de la población. El desarrollo cultural está estrechamente ligado a la comunicación, la educación, la ciencia y la tecnología, por lo que las políticas culturales deberán ser diseñadas dentro de una concepción de desarrollo integral. Igualmente, la declaración reconoce las distintas identidades culturales y peculiaridades de cada pueblo, respetando a todas y rechazando cualquier forma de dominación cultural (Unesco, 1978).

Tras las diferentes conferencias regionales de los años setenta, en 1982 tuvo lugar en México D.F., la Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales (MONDIACULT). En su declaración, se hace referencia a las dificultades económicas del contexto, a las desigualdades existentes entre los países y a la necesidad de estrechar lazos de colaboración entre las naciones. Así, la Conferencia aportó dos reflexiones en torno a la cultura que creemos relevante compartir a continuación:

“en su sentido más amplio, la cultura puede considerarse actualmente como el conjunto de los rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad o un grupo social. Ella engloba, además de las artes y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales al ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias” (Unesco, 1982).

“y que la cultura da al hombre la capacidad de reflexionar sobre sí mismo. Es ella la que hace de nosotros seres específicamente humanos, racionales, críticos y éticamente comprometidos. A través de ella discernimos los valores y efectuamos opciones. A través de ella el hombre se expresa, toma conciencia de sí mismo, se reconoce como un proyecto inacabado, pone en cuestión sus propias realizaciones, busca incansablemente nuevas significaciones, y crea obras que lo trascienden” (Unesco, 1982).

La conferencia, también dio luz a una serie de principios que iban a marcar las políticas culturales internacionales de los próximos años. Por un lado, se hizo referencia a la necesidad de defender la identidad cultural de los pueblos, así como su patrimonio material e inmaterial, como una forma de mantener viva la historia y los valores de las comunidades que son parte esencial del patrimonio común de la humanidad. Por otro lado, se establece que la cultura constituye una dimensión fundamental en el proceso de desarrollo, para el cual es fundamental la existencia de un componente humanístico. De este modo, toda estrategia para asegurar un desarrollo equilibrado deberá contar con la dimensión histórica, social y cultural de cada sociedad (Unesco, 1982).

La democracia también tiene un papel relevante en la declaración de México, pues se trata del primer documento oficial que hace referencia explícita al paradigma de la *democracia cultural*, sobre el cual entiende que “supone la más amplia participación del individuo y la sociedad en el proceso de creación de bienes culturales, en la toma de decisiones que conciernen a la vida cultural

y en la difusión y disfrute de la misma” (Unesco, 1982). De este modo, se consolida la democracia cultural como el paradigma sobre el cual seguir trabajando y se reivindica —para su completa implementación— la necesidad de descentralizar la vida cultural y corregir las desigualdades existentes de clase, raza, género, sexo, educación o nacionalidad, para poder garantizar así, la participación de toda la sociedad en la vida cultural (Unesco, 1982). En la misma línea, también se destaca la importancia de establecer las condiciones sociales y materiales necesarias para poder garantizar la creación artística, su distribución y su difusión, sin ningún tipo de discriminación, para lo cual la educación y la tecnología juegan un papel determinante (Unesco, 1982). Por último, para poder llevar a cabo materialmente estas demandas es necesario emplear los recursos económicos necesarios que lo hagan posible, así como intensificar la formación personal que lo administre y la cooperación cultural internacional (Unesco, 1982).

Tomando como referencia las recomendaciones propuestas en México, se proclamó el Decenio Mundial para el Desarrollo Cultural (1988-1997) con un programa de acción llevado a cabo entre la Unesco y la ONU, donde se establecieron varios ejes de trabajo como la dimensión cultural del desarrollo, la afirmación y el enriquecimiento de las identidades culturales, la ampliación de la participación en la vida cultural o la promoción de la cooperación cultural internacional (Guzmán, 2013). El decenio tenía por objetivos el planteamiento y diseño de estrategias y políticas, que incluyeran la dimensión cultural en el proceso de transformación económica y social, así como el fortalecimiento de la capacitación, la formación, investigación o la creación cultural (Guzmán, 2013). En el marco del Decenio, se creó, en 1992, la Comisión Mundial de Cultura y Desarrollo como un organismo independiente de la Unesco y de la ONU, con el objetivo de realizar informes mundiales sobre la contribución de la cultura al desarrollo sostenible (Guzmán, 2013). Durante esos diez años, se integró el enfoque cultural en otros ámbitos como la educación, la ciencia, la tecnología el medio ambiente o el género, y se confirmó la exclusión cultural como forma de marginación y pobreza a erradicar (Guzmán, 2013).

Finalizado el Decenio, en 1998, se celebró en Estocolmo la Conferencia Intergubernamental sobre Políticas Culturales para el Desarrollo donde se establecieron una serie de recomendaciones en torno a cinco objetivos: hacer de la política cultural un componente central de la política de desarrollo; promover la creatividad y la participación en la vida cultural; reestructurar las políticas y las prácticas a fin de conservar y acentuar la importancia del patrimonio tangible e intangible, mueble e inmueble y promover las industrias culturales; promover la diversidad cultural y lingüística dentro de y para la sociedad de la información, y poner más recursos humanos y financieros a disposición del desarrollo cultural (Unesco, 1998). Por otro lado, en 2001, la Conferencia General de la Unesco, aprobaba en París la Declaración Universal sobre la

Diversidad Cultural donde se confirmaba la diversidad como un elemento clave en el desarrollo cultural, situada en el marco de los derechos humanos y los derechos culturales (Unesco, 2001).

Probablemente, la declaración reciente de mayor relevancia sea la Declaración de Friburgo de 2007 sobre los Derechos Culturales. En ella, se recogen una serie de derechos “esenciales para la dignidad humana” como el derecho a elegir y que se le respete su cultura y su identidad cultural (art. 3 y 4); el derecho a acceder y participar libremente en la vida cultural (art. 5); el derecho a la educación y formación (art. 6); el derecho a la libertad de expresión, artística y de opinión (art. 7), o el derecho a participar en el desarrollo y la cooperación cultural (art. 8), debiendo estos derechos ser garantizados por los estados y las organizaciones internacionales (Unesco, 2007).

También cabe destacar en este punto, los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS) adoptados por las Naciones Unidas en 2015, los cuales contienen probablemente la agenda más ambiciosa aprobada por la comunidad internacional para conseguir objetivos comunes, convertida en punto de referencia para el desarrollo global hasta 2030 (Gómez Gil, 2017). Así, la Agenda 2030 está estructurada en 17 objetivos genéricos integrando las tres dimensiones del desarrollo sostenible: la económica, la social y la ambiental. Si bien los ODS han recibido importantes críticas de la comunidad internacional en referencia a la imprecisión, la incoherencia y las contradicciones existentes en la redacción del documento (Gómez Gil, 2017), la crítica que más nos interesa en nuestra investigación tiene que ver con la no inclusión de la cultura en ninguno de los 17 objetivos señalados (Bustamante, 2019; Martinell, 2020), lo cual denota una relevante falta de coordinación entre la Unesco y las Naciones Unidas (Martinell, 2020). Si bien este hecho se justificó con la dificultad de establecer parámetros adecuados que puedan evaluar los resultados de las políticas culturales en el largo plazo, lo cierto es que existe una fuerte resistencia de los países a compartir principios culturales en la agenda global, lo cual está relacionado con las posiciones nacionalistas de muchos Estados (Martinell, 2020). Finalmente, se introdujo la cultura como eje transversal a los diferentes objetivos, definiéndola como “un motor y un facilitador del desarrollo sostenible [...] imprescindible para lograr la Agenda 2030 ya que contribuye al desarrollo humano y socioeconómico, a la educación de calidad, a la inclusión social, a las ciudades sostenibles y a las sociedades pacíficas” (Unesco, 2017b: 17).

A lo largo de su historia, la Unesco ha tenido un papel fundamental en el proceso de democratización de la cultura y la protección del patrimonio histórico impulsando proyectos como el reconocimiento a los derechos de autor, la unificación de normas en el material bibliográfico o el desarrollo de legislación y criterios técnicos en museografía (Fernández Prado, 1991; Miller y Yúdice, 2004). Desde los años setenta, la Unesco se convirtió en una organización clave para promover las demandas del Tercer Mundo, lo cual le llevó a promover y financiar una serie de

estudios críticos con el capital multinacional reivindicando la necesidad de información periodística más sensible a las cuestiones locales que a las necesidades del mundo de los negocios. Esto provocó fuertes reacciones en los países occidentales que incluso llevó a la retirada de Reino Unido y los Estados Unidos de la Unesco bajo los gobiernos conservadores de Margaret Thatcher y Ronald Reagan respectivamente, con la inevitable consecuente reducción de presupuesto para la organización (Miller y Yúdice, 2004). Desde los años ochenta, con las limitaciones económicas impuestas por la oleada neoliberal y el peso de una importante estructura burocrática, sus labores se encaminaron hacia la producción de estudios, así como reuniones y conferencias de expertos (Fernández Prado, 1991; Miller y Yúdice, 2004).

Además de la Unesco, podemos destacar otros organismos internacionales que trabajan en materia cultural, como la Dirección General de Educación, Juventud, Deporte y Cultura de la Comisión Europea<sup>33</sup>, encargada de desarrollar y aplicar las políticas culturales de la Unión Europea; el Comité de Asuntos Culturales del Consejo Europeo, el cual representa el principal marco de cooperación cultural dentro de la Unión Europea, y de esta con países no pertenecientes a ella<sup>34</sup>; la Organización de Estados Iberoamericanos (OEI), la cual desde su Área de Cultura trabaja para llevar a cabo los objetivos enmarcados en la Carta Cultural Iberoamericana de 2006 enfocados hacia el desarrollo, la diversidad y la cooperación cultural<sup>35</sup>, o la Organización de la Liga Árabe para la Educación, la Ciencia y la Cultura (ALECSO), cuyo principal objetivo es coordinar las actividades educativas y culturales en los países del mundo árabe<sup>36</sup>. También cabe destacar la determinancia que han tenido desde su creación, los diferentes acuerdos de comercio como la Organización Mundial del Comercio (OMC), el Tratado de la Unión Europea, el Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN) o el Mercado Común del Sur (MERCOSUR), para la expansión neoliberal de la cultura y su mercantilización (Miller y Yúdice, 2004).

Si bien es cierto que tanto la Unesco como otras instituciones internacionales han hecho durante décadas esfuerzos sustanciales para el desarrollo de políticas culturales internacionales, con desiguales resultados, la globalización cultural característica del contexto contemporáneo hace preguntarse en torno a la obsolescencia de las políticas culturales nacionales (Mangset, 2020). En el siguiente apartado, realizaremos un análisis sobre los diferentes modelos de política cultural nacional desarrollados principalmente a lo largo del siglo XX, los cuáles son fundamentales conocer, para comprender el contexto actual de la política cultural.

---

<sup>33</sup> Véase: [https://ec.europa.eu/info/departments/education-youth-sport-and-culture\\_es#responsibilities](https://ec.europa.eu/info/departments/education-youth-sport-and-culture_es#responsibilities)

<sup>34</sup> Véase: <https://www.consilium.europa.eu/es/council-eu/preparatory-bodies/cultural-affairs-committee/>

<sup>35</sup> Véase: <https://oei.int/areas/cultura>

<sup>36</sup> Véase: <http://www.alecso.org/>

### **3.3.4. MODELOS INTERNACIONALES DE POLÍTICA CULTURAL**

La formación de las administraciones culturales de los distintos países ha variado bastante en función de las diferentes tradiciones sobre protección de las artes y la cultura, así como en función de las características de las respectivas instituciones culturales (Fernández Prado, 1991). La autonomización de las artes del ámbito religioso y la percepción de la cultura como un bien común que merece protección institucional permitieron la creación de numerosas instituciones culturales durante el siglo XIX en la mayoría de países europeos que constituirían un pilar fundamental para la política cultural desarrollada durante el siglo XX (Negrier, 2007). Sin embargo, la política cultural desarrollada en cada uno de los Estados-nación varía en función del compromiso de los diferentes gobiernos con la función legítima de apoyar a las artes y la cultura (Zolberg, 2007).

#### **3.3.4.1. LAS POLÍTICAS CULTURALES PLANIFICADAS**

Si hablamos de modelos internacionales de política cultural durante el siglo XX no podemos pasar por alto los modelos planificados (Miller y Yúdice, 2004) de algunos países durante el primer tercio del siglo. Antes de comenzar, en oposición al habitual reagrupamiento de las ciencias sociales occidentales de determinados sistemas políticos bajo el signo de «totalitario» o «autoritario», cabe incidir en la diferenciación entre aquellos sistemas políticos orientados al igualitarismo y centrados en la clase trabajadora como el socialismo de Estado, de aquellos otros basados en un nacionalismo excluyente y genocida como el fascismo (Miller y Yúdice, 2004). Primero realizaremos un breve repaso a la política cultural socialista de la Unión Soviética para posteriormente aproximarnos a la Alemania nazi de Hitler y la Italia fascista de Mussolini.

Desde los primeros días de la Revolución Rusa de 1917, la cultura se convirtió en un componente muy relevante para el triunfo de la revolución (Miller y Yúdice, 2004) reivindicando la necesidad de una revolución cultural para alcanzar el socialismo (Lenin, 1975). Para Lenin, la cultura que debe guiar la revolución es la cultura obrera democrática y social que deberá operar en el contexto nacional como contrapeso a la cultura burguesa existente (Lenin, 1975). Así, Lenin considera fundamental la tarea del Estado de conquistar la cultura como un bien para todo el pueblo trabajador, para la cual es necesaria una completa alfabetización de las masas y dotar a estas de todo el material científico que las aleje del oscurantismo clerical imperante (Lenin, 1975).



Poco antes del estallido de la Revolución de Octubre, los *soviets*<sup>37</sup> crean la *Proletkult*, una institución cultural autónoma dedicada a promover la cultura proletaria a través del desarrollo de una cultura popular obrera que superase la cultura burguesa, con una importante presencia de los artistas de vanguardias y de distintos grupos de revolucionarios no bolcheviques (Fernández Prado, 1991; Miller y Yúdice, 2004). Surgen en este punto una serie de tensiones entre los defensores de la autonomía de la organización y la destrucción de la cultura del pasado, y las posiciones de Lenin y Trotski para los cuáles la cultura tenía que elaborarse a través de la acción creadora de las masas, valiéndose de toda la herencia cultural del pasado (Lenin, 1975; Fernández Prado, 1991). La *Proletkult* pasa en 1919 a estar directamente bajo el control del Comisariado de Educación, Anatoli Lunacharski y se establece la obligatoriedad de que esta trabaje para una instrucción pública y un arte impregnados del espíritu de la dictadura del proletariado encaminada a la supresión de todas las clases sociales, bajo la ideología marxista y manteniendo los principios firmes del Partido Comunista de Rusia (Lenin, 1975).

Desde 1927, ya bajo el mando de Iósif Stalin, comienzan a llevarse a cabo en la Unión Soviética numerosas reformas organizativas (Fernández Prado, 1991; Miller y Yúdice, 2004). El realismo socialista se constituye como el único género aceptable en la producción cultural. Se crean asociaciones de artistas que van a sustituir a los grupos ya organizados; se disuelven las instituciones de las artes proletarias volviendo a los sistemas educativos zaristas, dotando de gran relevancia a la historia rusa y la alta cultura, y se disuelve todo el sistema privado o cooperativo de gestión de teatros, cines, librerías editoriales o medios de comunicación (Fernández Prado, 1991; Miller y Yúdice, 2004). Comienza entonces un periodo basado en la estatalización de la difusión cultural y una hegemonía del profesionalismo sostenido en los pilares del nacionalismo y el obrerismo. La utilización política de la cultura va unida a importantes inversiones públicas cuyo objetivo es hacer llegar la cultura al conjunto de la sociedad (Fernández Prado, 1991; Miller y Yúdice, 2004). En 1953, se crea el Ministerio de Cultura fijando así un modelo caracterizado por la intervención del Estado en el conjunto de la vida cultural, desde la oficialización de criterios artísticos y pedagógicos hasta el control de los medios de difusión o la protección del patrimonio y la educación popular (Fernández Prado, 1991). Con la *Perestroika*<sup>38</sup>, y la consecuente disolución de la Unión Soviética, comienzan a producirse una serie de cambios muy relevantes que afectan directamente a países del entorno como Polonia, Hungría, Checoslovaquia o la República Democrática Alemana (RDA). Comienza así un periodo de liberalización y desestatalización de la producción artística incorporando al sector privado y cooperativo a la

---

<sup>37</sup> *Soviets*: Asambleas locales o consejos obreros constituidos durante la Revolución Rusa de 1905 en oposición al zarismo, que formarían parte de la estructura burocrática del Estado tras la configuración de la República Soviética de Rusia primero, y de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) después.

<sup>38</sup> *Perestroika*: Conjunto de reformas económicas encaminadas al desarrollo de una nueva estructura interna de la Unión Soviética puesta en marcha por Mijaíl Gorbachov.

gestión de la cultura (Fernández Prado, 1991) que en muchas ocasiones derivaría en una mercantilización de la cultura devastadora para la clase trabajadora (Miller y Yúdice, 2004).

En cuanto a los regímenes fascistas, la política cultural ocuparía un papel central en la Alemania nazi dotando a la cultura —especialmente al arte— de un papel fundamental en la construcción de nación. El chauvinismo nacional cobró un peso fundamental en oposición a la modernidad y la innovación asociadas a los judíos y otros colectivos. Así, se relacionaron todas las formas del gran arte con el arianismo y se promovió un fuerte militarismo y un culto a la figura de Hitler. El Estado prohibió la llamada crítica de arte y llevó a cabo una misión totalizante destinada a eliminar y destruir lo diferente (Miller y Yúdice, 2004). En la Italia fascista de Mussolini, adquirió una gran relevancia el movimiento futurista que, asociado a la modernidad, permitiría a Italia liberarse de las restricciones eclesiásticas, convirtiéndose así, en el país líder del conocimiento aplicado. No obstante, en la práctica el fascismo estuvo estrechamente relacionado con el poder clerical y a través del Ministerio de Educación se llevó a cabo una vuelta a los clásicos y una ruptura con la ciencia y la tecnología. La tensión entre el futurismo y el fascismo daría lugar a un cierto pluralismo estético y una relativa tolerancia a la diversidad y al trabajador cultural. No obstante, en los prolegómenos de la Segunda Guerra Mundial ya se adoptarían los métodos nazis de control central y rechazo a las influencias extranjeras no fascistas que culminaría en la creación de un Ministerio de Cultura Popular (Miller y Yúdice, 2004).

### ***3.3.4.2. LAS POLÍTICAS CULTURALES EN OCCIDENTE***

Tras el final de la Segunda Guerra Mundial, la expansión del estado del bienestar entre los países occidentales dio lugar a una extensión de los servicios públicos en materias de seguridad social, salud, vivienda o educación (Zimmer y Toepler, 1996). En el ámbito cultural, su proceso de democratización ha guiado y legitimado la gran mayoría de políticas culturales europeas desde la década de los sesenta (Rodríguez Morató, 2005; Barbieri, 2014). A partir de entonces, al menos durante dos décadas, comienza un periodo de institucionalización de la política cultural como una política pública llevada a cabo por los ministerios de cultura o los consejos de las artes estatales (Rodríguez Morató, 2005; Barbieri, 2014).

Las administraciones culturales occidentales se han clasificado tradicionalmente atendiendo a diferentes criterios, como el grado de descentralización, la existencia de organismos de mediación o departamentos públicos de política cultural, así como la orientación al mercado de cada uno de estos (Fernández Prado, 1991). Según el modo de financiación de las artes de mayor a menor intervencionismo, el rol de los gobiernos ha sido dividido (Chartrand y McCaughey, 1989) en *facilitador*, cuando el Estado financia las artes a través de exenciones parciales o totales de

impuestos; *patrón*, cuando las financia a través de un consejo con independencia para establecer becas y ayudas; *arquitecto*, cuando se realiza a través de un Ministerio o Secretaría de Estado o *ingeniero*, cuando el Estado es el propietario de todos los medios de producción. Bajo esta clasificación, según Chartrand y McCaughey (1989), si bien los roles de facilitador o patrón tienen su principal debilidad en una escasa intervención estatal que es necesaria para el apoyo de determinadas expresiones artísticas, los roles de arquitecto o ingeniero la encuentran en la inercia administrativa, la excesiva burocracia o el excesivo control político de la creación cultural.

El modelo de Chartrand y McCaughey ha sido criticado (Bonet y Negrier, 2011) debido a su excesiva simplicidad la cual no permite profundizar en los sistemas tan complejos que componen las políticas culturales contemporáneas. Para ello, Bonet y Negrier (2011) proponen realizar un análisis en torno a cinco ejes: a) configuración institucional de la intervención gubernamental; b) importancia de los distintos instrumentos de intervención utilizados; c) distribución de las responsabilidades y competencias entre los niveles del gobierno; d) relación de fuerzas de los agentes implicados y e) prioridades, objetivos y valores de las políticas culturales.

Por otro lado, siguiendo la clasificación de los tres modelos de estado del bienestar de Esping-Andersen (1990) —liberal, conservador y socialdemócrata—, a nivel comparativo, los distintos modelos de política cultural implantados en los países occidentales se han distinguido tradicionalmente entre el modelo europeo-continental, el anglosajón y el nórdico (Zimmer y Toepler, 1996).

- **MODELO EUROPEO-CONTINENTAL**

En el modelo europeo-continental existe una importante red de instituciones culturales dedicadas a la excelencia donde el Estado tiene un papel preponderante sobre la política cultural del país y las iniciativas del sector privado tienen un papel subsidiario (Rius-Ulldemolins, 2014a). A nivel estatal, la descentralización cultural fue una característica común en varios países con modelo europeo-continental como Italia, España o Alemania, que tuvo lugar durante los años setenta y ochenta (Santerre, 2000; Rubio Arostegui, 2003; Negrier, 2007).

En el lado opuesto, debido a su tradición centralista, en Francia se realizó una relativa descentralización donde el Estado siempre mantuvo el control en la toma de decisiones de los recursos y equipamientos descentralizados permitida por la legitimación estatal de intervenir la cultura adquirida desde los años sesenta (Rubio Arostegui, 2003; Negrier, 2007). Durante la etapa de André Malraux al frente del Ministerio de Asuntos Culturales (1959-1969), los recursos económicos experimentaron importantes incrementos que no se mantuvieron en el tiempo y que,

aunque no permitieron terminar todos los proyectos comenzados, sí que posibilitaron una serie de reformas y modernizaciones en el sistema cultural francés (Negrier, 2003, 2007). En la etapa posterior, durante los años setenta, el llamado *desarrollo cultural* de Jacques Duhamel trató de reconocer —en consonancia con el paradigma de la democracia cultural— una mayor pluralidad y diversidad en las formas de las expresiones culturales, desarrollando dinámicas más horizontales y cediendo competencias de acción y participación cultural a las administraciones locales. Si bien la creación del Fondo de Intervención Cultural iba a permitir un aumento de los recursos disponibles para la cultura (Baltà Portolés, 2016), el gasto público continuó siendo demasiado débil (Negrier, 2003). Así, no sería hasta 1981 con la llegada de François Mitterrand al Elíseo, con el nombramiento de Jack Lang como Ministro de Cultura, cuando se duplicaría el gasto cultural llegando casi al 1 % del gasto total del Estado, lo cual permitiría desarrollar nuevas relaciones con los entes locales y regionales (Negrier, 2003). El gasto cultural continuará creciendo progresivamente y la cultura se consolidará como una parte muy relevante de la acción pública francesa con un peso fundamental de las industrias culturales (Negrier, 2003, 2007; Baltà Portolés, 2016). En este periodo se llevan a cabo una serie de acciones como el establecimiento de una política reglamentaria no liberal (que afectaba, por ejemplo, al precio único del libro), se crean Direcciones Regionales de Cultura y se comienzan a apoyar nuevas expresiones artísticas como el rock, el pop, la moda o la gastronomía (Negrier, 2003). La creciente atención al mercado y las industrias culturales supuso importantes críticas que alertaban de la disolución de la política cultural (Urfalino, 1996) en la economía, olvidando así la misión social que tuvo el Ministerio de Cultura de Malraux. Con el cambio de siglo, se adoptaron —en consonancia con los organismos internacionales y buena parte de los países europeos— las diferentes declaraciones sobre diversidad cultural (Baltà Portolés, 2016). Con la globalización y la asunción definitiva de la dimensión economicista de la cultura comenzó a introducirse en el debate el agotamiento del modelo francés de política cultural (Dubois, 2010) y la necesidad de refundar las políticas culturales (McGuigan, 2004; Baltà Portolés, 2016). Así, en los últimos años el Ministerio de Cultura y Comunicación de Francia, se ha ocupado en buena parte de cuestiones técnicas como la promoción de mecenazgo o el grado de autonomía de los organismos públicos. la educación artística, la descentralización de competencias o la sostenibilidad de las industrias culturales en el contexto de la digitalización (Baltà Portolés, 2016).

España —la cual analizaremos con mayor profundidad en el siguiente apartado— con la constitución del Estado autonómico se sitúa en un punto intermedio entre un modelo federal descentralizado y un sistema unitario más centralizado. El Ministerio de Cultura —ligado en algunas legislaturas a Educación y/o Deporte—, en el proceso de transferencia de competencias a las comunidades autónomas, se desligó de mantener un cierto control de los equipamientos y los servicios transferidos, quedando relegado su papel al apoyo subsidiario de estos (Rubio

Arostegui, 2003), con una escasa articulación del conjunto del sistema (Rius-Ulldemolins y Martínez i Illa, 2016; Zamorano, 2017). Según Rubio Arostegui (2003), en comparación con otros modelos del entorno europeo, Alemania sería el que más se asemejase al modelo español, donde el Estado es su mayor financiador y el peso cultural recae sobre los Länder y los Ayuntamientos. Sin embargo, otros autores (Rius-Ulldemolins y Martínez i Illa, 2016) sostienen que más allá de la relación simétrica de la Administración General del Estado (AGE) con las comunidades autónomas, esta relación no se corresponde con un gobierno federado que representan la diversidad nacional y cultural existente sino que se acerca más al ministerio centralizado francés adaptado a las particularidades territoriales y que ha evolucionado en los últimos años hacia una concepción de “federalismo cooperativo y simétrico que actúa de facto en favor de una recentralización” (Rius-Ulldemolins y Martínez i Illa, 2016: 152).

Por otra parte, en países como Austria o Suiza, el Estado gestiona la red de teatros y museos federales y se encarga de la protección del patrimonio, pero las competencias principales residen en las regiones (Fernández Prado, 1991). En el caso de Italia, con un modelo bastante centralista (Fernández Prado, 1991; Negrier, 2007), el debate sobre la regionalización de la política cultural ha sido constante a lo largo de las décadas. Si bien se reconoce la identidad de las regiones —especialmente las que poseen un estatus especial— la transferencia de competencias es menos efectiva que en España (Negrier, 2007).

Si bien corresponde a una misma filosofía, el modelo europeo continental representa numerosas diferencias entre los países que lo conforman fruto de las distintas tradiciones e instrumentos importados de cada uno (Negrier, 2007). Bajo este modelo, existe una fuerte dependencia estatal que puede generar ciertas problemáticas en la financiación cultural en épocas de crisis económicas. Este modelo también ha recibido críticas alrededor de aspectos como su excesiva centralización, su burocratización e influencia del poder político o la difícil entrada de nuevos agentes en el sistema cultural del país (Van der Ploeg, 2005).

- **MODELO LIBERAL ANGLOSAJÓN**

Por otra parte, con una tradición de intervención estatal en la cultura más débil estaría el modelo liberal anglosajón. De este modo, en países como Reino Unido, Estados Unidos o Canadá, debido a la ausencia de tradición absolutista, se confía la gestión en organismos autónomos y la iniciativa privada ha sido quien tradicionalmente se ha encargado de la financiación cultural, siendo el mercado el principal mecanismo de regulación de la vida cultural (Moulin, 1992; Santerre, 2000). En el caso del Reino Unido, su modelo está caracterizado por una fuerte dispersión de las competencias culturales, donde las diferentes disciplinas están distribuidas por los distintos

Ministerios (Fernández Prado, 1991). Se trata de un modelo basado en el *arms length's principle*, donde el *Arts Council of Great Britain* —fundado en 1946— es el máximo poder para gestionar la política cultural británica, el cual es habitualmente criticado por su carácter conservador y elitista, así como por su progresiva politización. Las instituciones anglosajonas son jurídicamente independientes al sector público, por lo que la intervención estatal es menor y existe una fuerte tradición del mecenazgo (Fernández Prado, 1991; López de Aguilera, 2000; Rubio Arostegui, 2003; Wu, 2007; Rius-Ulldemolins, 2014a, 2014b).

El modelo estadounidense de política cultural está fuertemente condicionado por un tradicional apoyo al mecenazgo cultural y el tardío desarrollo de una administración cultural en comparación con otros países occidentales (Fernández Prado, 1991). La intervención estatal en la cultura ocupó una parte relevante del debate tras la Segunda Guerra Mundial, condicionada por el contexto de la Guerra Fría y una notable influencia del anticomunismo (Miller y Yúdice, 2004). Durante los años cincuenta y sesenta, tiene lugar un periodo de cambios significativos fruto de la expansión de la educación, el crecimiento económico, y el considerable incremento de graduados universitarios con poder adquisitivo, los cuales crearon los condicionantes para la conformación de un público considerable de las artes y la cultura (Miller y Yúdice, 2004). En este contexto, se funda en 1965 el *National Endowment for the Arts* (NEA) con un funcionamiento similar al modelo británico del *Arts Council* (Fernández Prado, 1991; Miller y Yúdice, 2004; Wu, 2007; Zamorano, 2017). Entre sus objetivos, se encuentran el mejoramiento de una sociedad fuertemente dividida por las razas, las étnicas y el género, y la expansión y democratización de las artes hacia los espacios más marginales (Miller y Yúdice, 2004). A partir los años setenta, el NEA incrementó su presupuesto y generó un incremento de organizaciones culturales en el país (Miller y Yúdice, 2004). Desde los años ochenta, se ha visto amenazado por los sectores más conservadores y también ha sido criticado por su escasa permeabilidad en las clases multiculturales y las minorías sociales (Miller y Yúdice, 2004). Al igual que en el modelo británico, la administración cultural norteamericana se caracteriza por una fuerte fragmentación y una distribución por los diferentes departamentos administrativos, no existiendo una única categoría encargada de la política cultural (Fernández Prado, 1991).

Bajo este modelo liberal, los gobiernos británicos y norteamericanos desde los años ochenta, llevaron a cabo una probablemente excesiva liberalización del sector cultural, que permitió la entrada de empresas multinacionales en los patronatos de museos y organismos públicos, así como la creación de premios culturales por parte del mundo de los negocios (Wu, 2007). Si bien puede parecer que una variedad en las fuentes de financiación podría ser beneficiosa para el mundo de las artes y la cultura, el interés democrático de este modo de financiación no es posible probarlo y puede conducir a aspectos negativos como una excesiva orientación de las actividades

culturales hacia los mercados o la incorporación de barreras económicas para aumentar su rentabilidad (Wu, 2007).

- **MODELO NÓRDICO**

El modelo nórdico de política cultural, por su parte, podría representar un modelo mixto entre el europeo-continental y el anglosajón (Fernández Prado, 1991). Está caracterizado por una tradicional intervención estatal en las artes y la cultura desde el siglo XVII, una emergencia de los movimientos populares en el siglo XIX y una diversidad de organizaciones culturales en la órbita del partido socialdemócrata o los sindicatos (Zimmer y Toepler, 1996). Así, desde los años sesenta del siglo XX, además de la existencia de ministerios de cultura dentro del gobierno, también se ha introducido —al igual que en el modelo anglosajón—, la figura de los organismos colegiados o consejos, con plena autonomía para tomar sus decisiones (Fernández Prado, 1991). No obstante, lo más relevante de este modelo es la descentralización cultural hacia las regiones y los municipios y el apoyo a las organizaciones de artistas y a las expresiones de base comunitaria (Fernández Prado, 1991; Zimmer y Toepler, 1996; Mangset, 2020).

Una vez definidos estos tres modelos “clásicos” de las políticas culturales en occidente, cabe destacar que, en los últimos años, en el contexto de crisis global, el impacto de los recortes de financiación en los distintos países ha generado resultados desiguales dentro de los propios modelos. Así, como apuntan Rubio Arostegui y Rius-Ulldemolins (2020) los recortes del gasto público han afectado especialmente al consumo cultural de los países del sur de Europa (Portugal, España, Italia y Grecia) y no tanto a los países del modelo liberal y nórdico, o países centroeuropeos como Francia o Alemania. De este modo, se constata que determinados ejes de actuación pública como el fomento de la educación artística, su inclusión en la educación reglada o la gobernanza en el funcionamiento de los equipamientos culturales son determinantes para condicionar el consumo cultural de la población y perfilan los modelos de política cultural establecidos (Rubio Arostegui y Rius-Ulldemolins, 2020).

### ***3.3.4.3. LA POLÍTICA CULTURAL EN LATINOAMÉRICA***

En el caso de Latinoamérica, su pasado colonial (Miller y Yúdice, 2004), la discontinuidad histórica en los regímenes políticos y las frecuentes convulsiones socio-económicas (Zamorano, Rius-Ulldemolins y Klein, 2014) han ido, a lo largo de la historia, marcando la política cultural nacional. La colonización española en América Latina representa un continuo proceso de aculturación a la Cristiandad, a través de un adoctrinamiento totalitario y de la prohibición de numerosas expresiones de la cultura popular local como textos, danzas, músicas, edificaciones o

lenguajes (Miller y Yúdice, 2004). Con el ascenso de los borbones al trono español, se iban a producir numerosas reformas administrativas, económicas y culturales con una apertura del comercio hacia otros países europeos. Con la ilustración, se produce una búsqueda de la razón que va a dar lugar a numerosas misiones científicas y será clave en los procesos de independencia del siglo XIX (Miller y Yúdice, 2004). Tras la independencia y las numerosas guerras civiles posteriores, da comienzo un proceso de construcción de identidad nacional donde la cultura y la educación iban a jugar un papel determinante. Durante el siglo XIX, si bien las economías y élites culturales ya no estaban tan orientadas hacia Europa como en el periodo anterior, seguían teniendo una importante dependencia de los centros industriales europeos. La política cultural de muchos países latinoamericanos estuvo muy marcada por la teoría positivista, donde el orden y la estabilidad eran necesarios para conseguir el progreso. Así, la tarea civilizatoria se puso en marcha en todo el continente y las grandes ciudades latinoamericanas adoptaron medidas europeas respecto a la vigilancia o la higiene como parte fundamental de esta tarea (Miller y Yúdice, 2004).

Tras las revoluciones soviética y mexicana, se puede situar a partir de los años treinta el comienzo de un cierto intento de formulación de políticas culturales en América Latina (Harvey, 2014) que, en muchos casos, pueden ser consideradas variantes de las políticas culturales de los países capitalistas occidentales (Miller y Yúdice, 2004). Durante esos años, se crean los primeros organismos para la protección del patrimonio, habitualmente bajo el Ministerio de Educación (Brasil en 1937; México en 1938; Perú en 1939 o Argentina en 1940) y a partir de los años cincuenta, comienzan a desarrollarse instituciones culturales autónomas para el fomento de la creación artística (México en 1946; Venezuela en 1960; Ecuador en 1966; Colombia en 1968; Perú en 1972; Panamá en 1970; o Bolivia en 1975). En líneas generales, en mayor o menor medida se crean en toda Latinoamérica un conjunto de instituciones culturales públicas encargadas de la promoción del arte, la educación popular o la protección del patrimonio histórico-artístico (Fernández Prado, 1991). En muchos países se crean Direcciones Generales, Secretarías de Cultura o incluso Ministerios de Cultura valiéndose de los modelos europeos pero caracterizados por sus escasos fondos económicos y su poca permeabilidad hacia las capas más populares (Harvey, 2014).

Mención aparte, merece el modelo de la Revolución Cubana, en tanto que supone un ejemplo sobre cómo hacer llegar la cultura al conjunto de toda la población. De este modo, a partir del triunfo de la revolución, se establecieron muchas instituciones culturales nuevas como la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, el Instituto Cubano de Arte e Industrias Cinematográficas, la Casa de las Américas (1959), el Consejo Nacional de Cultura (1961), la Escuela Nacional de Arte (1962) o el Instituto Cubano del Libro (1967). Además, cabe destacar la creación de las Casas de la Cultura locales o los Órganos Locales del Poder Popular extendidos por los municipios,



orientados a proporcionar un dominio práctico de las artes y el patrimonio, integrando la cultura en todas las esferas de la vida (Miller y Yúdice, 2004). Por otra parte, también ejerció una notable influencia internacionalista, promoviendo la cultura latinoamericana y la solidaridad antimperialista entre América Latina, África y Asia. A partir de la caída del soviétismo en 1989 y la irrupción del orden neoliberal en los países latinoamericanos, la influencia de Cuba decayó considerablemente (Miller y Yúdice, 2004).

Durante las dictaduras latinoamericanas de los decenios de los sesenta y setenta, la política cultural fue similar a las de los modelos fascistas (Miller y Yúdice, 2004) donde el Estado se organizó como represor y censor de multitud de expresiones culturales, siendo habitual que la sociedad civil y el sector privado ejerciera las funciones de dinamización cultural (Zamorano, Rius-Ulldemolins y Klein, 2014). Tras la caída de las diferentes dictaduras, y con el giro relativista adoptado por los organismos internacionales en los años ochenta, las políticas culturales comienzan a encuadrarse en el paradigma de la democracia cultural y la diversidad tratando de incorporar un reconocimiento a las culturas minoritarias (Miller y Yúdice, 2004; Zamorano, Rius-Ulldemolins y Klein, 2014). No obstante, estas quedarían igualmente relegadas por debajo de la alta cultura europea y no comenzarían a poseer un cierto sujeto político y social hasta finales del siglo XX (Zamorano, Rius-Ulldemolins y Klein, 2014), donde la *Cultura Viva Comunitaria* (Turino, 2013; Lacarrieu y Cerdeira, 2016; Yúdice, 2018) —como analizaremos en el siguiente capítulo— iba a tener una relevancia muy notable.

Desde comienzos del siglo XXI, los diferentes países de Latinoamérica han llevado a cabo numerosas reformas en diferentes y dispares direcciones como una mayor apuesta por la descentralización cultural y la participación, un apoyo a la memoria histórica y reconocimiento a las minorías étnicas o una orientación hacia políticas culturales más liberales en el marco de las industrias culturales (Zamorano, Rius-Ulldemolins y Klein, 2014; Yúdice, 2018; Pontes de Araujo y Villarroya, 2019). Así, si bien no podemos hablar de un modelo sudamericano de política cultural como en los diferentes modelos europeos y norteamericano, sí que se pueden observar algunos puntos comunes como son un reciente aumento del gasto presupuestario en cultura —aunque con escaso peso respecto al total—, un mayor desarrollo de las estructuras culturales desde los años noventa o un incipiente debate en torno al concepto de cultura (Zamorano, Rius-Ulldemolins y Klein, 2014).

#### **3.3.4.4. LA POLÍTICA CULTURAL EN ASIA Y OCEANÍA**

En lo referente a los países asiáticos, cabe destacar que esta zona geográfica está conformada por una serie de países con ciertas similitudes históricas, políticas y económicas, marcadas por una

relativamente reciente modernización, un fuerte liderazgo estatal en el desarrollo económico y ciertas complejas tensiones ideológicas en la etapa posterior al colonialismo y el final de la Guerra Fría (Choe, 2016). En el caso de la República Popular de China, por ejemplo, desde su proclamación en 1949, su política cultural ha pasado por diferentes etapas, desde una concepción inicial como herramienta para construir fidelidades, hasta la actualidad, donde trata de combinar una apertura hacia el mundo capitalista con un proteccionismo de partido (Miller y Yúdice, 2004). En la República Socialista de Vietnam, por ejemplo, el Ministerio de Cultura controla a través de sus departamentos gubernamentales la inmensa mayoría de disciplinas artísticas y cuenta con un sistema descentralizado de consejos culturales en todo el país. No obstante, desde la década de 1990, con la inclusión del país en el sistema capitalista mundial, su política cultural comenzó a orientarse hacia las gestiones comerciales de las industrias creativas (Miller y Yúdice, 2004). Japón, por su parte, es quizás uno de los ejemplos asiáticos con una estructura más occidentalizada, con una Agencia para Asuntos Culturales dedicada a la protección del patrimonio y las artes tradicionales y con un fuerte peso de la corporación de radiotelevisión en la financiación de la cultura (Fernández Prado, 1991).

Respecto a la estructura administrativa cultural de los diferentes países asiáticos, podemos señalar la existencia de un Ministerio de Cultura —frecuentemente unido a Educación o Deporte— en países como China, Japón, Vietnam, Corea del Sur o Corea del Norte, o la de un Consejo para las Artes heredero de la tradición anglosajona en otros como Hong Kong o Singapur. Cabe destacar que el mantenimiento cultural del Sudeste Asiático ha sido frecuentemente un mecanismo para la conservación del poder y el mantenimiento de nuevos mercados (Miller y Yúdice, 2004). Así, en las últimas décadas los principales objetivos de la política cultural desarrollada en la mayoría de sus países han sido la construcción de identidad nacional y el desarrollo de las industrias culturales, los cuales han sido frecuentemente analizados como objetivos contradictorios (Choe, 2016). Por otra parte, también ha adquirido relevancia en los últimos años la capacidad de la sociedad civil y el sector artístico de incidir en la política cultural en países como Corea del Sur, Singapur o Japón desafiando el tradicional liderazgo estatal, acercándolo a modelos de gobernanza cultural (Choe, 2016).

Por su parte, Australia ha tenido un sistema capitalista liberal más o menos estable desde su independencia en 1901 (Miller y Yúdice, 2004). Su enfoque de la propiedad pública y privada, basado en una economía mixta, produjo un amplio sistema de radio y televisión. En los años setenta, se llevaría a cabo un apoyo desmesurado a la producción cinematográfica y la construcción de australianidad ocuparía un importante peso específico en la televisión pública (Miller y Yúdice, 2004). Hacia los años noventa, la política cultural —fusionada por completo

con la política comunicativa— se orientó totalmente hacia el mercado, en una apuesta clara por las industrias creativas y la economía del conocimiento (Miller y Yúdice, 2004; Rowan, 2016a).

### ***3.3.4.5. LA POLÍTICA CULTURAL EN ÁFRICA***

Para terminar este repaso internacional a la política cultural, cabe destacar que en África —al igual que en América Latina— está caracterizada por un alto grado de complejidad y diversidad fruto del pasado colonial de las naciones emancipadas en la segunda mitad del siglo XX. Con el colonialismo, Europa trató de culturizar a un pueblo africano supuestamente incivilizado y bárbaro, lo cual en muchas ocasiones se tradujo en un expolio de importantes colecciones etnográficas y la destrucción de las lenguas vernáculas (Miller y Yúdice, 2004). En la etapa poscolonial, a partir de su independencia, una gran cantidad de intelectuales y artistas africanos comenzaron a reflexionar en torno a los problemas culturales de la región determinando la cultura como un aspecto fundamental en la creación de la nación y el desarrollo socioeconómico (AECID y OCPA, 2009). Así, muchos países comenzaron a desarrollar una política cultural fundamentada principalmente en los pilares de construcción de su identidad cultural y el turismo (Fernández Prado, 1991; Miller y Yúdice, 2004). No obstante, en línea con los modelos occidentales, países más desarrollados económicamente como Sudáfrica también han realizado desde los años noventa una clara apuesta por la mercantilización de la cultura (Miller y Yúdice, 2004). Prácticamente todos los países cuentan con organismos estatales de política cultural, cuyas funciones se basan principalmente en la protección del patrimonio y —en menor medida— la educación artística (Fernández Prado, 1991). No obstante, pese a la existencia de instituciones culturales, una gran parte de los países africanos, carece de políticas culturales adecuadas a las necesidades y situación de su población. Si bien desde los años sesenta, se han producido periódicamente numerosas conferencias y encuentros en torno a la acción cultural en África, ha existido una continua discrepancia entre los objetivos propuestos y los medios necesarios para llevarlos a cabo (AECID y OCPA, 2009). En líneas generales, la política cultural africana está continuamente afectada por problemas políticos y económicos lo cual deriva en un déficit de recursos económicos y técnicos capaces de sacar adelante planes de transformación relevantes (Fernández Prado, 1991; AECID y OCPA, 2009). Por otra parte, fenómenos como el turismo o la invasión de los productos culturales masivos, fruto del neoliberalismo y la globalización, suponen una grave amenaza para la diversidad de las culturas locales, las lenguas y las tradiciones orales, así como para el patrimonio cultural y natural de África (AECID y OCPA, 2009). En este sentido, ante la escasa información político-cultural existente sobre la región, es necesario desarrollar planes de investigación certeros que permitan mejorar el conocimiento, para elaborar políticas culturales más adecuadas (AECID y OCPA, 2009).

Si bien durante este apartado, hemos podido analizar someramente distintos modelos de administración cultural a lo largo de todo el mundo, desde los años ochenta con el giro economicista de la cultura provocado en el contexto de la globalización, ha tenido lugar una cierta disolución de la política cultural como la conocimos durante el siglo XX con una destructuración de los modelos tradicionales de política cultural (Urfalino, 1996; Dubois, 2010; Mangset, 2020). Los análisis evidencian la necesidad de articular no solo políticas culturales nacionales sino también articular estas a través de regulaciones internacionales (Mangset, 2020). Así, con la irrupción de las industrias culturales y creativas, la liberalización de los sectores, la disminución de las subvenciones públicas o la implantación de nuevos modelos de gobernanza, se ha apreciado una cierta disminución dentro de las diferencias entre modelos (Rius-Ulldemolins, 2014a) otorgando una mayor relevancia —como analizaremos en el capítulo tres— a la dimensión local de la cultura (Rodríguez Morató, 2005). Dado que el análisis empírico de nuestra investigación se sitúa en el Estado español, consideramos relevante realizar un breve repaso al rumbo histórico de la política cultural del país para ayudarnos a contextualizar la conformación del actual panorama cultural español.

### **3.3.5. LA POLÍTICA CULTURAL EN ESPAÑA**

El presente apartado tiene por objetivo trazar un breve repaso por la política cultural en España, comenzando por lo que podrían denominarse *protopolíticas culturales* en el siglo XVI, avanzando hasta llegar al siglo XX para repasar así periodos muy relevantes de la historia como la Segunda República, el periodo de la dictadura franquista, la Transición o las políticas culturales del cambio de siglo.

#### **3.3.5.1. LOS ORÍGENES DE LA INTERVENCIÓN PÚBLICA EN CULTURA**

Durante los siglos XVI y XVII, la nobleza, la corona y la iglesia fueron las principales fuentes de financiación de la cultura y las artes en España utilizando las formas del encargo y el mecenazgo (Fernández Prado, 1991). Principalmente a través del primero, fue como las artes plásticas, el teatro o la escritura fueron encontrando su sustento durante los Siglos de Oro ante las demandas de los artistas hacia la nobleza por un mayor peso del mecenazgo como ocurría en otros países del entorno como Italia (Fernández Prado, 1991).

En España, el comienzo de la intervención pública en materia cultural puede establecerse en el siglo XVIII a raíz del espíritu ilustrado que rodea a los primeros monarcas borbónicos y sus

ministros, los cuales establecerán los objetivos básicos de intervención estatal en la vida cultural (Fernández Prado, 1991). Así, Felipe V establece una serie de instituciones culturales como la Biblioteca Real (actual Biblioteca Nacional) en 1711, la Real Academia Española en 1714, o la Real Academia de la Historia en 1738. Estos organismos, están auspiciados por la corona y tienen entre sus funciones difundir y promover la cultura española en diferentes campos. Por su parte, Carlos III impulsará la creación del Gabinete de Historia Natural (que a partir de 1818 se convertirá en el Museo del Prado), la Academia de Ciencias y el Museo de la Academia de Bellas Artes de San Fernando (Fernández Prado, 1991).

### ***3.3.5.2. LA CULTURA EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XIX***

Durante la primera mitad del siglo XIX, la situación de la enseñanza oficial era muy deficiente debido a la alta inestabilidad política de la época, la falta de sensibilidad y la represión a las fuerzas progresistas. En 1857, con la creación de la Ley Moyano, tendría lugar un intento más explícito de legislación educativa con la puesta en marcha de un sistema de educación secundaria y la creación de un Cuerpo Facultativo de Archiveros y Bibliotecarios. En este siglo, también se crean varias bibliotecas populares en diversas provincias y se crean importantes museos como el Museo Nacional de Arqueología (1968), el Museo de Escultura de Valladolid (1848), el Museo de Arte Romano de Mérida (1838), el Museo de Artes Decorativas (1871) y el Museo de Arte Contemporáneo (1894) en Madrid, o el Museo de Arte Moderno de Barcelona (1891) (Fernández Prado, 1991).

A finales de siglo, fruto de la convulsa situación política del país provocada, en gran medida, por el conflicto carlista y la no consecución de un Estado moderno sólido, la sociedad civil comienza a organizarse culturalmente de manera alternativa a la iglesia o al Estado (Bonet, 1999). El siglo XIX significará una ampliación importante de la alfabetización y la educación popular y la extensión de la cultura impresa a través de la industrialización de sus procesos técnicos (Fernández Prado, 1991). La burguesía y las clases aristocráticas comienzan a construir teatros y conservatorios, y el proletariado crea ateneos populares y centros de ocio (Bonet, 1999). Emerge entonces un nuevo escenario cultural abierto a grupos sociales cada vez más amplios, caracterizado por componentes muy diversos que van desde el romanticismo del arte de vanguardia hasta el pensamiento de la Institución Libre de Enseñanza (Fernández Prado, 1991).

### ***3.3.5.3. EL NACIMIENTO DE LA POLÍTICA CULTURAL EN ESPAÑA (S-XX)***

Con la creación del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes en el año 1900, podría establecerse este como el primer año de políticas culturales en España. No obstante, no sería hasta

1915, con la creación de la Dirección General de Bellas Artes, cuando comenzara una intervención realmente activa, con un control más continuado del patrimonio cultural, de las excavaciones arqueológicas y del catálogo monumental y artístico del país (Fernández Prado, 1991). Durante el primer tercio del siglo XX, fruto del crecimiento de las grandes ciudades, los ayuntamientos comenzarán la construcción de importantes infraestructuras para espectáculos de masas como los toros o el fútbol y con las diferentes culturas regionales irán creándose diferentes espacios para la educación popular y las expresiones artísticas renovadoras (Fernández Prado, 1991). A pesar de esto, continuaba siendo necesaria la creación de infraestructuras y servicios culturales, así como de un modelo educativo y cultural sólido para el país (Bonet, 1999).

#### ***3.3.5.4. LA ACCIÓN CULTURAL EN LA SEGUNDA REPÚBLICA (1931-1936)***

Con la llegada de la Segunda República en 1931 se desarrollan una serie de iniciativas encaminadas a promover la diversidad, la pluralidad, la libertad de expresión, la renovación pedagógica y los movimientos de vanguardia (Bonet, 1999). Así, en la Constitución de la República Española de 1931 se recogen artículos sobre la conservación y salvaguarda del patrimonio cultural:

“toda la riqueza artística e histórica del país, [...] constituye el tesoro cultural de la Nación y estará bajo la salvaguarda del Estado que [...] asegurará su celosa custodia y atenderá a su perfecta conservación” [Artículo 45]

o sobre el acceso a la cultura:

“El servicio de la cultura es atribución esencial del Estado, y lo prestará mediante instituciones educativas enlazadas por el sistema de la escuela unificada” [Artículo 48].

Entre otros proyectos, destacan la Ley de Protección del Tesoro Artístico, para preservar el patrimonio artístico nacional o las Misiones Pedagógicas, un proyecto de difusión cultural hacia un pueblo en su mayoría analfabeto, con bibliotecas ambulantes, espectáculos cinematográficos y musicales o representaciones teatrales por los pueblos (Bonet, 1999; Pose Porto, 2006; Quaggio, 2014). Las misiones pedagógicas representan la mejor expresión de las ideas de la izquierda republicana sobre dinamización cultural y supusieron, además de la realización de numerosas actividades culturales, la construcción de más de 5.000 bibliotecas en los distintos municipios del país (Fernández Prado, 1991). Por otra parte, con la aprobación de los estatutos de autonomía de Cataluña, Galicia y el País Vasco, se recoge por primera vez la diversidad cultural del país, y se

posibilita la creación de instituciones y políticas culturales propias en estas tres nacionalidades históricas (Bonet, 1999).

### ***3.3.5.5. LA POLÍTICA CULTURAL DURANTE EL FRANQUISMO (1939-1975)***

Tras la Guerra Civil (1936-1939) y la victoria franquista, se instaura un régimen dictatorial cuya política cultural se basa en la socialización del nacionalismo español, la exaltación patriótica y la supremacía de la lengua castellana por encima de las otras lenguas cooficiales, que serían prohibidas (Bonet, 1999; Quaggio, 2014). Durante la primera época del franquismo, la censura y el control de los medios de producción cultural fueron muy duros, encuadrados en periodos de una movilización fascista y totalitaria. Con el tiempo, esta dureza fue diluyéndose en una administración cultural burocratizada, con pocos recursos, dependientes de las distintas facciones de apoyo al régimen (Fernández Prado, 1991; Bonet, 1999) y con el objetivo prioritario de difundir la cultura tradicional española en su ambiente más folclórico y lo menos plural y diversa posible (Quaggio, 2014). El franquismo dedicó buena parte de sus esfuerzos a la captación de una élite cultural tradicional e incluso antes de que finalizara la Guerra Civil, en 1938, creó el Instituto de España que englobaba todas las academias. Una vez finalizada la guerra, en 1939, se crea el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) controlado por personas provenientes del Opus Dei y el catolicismo integrista, que comenzará a desarrollar la tímida e inadecuada política científica española (Fernández Prado, 1991). En esa etapa de postguerra, se lleva a cabo una reforma agraria o «colonización del mundo campesino» que trata de adaptar a las personas del mundo rural, a las nuevas subjetividades e individualidades capitalistas que se abrían paso (Moreno-Caballud, 2017). En 1946 se inicia el desarrollo de Centros Coordinadores de Bibliotecas y en 1951 se crea el Servicio Nacional de Lectura, lo cual supone uno de los escasos sistemas de cooperación entre las distintas administraciones públicas —Estado, Diputaciones y Ayuntamientos— para establecer una red de centros culturales, que, en la práctica, supuso un sistema bastante precario, desigual y centralizado (Fernández Prado, 1991).

A partir de 1951, España comienza a salir del aislamiento internacional con el acercamiento a Estados Unidos, su ingreso en la UNESCO (1952) y su ingreso como miembro de pleno derecho dentro del organigrama de las Naciones Unidas (1955) (Quaggio, 2014; Preston, 2019). De este modo, con la creación en 1951 del Ministerio de Información y Turismo, impulsado por la Falange y con el apoyo de las delegaciones provinciales, se comienza a configurar una estructura cultural administrativa destinada a defender la censura previa (Fernández Prado, 1991), difundir la imagen cultural nacional y los espectáculos culturales producidos en el país (Quaggio, 2014), así como a proteger la industria audiovisual española y controlar la Radio Televisión Española (Fernández Prado, 1991).

Con la llegada en 1959 de las medidas liberalizadoras de los Planes de Desarrollo impulsadas por los ministros del Opus Dei, la economía española comienza a experimentar un considerable crecimiento a partir de 1961 (Rodríguez y López, 2010; Quaggio, 2014; Preston, 2019) lo cual lleva a un aumento del gasto público en servicios a la ciudadanía, entre los que destacan la cada vez mayor universalización de la educación pública. Es necesario mencionar en este periodo la relevancia de Manuel Fraga Iribarne, Ministro de Información y Turismo (1962-1969) que representaba una cierta apertura del Movimiento y entendía que el ámbito cultural y artístico podían jugar un papel muy relevante y beneficioso para el régimen (Quaggio, 2014). Durante esta etapa, se realizaron una serie de reformas legislativas en el ámbito de los —cada vez más populares— medios de comunicación y se llevaron a cabo algunas tibias medidas de liberalización de la censura en las obras dirigidas a un público culto. En 1964, se crea el primer teleclub, unos espacios de socialización extendidos por todo el país —principalmente en las zonas rurales— concebidos como un instrumento de educación popular a través de los cuales se difundía el nuevo discurso franquista y financiados conjuntamente entre el Ayuntamiento y el Ministerio. (Fernández Prado, 1991; Quaggio, 2014). En 1966, se aprobó la nueva Ley de Prensa e Imprenta, eliminándose la censura previa y, en 1967, se autorizaron las salas de Arte y Ensayo con proyección en versión original (Fernández Prado, 1991; Quaggio, 2014). Asimismo, en consonancia con una política cultural ciertamente populista, se llevaron a cabo diferentes conmemoraciones festivas para celebrar los 25 años de “paz” (1964) desde el final de la Guerra Civil en 1939, con el objetivo de enviar un mensaje de paz, técnica, progreso y prosperidad a la sociedad y legitimar así el Estado franquista (Quaggio, 2014). Durante este periodo, comienza a consolidarse en España una importante percepción de la población como de «clase media», la cual incluye una aceptación acrítica de los expertos como parte del proceso de despolitización ciudadana de la época (Moreno-Caballud, 2017).

El epígrafe *cultura popular* impregnaba —con un alto grado de paternalismo— una buena parte del Ministerio de Información y Turismo poco antes de la muerte del dictador Francisco Franco. Sin embargo, cabe destacar que esta no era la cultura creada «por» el pueblo sino «para» el pueblo siguiendo las lógicas de aculturación de arriba abajo. Con estas dinámicas, las asociaciones culturales que comienzan a proliferarse a principios de los años setenta dieron importantes impulsos a los procesos de democratización del Estado hasta la muerte del dictador en 1975 (Quaggio, 2014). El Estado franquista no supo equilibrar la alta cultura de las élites con la cultura popular y su interés por el arte de vanguardia se debió a la necesidad de transmitir al mundo la imagen de un país moderno. No obstante, negando la idea de que no existiera una política o administración cultural franquista, el régimen no renunció a dar la batalla en la esfera cultural, sino que sus políticas culturales estuvieron tensionadas continuamente entre la cultura oficial del



régimen y las modificaciones para hacerla sostenible de cara a los ciudadanos (Fernández Prado, 1991; Quaggio, 2014).

De este modo, podríamos resumir —con una gran simplificación— tres líneas de acción en el periodo franquista: la desarticulación de las culturas campesinas, la implantación de un modelo social de clase media, individualista y consumista y, por último, el desarrollo de toda una serie de políticas económicas liberales (apertura de capitales globales, priorización del sector servicios, financiarización, etc.) que sentarían las bases del posterior modelo neoliberal (Moreno-Caballud, 2017) afectando directamente a los servicios públicos y a las políticas culturales. Desde el punto de vista de una política de desarrollo cultural, no cabe duda que la política cultural franquista fue un fracaso rotundo: no se consiguió crear una red de extensión cultural adecuada al nivel económico, se trató sistemáticamente de obstaculizar la libre creación, no se acercó el patrimonio histórico a la sociedad, ni tampoco se incrementaron las colecciones de los museos estatales (Fernández Prado, 1991). No obstante, sabiendo que el objetivo de la política cultural franquista fue el de mantener en el poder a determinados grupos sociales que veían el desarrollo cultural como algo costoso, inútil y peligroso, teniendo en cuenta la duración del régimen —casi 40 años—, no podría decirse que su política fracasó (Fernández Prado, 1991).

Así, el contexto cultural tras el periodo franquista, presentaba un panorama caracterizado por un enorme vacío legislativo en materia cultural, una estructura burocrática anticuada, una crisis generalizada de los sectores culturales industriales, una ausencia de infraestructuras culturales de iniciativa pública y, por tanto, unas tasas muy bajas de participación y consumo cultural en comparación con otros países europeos del entorno (Rubio Arostegui, 2003). No cabe duda que los casi cuarenta años de dictadura fueron una losa para el Estado español de la que todavía hoy sigue sufriendo sus consecuencias. No obstante, para poder analizar con una mayor claridad cómo se ha llegado a la situación actual conviene retrotraernos brevemente al periodo de la transición española pues durante este periodo, la política cultural fue una de las encargadas de hacer llegar a los españoles los valores democráticos del nuevo Estado que se ponía en marcha (Quaggio, 2014).

### ***3.3.5.6. LA CULTURA DE LA TRANSICIÓN Y EL “GUSTO SOCIALDEMÓCRATA”***

Tras la muerte de Franco, en 1975, comienzan a sucederse en el país una serie de reformas políticas y cambios legislativos (Quaggio, 2014; Rodríguez, 2015; Preston, 2019). En el campo cultural, cabe destacar la supresión del artículo 2 de la Ley de Prensa de 1966 mediante el cual se abolía —al menos en la teoría— la censura (Rubio Arostegui, 2003; Quaggio, 2014). Con la

victoria de la Unión de Centro de Democrático (UCD) en las Elecciones Generales de 1977 y la consecuente reestructuración administrativa, desaparece el Ministerio de Información y Turismo y nace el nuevo Ministerio de Cultura y Bienestar, cuyo primer ministro iba a ser quién había sido el último Ministro de Información y Turismo durante la etapa franquista, Pío Cabanillas (Fernández Prado, 1991; Bonet, 1999; Quaggio, 2014; Marzo, 2017). Con la aprobación de la Constitución Española (CE) en 1978, la cultura parece adquirir un papel relevante en la misma, en consonancia con el nuevo espíritu de pluralidad, libertad y progreso que se quiere hacer llegar a la sociedad (Quaggio, 2014). De esta forma, se consolidan en el texto algunos aspectos como el derecho de acceso a la cultura:

“Los poderes públicos promoverán y tutelarán el acceso a la cultura, a la que todos tienen derecho” [Artículo 44],

el derecho a la libertad de expresión y creación:

“A expresar y difundir libremente los pensamientos, ideas y opiniones mediante la palabra, el escrito o cualquier otro medio de reproducción. A la producción y creación literaria, artística, científica y técnica” [Artículo 20],

o a la protección y conservación del patrimonio cultural:

“Los poderes públicos garantizarán la conservación y promoverán el enriquecimiento del patrimonio histórico, cultural y artístico de los pueblos de España y de los bienes que lo integran, cualquiera que sea su régimen jurídico y su titularidad. La ley penal sancionará los atentados contra este patrimonio” [Artículo 46].

Además, también se recogen distintas competencias culturales relativas a las diferentes comunidades autónomas [Artículos 148 y 149]

Si bien la coalición centrista de UCD fue capaz de guiar y culminar el proceso de cambio político, el Ministerio de Cultura no fue capaz de realizar con éxito el cambio cultural y artístico que necesitaba el país, convirtiéndose más bien en un recopilador de discursos democratizadores más que en un generador de auténticos cambios (Rubio Arostegui, 2003; Quaggio, 2014). La baja dotación presupuestaria que obtenía el Ministerio, unida a la constante inestabilidad en el mismo con cinco ministros en apenas seis años, hizo que apenas se realizara una auténtica y necesaria inversión en infraestructuras culturales (Fernández Prado, 1991; Rubio Arostegui, 2003; Quaggio, 2014). Los proyectos más destacados de esta etapa serían la creación del organismo autónomo de

Radio Televisión Española (RTVE) (1977), la creación del Consejo General del Libro (1979), el Centro de Investigación de Nuevas Formas Expresivas (CINFE) y el Centro Dramático Nacional (CDN). No obstante, el principal objetivo del Ministerio durante el mandato de la UCD fue consolidarse y alejar de él cualquier tipo de sombra franquista (Quaggio, 2014).

Tras las elecciones municipales de 1979, a pesar de que la UCD se mantuvo como la fuerza más votada, el Partido Socialista Obrero Español (PSOE) y el Partido Comunista de España (PCE) lograron importantes acuerdos de gobierno. Si bien el PSOE consiguió la alcaldía de importantes ciudades como Madrid, Barcelona, Valencia, Zaragoza o Málaga, el PCE se hizo con ayuntamientos de las grandes urbes periféricas de Madrid y Barcelona, así como otros de Asturias y Andalucía (Quaggio, 2014), lo cual daba muestra de la voluntad de cambio de la sociedad española (Observatorio Metropolitano, 2014; Martinell, 2019).

A nivel local, la cultura tuvo un peso importante en los principales partidos políticos pues era vista como un elemento clave para mejorar los niveles educativos, de igualdad, y de bienestar social. La constitución de los primeros ayuntamientos democráticos en 1979 fue un gran impulso para el desarrollo de los servicios culturales, que habían sido muy escasos durante el franquismo (Fernández Prado, 1991; López de Aguilera, 2000; Bonet, 2016). Así, entre 1978 y 1982 el gasto municipal de los asuntos culturales aumentó en un 294 % y la cuota del presupuesto dedicada a cultura en un 511 % (Marzo, 2017). En esos años tiene lugar el desarrollo de diversos equipamientos de proximidad para tratar de mitigar las diferentes carencias de la ciudadanía a nivel educativo, cultural, deportivo, social, etc. (Pérez “Kotelo”, 2007). Entre en 1978 y 1983 el número de Aulas de Cultura —equipamientos culturales de proximidad— se multiplicó por tres, las casas de cultura aumentaron un 91,6 % y las salas municipales de exposiciones lo hicieron en un 86 % (Quaggio, 2014). No obstante, esta exaltación localista de la cultura tuvo que disputarse el tiempo de ocio de los españoles, con la televisión y los *mass media*, que ya por entonces eran una parte fundamental del imaginario colectivo de la democracia (Quaggio, 2014).

Uno de los rasgos de la Transición compartidos por los principales partidos políticos fue la voluntad de un consenso y reconciliación que terminara con las viejas disputas del pasado. Este hecho hizo que los cambios esperados no fueran lo suficientemente rupturistas lo cual fue provocando un considerable *desencanto*<sup>39</sup> en una parte importante de la sociedad (Cebrián, 1992; Quaggio, 2014; Rodríguez, 2015; Juliá, 2017; Costa, 2018; Vilarós, 2018;). Desde finales de los

---

<sup>39</sup> El término «desencanto» comienza a parecer en este contexto a partir del estreno de la película documental de Jaime Chávarri sobre la vida del poeta Leopoldo Panero *El desencanto* (1976) (Vilarós, 2018) y adquiere un mayor impacto en relación a la transición con la publicación de José Luis Cebrián en 1980, *La España que bosteza. Apuntes para una historia crítica de la transición* (Taurus, 1992).

setenta, el Partido Socialista ya se había dado cuenta que en torno a la palabra *cultura* podían construirse nuevas políticas que hicieran llegar la modernidad y el cambio que aún no había llegado a España. Comenzaron a proliferar, entonces, en los círculos del partido, numerosas jornadas y encuentros culturales, así como el acercamiento de numerosos intelectuales hacia los mandos de un Partido Socialista que ya miraba a las Elecciones Generales de 1982, en cuya campaña electoral la alusión a la cultura y la política cultural fue muy notable (Quaggio, 2014). Este discurso estaba claramente más enfocado en los jóvenes universitarios y los profesionales liberales que representaban la clase media de la época que en el proletariado y la clase obrera. Además, el tipo de compromiso político en el PSOE era mucho más flexible que en el PCE, lo cual explica el alto grado de trasvase de intelectuales de un partido hacia el otro que en épocas anteriores hubieran apoyado a los comunistas (Quaggio, 2014).

Así, el Partido Socialista que había renunciado recientemente al marxismo, y cuyo líder, Felipe González, gozaba de altos grados de popularidad, obtuvo la mayoría absoluta en las elecciones generales de 1982 (Quaggio, 2014; Rodríguez, 2016; Juliá, 2017; Preston, 2019). Por su parte, la política cultural, bajo el mandato del Ministro de Cultura, Javier Solana, empezó a formar parte del modelo del estado del bienestar socialdemócrata (Quaggio, 2014). Comienza así un periodo de reformas caracterizado por una búsqueda de democratización cultural en la sociedad a través de procesos como la descentralización de competencias o el incremento del gasto público en cultura (Fernández Prado, 1991; Rubio Arostegui, 2003).

Resulta interesante recordar en este punto, el famoso artículo del escritor Rafael Sánchez Ferlosio, publicado en *El País* en 1984: «La cultura, ese invento del Gobierno»<sup>40</sup> a través del cual pretendía denunciar, entre otras cosas, la excesiva política de subvenciones que estaba llevando a cabo el Gobierno socialista en esos años. En el artículo, Sánchez Ferlosio narra la invitación recibida, por parte del jefe de un “famoso organismo paraestatal”, a participar —junto a otros escritores— en el catálogo de una exposición, para el cual habrá de escribir un texto de dos o tres folios, con una remuneración de 50.000 pesetas. De este modo, ante la habitual falta de concreción que el escritor dice recibir en todos sus encargos, denuncia así la “incondicionalidad ante la firma que caracteriza los actuales usos del tráfico cultural” y que funciona como una herramienta de legitimación. En el final del artículo, Sánchez Ferlosio critica la deriva que están tomando las instituciones culturales del país, denunciando las similitudes con la promoción publicitaria y la “actomanía”, afirmando que “la cultura quedará cada vez más exclusivamente concentrada en la pura

---

<sup>40</sup> Véase: Sánchez Ferlosio, R. «La cultura, ese invento del Gobierno» en *El País* [Digital]. 22 de noviembre de 1984. Disponible en: [https://elpais.com/diario/1984/11/22/opinion/469926007\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1984/11/22/opinion/469926007_850215.html) [Última consulta: 15 de mayo de 2020].

celebración del *acto cultural*, o sea, identificada con su estricta presentación propagandística”. La crítica de Sánchez Ferlosio, por tanto, no solo va dirigida hacia la cultura subvencionada del PSOE, sino que también es una crítica al “tradicional autoritarismo de las élites culturales modernas” en tanto que las principales acciones del Gobierno socialista estaban tratando de incorporar elementos de la cultura popular a las estructuras existentes de autoridad cultural, en lugar de dar espacio y promover otras formas de producción cultural (Moreno-Caballud, 2017: 111).

El periodista Guillem Martínez acuñó el término *Cultura de la transición* (CT) para denominar la cultura establecida durante el periodo de la transición española que no colisionaba excesivamente con el Estado y la política, a través de la cual se marginalizaba aquellas expresiones artísticas que sí contaban con un cierto componente de crítica (Martínez, 2012). Si bien es cierto que la inclinación socialdemócrata imprimió tibios cambios sobre quienes poseían la autoridad cultural en el país, incorporando algunas personas con orígenes populares o humildes, en realidad, las estructuras de legitimación y autoridad cultural básicas se mantuvieron vertebrando el nuevo paradigma (Moreno-Caballud, 2017). Así, la llamada *contracultura* (Costa, 2018) que se había ido manifestando durante los últimos años de la dictadura al margen de las rígidas resistencias políticas, que había imaginado nuevas posibilidades con la llegada de la democracia, vio frustradas rápidamente sus expectativas con la política cultural socialista (Costa, 2018). De este modo, a pesar de que la contracultura española y la oposición política al franquismo tuvieran en común la búsqueda de un horizonte de libertades democráticas, la muerte de la contracultura quedaría disuelta como tantas otras luchas en el proceso político de la transición basado en los más que discutibles pilares del consenso, la reconciliación y el olvido (Costa, 2018). Así, aspectos como el mantenimiento de la franquista Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social —no sería derogada hasta 1995— enfocada en reprimir modos de vida alternativos, consumos privados o afinidades sexuales; una política cultural de subvenciones que moderaba ciertas disidencias o una expansión de la heroína en los territorios más conflictivos del Estado, fueron matando lentamente a los agentes y expresiones más contraculturales (Costa, 2018). No obstante, la herramienta más eficaz para acabar definitivamente con la contracultura iba a ser la construcción de un nuevo gusto, un nuevo estándar estético y cultural que rechazara sus valores y sus códigos expresivos. Así, el “gusto socialdemócrata” estaría caracterizado por unos valores que representarían “el justo opuesto de los valores utópicos contraculturales y que, en buena medida, anticiparán esa percepción neoliberal de la cultura que obligará a medirlo todo en términos de rentabilidad y mercado” (Costa, 2018: 25). El gusto socialdemócrata —sostiene Costa— está basado en una idea de cultura que favorece “las manifestaciones menos conflictivas, la omisión de preguntas insidiosas y la adscripción a un relato consensuado sobre la armónica fundación democrática de la sociedad española” (2018: 25).

En 1985 las competencias de cultura son transferidas a las comunidades autónomas y el Ministerio de Cultura (Real Decreto 565/1985) toma la estructura que perdurará —con algunas variaciones— hasta la actualidad formada por: tres direcciones generales (Libro y Bibliotecas, Bellas Artes y Archivos, y Cooperación Cultural), y dos organismos autónomos, el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música (INAEM) y el Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA), además de una Subsecretaría de Cultura y la Secretaría General Técnica. Durante este primer periodo socialista (1982-1986) se produjeron grandes inversiones en infraestructuras culturales como bibliotecas, auditorios, teatros o la recuperación y ampliación de museos y complejos culturales. También salieron adelante leyes como la de Patrimonio Histórico Español o la Ley de Propiedad Intelectual (Fernández Prado, 1991; Bonet, 1999; Rubio Arostegui, 2003; Quaggio, 2014) que supusieron un claro ejemplo de consolidación democrática del país, llevada a cabo por un Partido Socialista presentado como el partido de la modernización (Quaggio 2014). Una modernidad que cada vez apostaba más por un arte y una cultura posmoderna, del *pastiche* de Baudrillard situada en el marco de la *sociedad del espectáculo* de Guy Debord ante el creciente auge del poder de la televisión y los medios de comunicación (Quaggio, 2014). A lo que cabría añadir el numeroso ejército de intelectuales y columnistas responsables directos de la implementación del europeísmo y el modernismo —con todas sus implicaciones— en el Estado español (Moreno-Caballud, 2017). En este contexto, surgió —en varias ciudades, pero en Madrid con una particular intensidad— la llamada *movida*, que encajaba a la perfección con la idea de cultura que por entonces quería transmitir el Partido Socialista, diluyendo la alta cultura y la cultura popular, en un marco caracterizado por el consumo, la publicidad, la moda o el entretenimiento. La *movida* “encarnaba a la perfección el anhelo por lo «nuevo» del PSOE [...] el cosmopolitismo, la modernidad, la reapropiación ciudadana de las calles, la liberación de las costumbres y del cuerpo” que los socialistas no dudaron en apoyar, subvencionar y promover (Quaggio, 2014: 325).

En consonancia con la modernidad y *europaización* por la que cada vez apostaba más el Partido Socialista, durante sus últimos años, el Gobierno trató de llevar a cabo —bajo el mandato de los ministros Jorge Semprún o Jordi Solé Tura primero, y la ministra Carmen Alborch después— algunas modificaciones en la ley de subvenciones para encaminarse hacia un modelo más neoliberal de promoción del mecenazgo y las fundaciones que devendría en la Ley de Fundaciones e Incentivos Fiscales aprobada en 1994 (Rubio Arostegui, 2003). En esta etapa, además, tuvo una gran relevancia la participación del Ministerio de Cultura en la conmemoración del V Centenario del Descubrimiento de América y en la Exposición Universal de Sevilla (Expo'92), lo cual le costó duras críticas de diferentes sectores de la cultura española al anteponer los macroeventos culturales a las reformas necesarias en la política cultural del país (Rubio Arostegui, 2003). Estos eventos, unidos a la designación de Madrid como Capital Cultural de

Europa o los Juegos Olímpicos de Barcelona —ambos en 1992— vendrían a representar el fin del “cambio” en la psicología social tras casi veinte años de periodo posfranquista (Vilarós, 2018).

### ***3.3.5.7. LA POLÍTICA CULTURAL ESPAÑOLA DEL CAMBIO DE SIGLO XX-XXI***

Tras la victoria en 1996 del Partido Popular (PP) de José María Aznar, el Ministerio de Cultura se disuelve en el Ministerio de Educación y Cultura y se crea la Secretaría de Estado de Cultura. A pesar de su discurso menos intervencionista y más liberal, su política cultural no se distanciará demasiado de la socialista (Bonet, 1999; Rubio Arostegui, 2005; Villarroya y Ateca-Amestoy, 2019). Se mantienen los principales equipamientos culturales creados en la etapa anterior, así como las políticas de protección del patrimonio histórico y la propiedad intelectual. Además, se promueven las relaciones público-privadas con iniciativas culturales sin ánimo de lucro y se refuerzan los grandes grupos audiovisuales y editoriales del país (Bonet, 1999; Villarroya y Ateca-Amestoy, 2019), introduciendo importantes regulaciones en ambos sectores (Rubio Arostegui, 2005). Siguiendo a Rubio Arostegui (2005) podría decirse que la política cultural no fue lo peor de los gobiernos populares (1996-2004) aunque, si bien es cierto que gozó de una escasa relevancia o impacto, lo que realmente acabaría siendo importante venía fraguándose a lo largo de todos esos años.

Así, desde finales del siglo XX, la política cultural hasta la recesión económica (2008) comienza a desarrollar, en consonancia con el paradigma de las ciudades creativas —tanto con el PP como con el PSOE—, una burbuja cultural cuyo mayor exponente es la inauguración en 1997 del Guggenheim de Bilbao. Esta burbuja —como analizaremos con mayor profundidad en el capítulo 4— dio lugar a la construcción de grandes contenedores de dudosa responsabilidad, en general sobredimensionados y mal diseñados que, queriendo seguir los pasos de Bilbao, vieron en la intervención urbano-cultural un modelo de regeneración económica para sus ciudades (Esteban, 2007; Álvarez Guillén, 2016; Bonet, 2016; Rendueles, 2016, 2017; Martinell, 2019). Sin embargo, en la mayoría de las ciudades donde se apostó por este modelo no se han observado impactos positivos a largo plazo en las industrias y las escenas culturales de las ciudades (Hernández i Martí y Rius-Ulldemolins, 2016). Durante los gobiernos de José Luis Rodríguez Zapatero (2004-2011) se recuperó el Ministerio de Cultura y las industrias culturales fueron una prioridad. Con la crisis económica, los presupuestos de cultura sufrieron importantes recortes en línea con los objetivos de reducción del gasto público (Villarroya y Ateca-Amestoy, 2019), los cuales caracterizarían igualmente a la legislatura del Partido Popular de Mariano Rajoy (2011-2018).

En líneas generales, podemos afirmar que las políticas culturales en el Estado español presentan una orientación sectorial muy destacada, más centrada en las políticas de oferta que en las de demanda o formación cultural (Bonet, 2016). Las críticas al modelo del Ministerio de Cultura en España han venido dadas por su aspecto poco pragmático más que por su estructura orgánica (Rubio Arostegui, 2003). En general, desde la transición a la democracia, la planificación estratégica y la innovación han sido muy escasas y los presupuestos apenas han experimentado cambios sustanciales (Bonet, 2016). Por otra parte, la gobernanza cultural y el intento de incorporar elementos de la nueva gestión pública no se realizó de un modo correcto y, por tanto, no tuvo resultados demasiado positivos (Bonet, 2016). Los mecanismos de coordinación central con los gobiernos regionales han tenido tradicionalmente desiguales resultados. Si bien a través de la Conferencia Sectorial de Cultura se ha tratado de reforzar la cooperación cultural con las comunidades autónomas, extendiendo la circulación de buenas prácticas a lo largo del territorio (Villarroya y Ateca-Amestoy, 2019), también se ha echado en falta una mayor protección y participación de las culturas de las naciones subestatales (Rius-Ulldemolins y Martínez i Illa, 2016). Especialmente desde 2008, se han podido observar crecientes desequilibrios y disfuncionalidades en las estructuras de la política cultural, ante lo cual habría que ver si se apuesta por una centralización tecnocrática del sistema o bien por procesos de refundación participativos y descentralizados (Rius-Ulldemolins y Martínez i Illa, 2016).

En resumen, trasladando España la crisis de la política cultural que hemos mencionado anteriormente, podemos sostener que esta se basa principalmente en tres factores (Rubio Arostegui y Rius-Ulldemolins, 2015): por un lado, una disminución o desaparición de los apoyos públicos a la cultura al no ser considerada por gran parte de los poderes públicos un servicio esencial. Por otro lado, la tendencia a la instrumentalización que ha sufrido la cultura en los últimos años unido a la pérdida de legitimidad y valoración entre la ciudadanía conforman un escenario de crisis en la esfera cultural cuya solución —según algunos autores— no puede pasar únicamente por un aumento de los recursos económicos, sino que se presenta necesaria una planificación sistemática y una gobernanza multinivel adecuada orientadas hacia el medio y largo plazo (Rubio Arostegui y Rius-Ulldemolins, 2015).

### **3.3.6. CONCLUSIONES DEL APARTADO**

Como ya hemos visto a lo largo del capítulo, a partir de los años sesenta, tras la creación de lo que se puede denominar el comienzo de la política cultural moderna, a partir de la crisis del estado del bienestar, se fueron produciendo una serie de reformas en los diferentes paradigmas que vinieron a provocar una desestructuración en la política cultural (Urfalino, 1996), provocando una



crisis de los modelos tradicionales (Dubois, 2010), ante la cual han sido varias las voces que han hablado de la necesidad de refundar la política cultural (McGuigan, 2004; Dubois, 2010).

La instrumentalización de la cultura, es decir, la utilización de esta para la consecución de objetivos de otras agendas de las políticas públicas es un fenómeno ampliamente estudiado (Yúdice, 2002; Belfiore, 2006; Gray, 2007; Wu, 2007; Blomgren, 2012; Hadley y Gray, 2017). Si bien una de sus primeras instrumentalizaciones se basó en el impacto social de la cultura (Belfiore, 2006), con el auge del paradigma extracultural o economicista en el contexto local (Rodríguez Morató, 2005) y de las industrias y las ciudades creativas (Landry y Bianchini, 1995; Florida, 2010) se fue consolidando otro tipo de instrumentalización más orientado hacia el turismo o la regeneración urbana (Yúdice, 2002; Esteban, 2007; Rius-Ulldemolins, 2014a; Álvarez Guillén, 2016; Bonet, 2016; Hernández i Martí y Rius-Ulldemolins, 2016; Rendueles, 2016, 2017b; Martinell, 2019). Durante las últimas décadas, los países de occidente han sido quienes han experimentado las mayores transformaciones sociales con el aumento de la globalización; las privatizaciones; el neoliberalismo; la digitalización; las crisis migratorias; el fundamentalismo religioso o el terrorismo (Mangset, 2020). En este contexto, a pesar de la experiencia de más de cincuenta años implementando políticas culturales, no parece que la acción cultural pública en materia cultural esté preparada para afrontar los nuevos procesos de transformación que atañen a las sociedades contemporáneas occidentales, lo cual podría desembocar en una aún mayor crisis de legitimación de la política cultural (Mangset, 2020).

Como decimos, las sociedades contemporáneas están atravesando una serie de cambios cada vez más presentes en sus vidas cotidianas. Cambios de orden social, económico y político que desarrollan nuevas formas de acción e interacción en un escenario cada vez más globalizado, creando a menudo procesos de deconstrucción de categorías discursivamente estructuradas y nuevas formas de acción y organización (De Souza Marques, 2015). Al programar políticas culturales públicas, el Estado deberá tener en cuenta este nuevo contexto social debiendo producirse una reflexión institucional por ambas partes, tanto desde el Estado, como desde la sociedad civil (De Souza Marques, 2015). Desde esta reflexión, a partir de un proyecto de democracia cultural, se deben buscar las pluralidades culturales inherentes a las sociedades contemporáneas, ampliando así los procesos de participación y la toma de decisiones en las políticas culturales públicas (De Souza Marques, 2015).

El enfoque de derechos humanos se plantea hoy fundamental para la configuración de unas políticas culturales con la visión holística e integral que requiere la cultura contemporánea (Weber, 2014; Carbó, 2019), por lo que se ha reivindicado la necesidad de que estas se elaboren con perspectiva feminista y ecologista (Carbó, 2019) en tanto que la cultura debe ser el elemento

vertebrador de todos los retos que se deban asumir. Asimismo, el acceso a la cultura y a la participación cultural también deberá ser un elemento constituyente de la base de todas las políticas culturales (Weber, 2014). En oposición a algunas políticas culturales que entienden la cultura como algo autónomo y puro, que creen que su tarea consiste únicamente en la programación y gestión de espectáculos con muy poco riesgo político, el objetivo de las políticas culturales también es el de revelar las dimensiones culturales de lo que aparentemente no se presenta como tal (Vich, 2013). En referencia a esto, también se ha instado a incluir las políticas culturales en proyectos políticos de mayor alcance, dotándolas de una dimensión transversal que interactúe con todo tipo de actores sociales y sea capaz de generar procesos que produzcan una transformación de los imaginarios sociales (Vich, 2013).

Para concluir, entendemos como Rubio Arostegui y Rius-Ulldemolins (2015) que las ciencias sociales pueden jugar un papel muy relevante en la configuración de las políticas culturales del futuro. En este sentido, cabe destacar la importancia de poner en valor los efectos cohesionadores de las prácticas culturales, así como criticar aquellas dinámicas instrumentalizadoras de la cultura o escenarios utópicos que no conlleven a soluciones reales materiales. Para ello, se propone la investigación en torno a aspectos como las nuevas formas de creación de valor público de la cultura, nuevas formas de gobernanza cultural o nuevas dinámicas de participación e innovación social en el ámbito cultural (Rubio Arostegui y Rius-Ulldemolins, 2015). Recogiendo estas propuestas, planteamos esta investigación que —como ya avanzamos en el apartado de justificación de la investigación— trata de analizar si las nuevas dinámicas de la política cultural local que llegaron a los ayuntamientos españoles en 2015 tuvieron los resultados esperados o no, para que —sea cual sea la respuesta— podamos continuar generando conocimiento en torno a la política cultural que amplíe las posibilidades de un mayor y mejor desarrollo en el futuro próximo.

Dando aquí por terminado este capítulo, comenzamos en el siguiente a realizar un recorrido ya enmarcado en el siglo XXI en su práctica totalidad, que hará la función de prólogo a los capítulos relativos al análisis empírico de nuestra investigación.

## **CAPÍTULO 4. LA CULTURA FRENTE AL CAMBIO DE ÉPOCA**

Una vez hemos podido analizar con una cierta profundidad diferentes aproximaciones a la cultura y la política cultural desde la filosofía, la sociología, la ciencia política o los estudios culturales, comenzamos en este punto el capítulo 4 con el objetivo de clarificar y sumergirnos en la cultura frente al cambio de época. Si bien —como hemos visto— la cultura atravesó desde el siglo XVIII diferentes fases en cuanto a su significado, sus funciones jerárquicas y estructurantes o sus potencialidades emancipadoras y transformadoras, desde finales del siglo XX, la cultura ha tenido que adaptarse a los profundos cambios que han tenido lugar en los modos de vida de la sociedad. De este modo, a un análisis de los cambios en la producción cultural con la llegada de las industrias culturales y creativas, le sigue una contextualización histórica-política que nos ayuda a situarnos en los años en torno a los cuales hemos focalizado el análisis empírico de la investigación. Seguidamente, también se realizan en la parte final de este capítulo varias aproximaciones a la cultura desde el ámbito municipal, así como a los nuevos escenarios en los que la cultura y la política cultural se encuentran hoy situados que hacen las funciones de antesala a la segunda parte de la tesis —capítulos 5, 6 y 7— correspondiente al análisis empírico de la misma.

### **4.1. PRODUCCIÓN CULTURAL Y PRECARIEDAD LABORAL: ¿ENEMIGOS ÍNTIMOS?**

*“Aunque siempre ha sido evidente que se trataba de un entorno social lleno de precariedad laboral, clientelismo, alienación, clasismo y superficialidad, los creadores, los mediadores, los productores e incluso los espectadores nos hemos dicho a nosotros mismos una y otra vez que nada de eso importaba porque... «somos artistas»”*

César Rendueles

#### **4.1.1. LOS MEDIOS DE PRODUCCIÓN CULTURAL**

Como ya hemos visto en el apartado 3.1.3, según Marx y Engels, “las ideas de la clase dominante son las ideas dominantes en cada época” (Marx y Engels, 1974: 50), lo cual vendría a decir que, dado que las clases dominantes tienen en su poder el control de los medios de producción, prácticamente tienen también asegurado los medios de producción intelectual (Storey, 2002).

Recordando a la Escuela de Fráncfort, para Theodor Adorno, el arte es social en tanto que está atravesado por la división del trabajo. Es por esto que “la relación del arte con la sociedad no hay que buscarla ante todo en la esfera de la recepción [...] hay que buscarla en la producción” (Adorno, 2004: 301). En una parte del capítulo dedicado a la industria cultural de *Dialéctica de la ilustración*<sup>41</sup>, Adorno y Horkheimer hablan del modelo de producción cultural que se lleva a cabo en la industria cultural, el cual pese a establecer una notable separación entre quienes producen la obra y quienes la consumen, no está produciendo en ningún momento sujetos activos y pasivos respectivamente sino que “ambos se implican mutuamente en una rara heteronomía paralela” (Raunig, 2008: 30) actuando los dos de forma pasiva según la determinación del sistema. En contraposición con la idea de Adorno y Horkheimer, otros pensadores “satélites” de la Escuela de Fráncfort como Walter Benjamin o Bertolt Brecht sí pensaban que autores y público podían cambiar los procesos productivos y establecerse como productores culturales con un papel activo (Raunig, 2008).

Por su parte, Raymond Williams, en continuidad con Antonio Gramsci apostaba por un proyecto transformador de la sociedad basado en la democratización de los medios de producción cultural. Para Williams, la cultura, además de manifestación espiritual, tenía un importante componente material y por tanto dependía totalmente de los criterios socioeconómicos del sistema capitalista (Alonso Trigueros, 2014). Como teórico marxista, Williams realiza un análisis histórico muy completo sobre la evolución de los medios de producción cultural determinando que, si bien en el periodo feudal y medieval era más evidente la existencia de una cultura dominante y una subordinada, desde la aparición de la reproducción física de artefactos culturales, habían surgido ciertas “asimetrías” entre las novedosas formas de producción cultural y los tradicionales métodos de reproducción social y cultural. Estas asimetrías pueden dividirse en tres áreas: la censura y otras formas de control y su lucha contra ellas; el conflicto entre el poder estatal y un mercado cada vez más liberalizado; y las relaciones cambiantes entre una cultura heredada tradicionalmente de modo oral y las nuevas formas de reproducción cultural (Williams, 1994). El productor cultural libre, por tanto, deberá romper con estas asimetrías y con el poder hegemónico que bloquea la aparición de nuevas concepciones y valores de la vida (Muñoz, 2009).

Cómo ya vimos en el apartado 3.1.6, el *campo* es para el sociólogo Pierre Bourdieu “un espacio específico en donde suceden una serie de interacciones” (Moreno y Ramírez, 2003: 16). El campo de la producción cultural puede dividirse —según Bourdieu— en *el campo de la producción restringida*, el cual está destinado a la producción de bienes simbólicos destinados a otros

---

<sup>41</sup> La parte en cuestión no ha sido revisada en el apartado 3.1.4 (dedicado a la Escuela de Fráncfort) ya que se ha decidido expresamente tratarla en este apartado debido a su estrecha relación con la temática general de este apartado.

productores de bienes simbólicos, y en el *campo de la gran producción simbólica*, destinado a producir bienes simbólicos para los no productores, es decir, para el gran público. Si bien este último se rige por las normas de competencia de querer llegar a un mercado tan grande como sea posible, el campo de producción restringida obedece a unos criterios de evaluación creados por los pares que son a su vez clientes y productores (Bourdieu, 2010). Debido a la jerarquización establecida entre los diferentes tipos de capital y sus poseedores, el campo de la producción cultural se sitúa en una posición dominada (Bourdieu, 1995). El nivel de autonomía de este campo se podrá medir en función de su capacidad de imponer sus propias normas con criterios culturales y no permitir injerencias externas (Bourdieu, 2010). Así, “cuanto mayor es la autonomía, más favorable es la relación de fuerzas simbólicas para los productores más independientes de la demanda” (Bourdieu, 1995: 322). No obstante, por muy liberados que puedan estar de imposiciones externas, siempre van a estar sometidos a la necesidad del beneficio de los campos económicos o políticos (Bourdieu, 1995).

Desde la década de los noventa, el neoliberalismo ha supuesto un tremendo impacto sobre las formas de producción cultural y sobre las identidades de los productores culturales, introduciendo así una nueva figura en el mercado laboral: el emprendedor cultural (Rowan, 2010). A lo largo de este apartado veremos cómo surgió su nacimiento a raíz de la aparición —a mediados de los años 90— de las industrias culturales y creativas, de la búsqueda de autorrealización en el trabajo y/o de las ansias de escapar de la precariedad laboral del sector cultural, conociendo así las principales características de una figura que no es “ni ideológica ni políticamente neutra” (Rowan, 2010: 17).

En la actualidad, estamos situados en un nuevo escenario económico posfordista que ha modificado las tradicionales relaciones de producción, el trabajo, los mercados y las propias condiciones de los/as trabajadores culturales. El tradicional modelo industrial ha entrado en crisis y ha sido desplazado por otro modelo posfordista globalizado donde las nuevas tecnologías desarrollan un papel fundamental que nos ha llevado a unos niveles muy elevados de deslocalización industrial, externalización de las producciones y globalización del mercado laboral (Navarrete, C., 2017). Así, nos encontramos en una fase del capitalismo que ha sido denominada como *capitalismo cultural* o *cognitivo* basada no solo en la producción de bienes y servicios sino también en la mercantilización de la vida, que busca constantemente la extracción de plusvalía a través de la explotación en el trabajo, en el tiempo libre, en la cultura y en muchos de los aspectos más básicos de los individuos (Navarrete, C., 2017). Esta mercantilización de la vida real, es también una mercantilización simbólica, ya que, al operar con un modelo cultural idealista, desplaza todo tipo de crítica social provocando altos niveles de sometimiento (Navarrete, C., 2017). En este contexto, la producción artística y cultural también se ha visto gravemente afectada y nos resulta interesante recoger aquí parte de un texto de la artista y

profesora de la Facultad de Bellas Artes de Valencia, Carmen Navarrete sobre la percepción histórica de los/as productores culturales:

“La producción artística siempre se ha sustentado sobre la figura excepcional del genio creador, no condicionado por las relaciones de producción. Una mitología conservadora y elitista que nos representa como individuos socialmente privilegiados que desarrollamos una forma de trabajo no alienado, producto de una libertad individual que se pretende sin cortapisas, y frente a ello la realidad no sólo institucional, sino también cotidiana, del arte como un modo de producción, disseminación y recepción/consumo inserto en un marco socioeconómico y político complejo; el arte como espectáculo mediático, resultado de la integración de la esfera de la alta cultura burguesa y los apartados de la industria cultural contemporánea” (Navarrete, C., 2017: 112)

Esta escisión entre lo cultural y lo social, ha ido integrándose en las producciones culturales críticas, invisibilizando con ello las condiciones materiales de los/as trabajadores culturales y neutralizando la producción de toda crítica social a la institución arte (Navarrete, C., 2017). En los últimos años, los principales teóricos de la izquierda radical han hablado mucho más en museos y centros culturales que en sindicatos, sedes de partidos o centros sociales “como si la cultura hubiese adquirido el rol de guardiana de la emancipación en el entorno posmoderno” (Rendueles, 2016: 21).

En el contexto de la última gran crisis financiera, antes de que estallara el 15M, en la publicación colectiva *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional* (2008), varios artistas e investigadores culturales incidían ya en la necesidad de cambiar de modelo cultural apostando por uno que desmitificara la excepcionalidad del trabajo cultural y crease condiciones laborales no precarizadas orientándose hacia la crítica institucional y a la producción de bienes comunes.

Por otra parte, paralelamente a la creación de las industrias culturales y creativas —y coincidiendo con la época de crisis económica y los recortes de servicios públicos de los últimos años— las grandes corporaciones multinacionales comenzaron a adentrarse —a través de sus fundaciones— en el mundo del arte, los museos y la cultura en general, ofreciendo todo tipo de patrocinios, becas, ayudas y demás “apoyos” a las empresas y los trabajadores culturales, consiguiendo así una excelente campaña de marketing y una posibilidad de desgravaciones fiscales que les permita aumentar aún más sus beneficios económicos (Aldaz, 2017). En este contexto, la producción artística crítica y transformadora no tiene cabida en el panorama actual de museos, centros de arte

o universidades, que funcionan obedientes a los intereses del capital y que además exigen unos niveles de producción y consumo cultural de excesiva rapidez sin posibilidad alguna para la reflexión crítica (Aldaz, 2017).

A lo largo de este capítulo, realizaremos un breve repaso a las formas hegemónicas de producción cultural, las industrias culturales y creativas, con sus características diversas, haciendo referencia a sus orígenes y a los efectos ocasionados en términos sociales, laborales y, por supuesto, culturales.

#### **4.1.2. LAS INDUSTRIAS CULTURALES Y CREATIVAS**

A continuación, realizaremos un breve recorrido histórico de las industrias culturales y creativas focalizando tanto en sus principales características como en las críticas asociadas generadas pocos años después de su puesta en marcha.

##### **4.1.2.1 CONCEPTO Y RECORRIDO HISTÓRICO DE LAS ICC**

En contra de lo que pudiera pensarse, el concepto de *creatividad* tiene unos orígenes relativamente recientes. Si bien el concepto en lengua inglesa —*creativity*— no aparecería hasta 1875, en castellano su aparición en el diccionario de la Real Academia Española (RAE) no se daría hasta el año 1984 (Santamaría, 2018). Se trata de un concepto que a lo largo de la historia había estado totalmente vinculado al ámbito de la religión y la teología, en relación a la creación divina y no como algo que estuviera al alcance de las acciones humanas (Santamaría, 2018). No sería hasta la década de los años cincuenta, cuando desde el bloque occidental, se comienza a vincular el concepto de creatividad con el de libertad (económica), en contraposición con el sometimiento —en teoría existente— en el bloque soviético. De este modo, y muy rápidamente, comienza a proyectarse el concepto —especialmente en EEUU— convirtiéndose en “la gran arma cultural de propaganda del capitalismo, destinada a la difusión de modelos de vida” (Santamaría, 2018: 120).

A finales de los años setenta, la corriente de pensamiento político-económico neoliberal comenzó a convertirse en hegemónica en la mayoría de los países europeos, tratando de extraer beneficio de todo cuanto fuera posible (Rowan, 2010). Esta corriente, claro está, tampoco fue ajena a la cultura, comenzando así un proceso paulatino de economización de esta, donde toda producción cultural era susceptible de ser introducida en el mercado (Rowan, 2010).

Con la victoria de Margaret Thatcher (1979) y Ronald Reagan (1981) en Reino Unido y Estados Unidos respectivamente, da comienzo una década de los ochenta marcada por una ruptura con el

consenso socialdemócrata de posguerra y una apuesta por las doctrinas más neoliberales de la economía de mercado, caracterizada por una oleada de privatizaciones, una reducción del gasto público y una fuerte expansión del sector privado (Wu, 2007). La cultura también se vería notablemente afectada por estas doctrinas, con fuertes recortes en el presupuesto público, importantes reformas fiscales para favorecer el mecenazgo cultural y una apuesta permanente por la entrada de empresas multinacionales en la financiación de museos y organismos públicos de la cultura, con su correspondiente cuota de poder en la toma de decisiones (Wu, 2007).

Como ya hemos visto en el apartado 3.1.4. la noción de *industria cultural* fue introducida en los años cuarenta por los teóricos de la Escuela de Fráncfort Theodor Adorno y Max Horkheimer, para referirse al nuevo sistema de producción industrial y masificada de la cultura. No obstante, sería a partir de los años sesenta cuando un grupo de sociólogos franceses, unidos a otros grupos de activistas y responsables políticos recogieron el término para convertirlo en “industrias culturales” (Hesmondhalgh, 2007: 16). Así, mientras que Adorno y Horkheimer utilizaban el concepto en singular para hacer referencia a la existencia de un campo unificado donde las diferentes formas de producción cultural coexistían atendiendo a una misma lógica, con la utilización del concepto en plural, se pretendía mostrar cómo de complejas eran las diferentes industrias culturales existentes e identificar las distintas lógicas de trabajo en cada tipo (Hesmondhalgh, 2007).

Tras un largo proceso de desindustrialización y terciarización, comienza a introducirse en las grandes ciudades occidentales un discurso que valoriza la cultura y la presenta como un posible pretexto ante determinadas decisiones político-económicas, así como una solución ante las altas tasas de desempleo existentes (Rowan, 2010). De este modo, podemos encontrar un primer antecedente del nuevo adjetivo que se le aplicaría a las industrias culturales, en el año 1994 cuando el gobierno australiano presentó el documento: *Creative Nation: Commonwealth Cultural Policy* donde por primera vez se introduce el concepto de «sector creativo» (Rowan, 2010, 2016a). Ya en la introducción de este documento, podemos observar cómo se centra la atención no en la cultura en sí misma, sino en el valor que esta pueda generar:

“Esta política cultural es también una política económica. La cultura genera riqueza. En líneas generales, nuestras industrias culturales generan 13 billones de dólares al año y dan empleo alrededor de 336.000 personas. La cultura genera valor añadido y es una contribución esencial para la innovación, el marketing o el diseño. [...] Es valiosamente exportable en sí misma y un acompañamiento



esencial de otros productos. Atrae turistas y estudiantes. Es esencial para el éxito económico”<sup>42</sup>.

Un año más tarde (1995), los especialistas en estudios urbanos Charles Landry y Franco Bianchini publicaban *La Ciudad Creativa* en donde aseguraban que, si bien hasta entonces las ciudades habían sido totalmente dependientes de la industria, los materiales y la tecnología, en el siglo XXI la dependencia recaería en la creatividad y la innovación (Landry y Bianchini, 1995). De este modo, construir un entorno creativo en las ciudades sería la mejor herramienta para promover su desarrollo económico en ellas. En este aspecto, se plantea necesario llevar a cabo ciertas acciones como eliminar obstáculos a la creatividad, crear nuevos indicadores de éxito, fomentar el interculturalismo y la participación o establecer espacios creativos (Landry y Bianchini, 1995). A partir de estos años, comienza entonces una tendencia donde la cultura es instrumentalizada para conseguir otros objetivos en las agendas de las políticas públicas (Gray, 2007; Hadley y Gray, 2017).

Con un ya formado recorrido teórico, cuando en 1997, en el Reino Unido llegó al poder el Nuevo Laborismo de Tony Blair, el Ministerio de Cultura, Medios de Comunicación y Deportes (DCMS) comenzó a darle más peso al concepto de «creativo» que al de «cultural» impulsando el informe *Creative Industries Mapping Document* o con la creación del organismo Creative Industries Task Force. Así, sectores como el diseño gráfico, la artesanía o las artes escénicas comenzaron —como nunca antes había sucedido— a ser vistos desde un prisma económico y, a propuesta del DCMS, las industrias creativas son definidas como “...aquellas industrias basadas en la creatividad individual, las habilidades y el talento. También tienen el potencial de crear beneficios y empleo a través de la explotación de la propiedad intelectual” (Rowan, 2010).

En 2002, el consultor y profesor estadounidense Richard Florida, publicaba *La clase creativa. La transformación de la cultura del trabajo y el ocio en el siglo XXI*, el cual ejercería una tremenda influencia en las concepciones en torno a la creatividad y los nuevos modelos de trabajo y de estilos de vida. Tomando como referencia las enormes transformaciones sociales que han tenido lugar desde los años cincuenta hasta la actualidad, para Florida, “el auge de la creatividad humana como característica definitoria de la vida económica es la fuerza que impulsa los grandes cambios de nuestra era. [...] De ella fluyen las nuevas tecnologías, las nuevas industrias, las nuevas fortunas y otros factores económicos positivos” (Florida, 2010: 61). Así, la creatividad se ha convertido en el activo más importante para dinamizar la economía. Las empresas han priorizado

---

<sup>42</sup> *Creative Nation: Commonwealth Cultural Policy* (1994). Gobierno de Australia. Traducción propia al castellano del documento original en inglés.

la capacidad creativa a la hora de contratar a sus trabajadores y han tratado de concentrar sus centros de trabajo en espacios creativos (Florida, 2010). De este modo, el espíritu creativo ha provocado cambios muy considerables en la sociedad. Las relaciones sociales y laborales han sido desplazadas por otros vínculos más débiles y compromisos más temporales encaminados a conseguir nuestra propia identidad individual (Florida, 2010). Florida sostiene que ha nacido una nueva “clase creativa” (2010: 47) que —a diferencia de otros indicadores habitualmente utilizados como los hábitos de consumo o el nivel de ingresos— utiliza un indicador definido por el trabajo que desempeña. Esta *clase creativa* (que supondría según Florida el 30 % de la población activa estadounidense) incluye las personas dedicadas a la arquitectura, la ciencia, la ingeniería, el diseño, las artes, el espectáculo, la música o las nuevas tecnologías cuyo principal objetivo sea el de crear nuevas ideas y nuevos contenidos creativos (Florida, 2010). Esta nueva clase creativa ha renunciado a altos niveles de seguridad laboral, a cambio de una autonomía individual que permite una cierta auto organización del tiempo y los modos de trabajo. Si bien en el pasado, las personas se identificaban siguiendo una serie de categorías sociales (profesión, estado civil...), hoy en día es habitual que las personas «creativas» tengan un sinnúmero de intereses en diversas actividades que configuren su “identidad creativa única” (Florida, 2010: 53).

En este contexto, la clave para entender cómo la creatividad juega un papel central como dinamizador de la economía reside para Florida (2010: 327) en las «3T» del desarrollo económico: la tecnología, el talento y la tolerancia. Estos tres aspectos se presentan como imprescindibles para todos los lugares que deseen atraer a personas creativas y nos sirve para comenzar a analizar el siguiente concepto del consultor estadounidense.

Tras el éxito experimentado —a casi todos los niveles (comercial, académico, y profesional)— de *La clase creativa*, Richard Florida publicó en 2008 *Las ciudades creativas. Por qué donde vives puede ser la decisión más importante de tu vida*, donde recuperaba parte de las tesis expuestas hacía más de diez por Charles Landry y Franco Bianchini, para sostener que si bien tener un buen trabajo, un alto nivel educativo, asegurarse unos ingresos considerables, o escoger la pareja adecuada, son algunas de las decisiones más importantes que tomaremos a lo largo de nuestras vidas, elegir el lugar donde vivir, puede llegar a ser igual o más importante que estas (Florida, 2009). Esta decisión “afecta a todos y cada uno de los aspectos de nuestra vida. Puede determinar el salario que percibimos, las personas a las que conocemos, las amistades que establecemos, y las opciones disponibles para nuestros hijos y nuestras familias. La gente no es igual de feliz en todas partes, y hay lugares que consiguen proporcionar mejor calidad de vida que otros. [...] La cuestión es que el lugar en que vivimos es un factor crucial en nuestras vidas, porque afecta a todos los demás: trabajo, educación y amor” (Florida, 2009: 15-16).

De este modo, a través de —como asegura Florida— un pormenorizado estudio junto con la investigadora Charlotta Mellander en más de 300 regiones metropolitanas de Estados Unidos y apoyándose en ciertos estudios pasados, se puede evidenciar una cierta correlación entre los precios de la vivienda en las ciudades y su oferta de entretenimiento (unido al factor obvio que viene marcado por el nivel de ingresos de los residentes) (Florida, 2009). Además de estos factores, existe otro más importante que estos, denominado por Florida como “índice bohemio-gay” (2009: 142), el cual viene a constatar que la concentración tanto de personas con trabajos del ámbito de las artes y la cultura como las personas homosexuales, generan —debido a su condición histórica de grupos marginales— un ambiente de apertura, ocio y tolerancia en las ciudades que las hacen más atractivas (Florida, 2009).

Como veremos en el siguiente apartado, resulta curioso que además de las numerosas críticas asociadas al concepto de las industrias creativas en general y a los planteamientos de Richard Florida en particular, haya sido el propio Florida quien terminase reconociendo los fallos en torno a sus propios análisis.

Así, liderados por el Reino Unido, muchos países y ciudades comenzaron a apostar por la economía creativa como modelo de desarrollo económico (Bonet y Negrier, 2018a; Warren y Jones, 2018). Este cambio de paradigma que nacía con las industrias creativas suponía la entrada a la economía de mercado de un importante número de agentes y prácticas culturales que hasta entonces habían estado apartadas de estas dinámicas. Comenzaron a aparecer, entonces, numerosas microempresas o trabajadores culturales autónomos que venían a proveer al mercado de esa tan demandada creatividad convirtiendo así a la “pequeña empresa emprendedora [...] en el modelo favorito de los responsables político-culturales” (Rowan, 2010: 40). Paralelamente a este proceso, también comienzan a proliferarse los psicólogos, consultores, profesores o *coaches* acompañados de un sinnúmero de libros de gestión empresarial o *management* que funcionan como una suerte de generadores de discurso sobre las bondades del emprendizaje con el beneplácito de la gran mayoría de la administración pública (Rowan, 2010; Santamaría, 2018).

De este modo, se define así un nuevo ecosistema empresarial formado por trabajadores autónomos y empresas de entre dos y tres trabajadores, articulados en red formando *clusters* que genera economías de codependencia entre los distintos agentes y que crea una nueva clase trabajadora diferente a la tradicional del modelo fordista o industrial, más individualista y con una búsqueda de autonomía mayor (Rowan, 2010).

#### **4.1.2.2 CRÍTICAS A LAS ICC: PRECARIEDAD, DESIGUALDADES Y GENTRIFICACIÓN**

En los últimos años, prácticamente todos los partidos políticos han caracterizado al sector cultural como un «motor del cambio de modelo económico» (Rendueles, 2016). Se ha organizado, por tanto, un claro discurso político a favor de la creatividad en donde los gobiernos han llevado a cabo políticas de promoción del emprendizaje cultural con un claro componente neoliberal reforzando una visión en donde el Estado no debe intervenir en el mercado, sino que debe asegurarse de que todo el mundo participe en él (Rowan, 2010).

Sería lógico pensar que no existe un cambio sustancial de significado al pasar del concepto *industria cultural* hacia otro a priori similar como *industrias culturales y creativas*. Sin embargo, —como hemos analizado brevemente en el apartado anterior— sí que existen varias diferencias considerables (Raunig, 2008). Así, mientras que la industria cultural que demonizaban Adorno y Horkheimer estaba organizada en potentes empresas de comunicación que abarcaban la práctica totalidad de la producción que ellos denominaban “pseudocultural”, hoy —y desde finales del siglo pasado— las industrias culturales y creativas se estructuran en formas de pequeños negocios en el campo de la moda, la comunicación, el diseño gráfico, las nuevas tecnologías, etc. o en el mejor de los casos, acumulándose entre ellas formando los llamados *clusters*. Si bien el modelo de institución de la industria cultural era la gran empresa, en las industrias culturales y creativas lo es la pseudo-institución, es decir empresas temporalmente muy limitadas y basadas en proyectos. Estas empresas, si bien son fruto en parte del deseo suscitado a partir de los años 60, de construir modelos de vida alternativos y de mayor libertad, no solo no han sido capaces de cumplir los deseos de estos individuos, sino que se han dedicado a promover la precarización, temporalidad e inseguridad laboral (Raunig, 2008). Mientras que Adorno y Horkheimer tenían como una de sus principales preocupaciones la falta de posibilidad que tenían los sujetos en la industria cultural para convertirse en empresarios independientes, en la actualidad ocurre todo lo contrario, ya que se produce de manera perversa la libertad ansiada por los teóricos de Fráncfort en forma de trabajo *freelance* que habitualmente va acompañado de flexibilidad laboral extrema y una vida totalmente precarizada (Raunig, 2008; Navarrete, C., 2017).

Analizando las *creative industries* a partir de su función simbólica, se puede comprobar cómo a través de un vocabulario muy específico, el discurso sobre la creatividad y el trabajo cultural trata de provocar una transformación en el conjunto de la sociedad, describiendo a los nuevos “creadores” o emprendedores culturales como personas autodeterminadas, creativas y libres y rechazando de algún modo a las personas «no creativas» (Peck, 2005; Von Osten, 2008). De este modo, se entiende la creatividad como algo otorgado naturalmente a todo el mundo y desarrollarla

es prácticamente una obligación social. Este comportamiento encaja a la perfección con las ideas de autorregulación y competitividad del mercado neoliberal, donde el trabajador estará dispuesto a las condiciones de flexibilidad y movilidad que le exigirá este sistema a la vez que se legitiman recortes sociales y culturales amparándose en la auto organización y la iniciativa propia (Peck, 2005; Von Osten, 2008; Santamaría, 2018). El discurso de las industrias creativas supone una notable mercantilización de las artes, la cultura e incluso de la tolerancia social que en la mayoría de los casos no ha hecho más que profundizar las desigualdades sociales existentes y favorecer la gentrificación<sup>43</sup> en las zonas promocionadas a través de las clases creativas (Peck, 2005; Scott, 2006; Yúdice, 2008; Sorando y Ardura, 2016; Bustamante, 2019; Zallo, 2019). De hecho, ha sido tal la cantidad de estudios que han probado estos efectos, que incluso el último libro de Richard Florida, *The New Urban Crisis* (2017) sobre las desigualdades sociales y el aumento de los alquileres en las grandes ciudades, ha sido entendido como un *mea culpa* hacia su exacerbada promoción de las clases y las ciudades creativas<sup>44</sup>.

En el texto *Contra la clase creativa* (2008), Alberto De Nicola, Benedetto Vecchi y Giggi Roggero argumentan una serie de críticas contra las ideas de Richard Florida en tanto que el concepto de *clase creativa* supone poner la creatividad en el centro de la estructura económica en detrimento del concepto clásico de trabajo, dividiendo a la sociedad entre la clase creativa y la *old society*. La clase creativa supone reforzar a la sociedad del actual capitalismo cognitivo ejerciendo un fuerte desclasamiento de la sociedad, que ve cómo las relaciones de explotación y la lucha de clases propias del fordismo quedan relegadas al pasado, deshabilitando posibilidades de lucha y transformación social (De Nicola; Vecchi y Roggero, 2008). El discurso de las industrias creativas ignora cuestiones de gran relevancia como la precariedad generalizada de su mano de obra, la contaminación de la alta tecnología utilizada, o el imperialismo cultural (Miller, 2011). Además, analizando el caso estadounidense, es posible comprobar como en lugar de —como intenta hacernos creer Florida— fomentar el multiculturalismo y la tolerancia a las distintas etnias, lo que originan las industrias creativas es una segregación e invisibilización aún mayor hacia las personas migrantes (Scott, 2006; Yúdice, 2008).

Como ya hemos comentado, en los últimos años, se ha ido introduciendo en el Estado español este discurso de las industrias culturales en las diferentes administraciones estatales provocando cambios en la concepción de la cultura y en la función de esta (Rowan, 2010). Así, la cultura, que

---

<sup>43</sup> Gentrificación: (del inglés: *gentry*, «alta burguesía») el concepto de *gentrificación* o ennoblecimiento hace referencia al proceso de transformación urbana de una zona deteriorada, con la consecuente subida del precio de los alquileres y el coste de la vida en esa zona.

<sup>44</sup> Véase: Wainwright, O. (2017), «"Everything is gentrification now": but Richard Florida isn't sorry», *The Guardian* [Digital]. Disponible en: <https://www.theguardian.com/cities/2017/oct/26/gentrification-richard-florida-interview-creative-class-new-urban-crisis> [Última consulta: 25 de junio de 2018].

había sido fundamental en la lucha antifranquista y cuya concepción a partir de 1978 había sido la de promover la educación y la cohesión social, pierde durante la etapa socialista todo rasgo de conflicto político, pasando a ser un elemento para el consenso y la estabilidad nacional, entregándose a las bondades del mercado bajo el mantra de modernizar la sociedad (Marzo, 2017). El sector cultural jugó un papel fundamental en el sometimiento consentido al Régimen del 78. Pero no lo hizo como suele decirse de una forma acrítica y despolitizada, sino “proporcionándonos una forma innovadora, crítica, emocionante y creativa de convivir con la especulación financiera, la corrupción, el clasismo extremo y el racismo” (Rendueles, 2016: 20).

Existen pocas expresiones más evidentes del sometimiento por parte del sector cultural al mercado, como las grandes intervenciones arquitectónicas llevadas a cabo en el Estado español entre finales del siglo XX y comienzos del XXI (Rendueles, 2016). Como ya hemos visto, coincidiendo con la burbuja inmobiliaria desarrollada en España durante 1997 y 2008, comienzan a desarrollarse numerosos complejos artísticos estrechamente asociados a procesos de regeneración urbana de espacios degradados cuyo mayor exponente sería la inauguración en 1997 del Museo Guggenheim de Bilbao (Álvarez Guillén, 2016). De este modo —siguiendo la doctrina de las ciudades creativas— varias ciudades españolas como Valencia, Barcelona, Madrid o Santiago decidieron seguir el ejemplo de Bilbao apostando por la intervención urbana en materia cultural como modelo de regeneración económica buscando lo que vino a denominarse “efecto Guggenheim” (Esteban, 2007). Se trataba de lo que se llamó la creación de una “imagen-marca (*branding*)” de la ciudad (Yúdice, 2008: 49). En realidad, este proceso ya había sido iniciado en 1992 con las transformaciones urbanas en Barcelona para los Juegos Olímpicos, y la inversión en infraestructura en Sevilla con motivo de la Exposición Universal. Todas estas inversiones asociadas a macro eventos y a procesos de regeneración urbana fueron de gran importancia para las grandes empresas constructoras, así como unos perfectos legitimadores de la burbuja inmobiliaria que permitió crear, a su vez, una muy considerable burbuja cultural legitimada por las teorías de la innovación y de las clases creativas (Rendueles, 2016). Como decimos, han sido muchas las ciudades que apostaron por este tipo de políticas urbanas surgidas a raíz del auge de la economía creativa, mediante la creación de *distritos culturales* sin analizar y profundizar detalladamente en las implicaciones que podían traer estos procesos (Herrera-Medina, Bonilla-Estévez y Molina-Prieto, 2013). En este sentido, sería necesario que desde la órbita de la arquitectura se analizara en profundidad el modelo de las ciudades creativas para trabajar en consonancia con los ámbitos económico y cultural de las respectivas ciudades (Herrera-Medina, Bonilla-Estévez y Molina-Prieto, 2013).

Si bien —como venimos diciendo— la idea de creatividad y el vocabulario *culturalizado* ha afectado considerablemente a las condiciones laborales de los trabajadores culturales, no es

menos importante el daño que también ha hecho a los barrios de las ciudades más *cool* (especialmente en Europa) funcionando como un claro componente gentrificador (Von Osten, 2008: 88). La utilización del arte como dinamizador económico a través del turismo ha sido sobradamente contrastada, lo cual ha hecho que sean muchas las ciudades de todo el mundo que hayan optado por utilizar estas estrategias (Aldaz, 2017). Sin embargo, este hecho que *a priori*, podría parecer que no tiene nada de malo, está muy asociado a procesos de gentrificación y especulación urbanística, desplazando a las personas de clase trabajadora de sus barrios, sustituyéndolas por personas con mayor poder adquisitivo, con el correspondiente beneficio económico de constructoras y especuladores (Aldaz, 2017).

El filósofo y profesor de Teoría del arte Alberto Santamaría habla de “activismo cultural neoliberal” (2018: 36) para referirse a cómo la lógica neoliberal se apropia del vocabulario y el lenguaje de la creatividad y las emociones, generando lo que él mismo denomina “ciudadanía de baja intensidad” (2018: 56). Así, bajo esta lógica, como ya sucediera con los movimientos contraculturales en los Estados Unidos de finales de los setenta (Frank, 1997), el mercado se apropia de conceptos —hasta ahora propios de movimientos sociales o antisistema— como «colaboración», «pensamiento crítico» o «movilización» para vaciarles totalmente de cualquier tipo de significado crítico, transportándolos al ámbito educativo-empresarial. Es ahí donde reside la gran capacidad cultural del neoliberalismo: saber asimilar todo aquello que genera disensos, con el fin de homogeneizarlo todo (McGuigan, 2009; Santamaría, 2018; Frank, 1997). Así, en los últimos años, ha tenido lugar, en el campo del arte y la literatura principalmente, un “intento de salida nostálgica de lo posmoderno [...] a través de un superficial eclecticismo carente por completo de un factor crítico” que Santamaría denomina “alta cultura descafeinada” (2019: 58).

La creatividad funciona entonces como una especie de “herramienta amable” que genera un alto grado de compromiso en el trabajador sin ofrecerle a cambio ningún tipo de seguridad en su situación laboral. Se ve, por tanto, la creatividad como “el rostro visible del eje competitividad-flexibilidad que necesita del otro lado: el riesgo y la seguridad como reto” (Santamaría, 2018: 130). En los últimos años, especialmente a raíz de la crisis económica, el concepto de *creatividad* ha ido introduciéndose en las instituciones bajo un halo sospechoso de positivismo y amabilidad, mostrándose siempre totalmente distanciado de la política. Al mismo tiempo, comienza a crearse en paralelo, un desmedido auge del concepto de emprendedor que parecen encajar a la perfección con el de creatividad y, por supuesto, con las leyes del mercado neoliberal (Santamaría, 2018). El antiguo mundo industrial se ha transformado en un “capitalismo de rostro cultural” (Eagleton, 2017: 168). El papel de las industrias culturales, las imágenes, el diseño, la publicidad, las marcas o los modos de vida de la actualidad nos muestran al capitalismo en su forma “estética” (Eagleton,

2017: 168) donde la creatividad ha sido puesta al servicio de la “adquisición y la explotación” (Eagleton, 2017: 168).

La creatividad no es algo que pueda ser introducido en las ciudades en forma de informáticos hackers, *gays* o personas bohemias del mundo de las artes y la cultura, la creatividad debe desarrollarse orgánicamente a través de un complejo entrelazado de las relaciones de producción, de trabajo y de la sociedad específica de cada contexto urbano (Scott, 2006). Sin embargo, dado que esta mercantilización del término *creatividad* por parte de las grandes instituciones y empresas no supone otra cosa que la ruptura de cualquier visión crítica y politizada de la cultura, quizás se podría plantear la posibilidad de “acabar de una vez por todas con esta creatividad” (Santamaría, 2016: 85).

#### **4.1.3. TRABAJO CULTURAL, FEMINISMOS Y PRECARIEDAD LABORAL**

A finales de la década de los setenta, comienza a extenderse el pensamiento de un grupo de sociólogos y economistas de una crítica hacia el Estado y una búsqueda de liberalización del mercado que no tenía la socialdemocracia implantada tras la Segunda Guerra Mundial. De esta manera argumentaban que, en el contexto de globalización de la época, si no se realizaban una serie de reestructuraciones en el ámbito laboral, aumentaría el desempleo, se frenaría el crecimiento económico y la inversión, y aumentaría la pobreza (Standing, 2011). Estas hipótesis fueron fuertemente respaldadas por el poder político de la época y tras una rendición de la socialdemocracia, las tesis neoliberales se hicieron efectivas en la década de los ochenta. En resumen, estas medidas neoliberales consistían en una flexibilidad de mercado laboral: bajada de salarios y reducción de la seguridad y protección del empleo (Standing, 2011). A medida que el proceso de globalización iba avanzando, la flexibilidad laboral también lo hacía, creándose así una nueva clase en la sociedad, aunque con precedentes pasados: el *precariado* (Standing, 2011). Se trata de “un neologismo que combina el adjetivo «precario» con el sustantivo «proletariado»” (Standing, 2011: 26). El precariado es algo distinto a otros conceptos más utilizados como *clase obrera* o *proletariado* ya que, si bien estos términos hacen referencia a unos trabajadores asalariados con una posición relativamente estable, con unos convenios colectivos definidos y con unos patronos o jefes claramente identificables, en la actualidad, el precariado no está sindicado, no sabe realmente para quien trabaja y no tiene un salario o un puesto de trabajo estable e indefinido (Standing, 2011).

Desde hace muchas décadas, la situación económica de la gran mayoría de artistas y productores culturales ha estado marcada por la precariedad (Aliaga, 2017). La irrupción de las industrias



culturales y creativas, unida a la cada vez más exitosa figura del emprendedor fomentada a través de los diferentes focos de poder, hizo que se comenzara a pensar en los agentes culturales como nuevos emprendedores culturales (Rowan, 2010). Estos trabajadores alternan periodos de cotización en la seguridad social con otros en los que no lo hacen debido a sus escasos ingresos. El trabajo por proyectos es la norma generalizada de los emprendedores culturales y, por tanto, la intermitencia y la temporalidad, junto con la falta de coberturas sociales, son sus principales características convirtiéndose en el “eslabón más vulnerable de la cadena de derechos” (Rowan, 2010: 61). Así, el trabajador cultural autónomo ha perdido cierta seguridad laboral para disponer de más libertad y autonomía en su trabajo que, en muchos casos, se convierte en una forma de autoexplotación con altas dosis de realidad (Rowan, 2010). Esta situación probablemente se haya agudizado en los últimos años a raíz de la crisis económica, generando lo que la artista visual y docente María Ruido ha denominado “capitalismo licuefacto (putrefacto)” donde las vidas de los/as trabajadores/as culturales son “vidas ikea” en tanto que frágiles y mutables “con decisiones constantemente desplazadas” (Ruido, 2017: 149).

En la línea de Ruido, habla la profesora de Ciencia Política Isabell Lorey de la “economización de la vida” para hacer referencia no solo a la explotación laboral sino a la completa disponibilidad de nuestras vidas ante “intereses económicos explotadores” (Lorey, 2008: 70). Pero esta “economización de la vida” —asegura Lorey—no es en exclusiva una suerte de fenómeno ultraliberal que se ha apoderado de nosotros, sino que es también causa de diversas prácticas que se han venido desarrollando en el contexto de los movimientos sociales desde los años sesenta con el objetivo de desarrollar modos de vida alternativos a los tradicionales. Después de mayo del 68, el capitalismo comenzó a impregnarlo todo, deshabilitando cualquier posibilidad de construir imaginarios alternativos, y transformando acriticamente antiguas armas del situacionismo como la imaginación y la creatividad, absorbiéndolas al discurso neoliberal (Santamaría, 2019). De este modo, las ideas clave a llevar a cabo eran: “decidir por sí mismo en qué trabajar y con quién; elegir formas precarias de trabajo y vida en tanto en cuanto parecía posible una mayor libertad y autonomía, precisamente a partir de la organización del tiempo propio; y lo más importante de todo, autodeterminación” (Lorey, 2008: 72). Son estas prácticas las que no solo no han permitido dotar de mayor libertad y autonomía a las personas, sino que han ayudado considerablemente a una flexibilidad y precarización masiva del trabajo (cultural). A pesar de la falta de estudios empíricos sobre estas situaciones, resulta muy interesante el perfil de productores y productoras culturales que determina Lorey:

“Se trata de individuos instruidos o muy instruidos, por lo general entre veinticinco y cuarenta años, sin hijos o hijas, en situación de empleo precario de forma más o menos intencionada. Persiguen trabajos temporales, viven sobre

proyectos y persiguen contratos de trabajo con varios clientes al mismo tiempo, o al menos uno tras otro, por lo general sin seguro de enfermedad, vacaciones pagadas ni subsidio de desempleo. [...] La semana de cuarenta horas de trabajo es una ilusión. El tiempo de trabajo y el tiempo libre no tienen fronteras definidas. El trabajo y el ocio ya no se pueden separar. Invierten el tiempo de trabajo no remunerado en acumular una gran cantidad de saber por el que no se les paga, pero que de forma natural se exige y se utiliza en las situaciones de trabajo remunerado” (Lorey, 2008: 74).

Ante esta situación, conviene recordar cómo en el ámbito cultural se hace necesario incidir en la alta cantidad de voluntariado existente en las llamadas industrias culturales llegando al punto de que algunos individuos busquen trabajos también precarios, pero menos creativos, para poder financiarse la producción cultural propia. No obstante, es fundamental no hablar de manera totalizadora de la “economización de la vida” pues de este modo se quita importancia a otras formas de hegemonías, así como a las luchas y los conflictos, impidiéndonos visualizar otras formas de autonomía y libertad que hagan posible la ruptura con la precarización neoliberal (Lorey, 2008).

Cuando se habla de la precarización que viven la gran mayoría de trabajadores culturales, es fundamental establecer una diferencia existente entre trabajo y empleo (Lazzarato, 2008; Zafra, 2017) ya que, la duración de este último representa solo una parte del total del trabajo real realizado (formación continua, investigación, ensayos, etc.). Estas condiciones generan también una figura de trabajador intermitente definida como “empleador/empleado” (Lazzarato, 2008: 23), donde por un lado tienen que adaptarse a las condiciones de la producción cultural y, por otro, tienen que poner en marcha sus propios proyectos (Lazzarato, 2008).

En España, el trabajo cultural está caracterizado por unos bajos niveles tanto de ingresos como de personas asalariadas (30,1 % cuando la media nacional es del 16 %) lo cual hace que muchas personas tengan que compatibilizar su trabajo cultural “vocacional” con trabajo en otros sectores como la hostelería o el turismo. Como veremos más adelante, en los últimos años, se han incrementado el número de proyectos comunitarios y espacios autogestionados que, a diferencia de la escasa preocupación que muestra el mundo del emprendizaje (no cultural) hacia los contextos sociales, sí están interesados y colaboran habitualmente con los movimientos sociales contribuyendo a politizar debates internos de estas empresas y tratando de equilibrar sus necesidades económicas con su preocupación por la situación social de su contexto (Rowan, 2010). Esta situación de precariedad tan palpable ha sido ampliamente denunciada, y ha provocado el nacimiento de algunas iniciativas como el manifiesto firmado por más de 3.500

trabajadores/as de la cultura por una *Renta Básica Universal e Incondicional* como método para combatir la precariedad existente en el ámbito cultural<sup>45</sup>.

Las condiciones que caracterizan el trabajo precario, tienen muchas semejanzas con las condiciones laborales que históricamente han tenido que soportar las mujeres desde su incorporación al mundo laboral (Navarrete, A., 2017). La entrada masiva de las mujeres en el mercado de trabajo puso de relieve la relación conflictiva entre el tiempo de trabajo y el tiempo de los cuidados considerado erróneamente de no-trabajo (Navarrete, A., 2017). En las condiciones actuales de lo que pareciera una crisis constante, la tasa de paro femenina sigue siendo mayor que la masculina, los salarios siguen siendo inferiores, y las condiciones precarias (temporalidad y tiempo parcial) son mucho más habituales en las mujeres que en los hombres. Sus ingresos son menores y las tasas de pobreza son mucho más altas (Navarrete, A., 2017; Navarrete, C., 2017; Villarroya, 2017). Por otro lado, en la actualidad, se está produciendo una feminización del trabajo, donde las condiciones de vulnerabilidad, flexibilidad, disponibilidad o invisibilidad, tradicionalmente asociadas a los trabajos realizados por mujeres, se están extendiendo a casi todos los ámbitos sociales y sectores profesionales (Navarrete, A., 2017).

El feminismo<sup>46</sup> ha jugado y sigue jugando un papel fundamental a la hora de denunciar las subordinaciones de las mujeres a la lógica patriarcal, así como el hecho de que no todos los trabajos sean remunerados y reconocidos de igual forma (Navarrete, A., 2017). La primera ola del feminismo tuvo lugar en el cambio del siglo XIX al XX y estuvo centrada en el derecho al voto de la mujer reivindicado por las sufragistas (Carbó, 2019). La segunda ola tuvo lugar en los años sesenta y setenta y estuvo centrada en las reivindicaciones del plano económico y legal. En ese periodo los estudios centraron su interés en cuestiones de género y sexualidad, así como en las diferencias de etnia (Carbó, 2019). Desde los años noventa hasta la actualidad, se extiende la tercera ola centrada en el cambio cultural que garantice “la plena igualdad, la libertad de acción y la participación en la vida política, económica, social y cultural de las mujeres” (Carbó, 2019: 146). En este periodo, los estudios culturales y el feminismo comienzan a trazar una visión más poliédrica sobre las relaciones entre cultura y género, entendiendo sus interconexiones con otros aspectos como la clase, la raza o la diversidad cultural o sexual (Carbó, 2019). En los últimos años, una parte importante del movimiento feminista, a través de varias autoras (Butler, 2007; Preciado, 2016) ha cuestionado las identidades sexuales y la propia división entre lo masculino y

---

<sup>45</sup> Véase: Domènech, M. y Martínez, R. «Cuando el conflicto nos elige» en *Nativa* [Digital]. 6 de mayo de 2020. Disponible en: <https://nativa.cat/2020/05/cuando-el-conflicto-nos-elige/> Última consulta: 14 de julio de 2020.

<sup>46</sup> Durante el periodo de redacción de esta tesis, el movimiento feminista a nivel internacional —y especialmente en el Estado español— ha aumentado considerablemente la visibilidad de sus luchas, su impacto social y sus acciones políticas, destacando la Primera Huelga General Feminista del 8 de Marzo de 2018 en la que miles de mujeres salieron a las calles de toda España en los cientos de manifestaciones celebradas en todo el país, para reivindicar la igualdad real entre hombres y mujeres.

los femenino a través de la teoría *queer*, desatando numerosos debates en todos los espectros ideológicos (incluido dentro del movimiento feminista).

El feminismo también ha servido como una herramienta para comprender las políticas que atraviesan muchos de los malestares cotidianos bajo el lema «lo personal es político», reivindicando la necesidad de cuidar las relaciones y valorar lo doméstico (Manrique, 2020). Así, ha tomado fuerza la noción de «ecofeminismo» para hacer referencia a la necesidad de relacionar los plenos derechos de las mujeres con la sostenibilidad del planeta reivindicando una economía que ponga la vida en el centro ante cualquier otro interés (Herrero, Pascual, González Reyes, 2018; Carbó, 2019; Manrique, 2020).

En *El Entusiasmo* (2017), la escritora y profesora de arte Remedios Zafra aborda la sensación *entusiasta* de multitud de personas —mujeres en su mayoría— que se desviven por trabajos en el ámbito cultural no remunerados con la esperanza de que algún día se conviertan en empleos con los que poder llevar una vida mínimamente digna. Sin embargo, en los últimos años, los trabajos relacionados con el sector artístico y cultural se han visto alejados de su condición laboral asociándose con el ocio y las aficiones y privando de retribución económica en muchas ocasiones a los trabajadores culturales (Zafra, 2017). De este modo, se ha convertido en una práctica cuasi sistemática el hecho de que muchos jóvenes recién licenciados en carreras afines a la producción cultural, lleven a cabo trabajos imprescindibles para el correcto desarrollo de la actividad cultural en cuestión (recepción y asistencia de invitados, control de acceso y acreditaciones, limpieza o preparación de comida) sin recibir contribución económica alguna y reforzando la idea de que el trabajo cultural se ejerce más como un hobby que como una profesión (Aliaga, 2017; Navarrete, C., 2017).

Las desigualdades que sufren las mujeres en el sector cultural, han sido recogidas por numerosos estudios, intervenciones artísticas o ensayos que han visibilizado la falta de paridad en el mundo del arte y la cultura (Villarroya, 2016, 2017; Navarrete, A., 2017). En los últimos años, las cuotas aplicadas en las instituciones culturales han ayudado a conseguir cierta paridad en estos centros. Sin embargo, sin la existencia de un marco laboral y jurídico normalizado unido al gran desinterés de una buena parte de las y los trabajadores culturales por las condiciones en que realizan sus trabajos, se plantea muy difícil mejorar las condiciones laborales actuales (Navarrete, A., 2017)<sup>47</sup>.

---

<sup>47</sup> El 6 de septiembre de 2018 la Comisión de Cultura del Congreso de los Diputados aprobó por unanimidad la creación de un Estatuto del Artista, con el objetivo de resolver reclamaciones históricas del sector en materia de fiscalidad, protección laboral y derechos de autor.

Si bien este desinterés existe, también son reales las luchas que —con una mayor intensidad desde el año 2000— han nacido por parte de la sociedad civil, formando diferentes asociaciones o agrupaciones de mujeres trabajadoras de la cultura. Algunos ejemplos son la Asociación de Mujeres en la Música (AMM), la Asociación de Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales (CIMA), Mujeres en las Artes Visuales (MAV) o Mujeres en la Industria de la Música (MIM) (Corredor Lanás y Corredor Lanás, 2017). Estas y otras asociaciones, así como otras mujeres a título individual, plantean diversas propuestas a llevar a cabo en la lucha por la igualdad en el ámbito cultural, como la creación de un Plan de Igualdad en el Ministerio de Cultura, programas de igualdad de oportunidades en el acceso a trabajos culturales, paridad en los jurados de los Premios Nacionales de Cultura y en los patronatos de museos y centros de arte públicos, o políticas activas para el apoyo a la creación y producción artística de autoría femenina (Corredor Lanás y Corredor Lanás, 2017). Por otro lado, también es fundamental la existencia de datos más regulares y fiables en lo que respecta a la dimensión de género en las actividades culturales, incorporando a las estadísticas no solo datos cuantitativos sino también cualitativos que nos permitan realizar un diagnóstico más elaborado y completo de la situación actual (Villarroya, 2016, 2017).

Por otra parte, resulta llamativo que, si bien el sector cultural es un sector muy feminizado, esto cambia cuando se llega a los puestos de mayor prestigio —y mayor remuneración— que pasan a ser ocupados en su mayoría por hombres (Navarrete, A., 2017; Zafra, 2017). Además, es relevante destacar la importancia de tener un sustento económico que te permita tener la “libertad” de poder dedicarte a la creación cultural. Podría decirse, en resumen, que “*género y pobreza* siguen operando como categorías clave para la desigualdad laboral y la precariedad contemporáneas en los trabajos creativos” (Zafra, 2017: 24).

Si bien es cierto —como ya hemos visto— que tanto La Escuela de Fráncfort y otros pensadores como Guy Debord denunciaban la asociación que se producía en el sistema capitalista entre ser y tener [“eres lo que tienes”], en el momento actual —además de esta— también existe una relación identitaria con el trabajo [“soy la práctica que ejerzo”] (Zafra, 2017: 217). Los trabajos culturales, alimentados por el prestigio social que reciben quienes los realizan, son los principales beneficiados de este modelo que deviene en que “la precariedad forme parte singular de la cultura de hoy, la atraviesa y caracteriza, la define” (Zafra, 2017: 219).

En este contexto, solo un aumento del nivel educativo, acompañado de un aprecio a las manifestaciones artísticas y una concienciación por parte de los productores culturales por defender sus derechos, podría afectar a las condiciones actuales de absoluta precariedad (Aliaga, 2017). Así, se plantea necesaria la creación de “espacios cruzados, espacios transfeministas” que

sean capaces de crear discursos de lucha contra el capitalismo generador de las condiciones de precariedad (Navarrete, A., 2017: 142-143).

Como cierre del apartado, ofrecemos a continuación algunas reflexiones de diferentes profesionales y académicos relacionados con la gestión y la política cultural para conocer sus opiniones en torno a las industrias culturales y creativas. Así, acerca de la persistente apuesta de muchas administraciones públicas por los distritos culturales y los planes creativos para dinamizar sus ciudades, el investigador en políticas públicas, Rubén Martínez señala tres motivos para que se mantengan vigentes estas dinámicas: “En primer lugar, creo que hay una falta de imaginación política a la hora de regenerar un barrio a través de mecanismos que sean productivos económicamente, culturalmente y socialmente. [...] Creo que hay una falta de imaginación a la hora de articular esas tres capas: la social, la política y la económica. [...] En segundo lugar, y como consecuencia del primero, hay un punto de inercia. Se habla continuamente de regenerar el barrio y la economía en contextos que antes vivían de la producción fabril y se intenta provocar un proceso de transformación de esos modelos productivos [...] repitiendo sin pensarlo mucho una: lo que eran fábricas de creación textil ahora son fábricas de creación, aquello que eran distritos fabriles ahora son distritos creativos. [...] En tercer lugar está el alto rendimiento que dan estas fórmulas en términos políticos y económicos. Cuando dicen que van a invertir en I+D se supone que tienen que intervenir con políticas públicas y planes de regeneración económica que aumenten el personal cualificado, la calidad de la educación pública, la capacidad de las infraestructuras, etc. Sin embargo, el discurso de los distritos creativos, básicamente es eso, un discurso. Más que actuar en lo material se basa en actuar sobre lo simbólico. [...] En el momento que se dice “aquí tendremos un distrito creativo”, lo que apenas supone una inversión para revalorizar el patrimonio y para atraer al sector creativo, se espera que el capital simbólico de la zona aumente, que como sabemos suele tener impactos en el precio del suelo. Apenas inviertes nada, tan solo produces discurso, y el rendimiento en términos económicos y políticos puede ser muy alto. En conclusión, la falta de imaginación, la inercia y el alto rendimiento hace que los planes basados en distritos creativos sean muy seductores”.

Una opinión similar a la de Martínez, sostiene el catedrático en Ciencia Política Joan Subirats, considerando que “se sigue apostando por este modelo porque es un paradigma simple y relativamente fácil de capturar como slogan o como concepto, ya que tiene esa mezcla de economía, negocio, creatividad y diversidad. Hay una cantidad de elementos que son sugerentes que rompen con miradas más clásicas y al mismo tiempo mezclan elementos aprovechándose muy bien de la relación entre creatividad y diversidad. Como el siglo XXI es un siglo de diversidad donde esta es un valor en sí mismo, el factor de la creación y la innovación aparece como un factor buscado por todas las ciudades, para salir de una estructura obsoleta de sectores

económicos que parece que ya no funcionan como antes. Esa idea de que la creatividad les puede dar un cierto lugar en el mundo, hace que todo el mundo busque su espacio. Además, es relativamente barato: pones un par de coworking y unas starts up, te ayudas de la precariedad natural del sector cultural... y ya puedes decir que has fundado un distrito creativo”.

En líneas semejantes a Martínez y Subirats se mueve la socióloga María Victoria Sánchez Belando sosteniendo que ya “Hace mucho tiempo que están siendo cuestionadas estas políticas (El propio Florida en 2012 reconoció sus errores). Las principales críticas son la instrumentalización económica sobre la cultura y la creatividad en el contexto de las ciudades. [...] Ha sido muy utilizado y lo sigue siendo ya que es algo muy atractivo, que “queda bien” en el discurso político (la cultura siempre ha sido políticamente instrumentalizada y ahora lo es económica y socialmente también). A nivel discursivo, el concepto de industrias creativas tiene un potencial muy importante. Además, los consultores han sabido relacionarse muy bien con los gobiernos locales y han introducido de una manera muy clara y con unos intereses muy concretos este discurso de la creatividad. Se trata de un discurso que es muy volátil, muy fácil de expandir, pero que, según las críticas, se argumenta empíricamente que no hay ninguna evidencia fuerte del impacto positivo de las políticas creativas. Todo lo contrario, si hay alguna evidencia es un impacto negativo en una serie de cuestiones muy criticables”. El politólogo Nicolás Barbieri considera que “se sigue apostando por este modelo, porque las numerosas críticas sólo han sido desde la academia. Pero, ¿cuántas críticas has escuchado que desde la propia administración se hayan hecho a Florida y toda la idea de ciudad creativa? Desde la administración pública se sigue pensando que esos son los mejores modelos para justificar las políticas culturales. Se han leído mucho a Florida, pero no a sus críticos. La administración trata de legitimarse hablando de impacto económico, generación de diversidad... y dado el vacío que hay en el campo cultural, entra muy bien”.

Por su parte, el sociólogo César Rendueles resume claramente el motivo del mantenimiento de estas políticas: “Porque es una vía de legitimación de la especulación inmobiliaria. Tal cual. No tengo la menor duda. Hay gente que lo hace inconscientemente y otros consciente, pero es una vía de dulcificación de la especulación inmobiliaria. La especulación inmobiliaria ha sido el eje económico junto con el turismo de este país. Unos con buena fe y otros con mala fe. El paraguas de la cultura y la creatividad a todo el mundo le parece bien, es indiscutido. Ese tipo de intervenciones normalmente sonaría disparatado, pero bajo este paraguas se dulcifica”.

En una posición más receptiva respecto a las industrias culturales y los distritos creativos se sitúa la historiadora del arte Jazmín Beirak: “Si hubiera políticas realmente firmes con la limitación del precio del suelo y de los alquileres... no me parecería mal que la cultura fuera un vehículo de

renovación. Se apuesta por estos modelos de «distritos culturales» porque te activan la zona, es decir, al poner un polo cultural en una zona, estás interviniendo en el espacio urbano para ir incorporando más núcleos de actividad cultural. Estaría bien que esto se hiciera siguiendo la propia idiosincrasia de cada núcleo, pero, no obstante, yo creo que no siempre se llega como un elefante en una cacharrería, sino que a veces se intenta construir algo partiendo del tejido del barrio... A mí me parece que a través de espacios culturales y artísticos ir tejiendo la red social me parece que está guay. Creo que puede ser una buena manera de ir densificando un tejido social, que es, en mi opinión, una de las principales funciones de la política cultural”.

En la línea de Beirak también podría situarse la opinión del sociólogo Arturo Morató cuando sostiene que “para empezar, yo diría que el concepto de las ciudades creativas es más diverso de lo que parece. Florida le sacó mucho rendimiento a esto y engatusó mucho, pero en verdad, hay muchas versiones. Él mismo, en su fórmula mágica, utilizó algunas cosas que no tienen nada de malo. Hay una constatación de que hay un énfasis, una atención y una importancia de la cultura mayor en las ciudades. Esto en sí no creo que tenga nada de malo, de hecho, lo veo como algo prometedor. Sin embargo, si esto lo empaquetas de cierta manera y lo vendes como una pastilla para lograr que tu ciudad sea más creativa que la de al lado, puedes con ello utilizar mecanismos perversos que puede dar unos resultados nefastos. Hay otras visiones de la ciudad creativa y la importancia de la creatividad y no tienen por qué generar gentrificación, precariedad, etc. más allá de la visión oportunista de Florida y de sus usos”.

En definitiva, la irrupción de las industrias culturales y creativas supuso cambios muy relevantes en las relaciones de producción del trabajo cultural. Debido a su bajo coste como apuesta política, las administraciones públicas no dudaron en volcarse con la cultura y la creatividad incluso una vez sabidos los efectos negativos que podían generarse en términos de precariedad o aumento de desigualdades. Así, como señalan algunos de los/as expertos consultados, si bien no toda apuesta política hacia la cultura y la creatividad puede tener esos efectos perversos, será necesario activar mecanismos de control específicos en cada caso analizado y no ofrecer soluciones universales en decisiones políticas complejas como las que nos ocupan.



## 4.2. CULTURA, CIUDAD Y GOBERNANZA PARTICIPATIVA

*Y que han cambiado el significado  
de algunos verbos como "disfrutar".  
Y en la calle se hace un gran silencio,  
pero si escuchas bien oirás un crac.  
En toda España solo suena un crac.  
En occidente solo se oye un crac.*

Nacho Vegas

El presente apartado —junto con el siguiente— tiene un papel central en esta tesis. Si bien todos los apartados de los capítulos que conforman el marco teórico (3 y 4) tienen una notable relevancia pues nos aportan un conjunto de saberes y nociones necesarias para comprender mejor el análisis empírico del trabajo, este apartado tiene además una función de nexo entre las dos partes (teórica y empírica). Comenzaremos analizando el desarrollo político de las últimas décadas en España con el objetivo de comprender cuáles fueron los condicionantes para el desarrollo del 15M y las posteriores candidaturas municipalistas que calaron profundamente en la política local del país. Posteriormente, trataremos de profundizar en el paradigma de la gobernanza y sus aproximaciones desde una óptica local, participativa y cultural, para posteriormente analizar sus incidencias históricas y actuales en el ámbito de la política local del Estado. Para terminar, como nexo con el último apartado centrado en los bienes comunes y las políticas culturales del bien común, analizaremos los nuevos comunes urbanos que han ido adquiriendo cierto protagonismo en los últimos años.

### 4.2.1. NUEVOS MOVIMIENTOS SOCIALES. PACTOS DE LA MONCLOA - 15M. ¿UNA SEGUNDA TRANSICIÓN?

A raíz de las protestas obreras y estudiantiles de los años sesenta del pasado siglo, concurren dos tendencias en la órbita de la izquierda. Por un lado, una, situada a la izquierda de los partidos comunistas institucionalizados continúa fiel al papel central otorgado a las masas por los pensamientos marxistas tradicionales. Por otro lado, desde la izquierda contracultural norteamericana, los situacionistas o las corrientes neomarxistas o neoanarquistas europeas, surgen otras corrientes de pensamiento revolucionario que asumen la crítica a la masa llevada a cabo tradicionalmente por las doctrinas liberales. De este modo, se promueven los valores de la subjetividad personal y el individualismo, los cuales caracterizan a una buena parte de los movimientos sociales actuales en donde se elimina toda referencia elogiosa a la masa como fuerza histórica consiguiendo el gran anhelo de las burguesías liberales: la superación e incluso la

deslegitimación de la lucha sindical y la política de clase (Delgado, 2016). Partiendo de esta última tendencia, surgen en estos años los llamados Nuevos Movimientos Sociales los cuales se distancian de las clásicas luchas obreras llevadas a cabo por los sindicatos en los centros de trabajo, para acercarse a otras luchas como el feminismo, la ecología o los derechos civiles (Langman, 2013; Herranz, López Carrasco y Muñoz-Reja, 2020). Como ya comentamos anteriormente, el 15M fue un movimiento ciudadano —enmarcado en la lógica de los nuevos movimientos sociales— surgido en mayo de 2011 en varias ciudades del Estado español para reclamar una democracia más participativa, una regeneración democrática y, en general, una ruptura con el sistema implantado en 1978. No podríamos realizar siquiera un somero análisis del 15M —como es nuestra intención— sin explorar —aunque sea de forma superficial— los principales condicionantes políticos y económicos, responsables de su surgimiento.

Tras la muerte de Franco en 1975 y el nombramiento del Rey Juan Carlos I como Jefe del Estado comienza un periodo de transición hacia la democracia que estará caracterizado por la búsqueda de consensos y la ausencia de cambios drásticos de ruptura con la etapa franquista (Díez, 2011; Quaggio, 2014; Rodríguez, 2015; Juliá, 2017). El nombramiento en 1976 de Adolfo Suárez como presidente del Gobierno no fue acogido con grandes expectativas por la oposición, tratándose de un Gobierno formado en su mayoría por jóvenes pertenecientes al antiguo régimen franquista. En esta etapa se impulsaron algunas reformas como la Ley para la Reforma Política (diciembre 1976) que permitiría el cambio político, la suspensión del Tribunal de Orden Público (enero de 1977) o la ampliación de la amnistía a presos políticos (marzo de 1977) que culminaría, en octubre de 1977, con la Ley de Amnistía. Es necesario mencionar también la relevancia de la legalización —el 9 de abril de 1977— del Partido Comunista de España (PCE) que le permitiría presentarse a las elecciones de junio de 1977, para lo cual su secretario general, Santiago Carrillo, tuvo que realizar una serie de concesiones que serían criticadas desde la izquierda no pactista (Quaggio, 2014; Rodríguez, 2015; Juliá, 2017; Preston, 2019).

A finales del franquismo, a medida que la gestión económica del Gobierno se iba impregnando del desarrollismo y el liberalismo de los tecnócratas del Opus Dei, la conflictividad laboral y las luchas sindicales iban en aumento (Díez, 2011; López, 2012; Rodríguez, 2015; Juliá, 2017; Preston, 2019). Tras los Pactos de la Moncloa de 1977, los tecnócratas franquistas comienzan a dejar paso a los nuevos economistas que vienen con las aspiraciones europeístas y con un discurso neoliberal totalmente preparado (López, 2012).

Debido a la colaboración de numerosos periodistas, académicos e historiadores provenientes de diferentes sectores ideológicos se termina por configurar un discurso histórico sobre la Transición asentado en los principios de: ser modélica en tanto que era un modelo a imitar en las transiciones

a la paz de otros países; un ensalzamiento del papel de diferentes figuras como el Rey Juan Carlos I, Adolfo Suárez, Gutiérrez Mellado, Manuel Fraga o Santiago Carrillo entre otros; ser pacífica en tanto que no se desató una nueva guerra civil; supuso la integración y el consenso de todos los sectores sociales y políticos, así como una reconciliación de las dos Españas que quedaban relegadas ya al pasado. A partir de estos principios se va construyendo el mito fundacional de la Transición sobre el que se sustentará la nueva monarquía constitucional (Díez, 2011).

Sin embargo, esta historia oficial ha sido cuestionada en los últimos años y, especialmente a comienzos del presente siglo, ha surgido un público interesado en profundizar las características reales de tan “modélica” transición. Este discurso crítico se puede sostener en la idea de que lo que se realizó no fue una transición sino una transacción entre las élites, donde los grupos de poder y la oposición, pactan mantener el *statu quo* franquista, a cambio de una participación institucional de los opositores transigentes con el franquismo (Díez, 2011; Rodríguez, 2015). Por otra parte, se trató de favorecer la desmovilización a través de diferentes acuerdos con grandes partidos y sindicatos, y se recurrió en numerosas ocasiones a la violencia y la represión gubernamental, lo cual provocó cientos de asesinatos en protestas —como los cinco manifestantes en Vitoria en 1976— de los cuáles, muchos no han sido juzgados a día de hoy (Díez, 2011; Rodríguez, 2015). Además, contra la idea del consenso generalizado y la inclusión de todos los sectores sociales y políticos, cabe destacar el rechazo y la persecución de cualquiera que cuestionase los Pactos de la Moncloa como el sindicato CNT o partidos independentistas como ERC (Díez, 2011). A pesar de la Ley de Amnistía de 1977, la Transición se fundamentó en la exoneración de todos los responsables del franquismo y dicha ley permitió poner al mismo nivel a los opresores y los oprimidos tras casi cuarenta años de dictadura (Díez, 2011). La democracia del '78 puede ser —en términos fundamentales— homologable a otras democracias burguesas del entorno como la francesa, la italiana o la alemana, y no una continuación del régimen franquista, pues se reconocen una serie de derechos, libertades y garantías jurídicas, además de algunos puntos relativos a la vida cotidiana, las mujeres o al sistema cultural. Sin embargo, es irrefutable establecer que esta nueva democracia tiene una inmensa relación con el tardofranquismo (Rodríguez, 2015). La Transición permitió, desde un dominio absoluto del poder, la fuerza y los medios, mantener todos los privilegios obtenidos durante el Franquismo, de los grupos sociales que provocaron la Guerra Civil como la banca, la patronal, la aristocracia, el ejército o la Iglesia católica suponiendo —en cierta medida— un cambio político y cultural para el país, pero no social (Díez, 2011; Rodríguez, 2015). Fue esta ausencia de ruptura con el franquismo, la que va a ir provocando —como ya hemos comentado en el apartado 3.3.— un *desencanto* (Cebrián, 1992; Quaggio, 2014; Rodríguez, 2015; Juliá, 2017; Vilarós, 2018) generalizado entre la sociedad y una relevante desafección política de la sociedad española que

se reflejaría en los altos niveles de abstención en las elecciones generales de 1979 (Cebrián, 1992; Rodríguez, 2015; Juliá, 2017).

En los primeros años ochenta, tras la aplastante mayoría absoluta del Partido Socialista en 1982 —precedida de su renuncia al marxismo—, los ministros de Economía de Felipe González, Miguel Boyer primero, y Carlos Solchaga después, con similar ideología neoliberal que Margaret Thatcher o Ronald Reagan definieron las líneas básicas del capitalismo español mediante el control de la inflación, las privatizaciones o la desmovilización general (López, 2012; Preston, 2019). Así, dado que en el caso español no había —a diferencia del Reino Unido— estado de bienestar que dismantelar, ni recortes posibles en unas escasas ayudas sociales, la tarea del gobierno socialista consistió en un dismantelamiento de la industria, la cual había sido el principal motor de desarrollo económico en la fase anterior y también principal foco de conflictos sociales (López, 2012; Preston, 2019). Todo ello, sostenido bajo una poderosa mayoría absoluta que hacía posible que estas medidas se vieran como «males necesarios» para la tan ansiada entrada en Europa que por fin iba a terminar con la tradicional inferioridad española equiparando el nivel de vida de España con el de sus vecinos europeos (López, 2012).

El proceso de neoliberalización del Estado español tuvo lugar por la vía de la Unión Europea. Con la crisis de los años setenta, al capitalismo se le presentaba una excusa perfecta para la liberalización de los flujos de inversión y la supresión de los controles del capital (López, 2012). Con la entrada de España en la Comunidad Económica Europea (CCE) en 1986 se impusieron las doctrinas neoliberales provenientes de Bruselas como el precio a pagar para formar parte de ella. Entre esas condiciones, estaban la desindustrialización del país para que Francia y Alemania no tuvieran competencia, así como la privatización de empresas de telecomunicaciones, banca y energía para dar cabida a los flujos transnacionales. A cambio, España se convertiría en un enorme mercado inmobiliario y de consumo, a través de la promoción de las actividades financieras y bursátiles, del turismo y de una altísima y excesiva apuesta por las infraestructuras de transporte (López, 2012). La adhesión a la CEE significaba la entrada en el mercado común y la supresión de todas las barreras arancelarias perdiendo así, los beneficios de la asimetría arancelaria del acuerdo firmado con la CEE en 1970. La compra de títulos y acciones cambió rápidamente en el tejido industrial español pasando la propiedad de las acciones de los extranjeros en grandes empresas españolas del 14 al 44 % del total (López y Rodríguez, 2010). Mientras tanto, a nivel europeo se iba construyendo el entramado institucional para la unión monetaria bajo los principios del neoliberalismo atlántico. Con el Tratado de Maastricht de 1992 se fijaba como prioritario para los gobiernos el control de déficit público y el Banco Central Europeo nacía con el objetivo de controlar la inflación (López, 2012). En España, la realización de macroeventos como la Exposición Universal de Sevilla y las Olimpiadas de Barcelona, así como la construcción masiva

de autopistas y kilómetros de AVE se antepusieron a cualquier otra consideración social o económica con amplios niveles de consenso (López, 2012). Por otro lado, el Gobierno de González, también se vio salpicado por los escándalos de su política antiterrorista, mediante la cual —entre los años 1983 y 1987— supuestamente habría llevado a cabo la financiación de los Grupos Antiterroristas de Liberación (GAL) para combatir a la banda armada ETA (Preston, 2019).

Tras los procesos de liberalización del mercado, a partir de los años ochenta, tiene lugar en España un proceso de «financiarización de las actividades domésticas» a través del cual comienzan a introducirse diferentes útiles financieros destinados a las familias y los pequeños ahorradores que iban a sentar las bases de las futuras burbujas patrimoniales de los años noventa y dos mil (Rodríguez y López, 2010). A mediados de los años noventa, el impacto provocado por la nueva reconversión industrial, la flexibilización del mercado de trabajo y la terciarización de la economía española, había modificado bruscamente la situación laboral de los años setenta (Rodríguez y López, 2010). La fuerte entrada de capital extranjero en la compraventa de vivienda en el ciclo 1986-1992 se multiplicó por cinco en la década larga 1995-2007. Con un amplio consenso de partidos políticos, sindicatos y organizaciones sociales para apoyar una política económica que potenciara el mercado inmobiliario y la construcción de vivienda nueva, se fueron creando diferentes leyes hipotecarias, leyes del suelo y planes de infraestructuras que hicieron crecer los precios de la vivienda provocando la *burbuja inmobiliaria*, además de varios escándalos de corrupción (Prieto-Martín, 2010; Rodríguez y López, 2010; Observatorio Metropolitano, 2014; Preston, 2019). Durante los dos gobiernos de José María Aznar 1996-2000 y 2000-2004 se acentuó el marco ideológico neoliberal de los gobiernos socialistas al tiempo que se encomiaba la iniciativa privada y la promoción del empleo como principal herramienta de política social. El gasto social, pese a ser especialmente la segunda legislatura un periodo de extraordinario crecimiento económico, no se vio aumentado (Rodríguez, 2016). Durante estos años, en línea con la política antiterrorista de González hacia ETA, el Gobierno popular trató de obtener prestigio internacional alineándose con EEUU tras los atentados del 11S, en las invasiones de Afganistán e Irak, desplegándose en 2003 multitudinarias manifestaciones en Madrid y Barcelona convocadas por el movimiento global independiente de los partidos políticos, contra la intervención de España en la guerra de Irak.

Tras los atentados del 11M en Atocha y la victoria socialista en las elecciones generales de 2004, los socialistas volvían al poder tras ocho años del Gobierno popular (Rodríguez, 2016; Preston, 2019). Durante la primera legislatura, el Gobierno socialista —apoyado en una buena parte de los sectores culturales del país— abordó a medias sus promesas antibelicistas (retiró las tropas de Irak, pero no de Afganistán) e impulsó una serie de políticas relativas a la ampliación de derechos

civiles como el matrimonio homosexual (2005), la ampliación del derecho al aborto, la Ley de Memoria Histórica (2007) o el desarrollo del Estado del bienestar (Rodríguez, 2016; Juliá, 2017; Preston, 2019). Durante estos años, los salarios seguían bajando, las condiciones laborales iban deteriorándose cada vez más y el acceso a la vivienda tenía que hacerse con unos niveles de endeudamiento cada vez mayores provocando en 2007 un colapso global donde la burbuja inmobiliaria y financiera se vino abajo generando un nuevo ciclo recesivo en consonancia con la gran mayoría de países de la zona euro (Rodríguez y López, 2010; Font y García-Espín, 2019). En 2007, 7,2 millones de trabajadores habían ingresado menos de 12.000 euros brutos anuales y casi el 40 % de los perceptores e ingresos por algún tipo de trabajo, eran trabajadores pobres, es decir, menos que mileuristas (Rodríguez, 2016). El crecimiento económico cayó del 3,6 % en 2007 a menos del 1 % en 2008 disparándose el desempleo al 25 % y el juvenil al 55 % (Preston, 2019).

No obstante, la respuesta social a los atentados de marzo de 2004, unidos a los altos niveles de abstención o la irrupción de partidos como Unión, Progreso y Democracia (UPyD) en 2006, utilizando un lenguaje de regeneración y renovación democrática, ya habían dejado entrever una gran crisis de representación con la desafección ciudadana hacia los partidos y el sistema político, evidenciando que la crisis no era solo económica (Rodríguez, 2016; Font y García-Espín, 2019). Desde hacía años, venían insertándose en la vida política, jóvenes muy politizados nacidos durante la Transición o los años posteriores, más integrados en los nuevos movimientos sociales que en los partidos políticos tradicionales (Ubasart-González, 2018). En 2008 se produjo la mayor depresión económica en España desde los años setenta. Las primeras fórmulas de negación de la crisis y la posterior socialización de las pérdidas, hizo que el Gobierno presidido por Zapatero perdiera rápidamente su popularidad, presentándose una situación en 2010 de más de tres millones de parados, una importante caída del consumo, una primera oleada de desahucios y una quiebra de la práctica totalidad de cajas de ahorros del país (Rodríguez, 2016; Preston, 2019). Posteriormente, la posibilidad de recuperación mediante un estímulo del gasto público fue frenada por las políticas de austeridad impuestas por la Unión Europea (Rodríguez, 2016).

Es importante destacar que, durante los años del gobierno de Zapatero, en los años centrales de la burbuja inmobiliaria, surgen diversas plataformas y movimientos entre 2003 y 2005 en torno a la vivienda, con los objetivos de denunciar el alto precio de la vivienda, la tardía edad de emancipación de los jóvenes o los altos niveles de endeudamiento que se tenían que asumir. De este modo, comienzan durante esos años a adquirir relevancia las protestas contra la especulación inmobiliaria y a favor del derecho a la vivienda y nacen plataformas como V de Vivienda (2006) o la PAH (Plataforma de Afectados por la Hipoteca) (2009) (Rodríguez, 2016; Moreno-Caballud, 2017). Por su parte, en 2008 los estudiantes comienzan a salir a la calle en numerosas ciudades

en protesta contra la aprobación del llamado *Plan Bolonia*, el cual es considerado por muchas organizaciones estudiantiles de la izquierda universitaria, como una vía para la mercantilización de la universidad (Turrión, 2015).

También adquieren una relevancia notable durante estos años diferentes movimientos hacktivistas y mediactivistas vinculados al ámbito de la cultura libre que trabajan la experimentación política unida a las tecnologías digitales y a las redes colaborativas (Rodríguez, 2016; Moreno-Caballud, 2017). En 2009 se publica el *Manifiesto en Defensa de los Derechos Fundamentales en Internet* con un gran impacto en las principales redes sociales del momento (Facebook y Twitter) así como en los medios de comunicación más tradicionales, como respuesta a la presentación del anteproyecto de la Ley de Economía Sostenible promovida por la Ministra de Cultura, Ángeles González-Sinde —lo cual hizo que la Ley fuera conocida popularmente como *Ley Sinde*—. Dicha Ley iba encaminada a la regulación de las webs y la protección intelectual permitiendo el cierre de páginas webs en los supuestos en que estas no respetaran dicha propiedad (Moreno-Caballud, 2017; Razquín, 2017; Tejerina y Perugorría, 2017). Son también destacables, para hacer referencia a este ecosistema creado durante los años anteriores a la crisis económica, los centros sociales autogestionados y los proyectos de cultura libre que funcionaban como pequeños reductos de resistencia ante las lógicas neoliberales imperantes en esos años. Si bien los centros sociales —okupados o no— ya contaban con una larga trayectoria de más de dos décadas, desde mediados de los noventa se habían convertido en referentes de socialización, ocio y debate político especialmente en los movimientos sociales juveniles (Rodríguez, 2016; Moreno-Caballud, 2017).

Tras la huelga general del 29 de septiembre de 2010 (Turrión, 2015; Razquín, 2017) y con la crispación generada a raíz de la aprobación de la Ley Sinde, surge en febrero de 2011, una iniciativa llamada «No les votes» presentada como una invitación a negarles el voto en las elecciones municipales de mayo de 2011 a los partidos que habían apoyado dicha ley —principalmente PP, PSOE, CiU y PNV-EAJ—, pero que pronto se convertiría en una crítica a la corrupción y la falta de transparencia de las estructuras institucionales del sistema (Moreno-Caballud, 2017; Razquín, 2017; Tejerina y Perugorría, 2017). Como afirma Razquín (2017: 33) “hablar de la Ley Sinde es hablar de la Ley electoral, de «bipartidismo» y de corrupción política”. Poco después, el 7 de abril, tuvo lugar la manifestación convocada por el colectivo Juventud Sin Futuro bajo el lema «Sin casa, sin curro, sin pensión, sin miedo» como forma de protesta ante los problemas de precariedad juvenil y de perspectivas de futuro de la que se suponía que era la generación más preparada de la historia (Turrión, 2015; Rodríguez, 2016; Razquín, 2017; Tejerina y Perugorría, 2017).

Estos movimientos se iban a mezclar con otras plataformas entre las que destacaría «Democracia Real Ya!», responsable principal de la convocatoria del 15 de mayo bajo el lema: «No somos mercancías en manos de políticos y banqueros» (Rodríguez, 2016; Moreno-Caballud, 2017; Tejerina y Perugorría, 2017; Calleja-López y Toret, 2019). Esta plataforma apartidista —definida como “ni de izquierdas ni de derechas”— había realizado un llamamiento digital para realizar manifestaciones en las principales ciudades del país publicando un manifiesto donde se reclamaban, entre otras cosas, una regeneración democrática del sistema, una mayor participación de la ciudadanía en la toma de decisiones, una defensa de los servicios públicos básicos o un reparto más equitativo de la riqueza<sup>48</sup>. Las semanas previas al 15 de mayo, la información sobre las convocatorias en las distintas ciudades corría por las redes sociales y eran reenviada por correos electrónicos (Razquín, 2017). En esas semanas también empezó a adquirir una gran popularidad y a ser compartido digitalmente el libro *¡Indignaos! De Stéphane Hessel* (Razquín, 2017; Tejerina y Perugorría, 2017). Cabe destacar que, pocos meses antes, se habían desatado las protestas en la llamada «primavera árabe», iniciada con la Revolución de los Jazmines en Túnez en diciembre de 2010, y seguida de la ocupación de la Plaza Tahir en El Cairo en enero de 2011 y otros países como Marruecos, Siria o Israel. La oleada de protestas se extendería después al ámbito europeo llegando a países como Portugal, Grecia, Irlanda, Islandia y, para el caso que nos ocupa, España. Las imágenes de la primavera árabe habían tenido un gran impacto en la opinión pública española y servirían de inspiración en los acontecimientos que vendrían apenas cuatro meses más tarde en España (Rodríguez, 2016; Tejerina y Perugorría, 2017; Calleja-López y Toret, 2019).

Así, el 15 de mayo de 2011 miles de personas salieron a manifestarse pacíficamente en las principales ciudades del país, bajo un amplio sentimiento de indignación hacia la política institucional y movilizadas por la precariedad generalizada, la falta de empleo, los recortes al gasto social, la crítica a la política de vivienda y, en definitiva, a un sistema político —denominado “régimen del 78”—, que consideraban en crisis ante una necesaria regeneración íntegra del mismo (Granés, 2011; Subirats, 2011, 2016; Delgado, 2016; Rodríguez, 2016; López Barceló, 2017; Gutiérrez, 2017; Juliá, 2017; Moreno-Caballud, 2017; Razquín, 2017; Rull Jan, 2017; Tejerina y Perugorría, 2017; Flesher Fominaya, 2020; Masboungi y Petitjean, 2019; Preston, 2019; Roth, Monterde y Calleja, 2019; Herranz, López Carrasco y Muñoz-Reja, 2020). Con una logística y unos modos de hacer muy diferentes a los que se habían visto hasta el momento —con ausencia de banderas o acrónimos políticos o sindicales—, donde la conectividad en redes y la dimensión virtual fue determinante para conseguir el éxito de las movilizaciones, se

---

<sup>48</sup> *Manifiesto «Democracia Real Ya!»* publicado el 16 de marzo de 2011 convocando a la ciudadanía a la manifestación del 15 de mayo de 2011 (15M).



iniciaba así, el que fue llamado movimiento de los «indignados», donde proliferaban eslóganes como «No nos representan», «Lo llaman democracia y no lo es» o «No somos antisistema, el sistema es antinosotros» (Granés, 2011; Rodríguez, 2016; Moreno-Caballud, 2017; Tejerina y Perugorría, 2017; Razquín, 2017; Rull Jan, 2017; Font y García-Espín, 2019; Monterde, 2019). Así, entre las principales reivindicaciones del movimiento 15M se encontraban una mayor participación ciudadana, programas electorales vinculantes, una primacía del bienestar social por encima de los intereses de los mercados, una reforma del sistema electoral o una mayor transparencia y rendición de cuentas de los decisores políticos (Razquín, 2017; Tejerina y Perugorría, 2017).

De todas las manifestaciones del país en las que se estima que participaron en torno a 130.000 personas (Calleja-López y Toret, 2019), el caso de Madrid fue el más representativo. Tras la marcha —que convocó a unas 20.000 personas— comenzando en la Plaza de Cibeles hasta terminar en la céntrica Puerta del Sol, una asamblea espontánea tomó el centro de la plaza y decidió permanecer en ella hasta que tras unas cargas policiales y algunos disturbios la policía logró desalojar a los manifestantes (Rodríguez, 2016; Razquín, 2017; Calleja-López y Toret, 2019). Tras otra concentración de varios miles de personas en la tarde del día siguiente, que ya no pudo frenarse, el movimiento desbordó a partir de los días 17 y 18 de mayo, cuando comenzaron a reunirse miles de personas en la plaza cada día, realizando una acampada indefinida —que tomaría el nombre de #acampadasol en las redes sociales— en la que se organizaban todo tipo de asambleas con el propósito de hacer política desde la base de un modo horizontal, sin ningún tipo de líderes o jerarquías establecidas. Pasados 28 días en el caso de Madrid —40, 50 o incluso más días en otros lugares—, las concentraciones en los centros urbanos se vieron interrumpidas y en la mayoría de las ciudades las asambleas se territorializaron hacia los barrios, las áreas metropolitanas y el espacio digital cobró una fuerte relevancia (Rodríguez, 2016; Razquín, 2017; Calleja-López y Toret, 2019; Tejerina y Perugorría, 2017).

Las reacciones no tardarían en sucederse, pero el desconcierto generalizado sería una característica importante del panorama nacional mediático y político. Frente al titubeo de los medios más progresistas (Razquín, 2017) y ante las primeras catalogaciones por parte del *establishment* y los medios más conservadores de «radicales», «perroflautas» o «antisistemas», se pudo observar a una izquierda oficial, representada por el PSOE e IU moviéndose entre el rechazo y la simpatía oportunista (Rodríguez, 2016) e incluso a partidos que pudieran estar situados más a la izquierda del movimiento 15M, como el Partido Comunista de los Pueblos de España (PCPE), criticando duramente el carácter transversal e interclasista del 15M que suponía un freno a la lucha de clases por parte de un movimiento que no dudaban en catalogar de

“pequeñoburgues” y “reformista”<sup>49</sup>. Según el CIS de junio de ese mismo año, la suma de las opiniones «muy positivas» o «más bien positivas» sobre el 15M representaban el 70,3 % de las personas encuestadas, contra el 12,7 % que representaban las respuestas negativas (Rodríguez, 2016). Mención aparte merecen el amplio espectro de intelectuales y columnistas que tras las movilizaciones comenzaron a ofrecer sus opiniones —en su mayoría críticas (por diferentes motivos)— sobre el 15M, con la característica común a casi todos de querer transmitir “consejos” al movimiento, pero sin plantearse en ningún momento la posibilidad de participar activamente en el mismo y canalizar esas aportaciones directamente (Moreno-Caballud, 2017).

Si bien es cierto que en muchos movimientos populares existe una tendencia a la división entre grupos pequeños que reflexionan, determinan posturas y diseñan las estrategias y otros grupos que ejecutan dichas acciones (reparto de propaganda, pegada de carteles, asistencia a manifestaciones, etc.), las dinámicas del 15M no fueron esas. La reflexión colectiva y la implicación ciudadana estuvo bastante extendida hacia todas las personas participantes, con un cuidado de la calidad democrática de los procesos, redes horizontales de trabajo, la existencia de reglas bien definidas y la ausencia de jerarquías (Rull Jan, 2017; Nez y Ganuza, 2019). Cabe destacar que un importante número de personas de quienes participaron en el 15M, no habían tenido nunca ningún contacto con la política o el activismo (Rodríguez, 2016; Razquín, 2017; Rull Jan, 2017; Tejerina y Perugorría, 2017; Calleja-López y Toret, 2019; Herranz, López Carrasco y Muñoz-Reja, 2020) lo cual dotó al movimiento de un carácter de transversalidad muy poco común dentro de los movimientos sociales. No obstante, a pesar del carácter transversal de la convocatoria y su funcionamiento, las movilizaciones del 15M estaban principalmente caracterizadas por un perfil sociológico bastante concreto. Las partes más activas, quienes sobresalían en las protestas, participaban en la organización de las asambleas y organizaban la comunicación del movimiento, eran principalmente jóvenes de entre 20 y 40 años de nacionalidad española, hijos de españoles, blancos y con estudios universitarios. Se puede sostener por tanto que, a pesar de que en las concentraciones en las plazas había todo tipo de personas: ancianos, jóvenes, sindicalistas o migrantes, el 15M estuvo protagonizado por los hijos de las clases medias que, a pesar de su sobrada preparación, no percibían que el sistema pudiera satisfacer sus necesidades profesionales y vitales (Rodríguez, 2016; Tejerina y Perugorría, 2017).

Según analizó el filósofo Karl Polanyi en su libro *La gran transformación* (1944), a raíz del desarrollo de la economía de mercado, a medida que esta tiende a expandirse, surge una especie de «doble movimiento» o «contramovimientos» a través de los cuales se generan al mismo tiempo una especie de movimientos organizados de resistencia (Polanyi, 1992). Como afirma el

---

<sup>49</sup> Declaración del CC del PCPE sobre las movilizaciones iniciadas el 15 M. 19 de mayo de 2011.

sociólogo César Rendueles, según Polanyi, no hay garantía de que estos movimientos sean en favor de la libertad y la democracia, sino que la reacción colectiva contra el mercado puede ser emancipadora y democrática, o bien autoritaria e identitaria para mantener los privilegios de las élites (Rendueles y Subirats, 2016). Con estos fundamentos teóricos, no parece desencaminado entender el 15M como la respuesta emancipadora a la crisis sin precedentes desatada en 2008.

A pesar de los contenidos radicales del discurso del movimiento, se puede afirmar que el 15M no representó amenaza alguna para el sistema político español (Rull Jan, 2017) sino que más bien se trataba de un movimiento reformista que buscaba una profundización democrática del sistema político español (Tejerina y Perugorría, 2017). El 15M no tenía más mochila que la de las luchas inmediatas de los movimientos sociales y fue quizás esta falta de referencias históricas, la que hacía que continuamente hubiera miedo a crear rupturas y conflictos internos, marcando su discurso en la participación, los cuidados y la inclusión de todos y todas (Rodríguez, 2016). Sin embargo, pese a esto, en muchas ocasiones tuvieron lugar cierres a la participación por cuestiones sociopolíticas, de capital social y emocional o programáticas (Razquín, 2017). Poco a poco, las disputas comenzaron a inundar los espacios comunes, se dejó de invertir tiempo en llegar a más gente y la rotatividad se frenó bruscamente descuidando las herramientas más horizontales, lo cual fue derivando en un proceso de desafección hacia el movimiento (Razquín, 2017). El 15M produjo una repolitización de las masas interpelando fuertemente a personas que no habían participado en la política tradicional (Rodríguez, 2016; Rull Jan, 2017; Tejerina y Perugorría, 2017; Calleja-López y Toret, 2019; Herranz, López Carrasco y Muñoz-Reja, 2020) y dejó un importante legado de prácticas igualitarias que pueden ser una guía en la gestión de lo público (Moreno-Caballud, 2017), pero no consiguió mantenerse en el tiempo creando más autonomía propia y nuevas formas de organización capaces de asumir mayores niveles de riesgo (Rodríguez, 2016; Calleja-López y Toret, 2019).

Siguiendo a algunos autores, puede afirmarse que “el 15M partió en dos la historia de la democracia española” (Rodríguez, 2016: 22) provocando una suerte de “segunda transición” (Calvo y De Diego, 2019: 250) que abrió otro tipo de espacio político que puede denominarse (Moreno-Caballud, 2017: 265) más como “«de cualquiera»” que de un grupo social o ideología determinada, a través de la construcción de formas de colaboración alternativas mediante prácticas ajenas a la razón neoliberal de la competitividad y la empresarialización de la vida (Moreno-Caballud, 2017). Sin embargo, a pesar del momento de inflexión histórica en el cual surge el 15M, lo cierto es que no supuso grandes cambios en la estructura sociopolítica del país en forma de cambio de hábitos, relaciones sociales, en la economía o los aparatos institucionales, sin negar con esto su huella en la vida cotidiana y en la percepción política de la realidad (Herranz, López Carrasco y Muñoz-Reja, 2020).

En el otoño de ese mismo año, también se sucederían otras protestas ciudadanas como *Occupy Wall Street* en Nueva York y otras ciudades estadounidenses (Harvey, 2013; Langman, 2013; Rodríguez, 2016; Moreno-Caballud, 2017; Razquín, 2017; Tejerina y Perugorría, 2017; Preston, 2019), *Yo soy 132* en México o *Gezi Park* en Turquía (Subirats, 2016).

Si bien puede establecerse un cierto paralelismo entre las protestas del 68 y las del 15M en cuanto que ambas no se sentían realmente representadas por la izquierda más tradicional, sus objetivos no son iguales. Mientras los jóvenes que llenaron de protestas las calles de numerosas ciudades, a finales de los años sesenta, buscaban un cambio en sus estilos de vida, demandando mayor libertad sexual o nuevas formas de ocio, y acercarse así a modos de vida alternativos a lo preestablecido, los (principalmente) jóvenes que protagonizaron las protestas del 15M estaban demandando las posibilidades sociales y materiales a las que sus “padres” habían —en parte— renegado como la propiedad, el reconocimiento social y, en definitiva, el futuro asegurado (Granés, 2011).

Con el término *ciudadanismo* se refiere el antropólogo Manuel Delgado a una “corriente teórica más bien difusa que promueve nuevas formas de gestión y participación políticas en las que se realicen los principios democráticos universales en que se dice sustentar el sistema liberal, pero que, [...] aparecen adulteradas por su usurpación interesada por parte de un capitalismo despiadado” (Delgado, 2016: 11). De este modo, los programas ciudadanistas tienden hacia la socialdemocracia con el objetivo de restaurar en la medida de lo posible el estado del bienestar, pero no plantean ninguna superación del modelo capitalista (Delgado, 2016). La utilización constante de términos como *empoderamiento*, *hegemonía*, *poder constituyente*, *subjetividades* o *el común*, refuerzan la ambigüedad de sus planteamientos sociales reales encontrando en los medios de comunicación de masas y las redes sociales un escenario perfecto para el desarrollo de sus postulados (Delgado, 2016). En el paradigma ciudadanista, la acción colectiva queda desactivada, sustituida por la *participación*, mientras que el proletariado que aspiraba a una sociedad sin clases, es sustituido por “la gente”, “los de abajo”, “los más”, “el 99 %”, “la multitud” o “los muchos” y solo demanda un poco más de decencia a quienes le someten (Delgado, 2016).

Como veremos en el siguiente subapartado, algunos años después del 15M, comenzarían a surgir en el Estado español —y en otras partes del mundo— diferentes fuerzas políticas ciudadanistas que, bajo unos principios de denuncia política y aupados por los grandes medios de comunicación, consiguieron diluir y atraer a los partidos comunistas clásicos, a ciertas organizaciones trotskistas e incluso a algunos sectores del anarquismo vinculados al movimiento okupa (Delgado, 2016), irrumpiendo con fuerza en el panorama político y revolucionando la política institucional del país.

#### 4.2.2. DEL 15M (2011) AL «ASALTO INSTITUCIONAL» Y LOS «NUEVOS MUNICIPALISMOS» (2015)

En agosto de 2011, todavía bajo el mandato del socialista José Luis Rodríguez Zapatero, el Gobierno firma un acuerdo con el Partido Popular —sin referéndum— a través del cual se reforma el artículo 135 de la Constitución mediante el cual se daba prioridad al pago de la deuda pública frente a cualquier otro gasto de los presupuestos generales (Rodríguez, 2016; Subirats, 2016). En noviembre de ese mismo año, aparecen varias de las propuestas del 15M recogidas en el manifiesto «¿Cambio de modelo ya!»<sup>50</sup> resumiendo tres proclamas: “Defensa de lo público, Participación ciudadana y Stop corrupción”. No obstante, a pesar del descontento generalizado expresado por una parte significativa de la población con el 15M, este no se vio traducido en las urnas en las elecciones generales de noviembre de 2011, donde el Partido Popular obtuvo 186 escaños consiguiendo una mayoría absoluta en el Congreso de los Diputados (Calleja-López y Toret, 2019; Preston, 2019). Resulta curiosa la reflexión del activista en diferentes movimientos sociales de Madrid, Guillermo Zapata —quien años más tarde se convertiría en concejal del Ayuntamiento de Madrid— cuando termina su capítulo del libro colectivo *CT o la Cultura de la Transición*, (publicado en 2012, apenas un año después del 15M), preguntándose si la Cultura 15M, en oposición a la ya conocida cultura de la transición, decidirá apostar por nuevas formas de supervivencia que pasen “por la cooperación y la construcción de otra vida” en lugar de formar un partido al uso y trabajar según los marcos ya establecidos. Ante esta diatriba, Zapata se decanta: “Quizá elija usar la imaginación en vez de la memoria. Quizá elija apostar por lo nuevo en vez de por lo conocido. Yo espero que así sea. Es lo que ha hecho hasta ahora” (Zapata, 2012: 150).

Bajo el Gobierno del popular Mariano Rajoy irían llegando las sucesivas reformas y políticas de austeridad dictadas por la conocida como *troika* (Banco Central Europeo, Comisión Europea y Fondo Monetario Internacional) (Moreno-Caballud, 2017; Rodríguez, 2016; Preston, 2019). Paralelamente a este periodo de austeridad y recortes sociales, también cabe destacar la relevancia política que comenzaba a tener en el país el crecimiento del independentismo catalán (Juliá, 2017; Preston, 2019) visible en las multitudinarias manifestaciones de Catalunya, así como en los resultados de las elecciones que irían sucediéndose los siguientes años.

Los años siguientes estarían marcados por una fase de proliferación de los conflictos y una continuación de las movilizaciones ciudadanas. Hacia mediados de 2012, más de 200.000 familias habían sido desahuciadas, el número de parados iba camino de los 6 millones y la renta per cápita

---

<sup>50</sup> Véase: «¿Cambio de Modelo Ya!». Movilización estatal del movimiento 15M. 13 de noviembre de 2011. Disponible en: <https://madrid.tomalaplaza.net/2011/10/16/13n-manifiesto-completo/>

había disminuido en un 8 % respecto de 2008. Así, en el verano de 2012, en el contexto del rescate europeo y la crisis de la prima de riesgo, se realizó una convocatoria para el 25 de septiembre denominada «Rodea el congreso» con el objetivo de conseguir la dimisión del Gobierno y el comienzo de un nuevo proceso constituyente. Miles de personas participaron en la protesta ante la excesiva seguridad desplegada por el Gobierno. La noche terminó con algunos altercados y varios detenidos. Finalmente, la convocatoria se repitió —emulando al 15M— algunos días después pero no logró tener el mismo impacto (Rodríguez, 2016; Moreno-Caballud, 2017; Calleja-López y Toret, 2019). El periodo mayo 2011-mayo 2013 está caracterizado por una oleada de protestas generalizadas por todo el país. En 2012, las luchas de la Marea Verde de educación y la Marea Blanca de sanidad, o las luchas por la vivienda —que ya habían participado en el 15M— adquieren a final del año una relevancia considerable (Rodríguez, 2016; Moreno-Caballud, 2017; Calleja-López y Toret, 2019; Font y García-Espín, 2019; Herranz, López Carrasco y Muñoz-Reja, 2020).

La corrupción era otro aspecto fundamental en la desafección política de la ciudadanía en esos años. Desde 2010, se habían ido conociendo las tramas Gürtel, Púnica, Palau, Pujol, etc. dejando al PP de Madrid y de Valencia, al PSOE andaluz o a *Convergència i Unió* en unos niveles muy altos de descrédito. A estos se irían sumando el caso Bankia —que apuntaba directamente al exministro de Economía con Aznar, Rodrigo Rato— o al caso Bárcenas, ex tesorero del Partido Popular cuyos escándalos implicaban directamente al presidente del Gobierno, Mariano Rajoy (Rodríguez, 2016; Preston, 2019). Por otra parte, en el año 2014 tienen lugar los conflictos de Gamonal en Burgos y Can Vies en el barrio de Sants en Barcelona o las Marchas de la Dignidad que recorren el país movilizadas por diferentes sindicatos de matriz assemblearia. No obstante, ya hacia finales de 2013 el agotamiento y la falta de creatividad dentro del movimiento 15M eran un hecho (Rodríguez, 2016; Moreno-Caballud, 2017; Rubio-Pueyo, 2020) y muchas de las personas participantes en él críticas con el carácter identitario y excluyente de muchos movimientos sociales previos al 15M, pasaron a comportarse de un modo similar una vez encontraron su lugar en el colectivo (Manrique, 2020). Las dinámicas de desvinculación eran muy variadas: hartazgo por la lentitud de los procesos, saturación y difícil conciliación con la vida personal, fragmentación de las diferentes asambleas territoriales, jerarquización del movimiento, falta de objetivos programáticos, etc. (Herranz, López Carrasco y Muñoz-Reja, 2020). Se comienza entonces a debatir en torno a la necesidad de desarrollar herramientas y organizaciones políticas que sean capaces de traducir el movimiento a la vía electoral en lo que vino a llamarse el «Asalto Institucional» (Rodríguez, 2016; Moreno-Caballud, 2017; Fernández Patón, 2019; Font y García-Espín, 2019; Rubio-Pueyo, 2020). Si bien resulta difícil establecer unos límites del movimiento 15M, la búsqueda de la vía electoral puede considerarse en parte, un final o una disolución de su relevancia en la sociedad (Lobera, 2015).

En este periodo, comienzan a proliferar las tertulias políticas en el *prime time* televisivo. Programas como *Las Mañanas de Cuatro* en Cuatro o *Al Rojo Vivo* en La Sexta como matinales diarios o *La Sexta Noche* (La Sexta) como resumen semanal de los sábados noche, adquieren una relevancia total en el panorama mediático español. En este contexto, surgen algunas figuras provenientes del 15M que se introducen directamente en el *establishment* televisivo. Es el caso de la por entonces portavoz de la Plataforma de Afectados por la Hipoteca, Ada Colau en Barcelona y —con un mayor impacto a nivel nacional— el profesor interino de Ciencia Política en la Universidad Complutense de Madrid, Pablo Iglesias (Rodríguez, 2016; Moreno-Caballud, 2017; Juliá, 2017; Calleja-López y Toret, 2019). Iglesias había adquirido una cierta popularidad a raíz de sus apariciones televisivas como presentador en el programa *La Tuerka* primero, y posteriormente en tertulias políticas de canales conservadores como Intereconomía o 13TV. En enero de 2014, Pablo Iglesias junto con varios de sus compañeros profesores en la Facultad de Ciencia Política y Sociología —entre los que destacan Juan Carlos Monedero, Iñigo Errejón o Carolina Bescansa— presentan en el madrileño Teatro de Barrio el manifiesto *Mover Ficha: convertir la indignación en cambio político*, a través del cual anunciaban su intención de presentar una candidatura a las elecciones europeas de mayo de ese mismo año bajo el nombre de un nuevo partido político: PODEMOS (Rodríguez, 2016; Moreno-Caballud, 2017). Si bien el impacto de su presentación tuvo una relevancia considerable, la creación de un partido-movimiento de estas características ya contaba con algunos antecedentes en los años recientes con la creación del Partido X —muy ligado a la tecnopolítica y el movimiento *Hacker*—, la iniciativa Procés Constituent en Catalunya —encabezada por el profesor Arcadi Oliveres y la monja benedictina Teresa Forcades—, la experiencia Alternativa Galega de Esquerdas (AGE), encabezada por el histórico líder del BNG, Xosé Manuel Beiras, con buenos resultados en las elecciones al Parlamento gallego de 2012, o la iniciativa Frente Cívico-Somos Mayoría, impulsada por el ex secretario general del PCE y ex coordinador general de IU, Julio Anguita (Rodríguez, 2016; Calleja-López y Toret, 2019). Si bien Podemos trató de establecer acuerdos sin éxito con algunas de estas iniciativas, y especialmente con Izquierda Unida, donde había militado de manera intermitente, finalmente solo se unió al proyecto de Podemos, Izquierda Anticapitalista —de inspiración trotskista—, conformándose así una fuerza política sin el peso de ninguna mochila que cargar a sus espaldas (Rodríguez, 2016).

El proceso de primarias abiertas de la formación contó con una participación de 33.000 personas —una cifra considerablemente alta— y ratificó en abril el liderazgo de Pablo Iglesias como cabeza de lista a las elecciones europeas de mayo. En dichas elecciones la formación morada obtuvo cinco eurodiputados (un 8 % de los votos), lo cual, unido a su constante aumento en la previsión de voto para las futuras elecciones, provocó un importante sismo en el panorama político español. A partir de entonces, se comenzarían a organizar las diferentes asambleas

territoriales en los denominados «círculos» llegando a constituirse más de 700 repartidos por todo el país al final del verano (Rodríguez, 2016). El discurso teórico del partido había estado muy influenciado por quien había sido responsable de la campaña electoral para las elecciones europeas, Iñigo Errejón, quien, influido a su vez por Antonio Gramsci o los filósofos postmarxistas Ernesto Laclau y Chantal Mouffe (2015), intentó la construcción de hegemonía, a través de la apelación continua a una «transversalidad» del partido, alejándose así del clásico marxista de la lucha de clases. De este modo, la utilización de un «populismo» discursivo basado en la idea de construir «pueblo», poco a poco fue chocando con Pablo Iglesias y sus afines provenientes de sectores más cercanos a la izquierda tradicional (Rodríguez, 2016; Juliá, 2017; Calleja-López y Toret, 2019).

En paralelo a la irrupción de Podemos en el panorama político español, cuando ya se comenzaba a atisbar el nuevo ciclo electoral —elecciones europeas, autonómicas/municipales y generales— se publicaba la *Carta por la Democracia* desde uno de los muchos movimientos nacidos en esos años, el Movimiento por la Democracia. Este movimiento nacía con el objetivo de “expulsar del poder a quienes nos roban la democracia” y con el objetivo de “definir un nuevo pacto ciudadano” que defendiera los servicios públicos por encima de los intereses privados (Movimiento por la Democracia, 2014). Así, se presentaba esa *Carta por la Democracia* con el objetivo de abrir nuevos procesos de discusión y debate para reformular un nuevo contrato social de refundación democrática donde la ciudadanía se apropiara de las instituciones y los recursos públicos, para garantizar así su defensa, control, y su justa distribución (Movimiento por la Democracia, 2014). En esta carta se establecían una serie de principios básicos para el cambio político, económico y social, como la universalización de los derechos y garantías sociales, la participación activa de la ciudadanía en la vida política, una reforma de la estructura política del Estado, una recuperación de los servicios públicos perdidos a causa de las políticas de austeridad impuestas tras la crisis por las instituciones europeas, o una reorganización territorial realizada democráticamente que reconozca la pluralidad del Estado (Movimiento por la Democracia, 2014).

Poco después de la publicación de la *Carta por la Democracia*, el Observatorio Metropolitano de Madrid publicaba *La Apuesta Municipalista* (Traficantes de Sueños, 2014) mediante la cual se preguntaba por la posibilidad de traducir los contenidos desarrollados por el 15M en un movimiento político para las elecciones municipales fijadas para el próximo año (mayo de 2015) y conseguir así, en la institución más cercana a la ciudadanía, realizar una aportación para la transformación institucional y el cambio político reivindicado desde hace años. El camino se planteaba sencillo:



“...bastan unas candidaturas honestas, controladas democráticamente por los ciudadanos. El principal requisito es que estas candidaturas, más que como un «partido» en sentido clásico, se constituyan como «movimiento». A fin de no reproducir los vicios y el sentido de casta de la clase política, la «apuesta municipalista» se concibe como un proyecto controlado «desde abajo» sujeto a la fiscalización colectiva. Cumplidos estos requisitos, la alternativa municipalista se puede dar por constituida. Una vez lograda representación, o incluso el gobierno municipal, se trata de predicar con el ejemplo. Máxima transparencia de las cuentas y de las decisiones, así como amplias garantías a la nueva democracia municipal” (Observatorio Metropolitano, 2014: 143-144).

Así, la característica principal de todo proyecto municipalista deberá ser “la toma de decisiones desde abajo” comprendiendo un ejercicio de democracia radical y “agitación continua” que supere “la institución, la vida civil y la acción ciudadana” (Observatorio Metropolitano, 2014: 155). De esta forma, se plantea un *Manifiesto Municipalista* (Observatorio Metropolitano, 2014) caracterizado por los siguientes puntos:

- 1) Transformar los ayuntamientos: llevando a cabo acciones como una auditoría de la deuda municipal, la remunicipalización de servicios públicos o destapando las redes clientelares locales existentes.
- 2) Experimentar nuevas institucionalidades: mediante la realización de plenos abiertos a la ciudadanía, implantación de mecanismos de control y decisión con poder real.
- 3) Federalismo municipalista: articulación de un movimiento por todo el Estado capaz de transformar las estructuras políticas y aumentar la autonomía de los entes locales.
- 4) Economía democrática municipal: promoviendo un reconocimiento legal y una ampliación de los bienes público-comunes y un desarrollo del tejido empresarial cooperativo.
- 5) Movimiento: participación activa de la ciudadanía llevando a cabo procesos de promoción de la autogestión o gestión directa, regulación de las subvenciones

De este modo, con un desarrollo teórico del movimiento *municipalista* más consolidado, a lo largo del segundo semestre de 2014, fueron configurándose en diferentes ciudades del Estado español, una serie de movimientos ciudadanos que vendrían a ser el germen de las futuras confluencias ciudadanas. Así, en junio de ese año se presentaba la plataforma *Guaynem Barcelona* —precursora de Barcelona en Comú—, la plataforma *Municipalia* en Madrid —que

sería el antecedente de Ganemos Madrid y posteriormente Ahora Madrid—, o *Marea Atlántica* en A Coruña —que mantendría ese mismo nombre en los comicios de 2015—. En octubre, se presentaría Ganemos Zaragoza —antecedente de Zaragoza en Común— e irían configurándose las confluencias ciudadanas que posteriormente concurrirían en las elecciones municipales.

En enero de 2015, el fenómeno de Podemos sigue al alza y el CIS confirma su *sorpasso* al PSOE en intención de voto directo y la llamada Marcha por el cambio del 31 de enero convocada por Podemos lograba reunir en la capital a más de 100.000 personas. Ante este ascenso comenzaron a sucederse, algunos “escándalos” relacionados con varios miembros del partido, además de una intencionada vinculación constante con el Gobierno de Venezuela, debido a los trabajos realizados por algunos de los miembros más destacados de Podemos en Venezuela y otros países latinoamericanos (Rodríguez, 2016).

Volviendo al terreno de la arena política en España, tras la negativa de la formación morada de concurrir a las elecciones municipales de mayo de 2015 bajo su propia “marca”, para dichas elecciones tuvo lugar la irrupción en el Estado español, de un fenómeno poco habitual: las llamadas *confluencias* (Rodon y Hierro, 2016; Rodríguez, 2016; López Barceló, 2017; Ubasart-González, 2018; Monterde, 2019; Font y García-Espín, 2019; Rubio-Pueyo, 2020). Con esta herramienta, se fueron creando, desde el otoño anterior en algunas ciudades, o pocos meses antes de los comicios en otras muchas, espacios de trabajo político abiertos a la ciudadanía con un ideario de izquierdas donde los liderazgos y las prioridades venían marcados por las especificidades de las diferentes ciudades, donde se llegaron a registrar más de trescientas candidaturas denominadas *municipalistas* (Rodríguez, 2016; López Barceló, 2017; Calleja-López y Toret, 2019), que incluían entre sus nombres «en común», «Ahora», «Somos», «Ganemos», «SisePuede», «Participa», «Cambiemos», «Recupera», «en movimiento» o «Imagina» (Monterde, 2019). Así, frente al tradicional modelo de coalición electoral, las confluencias trataban de otorgar protagonismo a la dimensión ciudadanista explorando nuevas formas de organización política priorizando un proyecto común por encima de intereses individuales o partidistas, tratando de gestionar la tensión entre los partidos y las nuevas iniciativas municipales (Monterde, 2019).

De este modo, se recuperaba el término «municipalismo» convirtiéndolo en un actor político de gran relevancia, formando parte de él desde activistas por el derecho a la vivienda, a la sanidad o la educación, por la auditoría de la deuda, los *yayoflautas* o el movimiento estudiantil o feminista, hasta líderes y lideresas surgidos tras el 15M o referentes sindicales y políticos/as de larga trayectoria. Este hecho permitió integrar a una parte de la ciudadanía que nunca había militado en partidos políticos tradicionales pero que se sintió interpelada y motivada ante la posibilidad de

participar en la configuración del programa electoral o el diseño de la campaña construyendo política desde su vida cotidiana (Rodríguez, 2016; López Barceló, 2017; Ubasart-González, 2018; Monterde, 2019). Si bien cada confluencia tenía sus propias particularidades, se podían resaltar algunos elementos comunes a casi todas las candidaturas como el uso de mecanismos participativos para el diseño del programa y la elección de la lista electoral, los códigos éticos y los modelos de financiación, la apuesta por la remunicipalización de los servicios públicos, la lucha contra el urbanismo especulador, la introducción de cláusulas sociales en la contratación, el feminismo como eje transversal o el desarrollo de mecanismos de participación ciudadana, entre otros (Rodríguez, 2016; López Barceló, 2017; Calleja-López y Toret, 2019; Monterde, 2019). Por otra parte, respecto a la relación de las candidaturas municipalistas con Podemos, al contrario de lo que se solía dar a entender en el sistema mediático español, la gran mayoría de ellas —especialmente en las grandes ciudades— no estaban formadas por personas que participaran en los círculos de Podemos, sino por activistas de los diferentes movimientos sociales de las ciudades. De hecho, la postura oficial de Podemos fue el apoyo a este tipo de candidaturas, aunque ello también supuso ciertas tensiones entre la formación y las numerosas confluencias (Rodríguez, 2016).

Resurgía entonces el movimiento municipalista como un “actor principal de la escena política estatal, en una suerte de federalismo tácito, tal y como hiciera para canalizar el sentimiento republicano en 1931 o para expresar un deseo de ruptura con el franquismo en las primeras elecciones municipales de la Transición, cuando el lema del PCE: «Quita a un cacique, pon un alcalde» reflejó en las calles el momento de efervescencia democrática” (López Barceló, 2017: 14). Así, ciudades tan importantes como Madrid, Barcelona o Zaragoza consiguieron formar una candidatura municipalista unitaria. Sin embargo, debido a las especificidades de cada ciudad, al papel de Izquierda Unida o la falta de entendimiento generalizada, la unidad no pudo lograrse en todos los municipios, dando lugar a la existencia de dos o incluso tres candidaturas muy similares en importantes capitales de provincia como Sevilla o Valladolid que iban a hacer imposible su victoria en los comicios municipales (Rodríguez, 2016). El municipalismo ciudadano se definió a sí mismo como un movimiento más, fruto de la reflexión colectiva que fijó su objetivo en el llamado “asalto institucional” (Fernández Patón, 2019: 36). La apuesta municipalista en su llegada a las elecciones de mayo de 2015 ya no era tanto un movimiento municipalista, sino que recogía el empuje de la marea aún reciente del 15M y de un Podemos al alza en ese momento (Fernández Patón, 2019).

Finalmente, en las elecciones municipales del 24 de mayo de 2015, varias de las ciudades más grandes del país como Madrid, Barcelona, Zaragoza, A Coruña o Cádiz pasaron a estar gobernadas por confluencias ciudadanas (Rodon y Hierro, 2016; Rodríguez, 2016; Subirats, 2016;

López Barceló, 2017; Gutiérrez, 2017; Blanco, Gomà y Subirats, 2018; Ubasart-González, 2018; Masbouni y Petitjean, 2019; Roth, Monterde y Calleja, 2019; Rubio-Pueyo, 2020) y las candidaturas municipalistas se convirtieron en tercera fuerza por detrás de PP y PSOE con 1,9 millones de votos y 1.153 concejales en todo el país (Monterde, 2019). Así, Marea Atlántica en A Coruña (casi el 31 % de los votos) y Barcelona en Comú (algo más del 25 %) fueron primeras fuerzas en sus respectivas ciudades. Ahora Madrid (con casi el 32 % de voto) se quedó a dos puntos y medio del Partido Popular, pero pudo gobernar con el apoyo socialista. Zaragoza en Común (con el 25,5 %) también resultó segunda fuerza tras el PP, pero también pudo gobernar y Por Cádiz Sí Se Puede (con el 28 % de los votos), por debajo del PP, consiguió investir a su alcalde con el apoyo de la candidatura de Izquierda Unida, Ganar Cádiz. Además, se conseguían alcaldías tan importantes como las tres capitales de la provincia de A Coruña (A Coruña, Ferrol, Santiago de Compostela) o la de Badalona en el área metropolitana de Barcelona (Rodríguez, 2016). Se observaba, por tanto, una clara transversalidad del movimiento municipalista pues llegaba a ciudades de larga tradición industrial y a las periferias obreras de las grandes ciudades, duramente golpeadas por la crisis, pero también a barrios y ciudades de una cierta clase media desclasada (Rodríguez, 2016). En otras ocasiones, la dispersión del voto fue claramente negativa y no se consiguió llevar a cabo ningún cambio. No obstante, teniendo en cuenta la nula experiencia de estas iniciativas y el poco apoyo prestado desde la dirección de Podemos, las elecciones se vivieron como un éxito, quedando reflejado que el municipalismo había abierto un camino diferente al de Podemos, un camino que destacaba la importancia del tejido activista, la colaboración y cooperación entre actores y la pertenencia al territorio como modos de acción (Rodríguez, 2016). Un camino que estaba aún por construir.

En este punto, donde las diferentes candidaturas y confluencias ciudadanas comenzaron a reivindicar en su discurso político que habían llegado a las instituciones para «hacer las cosas de otra manera», «representando formas diferentes de hacer política» o con la intención de «gobernar obedeciendo a las mayorías», conviene hacer referencia al concepto de *path dependance* (Pierson, 1997) o *dependencia del rumbo* (Rowan, 2016a) para referirse a la rigidez institucional que tiene lugar en el funcionamiento de las instituciones. Para el caso que nos ocupa, la acción política que iban a desarrollar los diferentes gobiernos municipalistas no iba a partir de cero, sino que estaría fuertemente condicionada por el funcionamiento de la estructura administrativa de los ayuntamientos desarrollado durante décadas. Este hecho, iba a ser sin duda alguna un factor determinante a la hora de implementar cambios de gran calado en los consistorios municipales.

En la actualidad, es posible distinguir entre cinco modelos de municipalismo: «municipalismo autárquico», «municipalismo de mercado», «municipalismo como autonomía local», «municipalismo como política local» y «nuevo municipalismo» o «municipalismo democrático»

(Roth, 2019). El «autárquico» parte de una posición antiglobalización y está basado en la idea de autoconsumo y autosostenibilidad local. El «de mercado» por su parte, con un marcado carácter neoliberal, entiende la ciudad como un lugar idóneo para la innovación y los negocios. Está fuertemente ligado al paradigma de las ciudades inteligentes o *smart cities* y tiene como objetivos prioritarios acelerar el crecimiento económico de las ciudades y la generación de beneficios. El «municipalismo como autonomía local» no apela necesariamente a la forma de gestionar el poder ni a sus objetivos, sino que se preocupa principalmente de ganar competencias y autonomía respecto a otros niveles de la administración. El «municipalismo como política local» se refiere al ámbito de estudio y la defensa de las políticas públicas locales.

Por último, mención aparte por ser foco de nuestra investigación, merece el «nuevo municipalismo» o «municipalismo democrático», el cual viene representado por las candidaturas municipalistas de las elecciones municipales en España de 2015. Este municipalismo sí otorga importancia a las formas de ejercer el poder (democrático, participativo y horizontal). Respecto a sus posiciones económicas, no tiene el carácter neoliberal de otros municipalismos, pues busca una sostenibilidad apostando por el consumo local y criticando al actual capitalismo desenfrenado. Sin embargo, a diferencia del modelo autárquico, el nuevo municipalismo busca una cooperación y una creación de nuevas redes de interdependencia. El nuevo municipalismo, como otros que hemos visto, también apuesta por la autonomía y las políticas públicas locales, pero lo hace como herramienta de un proyecto político más amplio donde tenga más poder lo próximo y donde se incluyan dos vertientes, la institucional, por un lado, y los movimientos sociales, por otro, construyendo poder tanto dentro como fuera de la institución (Roth, 2019).

Este nuevo municipalismo, también denominado «municipalismo del bien común» (Blanco y Gomà, 2016), se basa en una triple dimensión de políticas conformada por la ecología urbana, las economías ciudadanas y el bienestar de proximidad (Blanco, Gomà y Subirats, 2018). Sin embargo, este nuevo municipalismo no aspira solamente a llevar a cabo esta agenda política, sino que se quiere implementar desde la creación de nuevos procesos que superen las lógicas jerárquicas tradicionales de la administración orientados a la construcción del común (Blanco, Gomà y Subirats, 2018). Para ello, pueden considerarse cinco estrategias de gestión urbana como son la territorialización de la gobernanza, mediante modelos urbanos de proximidad y cotidianeidad; la coproducción de políticas urbanas, implementando procesos que permitan el diseño conjunto de la ciudad con el tejido comunitario y la ciudadanía; impulsar la acción comunitaria, fortaleciendo la existencia y la autonomía de las comunidades como herramienta de producción urbana desde los valores democráticos; abrir la gestión a la ciudadanía, permitiendo la participación e implicación ciudadana en la gestión de equipamientos y espacios públicos; y apoyar la innovación social, a través del soporte y la promoción institucional de este tipo de

prácticas. Por tanto, el municipalismo del bien común debería ser capaz de conjugar unas políticas de promoción de una ciudadanía activa, generando una esfera pública compartida, con presencia institucional y comunitaria, que pueda construir alianzas y procesos de coproducción (Blanco, Gomà y Subirats, 2018).

Por último, una característica importante del nuevo municipalismo es el trabajo en red, ya que, para conseguir un mayor impacto global, se plantea necesario expandir el movimiento lo máximo posible para. Además, debido a las limitaciones de recursos humanos y económicos de las candidaturas municipalistas, las posibilidades de intercambiar conocimiento de experiencias, acciones y políticas suponen un beneficio común muy positivo (Bertran, 2019). Entre las diferentes iniciativas promovidas desde el movimiento municipalista en el Estado español se sitúan entre otras, los encuentros MAC (Municipalismo, Autogobierno, Contrapoder), el Atlas del Cambio, Municilab, la Red de Ciudades Refugio o, a nivel mundial, la red global de Ciudades sin miedo (*Fearless cities*) (Bertran, 2019).

Los encuentros MAC (Municipalismo, Autogobierno, Contrapoder<sup>51</sup> fueron organizados por primera vez en 2016 en Málaga por la Fundación de los Comunes y el Instituto para la Democracia y el Municipalismo. Las jornadas fueron propuestas “como un como un encuentro de movimiento, de activistas de movimiento, antes que de cargos institucionales y representantes políticos (aunque en muchos casos ambas figuras puedan coincidir) preocupados por la construcción de un proceso político capaz de llevar la ola de cambio más allá de los límites de la institución”. Se establecieron diferentes ejes de trabajo como la cuestión organizativa, los centros sociales, el sindicalismo social y los derechos sociales, el trabajo y la remunicipalización de servicios o las redes europeas del movimiento. Tras la primera edición, se llevó a cabo la siguiente en enero de 2017 en Pamplona, en octubre de 2017 tuvo lugar en A Coruña, y en junio de 2018 en Madrid.

El *Atlas del Cambio* consiste en una herramienta digital para ofrecer recursos y visibilizar diferentes políticas llevadas a cabo desde la llegada de las candidaturas municipalistas a los gobiernos de varias ciudades del Estado español, realizado mediante el trabajo en red de muchos agentes municipalistas de todo el país<sup>52</sup>. Por su parte, Municilab son unas jornadas anuales organizadas desde 2017 por La Comuna-Escuela del Comú, el espacio de reflexión y empoderamiento colectivo impulsado por Barcelona en Comú, para “consolidar un espacio de encuentro municipalista de candidaturas, movimientos sociales y ciudadanía para compartir experiencias, reflexionar y profundizar en el debate sobre el papel de las ciudades en el mundo y

---

<sup>51</sup> Véase: MAC1: Municipalismo, Autogobierno y Contrapoder: <http://mac1.uno>

<sup>52</sup> Véase: Atlas del Cambio: <http://ciudadesdelcambio.org>

las nuevas formas de hacer políticas de proximidad y transformación social”. Se realizaron dos ediciones (2017 y 2018)<sup>53</sup>.

Otros ejemplos de municipalismo en red sería la «Red de Ciudades Refugio» a través de la cual, en el contexto de la crisis migratoria en el mediterráneo en 2017, se unieron 25 ciudades para pedir al Gobierno central mayores competencias de acogida a migrantes y refugiados (Bertran, 2019). En un plano más internacional, fruto de un primer encuentro en Barcelona en 2017, llamado Ciudades sin miedo (*Fearless cities*), se comenzó a crear esta red que conectaba diferentes ciudades con gobiernos municipalistas de todo el mundo, poniendo de manifiesto el alcance global del movimiento y facilitando herramientas y experiencias a todas las personas interesadas. Tras el primer encuentro tendrían lugar otros en 2018 en Varsovia, Nueva York y Valparaíso (Bertran, 2019).

Es difícil realizar una valoración acerca de si el 15M tuvo un impacto positivo en el panorama político español y es probable que existan múltiples respuestas a esa pregunta. Lo que sí es evidente es que diseñó un nuevo contexto político cuyas primeras referencias con relevancia —tras la irrupción de Podemos en el Parlamento Europeo en 2014— fueron las candidaturas municipalistas de 2015. Si bien ya hemos comentado que los programas electorales de todas ellas tenían —aún con sus muchas especificidades— varios puntos en común, en el ámbito cultural, ámbito central de nuestra investigación, también eran apreciables estas similitudes. Así, en los capítulos 5, 6 y 7 de la investigación trataremos de analizar las políticas culturales de varios de estos gobiernos «del cambio» o «municipalistas» focalizando nuestro análisis en la ciudad de Madrid y realizando una breve aproximación a la política cultural de ciudades como Barcelona, Zaragoza, A Coruña y Cádiz.

#### **4.2.3. LA GOBERNANZA PARTICIPATIVA**

A continuación, realizamos en el subapartado que aquí comienza una breve aproximación en torno a la gobernanza democrática donde, en primer lugar, abordaremos una serie de conceptos y características básicas relacionadas con la noción de *gobernanza* para posteriormente explorar una serie de fundamentos teóricos en torno a la participación ciudadana en la toma de decisiones políticas y en el marco de las políticas culturales.

---

<sup>53</sup> Véase: Muncilab: <https://muncilab.cat/es>

#### **4.2.3.1. GOBERNANZA LOCAL Y PARTICIPACIÓN CIUDADANA**

Analizando el contexto político, social y cultural que nos dejó la crisis económica y el 15M, haciendo referencia a los cambios laborales, tecnológicos, comunicativos y, en definitiva, vitales, algunos autores (Subirats, 2010, 2011; Blanco, Gomà y Subirats, 2018) hablan de un «cambio de época» para hacer referencia a las grandes transformaciones que se están llevando a cabo y se focaliza en la participación ciudadana como algo fundamental para hacer frente a estos nuevos tiempos (Subirats, 2011). Una de las dimensiones clave de este cambio de época se despliega a través de las ciudades, que son los lugares donde se construye el mundo del siglo XXI con todas sus tensiones referentes a la economía, la ecología o las desigualdades, pero también con lógicas de acción colectiva y las políticas alternativas más innovadoras (Blanco, Gomà y Subirats, 2018). En este apartado, realizaremos un recorrido histórico por la noción de *gobernanza*, incidiendo principalmente en sus relaciones con el contexto local y el ámbito cultural, explorando las dinámicas participativas y los nuevos escenarios de la democracia participativa.

En las sociedades estratificadas, los marcos institucionales generan grupos sociales desiguales con relaciones estructurales de dominación y subordinación. En estas sociedades no es posible una plena participación en el debate y la vida pública. Es por esto que conviene preguntarnos cuál sería la forma de gobierno que más nos acercase a este ideal de participación y cuáles serían los cambios que se deberían acometer para ello (Fraser, 1992).

Recuerda Marina Garcés (2017a) el término *interpasividad* acuñado por el filósofo vienés Robert Pfaller para hacer referencia a la delegación de actividades en otras personas o (muy habitualmente) en las máquinas. Se trata de una relación situada incluso en un estadio menor que la relación pasiva con un producto<sup>54</sup>, se trata de una “relación sin relación que mueve información pero que obviamente no genera experiencia, comprensión ni desplazamiento alguno” (Garcés, 2017a: 52). Para Garcés “la participación consiste en asistir, ser convocado o haber consumido aquellas propuestas que se nos ofrecen, con mayor o menor éxito. [...] Pero participar en este sentido no es implicarse. Participar, como en el ejercicio del voto, es ser contado sin contar para nadie. Es ser convocado sin poder convocar” (Garcés, 2013: 78).

Tras la Segunda Guerra Mundial, se va configurando en Europa —en torno a los principios socialdemócratas y democristianos— un cierto equilibrio entre la economía libre de mercado y las políticas sociales redistributivas. Con la crisis de los años 70, se comienza a presionar a los

---

<sup>54</sup> Algunos ejemplos de este término que pueden ayudar a comprenderlo mejor son las risas enlatadas de muchas series de televisión cómicas o los numerosos anuncios publicitarios donde le muestran al posible consumidor las reacciones que tendrá al probar su producto.



gobiernos para que reduzcan su capacidad de control sobre los flujos de capitales provocando una crisis de gobernabilidad y adquiriendo los mercados un incremento de poder (Subirats, 2010). Las políticas públicas que se habían construido en el periodo 1945-1975 ya no respondían a los cambios sociales que se estaban produciendo en un contexto de reconversión industrial y dinámicas individualizadoras (Subirats, 2010).

Así, a mediados de la década de los ochenta, comienza a aparecer el término *governance* en el ámbito de la economía americana y británica y durante los años noventa se irá popularizando entre los diferentes organismos mundiales (Natera, 2004). En ese momento, el término *gobernanza* alude a la necesidad de “un cambio en el significado del gobierno”, “una nueva forma de gobernar” o “un nuevo método por el que la sociedad es gobernada” (Rhodes, 1996: 653). De este modo, organismos mundiales, expertos y académicos o movimientos sociales comienzan a utilizar el término, aunque no todos con el mismo significado (Baltà, Čopič y Srakar, 2014). Si bien el término tiene muchas acepciones, podemos entender la idea de gobernanza “como la puesta en práctica de estilos de gobernar en los que se han difuminado los límites entre los sectores público y privado” aludiendo a un nuevo estilo de gobierno diferente al del control jerárquico y con redes decisionales de actores no estatales (Natera, 2004: 5). Dada la amplitud semántica del término, se pueden establecer diferentes usos del concepto de gobernanza (Rhodes, 1996; Natera, 2004). Entre ellos cabe destacar la gobernanza como herramienta para reducir el Estado mediante privatizaciones y recortes sociales; la gobernanza en el paradigma del *New Public Management*, mediante la introducción de métodos de control de la empresa privada en la administración; la gobernanza como el “buen gobierno” en términos de transparencia y eficacia en la gestión; la gobernanza como “redes de políticas” donde diversos actores (estatales y privados) interactúan para llevar a cabo unas políticas determinadas; la gobernanza como sistema global, como estrategia de algunos organismos internacionales; en el ámbito de la Unión Europea, para destacar las relaciones interinstitucionales con la “gobernanza multinivel” o, la que más nos interesa y analizaremos en este apartado con mayor profundidad, la gobernanza como red de participación ciudadana en el contexto de las políticas urbanas.

Si bien como acabamos de ver, el término está vinculado a muchas acepciones y ha ido evolucionando con el paso de los años, se puede establecer que la gobernanza está caracterizada por unas estructuras complejas con interdependencia de distintos actores y organizaciones, ya sean públicos, privados o del llamado tercer sector. Además, está basada en una continua interacción entre los miembros de esas redes plurales formadas, reguladas por unas normas acordadas entre ellos, y con unos altos niveles de autonomía y soberanía respecto a la administración, que pasa a tener otra posición y adquiere nuevos roles (Rhodes, 1996; Natera, 2004; Subirats, 2010). De este modo, entra en juego el nuevo papel del gobierno que, en contraste

con las antiguas estructuras jerarquizadas, ahora tiene como labor principal el liderazgo horizontal y la vertebración de las redes de actores, mediante el establecimiento de pactos, alianzas, compromisos y colaboraciones con los distintos agentes y organizaciones que conformen la red (Natera, 2004; Subirats, 2010).

Cabe destacar que, desde sus inicios, la gobernanza forma parte de un discurso neoliberal, dentro de las dinámicas de colaboración público-privadas, que no busca una democratización de la toma de decisiones políticas sino un aumento de los valores de la competitividad y el individualismo de los sistemas de mercado, cuya meta no es otra que la maximización de los beneficios económicos (García, 2009; Observatorio Metropolitano, 2014). Además de este, algunos modelos de gobernanza pueden llevar consigo otros problemas asociados como la pérdida de capacidad de acción de los diferentes niveles administrativos, la difuminación de las responsabilidades y la dificultad de rendición de cuentas que conlleva el reparto de los poderes, la privatización de servicios públicos, el clientelismo, o las tensiones y la falta de acuerdos entre los distintos actores de la red de gobernanza y la sociedad civil (Stoker, 1998).

La globalización neoliberal producida en el cambio del siglo XX al XXI es un importante factor explicativo de muchos procesos políticos, sociales, económicos y culturales desarrollados en las últimas décadas (De Sousa Santos, 2005). Con el auge de la globalización, a lo largo de todo mundo, los diferentes partidos democráticamente elegidos iban perdiendo poder en favor de los mercados financieros y de los dictados del Fondo Monetario Internacional. A raíz del mantra neoliberal, gobiernos de todo el mundo comenzaron a bajar los impuestos a las grandes empresas, privatizar servicios básicos o liberalizar cualquier tipo de regulación bajo la excusa del crecimiento económico y la atracción de inversores (Klein, 2001). De este modo, se iba evidenciando una desafección política en el aumento continuado de la abstención electoral o las tasas de afiliación a los partidos políticos, mostrando con claridad que la globalización suponía una total crisis de la democracia representativa y la soberanía de los estados, evidenciando así la necesidad de articular otras alternativas como la democracia participativa (Klein, 2001; Natera, 2004; Ruano, 2010; Subirats, 2010, 2011).

En estos años finales del siglo XX comienza a adquirir relevancia el movimiento antiglobalización con el objetivo de ser una resistencia hacia la deriva capitalista que estaba teniendo lugar en todo mundo con la firma de diferentes tratados de libre comercio e importantes privatizaciones que se estaban llevando a cabo. Sin un punto de origen determinado, hay quien establece el comienzo del movimiento antiglobalización en las acciones de los zapatistas en 1994 en México. No obstante, a estas, le seguirían hasta entrar en el nuevo siglo, numerosas protestas del movimiento antiglobalización en ciudades como Seattle (1999), Praga (2000), Génova (2001),

Quebec (2001), Washington (2002) o Porto Alegre (2005) (Klein, 2001; Mattei, 2013; Turrión, 2015; Laval y Dardot, 2015). Paralelamente a estos movimientos antiglobalización fue configurándose una globalización alternativa contrahegemónica a través de luchas y movimientos locales y nacionales contra la exclusión social, la precarización laboral, la destrucción del medioambiente, el desempleo, o la violación de derechos humanos producida indirectamente por la globalización neoliberal (De Sousa Santos, 2005).

A partir de este movimiento antiglobalización que comienza a establecerse en esos años empieza a consolidarse la idea de que las comunidades han de tener derecho por sí mismas a decidir y gestionar sus recursos naturales y sus servicios públicos, por lo que el objetivo tiene que ser la lucha por una democracia desde abajo, diversa y radical (Klein, 2001) que sea capaz de resistir los apoyos de las élites burocráticas y tecnocráticas a la globalización neoliberal y la despolitización del desarrollo (De Sousa Santos, 2005). Para estos movimientos, la fórmula de esta lucha, teniendo en cuenta la crisis de la democracia representativa, no es otra que la democracia participativa (Klein, 2001; De Sousa Santos, 2005). Así, comienza a parecer evidente que, en el siglo XXI, la democracia no puede responder a unos valores mercantiles mediante los cuales, el político-empresario realiza una oferta que el votante – consumidor decide o no comprar. Este procedimiento —prácticamente hegemónico a nivel global— supone que el vencedor de las elecciones en cuestión se adueñe de toda la toma de decisiones dentro de sus competencias (Ander-Egg, 2003: 21-22) reduciendo la voz del ciudadano casi a la nulidad hasta los siguientes comicios. De esta forma la ciudadanía cada vez está menos dispuesta a jugar un rol pasivo y cada vez reivindica más tener un papel activo y protagónico en la toma de decisiones (Subirats, 2010; Etxebarria Etxeita, 2016; Cernadas, Chao y Pineda, 2017) produciéndose paralelamente un cambio social hacia temas relacionados con la participación ciudadana, la cuestión de género o el medio ambiente (Natera, 2004). En este sentido, el reciente desarrollo de formas de política deliberativa ha generado un conjunto de prácticas y mecanismos como instituciones de mediación, foros ciudadanos o referéndums, diferenciándose así de modelos decisorios *top-down* y favoreciendo la integración de otros puntos de vista que habitualmente quedan excluidos (Gray, 2012).

Conviene en este punto, al ser un concepto tan sobreutilizado en las últimas décadas, hacer una pausa para definir qué entendemos por «participación ciudadana», a pesar de las dificultades que ello implica al tratarse de un concepto tan diverso y heterogéneo. Podemos afirmar que la participación ciudadana no es ni una forma de legitimar decisiones o actuaciones gubernamentales previas; ni una herramienta para gestionar la satisfacción de los usuarios de los servicios públicos, ni una reunión o encuentro de un elevado número de ciudadanos, ni mucho menos una encuesta para medir determinados fenómenos sociopolíticos (Cernadas, Chao y Pineda, 2017). De este

modo, podríamos definir la participación ciudadana como “todas aquellas prácticas políticas y sociales a través de las cuales la ciudadanía pretende incidir sobre alguna dimensión de aquello que es público” (Parés, 2009: 17). En este sentido, podemos resumir el término a “cualquier actividad dirigida a influir directa o indirectamente en las políticas” (Font y Blanco, 2006: 17).

Como decíamos anteriormente, de los diferentes modelos de gobernanza existentes, el que analizamos con mayor profundidad en este trabajo es el modelo de la gobernanza democrática participativa inscrita en el gobierno local/urbano. Los gobiernos locales, por estar situados en el nivel más cercano a la ciudadanía, son las administraciones más adecuadas y mejor preparadas para garantizar la democracia y la participación ciudadana en la toma de decisiones (Natera, 2004; Ruano, 2010; Kaleidos, 2008; Observatorio Metropolitano, 2014; Subirats, 2016). Esta gobernanza está basada en un sistema de interacciones entre actores individuales y organizaciones (Weber, 2014). Además de la cercanía de los entes locales a la ciudadanía, también existen otros motivos para que lleven ellos el peso de la participación ciudadana como los intereses comunes de las organizaciones con sus propios territorios en los que se sitúan, la flexibilidad y versatilidad de las administraciones locales respecto a otras más rígidas como las estatales, o la mayor capacidad de inclusión para integrar a sus habitantes en el debate público y las dinámicas participativas. Así, cuanto más fuerte sea la organización de la sociedad civil de un territorio, más viable será la posibilidad de instaurar una gobernanza democrática (Natera, 2004).

Existe una visión bastante generalizada —en el amplio espectro ideológico— que constata la necesidad de involucrar más a la sociedad en la toma de algunas decisiones de gran relevancia (Ganuza y García-Espín, 2017). Posiblemente las personas no quieren participar en el detalle del diseño de todas las políticas públicas que le afectan, pero sí que quieren sentirse escuchadas por la clase política y tener voz en la configuración de algunas políticas determinadas (Ganuza y García-Espín, 2017). Con ello no se está obviando ni la importancia de las instituciones ni las opiniones de los expertos, sino que es una manera de reforzar la democracia en torno a los ejes expertos-participación-representación (Ganuza y García-Espín, 2017). Además, es importante señalar que, si bien es cierto que la administración local, puede resultar la más adecuada para fomentar la participación ciudadana, esta participación no tiene por qué ir encaminada a participar solo en torno a aspectos que sean competencia municipal, sino que tiene que trascender su marco y alcanzar un contexto regional, estatal y mundial. Si no se tiene en cuenta este aspecto se corre el riesgo de restringir la participación a cuestiones poco fundamentales en la vida cotidiana de las personas (Kaleidos, 2008). Debemos, por tanto, pensar globalmente y actuar localmente pero también pensar localmente y actuar globalmente pues ni hay futuro para comunidades locales aisladas ni para conglomerados locales creados artificialmente sin sentido de pertenencia al territorio (Subirats, 2016). En este sentido, es fundamental el papel que juegan las tecnologías de

la información y comunicación (TIC) en las dinámicas de participación de los últimos años (Subirats, 2011, 2016; FEMP, 2018).

La participación ciudadana y los procesos participativos pueden generar múltiples efectos tanto positivos como negativos en la calidad democrática de un sistema político (García-Espín y Jiménez Sánchez, 2017). Así, si bien es cierto que existen varias características que pueden reforzar la democracia de un gobierno en cuestión, es fundamental prestar atención a los posibles efectos negativos que también pueden generarse. Entre los aspectos positivos de la participación ciudadana, cabe destacar que refuerza la cercanía entre los representantes públicos y la ciudadanía además de generar cohesión social ayudando a establecer vínculos de relación interpersonal (Ruano, 2010; García-Espín y Jiménez Sánchez, 2017; FEMP, 2018). Por otra parte, la participación ciudadana supone una importante profundización de la democracia, lo cual puede mejorar la eficacia y eficiencia de las políticas públicas al integrar la visión de las personas afectadas generando una ciudadanía responsable (Ruano, 2010; Etxebarria Etxeita, 2016; García-Espín y Jiménez Sánchez, 2017; FEMP, 2018). Además, al contar con aportaciones de la ciudadanía, se amplía el conocimiento disponible de los gobiernos, incorporándose a las agendas locales y los nuevos asuntos con los que antes no se contaba, ampliándose así la información de la que dispone la ciudadanía y facilitando la detección temprana de errores y rendición de cuentas (FEMP, 2018). Por último, los procesos participativos también pueden ser generadores de capital social en tanto que incrementan la probabilidad de que la acción colectiva se mantenga en el tiempo, con un aumento de la diversidad y la pluralidad de actores, que derive en procesos de colaboración o trabajo conjunto (García-Espín y Jiménez Sánchez, 2017).

A pesar de sus puntos a favor, la participación ciudadana también nos presenta una serie de problemáticas y dificultades que son necesarias tener en cuenta. En líneas generales, principalmente podría decirse que el concepto de «participación» ha venido en los últimos años a convertirse en un concepto “atrapa-todo” “portador de efectos de legitimación” al que su ambigüedad le aporta una dimensión casi mítica (Ruano, 2010: 97) o mágica, capaz de resolver en un momento todos los problemas del gobierno local (Font y Blanco, 2006). En primer lugar, no está nada claro que los mecanismos y procesos participativos se transformen en poder real para la ciudadanía. Este hecho hace que muchas personas perciban estos procesos como una pérdida de tiempo aumentando su desconfianza en las instituciones (Ruano, 2010; Rull Jan, 2017) y generando fuertes sensaciones de frustración (García-Espín y Jiménez Sánchez, 2017). Igualmente, si los procesos están mal diseñados y los objetivos no son palpables también es muy probable que generen cierta desconfianza de la ciudadanía hacia las instituciones (Rull Jan, 2017). Por otro lado, por supuesto, existe un componente de clase muy relevante en las dinámicas participativas que hace que participen mucho más aquellas personas (mayoritariamente varones)

con una situación económica acomodada, que cualquier otro segmento población (Nel-lo y Blanco, 2018; Manrique, 2020). Las personas —en líneas generales— solo participan si tienen tiempo disponible y perciben el tema como algo realmente relevante donde su participación pueda llegar a cambiar algo (Prieto-Martín, 2010; Ruano, 2010). Si el tiempo y la energía utilizados van acompañados de escasos resultados y beneficios para ellos, el desencanto será mayor (Rull Jan, 2017). En consecuencia, con la necesidad de tiempo libre para poder asistir a los procesos, se plantea el problema de la representatividad, pues surge el riesgo de que por este hecho queden excluidos algunos grupos sociales, y que aquellos con mayores recursos o mejor organizados puedan tener el control del proceso (Font y Blanco, 2006; Kaleidos, 2008; Ruano, 2010). El movimiento vecinal, por ejemplo, muchas veces se caracteriza por una fuerte endogamia, con una débil representatividad y democracia interna, con escasa capacidad de renovación y, puede, por tanto, ser una dificultad extra para la participación directa de la ciudadanía (Font y Blanco, 2006; Prieto-Martín, 2010). Por otro lado, el acceso a los espacios institucionales puede ir ligado a la activación de una cierta institucionalización que termine por desarrollar procesos de desmovilización, desradicalización, cooptación o burocratización que desplace los lazos con las bases sociales (García-Espín y Jiménez Sánchez, 2017).

Otro riesgo a tener en cuenta tiene que ver con el principio de responsabilidad, pues de esta manera, si se atribuye a un órgano participativo funciones ejecutivas o decisivas, la administración podría tener que responder ante decisiones que no ha tomado (Ruano, 2010). Se entiende que, si la administración cede una parte de su poder a la participación ciudadana, lo hace con todas las consecuencias. Sin embargo, pueden generarse tensiones y diluirse las responsabilidades, especialmente si la acción política en cuestión no tiene los resultados esperados. Por otra parte, también es muy frecuente que el gobierno en cuestión, instrumentalice su gestión participativa para obtener una re-legitimación ante la ciudadanía (Ruano, 2010; García-Espín y Jiménez Sánchez, 2017; Rull Jan, 2017). Si el gobierno lleva a cabo los procesos participativos marcando aspectos como la escenografía, el orden del día o la agenda política, dichos procesos se convierten en una suerte de correas de transmisión del poder local más que de procesos realmente participativos, con la consiguiente imagen de descrédito y manipulación ante la población (Ruano, 2010).

La participación, para concluir, ha vivido un fuerte proceso de “fetichización” (Ruano, 2010: 107) sin resultados positivos evidentes. Esta situación, podría, sin embargo, reconducirse en el caso de que los gobiernos realmente hicieran un traspaso real de algunos de sus poderes, lo cual tradicionalmente ha pasado en relativamente pocas ocasiones. Si bien consideramos necesario el fomento de la participación ciudadana por los entes locales, conviene no sobredimensionar el concepto teniendo en cuenta que la participación puede ser un arma de doble filo pues, de igual

manera que puede llevar a una euforia no correspondida con la realidad en momentos de alta participación, también puede generar situaciones de frustración en momentos de baja intensidad de la misma (Fernández Patón, 2019).

Como vemos, los procesos participativos pueden ser vistos como herramientas para el empoderamiento ciudadano y el fortalecimiento democrático, pero también pueden incurrir en una fuerte instrumentalización por parte de los partidos en el gobierno y una legitimación del *status quo* que haga perder potenciales participantes (García-Espín y Jiménez Sánchez, 2017). A modo de realizar también algún aporte práctico, conviene concretar las etapas que ha de tener todo proceso participativo. Así, podemos establecer una primera fase de aclaración de los objetivos del proceso con una visión realista que no genere falsas expectativas. A esta, le seguiría la búsqueda de un acuerdo político, social y administrativo en torno a los objetivos y los métodos a utilizar. En la configuración del proceso es fundamental que este sea lo más amplio, plural y representativo posible (Font y Blanco, 2006). Como acabamos de ver, cuando hablamos de participación ciudadana y realización de procesos participativos, es fundamental tener en cuenta el concepto de *representatividad*. Se trata de un término muy vinculado a la participación pues una decisión puede estar más o menos legitimada en función de su representatividad. Esta puede ser de dos tipos: estadística o estructural. No obstante, lo que queremos mostrar aquí no es la importancia de que participe un mínimo número de personas en el proceso (representatividad estadística), sino el grado en que los distintos intereses, necesidades y posicionamientos potencialmente implicados o afectados están representados en los diagnósticos, en las deliberaciones, en las tomas de decisión, etc. Para esto, aunque también se podrían tener en cuenta algunas especificidades de los distintos contextos, estableceremos unos ejes de desigualdad genéricos que pueden ayudar a garantizar una mínima representatividad de los procesos (Kaleidos, 2008):

- **Posiciones de clase:** Para un proceso participativo representativo se debería trabajar para que asistieran los colectivos más débiles.
- **Posiciones de sexo:** Es necesario tener en cuenta la sociedad patriarcal actual en dónde la mujer tiene menos tiempo libre que el hombre debido a varios factores como por ejemplo la doble carga de trabajo (en casa y fuera) o los cuidados.
- **Los ciclos de la vida:** Cada etapa de la vida tiene una entidad propia con su problemática y necesidades específicas: infancia, adolescencia, juventud, adultez y vejez. Siempre se ha tendido a excluir las tres primeras etapas, pero es necesario introducir herramientas específicas para todas.
- **Diversidad cultural e identitaria:** Estos factores están muchas veces ligados a las posiciones de clase o de género y los canales institucionalizados de participación

política tienden a favorecer los modelos culturales dominantes y, por tanto, determinadas minorías pueden quedar en una situación más débil.

- **Fragmentación urbana:** mediante el debilitamiento de las identidades locales.

Una vez llegado el momento de la participación, es necesario que todos los participantes tengan a su disposición toda la información necesaria para pronunciarse al respecto, así como que el debate se produzca en un ambiente agradable, donde todas las personas puedan expresar sus ideas, sin que ninguna sea marginada y donde nadie monopolice el debate (Font y Blanco, 2006).

Respecto a la importancia de transferir el poder, si realmente se quiere apostar por la democracia participativa, a modo de evaluar la gestión participativa de un gobierno, es una referencia la “Escalera de participación ciudadana” elaborada por Sherry Arnstein en 1969. En este sistema Arnstein establece ocho niveles de participación distribuidos de forma que se delegue más o menos poder desde el gobierno en cuestión. Así, los dos primeros “peldaños”, situados dentro de lo que Arnstein denomina “No participación”, vendrían a ser 1) Manipulación y 2) Terapia, cuyo objetivo principal no es que las personas tengan una participación real sino educar u orientar a los participantes en participación ciudadana incluso con cierto componente de manipular o instrumentalizar la participación. Los “escalones” siguientes, estarían situados dentro de lo que Arnstein denomina “tokenismo” y responderían a 3) Información, 4) Consulta y 5) Asesoría. En estas fases se da un poco más de voz a la ciudadanía e incluso en el 5 puede tener un papel bastante activo. Por último, dentro de lo que Arnstein llama “Poder ciudadano” estarían situados la 6) Colaboración, la 7) Delegación de poder y el 8) Control ciudadano, que es donde realmente la ciudadanía tiene poder real para pronunciarse en la toma de decisiones (Arnstein, 1969). Si bien la utilización de la metáfora de la escalera es una simplificación, esta nos puede ayudar a entender mejor cómo según avanzan los peldaños se va avanzando en el grado de delegación de poder por parte de la administración (Arnstein, 1969). De este modo, podemos afirmar que, si la participación no implica reparto de poder o si queda relegada a momentos muy concretos, la participación puede quedar reducida a meros encuentros o reuniones y no conseguirá el impacto perseguido (Ruano, 2010; Marx, 2019).

A raíz de la publicación de Arnstein, se han llevado a cabo nuevos modelos simplificados, como el “Espectro de la participación pública” de la *International Association for Public Participation* que establece los niveles de 1) Informar, 2) Consultar, 3) Involucrar, 4) Colaborar y 5) Dar poder de decisión o las *Relaciones entre instituciones públicas o ciudadanos* de la OCDE (Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económico) que lo reduce a tres niveles: 1) Información, 2) Consulta, y 3) Participación activa (FEMP, 2018). Como ya hemos comentado anteriormente, la administración local tiene que presentarse como la que mejor puede fomentar la participación



ciudadana. Para ello, tiene que ejercer su liderazgo político, pero no entendido como mecanismo de control, sino desde la cultura de la facilitación. El objetivo es que el proceso avance por los cauces adecuados y que todos los que tengan responsabilidades y pertenezcan a la institución promotora lo lleven a término. Tiene que ser un proceso que genere confianza y que tenga siempre cubiertas las capacidades de interlocución política (Kaleidos, 2008).

En los últimos años, como renovación de los modelos existentes de participación ciudadana, se ha venido trabajando —con mayor profundidad desde el auge de los nuevos municipalismos— en la “nueva gobernanza participativa” que se caracteriza por una pluralidad y diversidad de actores y una motivación para el diseño conjunto de políticas públicas (Etxebarria Etxeita, 2016; FEMP, 2018). Además, en la teoría, esta genera valor público, en tanto que la integración de la ciudadanía en los procesos decisorios, no solo beneficia a la administración sino a toda la sociedad. La nueva gobernanza participativa no busca una sustitución de la democracia representativa sino ser un complemento de ella pues hay determinados aspectos donde la forma representativa tiene más ventajas que la participativa. Para poder llevar a cabo este nuevo modelo de gobernanza es fundamental dotar a la concejalía de participación de una visión transversal al resto y no utilizarla como una política aislada, pues lo que se busca es su incidencia en el diseño del resto de políticas municipales. También es imprescindible la dotación de infraestructuras específicas, así como recursos económicos que apoyen los programas de gobernanza (Weber, 2014). Por otra parte, también será necesario contar con capital humano formado para desarrollar este tipo de procesos participativos, bien mediante procesos de selección específicos, bien formando a los técnicos municipales existentes o bien contratando empresas o agencia especializadas en participación ciudadana (Weber, 2014; FEMP, 2018). Por último, será necesario adaptar las metodologías existentes a las necesidades de la acción que se quiere llevar a cabo, lo cual implica un aprendizaje constante a través de la práctica continuada (FEMP, 2018).

#### **4.2.3.2. LA GOBERNANZA PARTICIPATIVA CULTURAL**

Durante las últimas décadas, en el ámbito de las políticas culturales, el concepto de *gobernanza cultural* ha ido ganando relevancia (Zamorano, 2017). Sin embargo, pese a su popularidad, todavía hoy se trata un concepto a definir que genera ciertas inquietudes que están aún por resolver (Weber, 2014; Baltà, Čopič y Srakar, 2014; Etxebarria Etxeita, 2016). Como ya hemos visto en el anterior capítulo, los conceptos «participación» y «cultura», en su unión, pueden tomar diferentes acepciones, bien refiriéndonos a participar en la oferta cultural o bien como participar activamente en la toma de decisiones de las cuestiones culturales (FEMP, 2009).

Como ya hemos analizado en el apartado 3.3, la evolución de los diferentes paradigmas de la política cultural también va ligada al grado de participación activa de la ciudadanía (Bonet y Negrier, 2018a). La ciudadanía debe tener derecho a participar en el diseño de las políticas culturales. Si bien tradicionalmente la participación ciudadana en la política cultural se había visto reducido a su participación en comisiones de fiestas y consejos de cultura (Etxebarria Etxeita, 2016), en los últimos años, se ha observado en el panorama internacional de las artes y la política cultural un “giro participativo” (Bonet y Negrier, 2018a) que puede tener —como ya hemos visto— múltiples finalidades. Así, la participación puede ser utilizada como una herramienta central en la acción de la política cultural, pero también con una interpretación puramente demagógica basada en el relativismo cultural o como una herramienta para la inclusión sociocultural (Bonet y Negrier, 2018a). Así, en los últimos años, han adquirido una cierta relevancia algunos mecanismos de participación cultural como los presupuestos participativos o los consejos de cultura, donde los habitantes de un municipio forman parte activamente de la toma de decisiones y pueden llegar a decidir directamente a qué se destina parte de los recursos municipales (Barbalho, 2012). Si bien en el sector cultural la participación ciudadana es considerada relevante, en la práctica no está tan extendida (Marx, 2019) y la no-participación o poca participación cultural de algunos grupos ha sido vista tradicionalmente como un problema de las políticas públicas (Stevenson, 2013).

La gobernanza participativa en cultura ha sido frecuentemente vista como algo intrínsecamente positivo que debe ser promovido por los gobiernos en cuestión ya que permite la participación de las personas y grupos del sector que van a verse afectados por las decisiones que se tomen y de esta forma los resultados contarán con más aceptación y legitimación (Marx, 2019). Sin embargo, como ya hemos visto, es necesario tener en cuenta ciertos aspectos pues no todos los actores participantes tienen una participación igualitaria en los procesos participativos (Warren y Jones, 2018) y esta queda muchas veces reservada para aquellas personas con una determinada posición socio-económica (Jancovich, 2017). En este sentido, es fundamental tener en cuenta la diversidad cultural a la hora de configurar los procesos participativos. Para ello, se deben considerar variables de etnia, raza, género o religión (Kaleidos, 2008; Warren y Jones, 2018), así como el diseño de metodologías como el *focus group* que tiendan a crear espacios más plurales (Warren y Jones, 2018). Por otro lado, la importancia de las localizaciones de los procesos de gobernanza cultural será otro factor a tener en cuenta, pues habitualmente las minorías que han de tenerse en cuenta en estos procesos, no viven en los centros de las ciudades sino en las periferias por lo que es necesario extender los procesos también a esas áreas para conseguir su inclusión en la gobernanza cultural de la ciudad (Warren y Jones, 2018). Así, la gobernanza cultural también se ha presentado como una oportunidad para atender más adecuadamente la diversidad territorial y nacional de la

cultura bajo la utilización de dinámicas *bottom up* que promueven la participación de actores comunitarios (Zamorano, 2017).

Otra cuestión específica del ámbito cultural sería el preguntarse si solo han de participar en los procesos participativos los artistas y agentes culturales o también los públicos de la cultura o incluso el conjunto de la ciudadanía (Marx, 2019). En función de la voluntad más aperturista del agente que lidere el proceso de participación, estas dinámicas tenderán a ser más o menos inclusivas hacia el conjunto de la población o más o menos restrictivas hacia los sectores profesionalizados, sin ser *per se*, ninguna opción mejor que la otra. No obstante, los agentes culturales también pueden tratar de ampliar el espacio de la política cultural a través de las políticas de participación no específicas del sector cultural, desde las cuales pueden iniciar procesos de actuación según sus intereses específicos (Marx, 2019).

Es fundamental definir y debatir el papel de la gobernanza participativa cultural en el ámbito local para que los gobiernos locales puedan determinarla como una prioridad y fijar así los indicadores adaptados a sus características específicas, no necesariamente bajo una lógica economicista (Johanson, Glow y Kershaw, 2015). La gobernanza cultural no es más que un tipo de política cultural que comprende la participación de todos los actores culturales, no solo en su implementación sino también en su diseño (Weber, 2014). Es a la vez una política sectorial, y la cultura de todo el campo político en un enfoque de mutua inclusión. La gobernanza cultural significa una coherencia entre los actores y las funciones en base a objetivos comunes (Weber, 2014). En este sentido, es necesario clarificar y tener en cuenta las consecuencias que pueden suponer las diferentes decisiones tomadas para utilizar así las más adecuadas en función de los objetivos correspondientes (Gray, 2012). Así, en el campo cultural, por un lado, la resistencia al cambio por parte de algunos sectores culturales al incorporar mayor participación en la toma de decisiones y, por otro, la no atención de las desigualdades existentes en los procesos de participación, son las principales barreras para la gobernanza participativa (Jancovich, 2017). De esta forma, más que apoyar que sean las infraestructuras culturales existentes quienes lideren estos cambios, podría ser más útil una redistribución de la financiación para ampliar las voces de los procesos (Jancovich, 2017).

En este apartado nos resulta oportuno hacer mención a otros organismos, convenciones o informes internacionales cuyos objetivos se enmarcan en el desarrollo de las políticas culturales locales y que, de alguna manera, influyen y marcan la agenda de la política cultural de numerosas ciudades en todo el mundo. Podemos establecer como punto de partida la *Declaración de Bremen* de

1983<sup>55</sup>. La declaración, formulada por el Consejo de Europa, “contempla la ciudad como verdadero espacio de civilización” y subraya la importancia de varios aspectos, como las relaciones entre desarrollo cultural y económico o la democracia cultural y la participación. En 1987, la *Declaración de Florencia* subrayaba la importancia del espacio regional para el desarrollo de la cultura y la comunicación. En la *Carta Urbana Europea* publicada por el Consejo de Europa (1992) se reafirma la cultura como un derecho a todas las personas, así como su valor en el desarrollo económico o la integración multicultural (López de Aguilera, 2000). Por último, en 1993, la *Declaración de Praga* profundiza en la incidencia de la ciudad y establece la política cultural como un factor determinante para la integración social y la regeneración urbana (López de Aguilera, 2000).

A partir de aquí, desde los principales organismos internacionales se irían sucediendo distintos informes y recomendaciones para abordar las políticas culturales en el contexto local. Uno de los puntos más relevantes en este aspecto, tiene lugar en 2004 en Barcelona con la aprobación de la *Agenda 21 de la Cultura* en el marco del primer Foro Universal de las Culturas. La organización mundial Ciudades y Gobiernos Locales Unidos (CGLU) adoptaría las propuestas aprobadas en la Agenda 21 comenzando a asumir un papel de coordinador de los documentos que se irían aprobando posteriormente. En el primer documento aprobado, se establecían 67 artículos a modo de Principios, Compromisos y Recomendaciones. Entre los Principios, cabe destacar la defensa de los derechos culturales, la puesta en valor de la diversidad cultural, el papel preponderante de los gobiernos locales, la defensa del trabajo y el patrimonio cultural o el acceso universal a la cultura y el respeto a las identidades culturales. Respecto a los Compromisos, el documento busca —entre otros— garantizar la financiación pública de la cultura, incrementar los recursos para garantizar su gobernanza participativa, promover la implementación de métodos de evaluación de políticas culturales, generar mecanismos para garantizar la libertad de expresión, favorecer la descentralización de la oferta cultural para apoyar a los sectores sociales más vulnerables o promover dinámicas de cooperación entre las instituciones culturales y educativas. Por último, respecto a las recomendaciones, la Agenda propone a los gobiernos locales la aprobación de este documento en sus órganos de gobierno, así como continuar aportando ideas para la gestión pública de la cultura. A los gobiernos estatales, les propone una ampliación de los recursos y las competencias de los entes locales, así como una garantía de aplicación de los acuerdos internacionales de política cultural. Por último, a las organizaciones internacionales recomienda adoptar la Agenda 21 e involucrarse en su coordinación, así como trabajar para potenciar las relaciones entre cultura y políticas locales (CGLU, 2008). Posteriormente, se han ido presentando otros informes en relación a la innovación institucional y las nuevas políticas culturales (2009),

---

<sup>55</sup> *Declaración de Bremen* (1983). Consejo de Europa.

otros relacionados con la cultura y el desarrollo sostenible (2011, 2012, 2014, 2018)<sup>56</sup> o el documento *Cultura 21: Acciones* que, presentado en 2015, supone una renovación al documento de 2004. En el mismo, se establecen 21 acciones a modo de recomendaciones para los gobiernos locales, realizando una especial incidencia en los derechos culturales, la promoción de una ciudadanía activa, la sostenibilidad de la cultura local o la gobernanza equilibrada de las políticas culturales locales<sup>57</sup>.

La UNESCO, por su parte, también ha tenido un papel activo en la generación de conocimiento en torno a la cultura en el ámbito urbano. En 2017, se publicaba el *Informe mundial sobre la cultura para el desarrollo urbano sostenible «Cultura Futuro Urbano»* donde se establecían una serie de recomendaciones como garantizar la inclusión social a través de la cultura; fomentar un entorno urbano habitable; la utilización de la cultura para mejorar los espacios públicos; potenciar la cultura como un recurso para el desarrollo económico sostenible, o promover procesos participativos a través de la cultura potenciando así la gobernanza local (UNESCO, 2017a). No obstante, —como hemos visto en el apartado 3.3.3— la no inclusión de la cultura entre los Objetivos para el Desarrollo Sostenible (ODS) en la Agenda 2030, evidenció de alguna manera la preponderancia de las organizaciones de gobernanza local en el desarrollo cultural (Martinell, 2020).

Apoyándonos en las conversaciones mantenidas con diferentes personas del ámbito de la ciencia política, así como de políticos/as o activistas, a continuación, complementaremos las bases teóricas en torno al concepto de gobernanza. Así, el catedrático en Ciencia Política Joan Subirats, establece algunas consideraciones sobre el concepto de gobernanza alertando de algunos de sus peligros: “El término gobernanza es un término paraguas que puede significar muchas cosas: nueva gestión pública, mercantilización, etc. Nosotros trabajamos una idea mediante la cual generar capacidad de gobierno más allá de las instituciones, por tanto, tenemos una mirada más de gestión y trabajo en red que implica interdependencia y no jerarquía (lógicas horizontales y en confianza). Estas lógicas no suponen una mayor mercantilización. Estamos continuamente jugando con la idea de cómo configuramos lo público, si lo reducimos a lo estatal o lo ampliamos a miradas más amplias. Esas son las tensiones que yo creo más importantes. Es un tema complicado ya que en la innovación social entran en juego algunas visiones para liberar trabajo a lo público y no se trataría de eso”.

Respecto a las dinámicas de participación ciudadana y las posibilidades existentes en la actualidad para llevar a cabo una participación ciudadana real, el sociólogo César Rendueles considera que

---

<sup>56</sup> Véase: <http://www.agenda21culture.net/es/documentos/informes>

<sup>57</sup> Véase: *Cultura 21: Acciones*. Agenda 21 de la Cultura.

“la participación entendida como derecho individual no tiene mucho sentido, yo creo que es más bien una obligación colectiva. La participación tiene sentido cuando hay agentes intermedios como organizaciones y asociaciones que de alguna forma institucionalizan esa participación social... Cuando no existe ese tejido, la participación se convierte en una especie de fetiche. Cuando existe un tejido asociativo con las condiciones para desempeñar esas funciones, el papel de la administración puede ser otro (amparar, proteger, facilitar...) [...] participa quién puede. Si entiendes la participación como un derecho individual no puedes porque no tienes las condiciones materiales para ello. La única forma es estar en instituciones intermedias que te permita mantenerte vinculado a ellas eligiendo la intensidad de tu vinculación sin que ese vínculo se rompa. No tiene sentido participar de manera puntual. La participación tiene que estar integrada en tu vida y que forma parte de tus formas de ser, tus experiencias de vida, sino no tiene mucho sentido. Las AMPAS son un gran ejemplo, pero están hechas de sufrimiento, de sacar horas de donde no puedes”.

Por su parte, la historiadora del arte Jazmín Beirak no cree que “haya que convencer a nadie de que acuda a asambleas. Si lo que tu quieres es politizar una sociedad, por un lado, pasa por participar en aquellos asuntos que a uno le interesan, en aquellos espacios en los que uno hace su vida para decidir así cosas sobre lo que está haciendo. [...] Creo que cuando uno es activista o militante político, cuando hace de la cuestión común el centro de su vida, me parece una decisión como quién decide tener un grupo de música, es decir, lo haces porque te gusta. Entonces, pretender que eso que a ti te gusta tiene que hacerlo todo el mundo, de la misma manera que lo haces tú, me parece complicado. Creo que hay que tener en cuenta que somos una sociedad muy atomizada. Creo que hay que pensar, por un lado, en estructuras de participación teniendo en cuenta esa atomización y pretender meter modelos ahí no creo que sea muy efectivo (sí creo que sea posible establecer vínculos en una sociedad atomizada y creo que hay que ir poco a poco viendo cómo se hace), y por otra parte, creo que no hay que decirle a nadie como se tiene que organizar, creo que hay que ir poco a poco haciendo más denso el tejido social, favoreciendo a quien no está organizado, haciendo espacios donde por placer y por las ganas se junten con otros... ir poco a poco construyendo hilos entre la gente que a veces serán más finos o más gruesos”. Por su parte, Joan Subirats considera que: “La gente tiene que sentirse suyo. Yo no tengo interés en participar en general, sino que tengo interés en participar en algunas cosas que me interesan desde el punto de vista de valores y desde las necesidades sociales. Esa idea de la participación en abstracto es muy buenista. En ese sentido, hay que distinguir entre coproducir desde el principio de la idea y participar en un momento muy puntual”.

El doctor en Estudios Culturales Jaron Rowan piensa que “participar no es solo facilitar el marco que crea la participación, sino producir el tiempo y el espacio que le permita al sujeto que no

quiere trabajar como político profesional, poder participar. Son cosas diferentes, una cosa es crear el espacio web o el espacio de preguntas o el programa, y otra es cómo facilitas que aquel sujeto que tiene una vida compleja y precaria como la mayoría, encuentre el tiempo, la energía, las ganas... o sienta que se le interpela desde un lugar desde donde le es cómodo participar”. Además, respecto a la difícil representatividad de los procesos participativos, Rowan establece: “Cuando tu invitas a la participación, estás apelando a un grupo social que se lo puede permitir. Aquella clase trabajadora que tiene dos o tres trabajos a la vez, que no tiene recursos, sería absurdo pedirle que participara en tomar decisiones colectivas sobre cómo se va a iluminar una calle porque no están para eso. Producir participación es producir tiempo, y espacios que lo faciliten. Si no eres capaz de generar el tiempo a las personas para que puedan participar, no vas a cambiar otra cosa que facilitar que los que ya estaban en una posición de cierta dominación o cierta élite puedan tomar decisiones sobre los demás”.

Por último, el experto en innovación social Ricardo Antón cree que no se dan las condiciones necesarias para que un ciudadano pueda participar: “la vida consiste en tener todo el tiempo ocupado y entonces no hay tiempo disponible para poder participar. Participar no es darle a un botón y exponer tu necesidad. Es informarte de procesos, participar en dinámicas donde se va construyendo una decisión... Para eso hace falta tiempo y acciones que favorezcan ese diálogo. Sobre el interés ciudadano hacia la participación opina: “No creo que haya gente que no le interese participar (o no lo quiero creer). La gente quiere ser partícipe de las cosas. Yo no quiero ser partícipe de todas las cosas, (sería un infierno), quiero serlo de algunas. Pero ha habido un modelo de educación donde se nos ha enseñado a no participar y a que nos interese ser representados, y si hay otra pedagogía para implicarnos, creo que se podría conseguir. Lo que hace falta es poner las condiciones para serlo, es decir, que ser participativo sea mucho más placentero que no serlo. [...] Si queremos construir una vida comunitaria basada en la participación, en la implicación de las personas como ciudadanas en su comunidad, tiene que ser otra cosa. Estamos en el pleistoceno de todo eso. El modelo que tenemos es el contrario, ahora se trata de ir pasito a pasito”.

Una vez realizada la labor más teórica sobre la gobernanza y la participación ciudadana, en el próximo apartado, veremos cómo se fueron implementando estas lógicas desde la configuración de los primeros ayuntamientos democráticos en el Estado español, hasta llegar a la situación actual, focalizando nuestro ámbito de interés en el contexto local y en las políticas tanto de fomento de la participación ciudadana como culturales.

#### **4.2.4. LA GOBERNANZA PARTICIPATIVA LOCAL EN LA ADMINISTRACIÓN ESPAÑOLA**

En 1979, con la constitución de los primeros ayuntamientos democráticos tras la dictadura, miles de personas accedieron a sus cargos como concejales o alcaldes y alcaldesas, lo cual generó una cierta sensación de proximidad hacia la ciudadanía, así como un cambio institucional que contrastaba con lo vivido hasta la fecha (López de Aguieta, 2000; Observatorio Metropolitano, 2014; Quaggio, 2014; Bustamante, 2019; Martinell, 2019). Un año antes, con la aprobación de la Constitución Española en 1978, se garantizaba (artículo 140) «la autonomía de los municipios», garantizando así “su plena personalidad jurídica, la electividad de concejales y alcaldes por sufragio universal directo e incluso el reconocimiento de los «concejos abiertos» constituyéndose así, unas bases plausibles para la democracia local” (Observatorio Metropolitano, 2014: 75).

Respecto a las competencias de los municipios, estas van aumentando en función del número de habitantes de cada uno. Si bien en todos ellos se tienen que cubrir los suministros urbanos básicos como el agua, el alumbrado público, recogida de basuras o el mantenimiento de las calles, en los municipios de más de 5.000 habitantes también tienen que proveer el servicio de biblioteca y gestionar los mercados o las zonas verdes. En los de más de 20.000 habitantes, por su parte, habría que añadirles la protección civil, la prestación de servicios sociales o la construcción de equipamientos culturales. En los de más de 50.000 también se incluirían servicios como el transporte público o la protección del medio ambiente (Observatorio Metropolitano, 2014).

En los primeros años de ayuntamientos democráticos, las lógicas de funcionamiento obedecen claramente a un sistema representativo y partidizado (Blanco, Gomà y Subirats, 2018). La *Ley Reguladora de las Bases del Régimen Local* de 1985 sería la norma que regulara los municipios y en ella se reconocía la complejidad social e histórica del territorio, permitiendo la organización con distintos niveles y procedimientos. Así, los municipios se rigen por un sistema representativo de elección de concejales mediante listas cerradas —excepto los municipios de entre 100 y 250 habitantes—. De acuerdo a la Ley d’Hont y descartando a los partidos que obtengan menos del 5 % de los votos, se realiza la asignación de concejales y son ellos/as quienes eligen al alcalde o alcaldesa del municipio (Observatorio Metropolitano, 2014).

A partir de finales de los años ochenta, los ayuntamientos españoles intensifican sus lógicas eficientistas por encima de las comunitarias (Blanco, Gomà y Subirats, 2018) y entran en un periodo de intenso crecimiento económico basado en la construcción y el encarecimiento de los precios de la vivienda (Rodríguez y López, 2010; Observatorio Metropolitano, 2014). El papel que jugaron los ayuntamientos en este proceso fue fundamental para prolongar la intensidad y la



duración de los ciclos inmobiliarios. Así, a través del modelo «máquina de crecimiento» o *growth machine* acuñado por los sociólogos John Logan y Harvey Molotch, el desarrollo de las ciudades estaba totalmente orientado al crecimiento económico y este, directamente vinculado con la activación y aceleración de los mercados inmobiliarios anteponiendo el valor del suelo por encima de cualquier otra función social o ecológica (Rodríguez y López, 2010; Prieto-Martín, 2010; Observatorio Metropolitano, 2014). En el caso español, gracias a los amplios poderes relacionados con el urbanismo local otorgados a los ayuntamientos en la década de los ochenta y a la liberalización del suelo en el año 1998, se permitió una gran flexibilidad y autonomía a los gobiernos locales para diseñar sus propios mercados inmobiliarios y posibilitar su crecimiento económico (Observatorio Metropolitano, 2014). Además, desde finales del siglo XX, y la transición del capitalismo industrial al capitalismo financiero, las ciudades han ido adquiriendo protagonismo en la escena global, favoreciendo dinámicas de competitividad sobre qué ciudad es capaz de atraer más flujos de inversión, de turismo, de información o, en definitiva, de capital, en lo que ha venido a llamarse (Harvey, 1989: 4) “*empresarialismo urbano*”, donde el gobierno local es una suerte de empresario de su territorio (Observatorio Metropolitano, 2014). De este modo, como ya analizamos en el apartado 4.1.2. con la idea de las «clases creativas» de Richard Florida, en las últimas tres décadas de modelo territorial, en España, los gobiernos locales han “comprado” —en líneas generales— este modelo, dedicando una buena parte de sus recursos a desarrollar una “labor publicitaria” para atraer a los diferentes flujos de inversión, en lo que ha venido a conocerse como “*branding*” urbano dentro del paradigma de la «ciudad-marca» (Esteban, 2007; Yúdice, 2008; Observatorio Metropolitano, 2014; Rendueles, 2016; Subirats, 2016; Bustamante, 2019). Como ya hemos visto —y veremos— en diferentes partes de este trabajo, la cultura ha sido fuertemente instrumentalizada bajo este paradigma (Gray, 2007; Hadley y Gray, 2017), mediante su utilización como pretexto o recurso (Yúdice, 2002) para la culminación de proyectos de regeneración urbana en el Estado español y, en la mayoría de los casos, caracterizada por una socialización de los costes, a través de grandes cantidades de inversión pública, y una privatización de los beneficios que no repercute en el conjunto de la población (Observatorio Metropolitano, 2014).

Como ya hemos analizado en este capítulo, es necesario tener en cuenta que los modelos de gobernanza en las ciudades no necesariamente van a servir para favorecer la democracia de un lugar en términos de que la ciudadanía aumente su poder en la toma de decisiones. Como ya hemos visto, resulta muy habitual cuando hablamos de gobernanza urbana, la existencia de modelos de “gobernanza neoliberal” y de “hibridación público-privada”. En España, se consolidó este modelo durante la década de crecimiento económico de finales de los noventa y principios de los dos mil, donde el sector inmobiliario se beneficiaba de la tradicional política fiscal incentivadora de la propiedad de la casa y de los bajos niveles de interés y facilidades en la

contratación de hipotecas que ofrecía el sector financiero (Rodríguez y López, 2010; Subirats, 2016) pero al llegar la crisis en 2007 y detenerse el crecimiento pero no los gastos, muchas administraciones locales se vieron fuertemente endeudadas o intervenidas desde el Estado central (Observatorio Metropolitano, 2014). Estas relaciones han puesto de relieve en muchas ocasiones el alto grado de dependencia pública de ciertos sectores económicos supuestamente neoliberales. En este sentido, las lógicas de la *empresarialización* urbana pueden acabar ahogando a los gobiernos locales (Observatorio Metropolitano, 2014) sin que sus beneficios redunden en el conjunto de la población.

Al estallar la burbuja inmobiliaria en 2007, lo hizo también el modelo de crecimiento, desarrollo y financiación de los municipios que, unido a los numerosos escándalos de corrupción, dieron argumentos al gobierno central para implementar una serie de reformas en los entes locales (Observatorio Metropolitano, 2014). Así, en 2013 se aprobaba la *Ley 27/2013 de Racionalización y Sostenibilidad de la Administración Local* (Observatorio Metropolitano, 2014; Rodríguez, 2016; Subirats, 2016; Martinell, 2019; Ben, 2019) mediante la cual se reducían las posibilidades de acción económica y las competencias municipales y se favorecía la iniciativa privada y las políticas neoliberales de colaboración público-privada, congelando al mismo tiempo la creación de entidades, organismos, fundaciones, consorcios o sociedades u otros entes dependientes de los gobiernos locales. Además, se priorizaba el pago de la deuda antes que el aumento del gasto en servicios públicos. Esta reforma, supone un claro fortalecimiento de la Administración General del Estado en detrimento de la administración municipal que ve mermadas sus competencias y jerarquías quedando totalmente subordinada al gobierno central (Observatorio Metropolitano, 2014; Rodríguez, 2016).

La democracia española es aún relativamente joven (Prieto-Martín, 2010). El hecho de que una buena parte de la población se criase durante la dictadura unido a que el proceso de transición hacia la democracia no fuera un proceso rupturista impide, que, en la actualidad, la sociedad esté impregnada de una cultura realmente participativa (Prieto-Martín, 2010). Tanto las instituciones democráticas, como los partidos políticos tienen un funcionamiento muy jerarquizado y tecnocrático lo cual hace que la ciudadanía genere hacia ellos un sentimiento de desconfianza y una falta de complicidad (Prieto-Martín, 2010). En definitiva, se puede destacar —en el caso español— una tradicional falta de cultura participativa, donde la mayoría de los procesos participativos están claramente condicionados por el gobierno local de turno produciéndose una palpable asimetría entre los actores participantes que hace que los grupos más vulnerables queden prácticamente excluidos a lo cual habría que añadir el desigual conocimiento técnico de la burocracia administrativa de los ayuntamientos (Ruano, 2010).

En la Constitución Española (CE) son varias las alusiones al concepto de «participación»: en el artículo 9.2 se habla de “facilitar la participación de todos los ciudadanos en la vida política, económica, cultural y social”. En el artículo 23.1 establece que “Los ciudadanos tienen el derecho a participar en los asuntos públicos, directamente o por medio de representantes, libremente elegidos en elecciones periódicas por sufragio universal”. Además, en el artículo 92.1, se habla de la posibilidad de someter a referéndum consultivo de todos los ciudadanos las decisiones políticas de especial trascendencia. En cuanto a las referencias a la participación ciudadana en la Ley Reguladora de las Bases del Gobierno Local, ya en el artículo 1 se definen los municipios como “entidades básicas de la organización territorial del Estado y cauces inmediatos de participación ciudadana en los asuntos públicos”. En el artículo 24 se habla de la posibilidad de establecer —con el objetivo de facilitar y mejorar la participación ciudadana— “órganos territoriales de gestión desconcentrada, con la organización, funciones y competencias que cada ayuntamiento les confiera, atendiendo a las características del asentamiento de la población en el término municipal”. Por su parte, el capítulo IV de la Ley (artículos 69 al 72), está íntegramente dedicado al acceso a la información y la participación ciudadana. Se establece —entre otras cosas— que: “Las Corporaciones locales facilitarán la más amplia información sobre su actividad y la participación de todos los ciudadanos en la vida local” (art. 69) o el deber de los municipios de “impulsar la utilización interactiva de las tecnologías de la información y la comunicación para facilitar la participación y la comunicación con los vecinos” (art. 71).

A partir de los años noventa, la participación ciudadana comienza a resurgir en los ayuntamientos españoles ya no tan vinculada a las tradicionales luchas urbanas de los años setenta sino de una manera más institucionalizada dependiente del poder local (Ruano, 2010). Con el comienzo de siglo, se inicia un proceso de diversificación de los actores políticos y se intensifica la gobernanza relacional que supone una cierta ampliación democrática real (Blanco, Gomà y Subirats, 2018). En el año 2005, la Federación Española de Municipios y Provincias (FEMP) pone en marcha la Agenda Local de la Participación (ALAPAR) y en ella establece una serie de líneas de actuación a modo de recomendaciones para mejorar y orientar la participación ciudadana de los municipios (FEMP, 2006). Entre estas directrices se establecen las relacionadas con:

- a) *La organización municipal*: la creación de pactos y marcos de trabajo que agrupen a los diferentes partidos políticos y entidades del municipio, la elaboración de un plan municipal de participación o la dotación presupuestaria y estructural para la participación ciudadana son algunas de las ideas planteadas.

- b) *Las asociaciones y el capital social*: promocionando el asociacionismo mediante planes de fomento que incluyan análisis, evaluación, formación, asesoramiento y difusión de la realidad asociativa.
- c) *La incorporación individual de la ciudadanía en la construcción de la ciudad*: realizando una elaboración de programas de fomento de la participación en condiciones de igualdad, facilitando la colaboración voluntaria, desarrollando y diversificando canales de participación o potenciando las posibilidades tecnológicas.
- d) *Equipamientos y servicios de proximidad*: promoviendo la creación de un plan transversal de equipamientos de proximidad, dotándolos de recursos humanos y económicos suficientes y creando órganos y canales de participación en ellos.
- e) *Evaluación*: Incorporando la evaluación en el diseño de las políticas de participación ciudadana garantizando su transparencia.
- f) *La coordinación con los gobiernos autonómicos y el gobierno central*: promoviendo las mejoras de las normas básicas de participación, los planes de apoyo técnico o económico y favoreciendo la coordinación interseccional.

En 2005, se aprueba en la comisión ejecutiva de la FEMP un Reglamento tipo de Participación Ciudadana que pueda servir de orientación para los municipios que decidan implementarlo. Durante esa primera década del siglo, comienzan a sucederse en multitud de municipios, diputaciones y comunidades autónomas, numerosos planes, informes y jornadas en torno a la participación ciudadana y se produce una expansión de los procesos participativos en el ámbito local (García-Espín y Jiménez Sánchez, 2017). Estos procesos no se verían especialmente mermados con la crisis económica, debido, en parte, a la irrelevancia presupuestaria de la mayoría, pero sí que se interrumpiría una cierta dinámica de mejoría que se estaba experimentando, lo cual provocaría un cierto estancamiento de los procesos (Font, Alarcón, Galais y Smith, 2017). Cabe destacar que la mayoría de los procesos participativos puestos en marcha durante estos años fueron en su gran mayoría iniciativas llevadas a cabo desde las autoridades públicas (sistemas *top-down*) y en una minoría desde la sociedad hacia las zonas de poder (*bottom-up*) (Rull Jan, 2017). La ciudadanía no se conforma con ir a votar cada cuatro años (Zallo, 2019) y a raíz de la crisis y el 15M, los movimientos sociales comienzan a tener un peso muy relevante en la política local, con demandas constantes de regeneración democrática y mayor participación ciudadana. Entre estos movimientos se pueden destacar —como ya hemos visto anteriormente— las mareas por la defensa de los servicios públicos, plataformas por el derecho a

la vivienda o prácticas de innovación social como redes de economía social o solidaria, cooperativas de consumo o centros de gestión comunitaria (Blanco, Gomà y Subirats, 2018).

Con las candidaturas municipalistas para las elecciones de mayo de 2015, vuelve a retomarse con fuerza la participación ciudadana (Etxebarria Etxeita, 2016; Blanco, Gomà y Subirats, 2018) como prácticamente el elemento central de las políticas que iban a llevar a cabo estos gobiernos. La retórica participativa inunda el conjunto de los programas electorales de todas las candidaturas municipalistas, muchas de las cuales iban a conseguir formar gobierno. Así, la participación ciudadana ocupa en la mayoría de los casos una concejalía propia con el objetivo de renovar las agotadas estructuras de participación municipal (Blanco, Gomà y Subirats, 2018) que se habían ido construyendo desde principios de siglo. La «transparencia», con la que habitualmente compartió concejalía «participación» también vio intensificada su incidencia en buena parte debido a los avances producidos por el *Big Data* en los últimos años, pues los avances tecnológicos y las herramientas digitales son una clara seña de identidad de lo que se ha conocido como «nueva gobernanza participativa» (FEMP, 2018). Por otra parte, en términos de innovación democrática, también se ha venido trabajando en los últimos años, en los llamados “laboratorios de innovación” o “laboratorios ciudadanos”, donde personas con diferentes conocimientos y grados de especialización, desarrollan proyectos explorando procesos de experimentación y de aprendizaje colectivo (FEMP, 2018). Este nuevo rumbo “participativo” de los ayuntamientos obtuvo diferentes resultados según la ciudad que se analice y no podemos establecer si la propuesta fue un éxito o fracaso generalizado. En los capítulos 5, 6 y 7 de la tesis analizaremos más en profundidad esta dinámica centrándonos principalmente en las políticas culturales locales. En julio de 2018, la FEMP publicaba un nuevo Reglamento tipo de Participación Ciudadana par actualizar el modelo existente desde 2005, así como la publicación *Gobernanza Participativa Local. Construyendo un nuevo marco de relación con la ciudadanía* (2018), documento referenciado en varias ocasiones a lo largo del presente trabajo.

En cuanto a la relación del gobierno local con los aspectos más puramente culturales, si bien las alusiones a la cultura en la Constitución Española son muy diversas, es la Ley Reguladora de las Bases del Régimen Local la que desarrolla más directamente la relación entre cultura y municipio estableciendo que el Municipio ejercerá las competencias de “protección y gestión del patrimonio histórico” [...] y “promoción de la cultura y equipamientos culturales” (art. 25). Además, los municipios de más de 5.000 habitantes deberán prestar los servicios de biblioteca pública (art. 26). No obstante, en la práctica, la política cultural de los ayuntamientos españoles ha sido muy superior a la que competencialmente les hubiera correspondido (Pose Porto, 2006; Ben, 2019) y han asumido tradicionalmente una amplia gama de servicios culturales más allá de sus posibilidades presupuestarias (López de Aguilera, 2000; Pose Porto, 2006).

Con la llegada de los ayuntamientos democráticos en 1979, los movimientos sociales y las entidades vecinales que hasta la fecha habían trabajado al margen de las instituciones, comienzan a tener un peso relevante en el ámbito local y van encontrando cierto apoyo institucional en los nuevos equipos municipales (López de Aguilera, 2000; Martinell, 2019). En este punto la cultura empieza a tener una gran relevancia en el ámbito local y comienzan a desarrollarse los principales equipamientos culturales con un considerable aumento del gasto municipal (López de Aguilera, 2000; Bonet, 2016; Marzo, 2017). Es en esta etapa cuando el paradigma de la *Animación Sociocultural* impacta con más fuerza, como una metodología moderna y eficaz para potenciar el crecimiento cualitativo de las comunidades en los territorios (Pose Porto, 2006), desarrollándose, además de proyectos de construcción de equipamientos de proximidad, programas de ayudas económicas, potenciación de las fiestas populares o políticas de juventud. Si bien se trataba de un proceso de democratizar la cultura con una gran relevancia para la ciudadanía, en ocasiones la inexperiencia y la burocracia administrativa llevó al fracaso muchos proyectos que impregnando a la ciudadanía de cierta desilusión. Por otro lado, el movimiento asociativo quedó en parte desactivado al pasar las instituciones municipales a liderar la prestación de servicios, creando sistemas de clientelismo o dependencia (López de Aguilera, 2000).

Tras la entrada en la Comunidad Económica Europea (CEE) en 1986, los municipios más pequeños comienzan a verse impregnados del discurso del desarrollo local y económico que hasta entonces solo había calado en los municipios más grandes. La cultura comienza entonces a verse como un activo que podrá repercutir positivamente en un futuro cercano (Martinell, 2019). La animación sociocultural ya no es el principal ámbito de interés de las administraciones locales y estas comienzan a introducir el paradigma de la gestión cultural mediante el cual se comienza a demandar personal técnico de calidad, pero sería la intervención política y la burocratización de los proyectos quienes pasan a ser los protagonistas de esta etapa (López de Aguilera, 2000; Pose Porto, 2006). Las estructuras más o menos consolidadas en los departamentos culturales de los municipios, sirven de contrapeso ante la escasa oferta formativa en relación con la gestión cultural, que empieza a finales de los años ochenta a concretarse con la creación en 1989 del primer máster en gestión cultural en la Universidad de Barcelona (Martinell, 2019). Comienza en estos años un periodo de monumentalización y espectacularización de la cultura donde se prima la cultura de masas ligada a las modas y los medios de comunicación, en forma de conciertos multitudinarios, exposiciones vanguardistas o espectáculos más originales, lo cual se traduce en un incremento del gasto cultural en una espiral de crecimiento ilimitado que si bien incentiva el mercado, también provoca una inflación de proyectos culturales, lo cual se traduce en resistencias y competencia a la iniciativa privada (López de Aguilera, 2000) carentes de sentido dentro de las funciones de una administración local. Este contexto, se representa a la perfección por los dos megaproyectos que tienen lugar en el país, los Juegos Olímpicos en Barcelona y la Expo'92 en

Sevilla (López de Aguilera, 2000; López, 2012; Martinell, 2019), los cuales simbolizan un modelo de consenso en torno al desarrollo económico y cultural (López, 2012; Martinell, 2019).

A partir del 92 y sus grandes proyectos, el contexto de crisis económica dio paso a unos recortes presupuestarios que afectaron a los servicios culturales municipales, provocando el cierre de equipamientos o la reducción de sus funciones, recortes de personal municipal y una oleada de privatizaciones con la externalización de los servicios culturales municipales (López de Aguilera, 2000). La crisis del estado del bienestar, como hemos visto anteriormente, se intenta paliar con colaboraciones con el sector privado y la sociedad civil lo cual hace evolucionar el paradigma de la participación (López de Aguilera, 2000).

Posteriormente, se irían sucediendo multitud de foros, encuentros y documentos que abordan la política cultural local, entre los que cabe destacar —además de los realizados por entidades privadas— la celebración del primer *Forum Interacció* en 1998 organizado anualmente por la Diputación de Barcelona, así como varios foros y publicaciones realizados desde la Federación Española de Municipios y Provincias (FEMP) como las *Pautas para la cooperación institucional en materia de cultura* (2003) o, ya más adelante, la *Guía de estándares de los equipamientos culturales en España* (2009) o la *Guía para la evaluación de las políticas culturales locales* (2009) (Ben, 2019). Desde el Ministerio de Cultura y Deporte, con un recorrido más corto, pero ya muy asentado desde su creación en 2015, es el programa *Cultura y Ciudadanía*, el que otorga una gran relevancia a la cultura local y la participación ciudadana.

Como ya hemos comentado anteriormente en varios puntos, a finales de la década de los noventa y principios de los dos mil, a raíz de la construcción del Guggenheim en Bilbao, comienzan a sucederse en muchas ciudades de España, multitud de operaciones urbanísticas asociadas a proyectos culturales de dudosa responsabilidad (Esteban, 2007; Rius-Ulldemolins, 2014a; Álvarez Guillén, 2016; Bonet, 2016; Rendueles, 2016, 2017; Martinell, 2019) que, en su mayoría, acaban por tener pocos impactos positivos (Hernández i Martí y Rius-Ulldemolins, 2016). Así, apostando por la cultura como motor para el desarrollo de las ciudades, se utiliza la política cultural como legitimador de los gobiernos en cuestión aludiendo a la creación de empleo que se genera, el incremento de los visitantes, la atracción de inversores o la proyección internacional (López de Aguilera, 2000; Pose Porto, 2006). Sin embargo, como se ha demostrado en innumerables casos, estos modelos han ido muchas veces acompañados de fuertes procesos de mercantilización de la cultura con efectos negativos en términos de segregación, precarización, gentrificación y altos niveles de (auto) explotación (Peck, 2005; Rowan, 2010, 2016b; Rius-Ulldemolins y Sánchez-Belando, 2015; Rendueles, 2016, 2017; Zafra, 2017; Zallo, 2019).

En 2013, la ya comentada Ley 27/2013 de Racionalización y Sostenibilidad de la Administración Local, supuso fuertes recortes en la acción económica de los ayuntamientos, cuyo impacto en la cultura local no supuso pérdida de competencias, pero sí una mayor supervisión en el gasto realizado (Ben, 2019; Martinell, 2019). Esta supervisión no altera el hecho de que los ayuntamientos españoles sean el nivel de gobierno que más recursos económicos destina a la cultura ya que de no haber sido por ellos, la crisis económica en el sector cultural hubiese sido aún mayor. Sin embargo, las estadísticas respecto al reparto de gasto público en las administraciones denotan una indefinición y flexibilidad del marco competencial (Ben, 2019), así como una efectividad en el gasto público muy diferente (Martinell, 2019). Como se observa en la **Tabla 4.1**, a la vez que se ha ido reduciendo el gasto público destinado a cultura desde la Administración General del Estado y las Comunidades Autónomas, los gobiernos locales han ido aumentando considerablemente su gasto cultural en los últimos años a pesar de la Ley de racionalización del gasto local.

**Tabla 4.1:** Gasto público en cultura y porcentaje por niveles de gobierno (en miles de euros)

	2000	%	2007	%	2012	%	2017	%
<b>Administración</b>								
<b>General del Estado (AGE)</b>	560.712	17,6	990.823	15	772.443	16	678.184	13,3
<b>Administración Autónoma (AA)</b>	951.693	30	1.976.378	30	1.273.763	27	1.143.810	22,5
<b>Administración Local (AL)</b>	1.663.787	52,4	3.613.668	55	2.725.907	57	3.269.977	64,2
<b>Total</b>	3.176.192		6.580.869		4.772.113		5.091.971	

Fuente: Elaboración propia a partir del *Anuario de Estadísticas Culturales 2019*. Ministerio de Cultura y Deporte.

La cultura es uno de los ámbitos donde más relevancia tiene la ciudad, pues son diversos los factores que hacen de la ciudad el marco idóneo para el desarrollo cultural (López de Aguilera, 2000; Pose Porto, 2006; González-Posada y Fernández León, 2019). La ciudad tiene una capacidad especial para generar identidad, pues es donde la persona primero reconoce su propia cultura. Además, es el lugar donde la ciudadanía tiene las posibilidades de encontrarse directamente con los equipamientos culturales de uso público y, por tanto, donde satisfacer derechos culturales como la participación, la producción, o el asociacionismo (López de Aguilera,



2000; Font i Cardona, 2019). La política cultural local y la acción sociocultural no debería nunca considerarse un gasto sino una inversión, pues a través de ella son posibles diferentes aspectos como el refuerzo de una identidad cívica, la integración de minorías o grupos desfavorecidos o la mejora en la calidad de vida (López de Aguilera, 2000).

Si bien hace ya veinte años que Iñaki López de Aguilera (2000) publicara en su libro *Cultura y Ciudad* su “Decálogo para la acción cultural de un Ayuntamiento de tamaño mediano”, las metas establecidas en él siguen manteniendo una vigencia sorprendente, lo cual no se opone a que también hagamos alusión en el apartado 4.3 a directrices más recientes. En su decálogo, López de Aguilera (2000) establecía en primer lugar la necesidad de elaborar un plan cultural estratégico dentro de los planes de revitalización de la ciudad, con el objetivo de que la cultura formara parte integrante de dichas estrategias. Entre otras metas, también aludía a la necesidad de mejorar cualitativa y cuantitativamente el consumo cultural, mediante una ampliación y accesibilidad de la oferta o implementando políticas de públicos; una estimulación de la creación cultural, promoviendo una oferta formativa y un apoyo a los creadores profesionales, o una promoción de la cultura local y las lenguas propias de los territorios. Otras metas fundamentales en todo municipio serían el fortalecimiento del tejido sociocultural, impulsando el asociacionismo y favoreciendo la participación ciudadana, o el diseño de una amplia red de infraestructuras culturales. Por último, para López de Aguilera (2000) la política cultural tiene que garantizar la atención de todos los habitantes de la ciudad, por lo que deberá establecer un equilibrio territorial mediante programas de descentralización cultural, así como atender a las particularidades de algunos sectores de edad (infancia, juventud o vejez) o grupos minoritarios, posibilitando diversos canales de comunicación entre la ciudadanía y el ayuntamiento en cuestión.

Uno de los desafíos más importantes, tanto a nivel de política cultural como de política social, sería el de “revitalizar los ámbitos de convivencia solidaria, buscando los caminos de la vida en común” tratando de conseguir una cierta humanidad —en muchas ocasiones perdida— en el estilo de vida en la ciudad (Ander-Egg, 2003: 24). Una buena política cultural a nivel de la Administración Central será, aunque resulte paradójico, aquella que sea capaz de reducir sus gestiones directas en materia cultural, ya sea transfiriendo competencias a las comunidades autónomas o a la administración local, o bien a la sociedad civil organizada (Ander-Egg, 2003: 31). La llamada *descentralización cultural* juega un papel fundamental en la gestión pública de la cultura, e inclusive, como veremos en la parte empírica de este trabajo, dentro de los municipios —de tamaño medio-grande— la descentralización de la cultura por los barrios también adquiere un peso específico.

La política cultural local, en consonancia con el paradigma de la democratización cultural, ha de garantizar el acceso a las distintas expresiones culturales de toda su población (González-Posada y Fernández León, 2019; Zallo, 2019). Para ello, es necesario un conocimiento exhaustivo de la población en términos de características sociodemográficas, frecuencia de uso de los equipamientos culturales, grados de cohesión social o diversidad de la población (Zallo, 2019) así como el capital cultural de la misma (González-Posada y Fernández León, 2019). En este sentido, es necesario prestar atención al *efecto Mateo* (Merton, 1968) y su capacidad como generador de desigualdades, pues en la política cultural municipal es muy probable que los principales usuarios de los servicios municipales sean aquellos sectores de la población que tienen mayor capital económico y cultural y, por tanto, menos necesidad de intervención estatal (López de Aguilera, 2000). Igualmente, de un modo complementario a su función de garantizar el acceso, el paradigma de la democracia cultural también debe tenerse en cuenta en tanto que la participación en la vida cultural es el eje sobre el que se debe trabajar en la política local a fin de garantizar el ejercicio de libertad y la democracia (Carbó, 2019). Así, la política cultural local deberá —en cumplimiento con los derechos culturales— incorporar una estrategia donde el género tenga un papel fundamental en el diseño de sus políticas (González-Posada y Fernández León, 2019) que atienda la revolución feminista y ecológica en la que estamos inmersos desde la interdisciplinariedad, el diálogo y los saberes compartidos (Carbó, 2019).

En los últimos años, ha ido adquiriendo relevancia en el ámbito de las políticas culturales, el concepto de *ecosistema cultural* para referirse al conjunto de “agentes públicos y privados, instituciones, espacios, prácticas, ciudadanos y visitantes” que componen un territorio (Rowan, 2016b: 97). Si bien los ecosistemas culturales tradicionalmente se han caracterizado por una dicotomía entre lo público y lo privado, en los últimos años las relaciones tienden a la colaboración e hibridación de ambos sectores (Rowan, 2016b). El gobierno local tiene que ser capaz de mantener un ecosistema cultural de manera sostenible, donde las políticas públicas pertenecientes al paradigma de las ciudades y las industrias creativas puedan compatibilizarse con dinámicas que vinculen la cultura a la educación, que fomenten la producción y la diversidad cultural o que planteen estrategias de atracción de nuevos públicos (Font i Cardona, 2019; González-Posada y Fernández León, 2019; Zallo, 2019).

La política cultural municipal parece el entorno más adecuado desde el que articular el área de la sociedad política con el de la sociedad civil (Ander-Egg, 2003). Es por esto que los equipamientos culturales de proximidad son una parte fundamental de la política cultural municipal para favorecer la participación cultural activa de la ciudadanía (Pérsico, 2005; Pérez “Kotelo”, 2007; Zallo, 2019). Si bien las bibliotecas y bibliobuses son fundamentales (Zallo, 2019) y su existencia en los municipios está —como ya hemos visto— bastante regulada, en el siglo XXI, en un

contexto donde la digitalización de la lectura, la música o el cine es más que evidente, cabe repensar la función que han de tener las bibliotecas en el futuro. La biblioteca debe convertirse en un servicio de facilitador de información al ciudadano, así como un servicio a demanda de otros sujetos como escuelas e institutos, profesionales, empresas, asociaciones o grupos de interés (Font i Cardona, 2019). En este punto, respecto a los equipamientos de cultura de proximidad conviene prestar especial atención a la figura de los centros cívicos. Muchos ayuntamientos, con el objetivo de dar acceso a la ciudadanía a unos servicios básicos socioculturales y con una clara voluntad pedagógica apostaron desde la transición por el centro cívico como modelo de equipamiento funcional, integral y compacto que permitiera la creación de espacios polivalentes para promover así la acción sociocultural y la participación ciudadana (Pérez “Kotelo”, 2007). De este modo, se buscaba potenciar la promoción del libro, la lectura y los hábitos culturales en general, así como ejercer la labor de creación y formación de públicos culturales entrando en contacto con todos los segmentos de la ciudadanía. Es necesario que entre sus objetivos estén los de promocionar la creación cultural, la interacción entre las distintas asociaciones y los procesos participativos de la ciudadanía, así como ser un eje para la cohesión social y la igualdad de oportunidades (Pérez “Kotelo”, 2007). Conjuntamente con la defensa de este tipo de equipamientos, los municipios también deberán trabajar por la existencia de otro tipo de espacios de corte más participativo que permita la cogestión o autogestión (Ander-Egg, 2003; Rowan, 2016b; Zallo, 2019) los cuales se enmarcarían en el paradigma de los bienes comunes y los analizaremos más adelante con mayor profundidad.

Por otro lado, se entiende que es primordial que los entes locales participen en la conservación y reinterpretación del patrimonio histórico material e inmaterial o que fomenten el uso de lenguas propias en los territorios donde cohabiten varias (Zallo, 2019). También lo es la apuesta por la innovación institucional y la puesta en marcha de nuevas prácticas o modelos de gestión y colaboración, donde las nuevas tecnologías tienen un papel muy relevante (González-Posada y Fernández León, 2019; Zallo, 2019). Con estos elementos, se trataría de avanzar hacia una “gobernanza para una cultura compartida” (Zallo, 2019: 51) donde la ciudadanía esté realmente implicada en el diseño y la configuración de las políticas culturales acercándose a lo que podría denominarse (Zallo, 2019: 52) el paradigma de la «cultura compartida».

Con la mirada puesta hacia el futuro de los municipios españoles, tras más de una década de resiliencia, varias voces coinciden en que los programas culturales locales necesitan profundos cambios (Ben, 2019; Martinell, 2019; González-Posada y Fernández León, 2019). De este modo, se plantea necesaria una renovación y reestructuración de los municipios que atienda a sus particularidades específicas, así como un aumento de la cooperación entre municipios y entre administraciones (Martinell, 2019; Font i Cardona, 2019). Además, urge avanzar en la creación

de planes de equipamientos en los territorios y la elaboración de un sistema de evaluación unificados entre las distintas administraciones (Font i Cardona, 2019). Es necesario definir cuál es el ámbito administrativo más adecuado para cada servicio (López de Aguilera, 2000; Pose Porto, 2006; Font i Cardona, 2019), así como una dotación de recursos y delimitación de competencias y normas que garanticen unos derechos culturales, que podrían concluir en la creación de una Ley General de Cultura que permita una clarificación de la situación de la cultura local (Ben, 2019; González-Posada y Fernández León, 2019). La búsqueda de una mejora de la política cultural local debe ser un trabajo constante y en ese sentido, teniendo en cuenta la debilidad del aspecto evaluativo en las políticas culturales (Pose Porto, 2006), se plantea fundamental que las redes de poderes locales establezcan nuevos indicadores y evalúen continuamente las prácticas y políticas culturales con el objetivo de mejorar sus formas de hacer y compartir sus mejores acciones (Pose Porto, 2006; González-Posada y Fernández León, 2019).

De la reflexión de varios expertos sobre políticas culturales se observa una línea común a través de la cual se expone que no tiene mucho sentido que los ayuntamientos dirijan partes importantes de sus recursos a la cultura, en expresiones artísticas que ya ocupan un lugar en el mercado. El doctor en Estudios Culturales Jaron Rowan opina que “lo que tiene que hacer el ayuntamiento es promover o facilitar todo aquello que el mercado no va a poder hacer. [...] Hay una comunidad de creadores que nunca van a tener su obra en la Gran Vía madrileña, que nunca van a estar en un espacio comercial, o que solo van a fijarse en ellos si antes el público los ha validado en un espacio de titularidad pública o autogestionado. En poblaciones más pequeñas, creo que tiene que haber un doble rasero. Por un lado, nunca es la función del Estado hacer de mercado, lo que sí es cierto, es que hay veces que hay que facilitar que el mercado exista”. Por su parte, el gestor cultural Santiago Eraso, en una línea similar, constata la necesidad de apostar por equipamientos culturales de proximidad: “No tengo ninguna duda que hay que priorizar en este tipo de equipamientos. Con el modelo francés, que entró en España en los años 70, se priorizaron las construcciones de grandes equipamientos culturales y ahora creo que hay que invertir esa pirámide, habría que hacer un cambio sustancial, destinar mucho menos dinero a las grandes máquinas y más en personas y en la gente que está creando. Las ayudas tendrían que estar mucho más distribuidas, menos centralizadas, menos monumental, más micro...”.

Por último, a modo de conclusión del presente apartado sobre cultura y ciudad, pensamos que era conveniente, como antecedente del último apartado que cerrará el marco teórico, la realización de un epígrafe sobre el derecho a la ciudad y sus aproximaciones históricas hasta llegar al paradigma de los comunes urbanos que utilizaremos para enlazar con el apartado final sobre políticas culturales del bien común.

#### 4.2.5. DEL SOCIALISMO UTÓPICO AL DERECHO A LA CIUDAD Y LOS COMUNES URBANOS

La ciudad es un fenómeno complejo y dinámico que acompaña a la humanidad desde hace seis mil años. Se trata de una realidad territorial y material, pero también política y administrativa con sus tensiones y sus conflictos (Casadevante y Martínez, 2017). Tradicionalmente, la centralidad del espacio público de los entornos urbanos siempre ha estado reservada a los centros de poder y, si bien siempre ha existido cierta segregación por barrios, esta se acentúa especialmente con la revolución industrial (Casadevante y Martínez, 2017). Como analiza Karl Marx en *El Capital* (1867) en el capítulo sobre la “acumulación originaria”, la producción capitalista está basada en un proceso de desposesión de las tierras y, por tanto, de los medios de producción del campesinado (Marx, 2010). Estos procesos, denominados *cercamientos*, llevados a cabo desde el siglo XV —con un especial impacto en Inglaterra entre los siglos XVI y XIX—, fueron realizados a menudo mediante métodos violentos con presión e intimidación y, en muchas ocasiones, acompañados de leyes parlamentarias que los facilitaban, constiyéndose así el arquetipo de lo que más tarde se denominarían «privatizaciones» (Polanyi, 1992; Marx, 2010; Mattei, 2013; Laval y Dardot, 2015; Bollier, 2016; Rendueles y Subirats, 2016; Stevenson, 2017). Karl Polanyi entendió los cercamientos como “una revolución de los ricos contra los pobres” (Polanyi, 1992: 83). Así, por ejemplo, en el caso de Inglaterra, gracias a cuatro mil leyes parlamentarias creadas durante varios siglos, los terratenientes se apoderaron de casi el 15 % del total de todas las tierras comunales del país, destruyendo los vínculos sociales que tenían los comuneros con el suelo comenzando el camino para su posterior proletarización (Bollier, 2016).

Uno de los objetivos de estos cercamientos pasaba por convertir a los comuneros en consumidores y empleados individualistas que trabajaran dócilmente en las fábricas de la Revolución Industrial (Bollier, 2016). Con los cercamientos se produjo una separación entre la producción y la gobernanza, siendo la primera para el mercado y la segunda para el Estado, dando así paso al Estado liberal moderno (Bollier, 2016). Si bien este proceso fue acompañado de un aumento de la producción material tuvo fuertes efectos negativos como la desintegración de las comunidades, la profundización de las desigualdades económicas, el desgaste de la autonomía o las pérdidas de solidaridad (Bollier, 2016).

Por su parte, Silvia Federici analizaría décadas más tarde cómo estos procesos de desposesión de bienes comunales fueron acompañados de una persecución sistemática a las mujeres, que se vieron especialmente perjudicadas por estos cercamientos. La función social de los campos comunes era muy importante para las mujeres, pues al tener menos derechos sobre la tierra, dependían más de ellos para su subsistencia, autonomía y sociabilidad (Federici, 2010). Con la

pérdida de las tierras, las mujeres fueron quienes más lo sufrieron fruto de sus dificultades para afrontar la vida nómada debido a sus labores reproductivas y de cuidados, así como por el aumento de la violencia masculina (Federici, 2010). Así, con el paso de una sociedad de producción-para-el-uso a producción-para-el-mercado, la importancia económica del trabajo reproductivo y su función en la acumulación del capital fue invisibilizándose paulatinamente asimilándose como una vocación natural (Federici, 2010). A pesar de la percepción hacia los cercamientos como un fenómeno relativo a la Edad Media, en la actualidad enormes extensiones en África, Asia o América Latina siguen en la actualidad sufriendo este tipo de privatizaciones de recursos como el suelo, el agua o los mercados alimentarios (Bollier, 2016).

Como decimos, con el auge del liberalismo y la implantación de los Estados-Nación se transformaron dinámicas sociales profundamente arraigadas, deteriorando antiguas formas de cooperación y organización social, subordinando los intereses colectivos a los intereses de la industria (Casadevante y Martínez, 2017). Fruto del malestar existente por la deriva individualista, el dominio de la propiedad privada en los medios de producción y la explotación del industrialismo (Casadevante y Martínez, 2017) se impulsó durante el siglo XIX un utopismo en los países más industrializados en esos momentos (Francia e Inglaterra), el cual acogía diversas propuestas urbanas bajo la idea de que el mayor bienestar posible se consigue a través del equilibrio entre la propuesta social y la innovación técnica (Frago y Martínez-Rigol, 2016). Así, con el malestar existente por la intensificación del industrialismo y el predominio de la propiedad privada de los medios de producción, los utopistas trataron de buscar fórmulas que, de alguna manera, invertían estas dinámicas (Casadevante y Martínez, 2017). En Inglaterra, Robert Owen, un empresario con profundas convicciones sociales, implementó en la dirección de sus fábricas de New Lanark algunas mejoras para los trabajadores como la reducción del trabajo infantil, la subida de salarios, la higienización de las fábricas o la disminución de horarios, lo cual hizo que sus socios capitalistas le expulsaran de la empresa por no maximizar los beneficios (Casadevante y Martínez, 2017). Posteriormente, Owen creó un proyecto de colonia industrial donde se introducirían nuevas relaciones de producción, así como ciertas mejoras en las condiciones de vida de los trabajadores. El proyecto llegó a tener 800 habitantes, pero fracasó por problemas de convivencia y viabilidad económica (Frago y Martínez-Rigol, 2016; Casadevante y Martínez, 2017). Owen pasó a liderar sindicatos obreros y promovió experiencias cooperativas de producción llegando a ser considerado uno de los pioneros del cooperativismo (Casadevante y Martínez, 2017).

Unas décadas después, en 1898, el urbanista inglés Ebenezer Howard publicaba *Las Ciudades jardín del mañana*, donde trata de buscar una alternativa a las aglomeraciones urbanas de los núcleos industriales y a los empobrecidos espacios rurales (Casadevante y Martínez, 2017). Así,

plantea la idea de la *Ciudad jardín* la cual se alimenta de lo mejor del campo, como el contacto con la naturaleza o la cercanía trabajo-vivienda y lo mejor de la ciudad, como la activa vida social, las oportunidades socioeconómicas o la existencia de servicios públicos (Casadevante y Martínez, 2017). Así, la ciudad jardín es una ciudad autónoma, pensada para unas 32.000 personas, cuya actividad económica combinaría la industria con la agricultura. El asentamiento estaría conectado con otros similares mediante el ferrocarril conformando lo que se llamaría la ciudad social (Casadevante y Martínez, 2017). Pese a un intento de construcción, en 1903, de una ciudad jardín en Letchworth (a 55 kilómetros de Londres), finalmente su concepción autónoma no fue viable y terminó dependiendo de la metrópolis, en parte porque no lograron instalar suficiente industria (Casadevante y Martínez, 2017).

En Francia, por su parte, como consecuencia del desarrollo de las ideas de la Revolución Francesa, destaca —principalmente a nivel teórico— Henry de Saint-Simon, quien aboga por una sociedad sin clases donde la organización de la sociedad esté basada en la ciencia y la industria (Frago y Martínez-Rigol, 2016). Por su parte, con un carácter mucho más preciso y detallado, sobresale la propuesta de los Falansterios de Charles Fourier. Se trataban de unos edificios colectivos mixtos de producción y residencia donde no existía el núcleo familiar tradicional. De esta forma, los falansterios se inscriben en la fase *civilizatoria* de la sociedad del momento que, tras pasar por la fase *garantista*, llegarán a la última fase, la *armonía*. La financiación de los falansterios sería de iniciativa voluntaria, no pública o privada. La agricultura sería la ocupación principal de la comunidad, la cual se alimentaría a través de la autoproducción. En cuanto a su componente social, las ideas innovadoras tanto en trabajo como en educación acercarían su interés a libertarios como Kropotkin o William Morris. A diferencia de Saint-Simon, cuyo pensamiento giraba mucho más en torno al colectivo, el de Fourier es mucho más individualista y no renuncia a la propiedad privada, como sí hace Saint-Simon. A raíz de la muerte de Fourier en 1837, sus ideas cobraron importancia y, aunque su proyecto como tal no llegó a materializarse, se llevaron a cabo numerosas iniciativas experimentales en Estado Unidos, Rusia, Rumanía y España (Frago y Martínez-Rigol, 2016). Por último, cabe destacar también en Francia a Etienne Cabet, quien publica en 1840 *Viaje a Icaria* donde presenta un país imaginario, *Icaria* y su capital, *Icara*. Esta ciudad tiene una clara organización funcional y una estructura social regida por un comunismo integral. Se intentó poner en marcha en Illinois (Estados Unidos) entre 1847 y 1858 (Frago y Martínez-Rigol, 2016). Finalmente, todas las iniciativas puestas en marcha —principalmente en el continente americano— fracasaron chocando con la construcción de una sociedad socialista planificada (Frago y Martínez-Rigol, 2016). El utopismo supuso un ejercicio de imaginación orientado a pensar más allá de los horizontes de posibilidad establecidos en la vida cotidiana (Fernández Casadevante y Martínez, 2017). No obstante, a raíz de los acontecimientos en Europa en 1848, a medida que las cooperativas de trabajadores se iban adaptando a la burocracia, las

exigencias de las leyes estatales y las fuerzas del mercado, estas ideas se fueron borrando (Bollier, 2016) permaneciendo únicamente los pensamientos políticos marxistas y socialistas ligados a una estrategia más general (Frago y Martínez-Rigol, 2016).

La crítica hacia este tipo de organizaciones ha sido ampliamente constatada desde las posiciones comunistas más ortodoxas. Así, ya en 1848 en el *Manifiesto Comunista* criticaban Marx y Engels (2001) el corto alcance global de las ideas de socialistas utópicos como Fourier, Owen o Cabet en tanto que estos no basaban sus teorías en la lucha de clases, sino que confiaban en un inocente igualitarismo sin antagonismos, apelando continuamente a toda la sociedad, rechazando toda acción política revolucionaria y poniendo en marcha pequeños experimentos totalmente reaccionarios que solo conducían al fracaso. Tras las frustraciones generadas por el fracaso de las ciudades cooperativizadas, se dieron nuevas formas de concebir lo urbano a través de nuevos modelos de vivienda que enfatizaban en la gestión participada de equipamientos colectivos, el cuidado por la reproducción social o las sensibilidades protoecológicas (Fernández Casadevante y Martínez, 2017). Tras la Primera Guerra Mundial, el triunfo de la Revolución Rusa de 1917 y las primeras victorias de la socialdemocracia europea en ciudades como Viena, Frankfurt o Berlín, tuvieron lugar una serie de primeras reformas socialistas en las ciudades coincidiendo con el movimiento moderno en arquitectura, el cual dialogaba con las corrientes urbanísticas del socialismo utópico (Fernández Casadevante y Martínez, 2017). De esta manera, se priorizó un urbanismo que atendiera a las necesidades sociales de las clases populares y que posibilitara las relaciones con el campo. Se construyeron importantes programas de vivienda públicos en Viena y en la Alemania de la República de Weimar que se verían interrumpidos por el ascenso del nazismo (Fernández Casadevante y Martínez, 2017). Otro ejemplo de urbanismo comunitario está representado por los *neighborhood commons* (comunes vecinales) desarrollados en los años cincuenta en la costa este de los Estados Unidos por el psicólogo Karl Linn. Este programa fue puesto en marcha con el objetivo de habilitar barrios desfavorecidos a través de la participación de voluntarios, activistas sociales o residentes de esos barrios en encuentros comunitarios (Fernández Casadevante y Martínez, 2017).

En 1961, la urbanista autodidacta y activista Jane Jacobs publicaba *Muerte y vida de las grandes ciudades* que terminaría por convertirse en una referencia del urbanismo crítico con total vigencia en el urbanismo contemporáneo. Así, analizando el modelo de la ciudad de Nueva York, Jacobs (1967) reivindica la necesidad de trabajar desde las instituciones públicas para favorecer la diversidad de usos como método de fortalecimiento de los barrios, las ciudades y la sociedad. De este modo, factores amenazadores de esta diversidad como las vías del tren, las autopistas de varios niveles, los grandes parques mal diseñados o los muelles industriales crean espacios denominados “vacíos fronterizos” que dificultan las relaciones sociales y destruyen las



comunidades vecinales (Jacobs, 1967: 275). Para luchar contra estos elementos es necesario generar diversidad en las calles apostando por una mezcla de usos primarios como oficinas, viviendas, zonas de ocio y cultura, parques o pequeños comercios que permitan que los barrios sean habitados, aumentando su densidad y mejorando la vida de sus habitantes (Jacobs, 1967). Las tesis de Jacobs encajarían totalmente con lo que años más tarde, Henri Lefebvre denominaría el “derecho a la ciudad” entendido como el “derecho a la vida urbana, transformada, renovada” (Lefebvre, 1969: 138), como el derecho a apropiarnos de la ciudad capitalista que nos ha sido arrebatada a través de sus privatizaciones y su continua mercantilización (Lefebvre, 1969).

Las dinámicas de creación de valor a partir del uso y la edificación del suelo urbano siempre han condicionado históricamente el acceso a la ciudad y tradicionalmente han estado marcadas por la carencia, la segregación y la especulación (Agulles, 2017). Las sociedades postindustriales cambiaron el prototipo de núcleos familiares establecidos tras la Segunda Guerra Mundial presentando un contexto con nuevos modelos de hogar, un aumento de la diversidad cultural y una mayor inestabilidad laboral (Sorando y Ardura, 2016). Desde los años sesenta, comenzó a llevarse a cabo una revolución contracultural que buscaba adherirse a los márgenes de la sociedad hegemónica y desarrollar una mayor autonomía personal frente a las tradicionales sociedades planificadas (Sorando y Ardura, 2016). Así, poco a poco estos grupos, muchos de ellos vinculados al mundo del arte y la cultura, fueron incorporándose a los centros históricos abandonados de las ciudades motivados por sus bajos precios y sus posibilidades para tejer relaciones sociales con otras personas de intereses comunes. De esta forma, fueron incorporándose unas nuevas clases medias a los barrios, así como nuevos comercios de naturaleza más alternativa, conformándose barrios con un mayor poder adquisitivo, revalorizando los centros históricos y desplazando a su población originaria (Wu, 2007; Sorando y Ardura, 2016). Esta especie de “destrucción creativa” de las ciudades (Sorando y Ardura, 2016: 35), que ya analizamos en el capítulo 4.1.2, está fuertemente vinculada al paradigma de las clases creativas de Richard Florida (2010), y no sería posible sin la complicidad de las administraciones públicas favoreciendo y facilitando la inversión privada manipulando el valor de cambio de los centros históricos mediante las fases de estigmatización, regeneración y mercantilización (Sorando y Ardura, 2016).

Desde mediados de los años ochenta, la política urbana neoliberal —como la aplicada, por ejemplo, en la Unión Europea— dictamina que es más positivo atraer polos de inversión a las ciudades que redistribuir la riqueza directamente hacia los barrios menos aventajados (Harvey, 2013). Como ya hemos visto en varias ocasiones en el presente capítulo, con el paso del capitalismo industrial al financiero, las ciudades se ven impregnadas por un «*empresarialismo urbano*» (Harvey, 1989: 4) a través del cual su principal función es atraer polos de inversiones a la ciudad con el objetivo de potenciar su desarrollo económico bajo el paradigma de la ciudad-

marca (Esteban, 2007; Yúdice, 2008; Observatorio Metropolitano, 2014; Rendueles, 2016; Subirats, 2016; Bustamante, 2019) donde la cultura y la creatividad tendrían, como acabamos de ver, un papel muy relevante (Yúdice, 2002; Florida, 2010). Estos procesos darían como resultado una libre circulación de capitales por los territorios sin ningún control democrático con enormes impactos negativos sobre sus habitantes (Casadevante y Martínez, 2017).

Como ya sucediera en el siglo XVII con los cercamientos de los comunales, en la actualidad, las ciudades son uno de los escenarios más disputados para que las corporaciones, los promotores inmobiliarios, los políticos o los arquitectos lleven a cabo los cercamientos comerciales, privatizando parques, plazas, paseos o la propia imagen e identidad de las ciudades (Bollier, 2016). Esta “colonización de los espacios públicos” (Bollier, 2016: 61) que *a priori* puede parecer irrelevante, no lo es en absoluto, pues revela una tendencia constante hacia el “vaciado de nuestra identidad social” (Bollier, 2016: 59) que repercute negativamente en nuestra idiosincrasia y nuestra propia cultura para maximizar el atractivo comercial de la ciudad (Bollier, 2016).

Con los procesos de integración en el capitalismo avanzado, se han generado otras formas de producir espacio más adecuadas a sus intereses y hemos asistido en los últimos años a la destrucción de la ciudad como forma de habitar el espacio (Agulles, 2017). Desde comienzos del siglo XXI se está generando en las ciudades un nuevo espacio social que nada tiene que ver con el tradicional modo de habitar las ciudades ni con el urbanismo de los dos primeros siglos de industrialización. Lo que está sucediendo es “la descomposición de las relaciones sociales y la creación de poderes cada vez más lejanos a la vida en común [...] lo que realmente se ha ido perdiendo son las condiciones para que surja una conciencia libre” (Agulles, 2017: 49).

Así, a modo de ejemplo, recuperando los cuestionamientos de Hito Steyerl sobre si los museos son fábricas, Ingrid Guardiola, afirma que “hemos pasado de la ciudad marca a la ciudad fábrica” en tanto que “todo es para el turista y a causa de él” (Guardiola, 2019: 216). El turismo urbano se ha convertido en muchas ciudades en un activo económico al mismo tiempo que las hacía prácticamente inhabitables (Agulles, 2017). Así, las críticas a la excesiva turistificación de algunas ciudades europeas —la denominada *turismofobia* por parte de algunos sectores de la prensa y la política— son simplemente una búsqueda de hacer las ciudades más habitables y sostenibles, gestionando el modelo turístico y cultural de estas de un modo alternativo (Guardiola, 2019).

El antropólogo Marc Augé percibe también una estrecha relación con el turismo y la homogeneización de los lugares, cuando habla (1993) de los *no lugares* para referirse a los espacios carentes de identidad, relaciones o historia y que, por tanto, no pueden denominarse

«lugares»: “La sobremodernidad es productora de no lugares. Es decir, espacios que no son en sí lugares antropológicos y que [...] no integran los lugares antiguos [...] promovidos a la categoría de «lugares de memoria»” (Augé, 1993: 83). En el mundo actual se multiplican los puntos de tránsito y las ocupaciones provisionales en las habitaciones de hoteles, los supermercados o los medios de transporte encaminándonos hacia la “individualidad solitaria, a lo provisional y a lo efímero [...]. El lugar y el no lugar son más bien polaridades falsas: el primero no queda nunca completamente borrado y el segundo no se cumple nunca totalmente: son palimpsestos donde se reinscribe sin cesar el juego intrincado de la identidad y de la relación” (Augé, 1993: 84). El progresivo aumento de la extensión de las ciudades, unido a la dispersión de las actividades cotidianas (residencia, trabajo, educación o recreación), supone poco a poco una pérdida en el desarraigo de las personas hacia los lugares que habitan. Este hecho, unido al estilo de vida moderna tecnocrático y extremadamente consumista, fomenta un modo de vida totalmente pasivo e individualista que fagocita las relaciones entre grupos locales y dificulta el desarrollo de una vida social en comunidad (Ander-Egg, 2003: 22-23).

Si bien a principios del siglo XX las ciudades eran espacios en los que proyectar utopías desde la improvisación y las libertades individuales y colectivas, las ciudades de comienzos del siglo XXI se han convertido en espacios donde proyectar distopías (en torno a aspectos como la precariedad laboral, el turismo de masas o la falta de acceso a la vivienda), debido a la prevalencia de una organización institucional y mercantil del espacio público enfocada en impedir las prácticas sociales emancipadoras y favorecer todo tipo de relaciones económicas (Guardiola, 2019).

En los últimos años, hemos sido testigos de la llegada de la llamada *economía colaborativa* formada por plataformas virtuales que utilizan la colaboración entre agentes para prestar un servicio, sin compartir costes ni externalidades negativas, para la obtención de su propio beneficio a través de las más que cuestionables —cuando no directamente ilegales— relaciones laborales impuestas hacia los trabajadores (Subirats, 2016; Serrano García, 2017; Brossat, 2019), utilizando los márgenes que les permiten todas las administraciones públicas. De este modo, plataformas como Airbnb para el turismo, Uber o Cabify para el transporte urbano o Deliveroo, JustEat o Glovo para el reparto de comida a domicilio, funcionan a base de extraer beneficio de la colaboración ciudadana generando una «*uberización* de la ciudad» (Brossat, 2019) y de la economía que impacta frontalmente contra los derechos de los habitantes en forma de subidas bruscas de los alquileres, aumento de la especulación inmobiliaria, estandarización de los comercios o competencia desleal (Brossat, 2019). Paralelamente a esta *uberización* de la economía, también se ha generado con una alarmante intensidad en los últimos años, una proliferación de las casas de apuestas, situándose estratégicamente en los barrios más humildes de las ciudades con el objetivo de incidir sobre las personas desempleadas y con menos recursos,

promocionándose de manera agresiva —especialmente hacia el público más joven— lo cual está generando unos altos niveles de adicción que han movilizadado a los movimientos sociales contra la proliferación de lo que se considera una lacra<sup>58</sup>. Se trata de un fenómeno que ha sido comparado a los efectos demoledores que dejó la heroína en numerosas ciudades españolas en los años ochenta, donde se arrasaron barrios céntricos y periféricos de las ciudades generando un conjunto de miseria, violencia y muerte (Sorando y Ardura, 2016) que podría generarse igualmente ahora sino se combate desde las instituciones públicas.

Como vemos, la ciudad es un espacio de control y de poder, pero también de emancipación política y contrapoder (Monterde, 2019) donde el conflicto siempre ha formado parte de su historia (Casadevante y Martínez, 2017). Durante las últimas décadas, los gobiernos urbanos han tendido a funcionar más como empresas, optimizando la explotación del territorio bajo criterios exclusivamente económicos (Casadevante y Martínez, 2017). Ante estas dinámicas extractivas es necesario promover barrios incluyentes con viviendas decentes y asequibles (Sorando y Ardura, 2016) que atajen uno de los problemas más importantes de la actualidad: el derecho a la ciudad (Lefebvre, 1969). Así, frente a la ciudad neoliberal extractiva de la especulación y la mercantilización, desde los años setenta, han ido surgiendo diferentes ciclos de conflicto, negociación e implicación vecinal en el modelo de ciudad (Casadevante y Martínez, 2017).

La lucha contra la gentrificación es fundamental en este sentido, y esta puede tomar la vía de acción directa o la búsqueda de influencia en las políticas públicas. Por parte de esta segunda opción, se han dado en varias de las principales capitales europeas, algunos intentos para el control de las viviendas como la regulación del precio de los alquileres, el derecho preferente de compra por parte de la administración local, la creación de vivienda pública o la creación de normas sancionadoras al uso especulativo del suelo (Sorando y Ardura, 2016). Por parte de la acción directa, han sido muchas las experiencias que han nacido en estos últimos años en forma de resistencias a las dinámicas gentrificadoras de las ciudades en todo el mundo. Además de las continuas manifestaciones a lo largo del año en todo el mundo, las iniciativas ciudadanas y las redes de apoyo han conseguido en los últimos años llegar a donde las instituciones públicas no han querido o no han podido llegar. En España, cabe destacar la importantísima labor realizada durante años por la Plataforma de Afectados por la Hipoteca (PAH), desde la cual se ha apoyado y dotado de recursos jurídicos y sociales a vecinos amenazados de desahucios, especialmente en barrios gentrificados (Sorando, y Ardura, 2016; Blanco, Gomà y Subirats, 2018). Igualmente, en

---

<sup>58</sup> Véase: Martínez, G. «La proliferación de casas de apuestas en los barrios más humildes provoca una gran movilización», *El Salto* [Digital]. 5 de octubre de 2019. Disponible en: <https://www.elsaltodiario.com/casas-de-apuestas/proliferacion-casas-apuestas-barrios-humildes-movilizacion> [Última consulta: 25 de julio de 2020].

ciudades europeas como Berlín o París, duramente castigadas por la gentrificación, también se han llevado a cabo diferentes iniciativas públicas o comunitarias para tratar de combatirla (Sorando y Ardura, 2016).

En las últimas décadas, las nuevas legislaciones de la Unión Europea o el FMI, con la colaboración de los gobiernos locales, han facilitado la desposesión del territorio para la población actuando exclusivamente para el beneficio de las grandes empresas (Comunaria, 2017). Así, se han abierto camino los bienes comunes como respuesta a la desposesión por acumulación, así como una herramienta de reapropiación y disputa frente a las prácticas gentrificadoras del neoliberalismo (Casadevante y Martínez, 2017; Borch, 2018). En el Estado español, a raíz de la crisis económica y el 15M, estas prácticas fueron en aumento y se fueron consolidando nuevas y diferentes formas de intervención y gestión comunitaria fortaleciéndose así procesos de “comunalización urbana” (Casadevante y Martínez, 2017: 149). Si bien el próximo apartado está íntegramente dedicado a los bienes comunes y la gestión comunitaria de la cultura, podemos de momento definir los comunes urbanos como espacios ni públicos ni privados donde el valor de uso le gana terreno a las dinámicas con valor de cambio hegemónicas en la ciudad, intentando llevar a cabo una desmercantilización del territorio, a través de procesos de creación de vínculos comunitarios integrando a perfiles sociales muy diversos (Casadevante y Martínez, 2017). Se trata de modelos con formatos muy innovadores, tanto en su modo de organización, su repertorio de acciones o sus narrativas (Blanco, Gomà y Subirats, 2018). Así, estos no deben considerarse como un tipo de cosas, activos o procesos sociales, sino como “una relación social inestable y maleable entre cierto grupo social autodefinido y los aspectos de su entorno social y/o físico [...] considerada sustancial para su vida y pervivencia (Harvey, 2013: 116). En 2011, se llevó a cabo una iniciativa legislativa popular en la Unión Europea para la creación de una *Carta Europea de los Bienes Comunes* que dotara de un estatus jurídico a los bienes comunes a nivel europeo. Por su parte, en los últimos años, algunas ciudades italianas como Bolonia, Génova, Nápoles o Turín han aprobado marcos jurídicos regulatorios de comunes urbanos con el objetivo de reconocer y regular su figura, así como promover que la ciudadanía pueda participar en estos espacios (Casadevante y Martínez, 2017; Borch, 2018).

La defensa de los bienes comunes forma parte de ese mismo contexto de resistencias y luchas por el derecho a la ciudad, “donde la autoorganización social surge como reacción o alternativa a las máquinas de crecimiento metropolitana” (Casadevante y Martínez, 2017: 157). Sería, por tanto, deseable desde el punto de vista de varios autores, que los poderes públicos revirtieran las dinámicas de partenariados público-privados que tanta influencia le han otorgado al sector empresarial a la hora de definir las ciudades, por dinámicas de colaboración público-social que ayuden a reconocer, regular y garantizar la protección de los bienes comunes (Subirats, 2016;

Casadevante y Martínez, 2017) orientando los modelos económicos hacia la justicia social y la transición ecológica (Casadevante y Martínez, 2017).

Como hemos visto, las prácticas de colectivización de ciertos recursos naturales, medios de producción, el cooperativismo o la construcción de patrimonio popular forman parte de nuestra historia y han marcado el rumbo de nuestras ciudades (Casadevante y Martínez, 2017). En este punto, creemos que puede ser interesante utilizar la confrontación existente entre los socialistas utópicos y los comunistas del siglo XIX para traerla a la actualidad contextualizada dentro de la política del común, la economía del bien común, el procomún, la gestión comunitaria, o cualquiera de los variados nombres que ha ido adquiriendo en las últimas décadas, para preguntarnos: ¿es el común, procomún, etc. un paradigma que ayuda a emanciparse del sistema capitalista o por el contrario, es una herramienta más —de tantas como este posee— para ayudar a perpetuarlo? En el siguiente y último apartado del marco teórico, trataremos de analizar las principales características del paradigma del común dedicando especial atención a su relación con la cultura y con las políticas culturales.

### **4.3. BIENES COMUNES Y POLÍTICA CULTURAL: ¿HACIA UN NUEVO PARADIGMA?**

*En soledad nos quieren, en común nos tendrán*

Patio Maravillas

#### **4.3.1. EL COMÚN, EL PROCOMÚN O LOS BIENES COMUNES<sup>59</sup>**

En este suabapartado que aquí comienza, realizaremos, en primer lugar, una breve introducción a los bienes comunes, describiendo sus principales características y analizando su recorrido histórico. También exploraremos las críticas recibidas y realizaremos una aproximación poética del concepto.

---

<sup>59</sup> A lo largo de todo el capítulo haremos referencia indistintamente a los términos «común», «comunes», «bienes comunes», «procomún» o «commons» para referirnos al mismo concepto.

#### ***4.3.1.1. INTRODUCCIÓN Y BASES GENERALES DEL COMÚN***

Como ya hemos visto, son muchos los autores (Polanyi, 1992; Federici, 2010; Marx, 2010) que han hablado de la importancia de los procesos de cercamientos y privatizaciones de territorios desde el siglo XVII para la conformación de los posteriores sistemas capitalistas. Con la modernidad, el capitalismo se consolidó como modelo de desarrollo económico y con la conformación de los Estados-nación y la colonización se impuso un proceso que terminaría con las economías campesinas y la gestión comunal de los recursos (Comunaria, 2017). Tras la Segunda Guerra Mundial, entre las décadas de los setenta y ochenta, la Guerra Fría estableció una dicotomía entre el Estado y el mercado —representada por la Unión Soviética y los Estados Unidos respectivamente— como motor del desarrollismo (Comunaria, 2017). Se imponía así el neoliberalismo y la lógica de la competencia a toda la sociedad con el apoyo de la gran mayoría de las políticas públicas (Laval y Dardot, 2015). No obstante, la cuestión de la comunidad lleva décadas siendo central en el pensamiento occidental (Manrique, 2020) y, si bien, las experiencias de propiedad colectiva y gestión comunitaria han sido constantes a lo largo de la historia (Rendueles y Subirats, 2016; Casadevante y Martínez, 2017) han sido muchos los/as autores/as que han reivindicado su relevancia para hacer frente a la deriva neoliberal desde el cambio de siglo (Klein, 2001; Hardt y Negri, 2004, 2011; Ostrom, 2011; Harvey, 2013; Mattei, 2013; Laval y Dardot, 2015; Bollier, 2016, Rowan, 2016a; Subirats, 2016, Casadevante y Martínez, 2017; Rendueles, 2017b).

Con el triunfo del constitucionalismo liberal, se presentaron las privatizaciones como una opción más a la cual el gobierno de turno podía recurrir por el mero hecho de serlo, aunque ello supusiera en la práctica la libre venta de bienes comunes, es decir, bienes de todos (Mattei, 2013). Además, teniendo en cuenta la correlación de fuerzas en las últimas décadas entre los estados y las grandes corporaciones es evidente que en la gran mayoría de ocasiones los Estados se verían obligados a llevar a cabo estos procesos para hacer frente a sus necesidades en materia de política económica (Mattei, 2013). Si bien esta situación está totalmente extendida por todo el mundo y es ampliamente aceptada, en los últimos años, el vocabulario relacionado con los bienes comunes ha adquirido una gran relevancia entre espacios sociales y disciplinas muy diversas, reflejándose así un cambio de sensibilidad en un contexto donde la globalización neoliberal sufre una profunda crisis de legitimidad. Así, los estados han sido actores esenciales en los procesos de acumulación capitalista operando bajo dinámicas de austeridad y privatizaciones priorizando el beneficio de las élites empresariales por encima del de la clase trabajadora (Mattei, 2013; Rendueles, 2017b). No obstante, esta nueva consciencia que se ha despertado no suele ir habitualmente acompañada de instrumentos técnico-jurídicos que conecten el paradigma del común con el campo del derecho (Mattei, 2013).

El altermundialismo de finales de siglo XX puso de manifiesto la creación de un conjunto de movimientos sociales unidos en lucha contra las políticas neoliberales donde los términos *commons*, *común* o *bien (es) común (es)* son utilizados para poner de manifiesto las luchas contra las privatizaciones y las diferentes formas de mercantilización llevadas a cabo desde los años ochenta (Mattei, 2013; Laval y Dardot, 2015). En este sentido, algunos autores (Hardt y Negri, 2004) afirman que, si bien el término «el común» alude directamente a los espacios comunales de los periodos precapitalistas ya extintos, el término «lo común» sería más adecuado en la actualidad, pues subraya el contenido filosófico del término, el cuál no supone un retorno al pasado sino una evolución. Lo común, además de tener un papel central en las formas de producción social y las nuevas formas de trabajo del momento, constituye un pilar fundamental para las posibilidades democráticas de la actualidd y del futuro (Hardt y Negri, 2004). El concepto de «lo común» encierra en sí mismo varios significantes, como puedan ser la riqueza de los bienes de la naturaleza como el agua, el aire o los frutos, o lo común artificial, constituido por los resultados de la producción social como el lenguaje, los códigos o la información (Laval y Dardot, 2015). Además, se puede añadir una tercera acepción del término, vinculada a los hábitos sociales que se van produciendo y reproduciendo por nuestra experiencia cotidiana. En este sentido, “el hábito es lo común llevado a la práctica, lo común que producimos constantemente y lo común que sirve de base a nuestras acciones” (Hardt y Negri, 2004: 233). Así, “lo común es al mismo tiempo el conjunto de las condiciones y de los resultados de la actividad humana, tanto recursos comunes como productos comunes” (Laval y Dardot, 2015: 220). Por último, podemos establecer un último significado de lo común a través del concepto de *commonwealth* (Hardt y Negri, 2011) mediante el cual se puedan transformar los procesos de lucha e indignación política de los últimos años en nuevos procesos de institución de lo común que contribuyan a la creación de una sociedad alternativa mas democrática.

El modelo de desarrollo y de vida occidental llevado a cabo en las últimas décadas, no se ha centrado en satisfacer las necesidades humanas y ha conducido a una enorme crisis económica y política que no ha hecho sino profundizar en las desigualdades existentes entre la población (Calle, Padilla y Piñeiro, 2017). En oposición a estos modelos están surgiendo diferentes experiencias colectivas como montes gestionados de manera comunal, programadores informáticos basados en el *software* libre, cofradías de pescadores/as que trabajan bajo procesos artesanales y sostenibles, mercados de productores y consumidores locales, cooperativas de crédito comunitario, iniciativas de energía sostenible, medios de comunicación autogestionados o diferentes experiencias en el ámbito de la economía social y solidaria reconocible en el ámbito del llamado «paradigma de los comunes» (Comunaria, 2017). Estos «nuevos comunes» no están nada alejados de los primeros comunales de la edad media que analizamos anteriormente, sino que se encuadran en la misma tradición cooperativa que ellos, actuando bajo los valores de la



participación, la deliberación, la reciprocidad o la sostenibilidad de los bienes y recursos (Comunaria, 2017).

Analizando el concepto de lo común, el común, los bienes comunes, o el procomún, cabe señalar que se trata de una noción que combina la existencia de una comunidad determinada, que gestiona recursos físicos o intangibles de cualquier tipo, dotándose para ello de un conjunto de prácticas sociales, valores y normas (Bollier, 2016). El procomún es un régimen de propiedad que no es ni público ni privado, sino común (Rowan, 2016a), es decir, produce recursos públicos no gestionados por el Estado, así como economías comunitarias no regidas por el valor de cambio (Calafell, Castro, Rodrigo y Zegrí, 2018). En resumen, el procomún viene a ser la suma de un *recurso* + una *comunidad* + un conjunto de *normas o protocolos sociales* (Ostrom, 2011; Mattei, 2013; Barbieri, 2014; 2018; Laval y Dardot, 2015; Bollier, 2016; La Hidra Cooperativa, 2016; Rendueles y Subirats, 2016; Rowan, 2016a) donde “los tres elementos forman un todo integrado e interdependiente” (Bollier, 2016: 25), es decir, bienes de propiedad colectiva con importantes vínculos territoriales y sociales, gestionados a través de las normas democráticas creadas por sus usuarios/as o productores/as (Calafell, Castro, Rodrigo y Zegrí, 2018). El procomún, por tanto, representa un tipo de filosofía política con normas específicas, mediante modelos que combinan lo económico y lo social, lo colectivo y lo individual. Se trata de un concepto humanístico, pero también político, pues cuestiona el tradicional duopolio existente entre el mercado y el Estado ofreciendo una alternativa de gobernanza más abierta llevada a cabo desde abajo por la vía de la emancipación ciudadana (Laval y Dardot, 2015; Bollier, 2016).

En 1990, la economista norteamericana Elinor Ostrom, publicaba el libro *El gobierno de los bienes comunes: la evolución de las instituciones de acción colectiva*, a través del cual exponía varios de los principios básicos de lo que denominaba *Recursos de Uso Común* (RUC) demostrando empíricamente que muchas comunidades de individuos o instituciones podían ser más eficaces y tener un éxito en la gestión de un recurso superior al que pueda tener el Estado o el mercado. En su obra, Ostrom estableció ocho «principios de diseño» para explicar el éxito en el funcionamiento y la sostenibilidad de algunos recursos de uso común analizados (Ostrom, 2011: 168-184). En primer lugar, 1) es necesaria una clara definición de los individuos o grupos con derechos sobre el RUC, pues solo pueden tener acceso al recurso aquellas personas que contribuyan en su gestión. Además, 2) deberá existir una cierta coherencia entre las reglas de apropiación y provisión del recurso y las condiciones materiales locales del mismo. Por otra parte, 3) es necesaria la participación colectiva de la comunidad en la creación y modificación de las normas para la pervivencia en el tiempo del RUC, así como 4) un monitoreo y control continuo de las condiciones de funcionamientos del recurso común que pueda alertar de posibles violaciones de uso, para lo cual será necesario la 5) existencia de sanciones graduales a las

infracciones cometidas y de 6) mecanismos de resolución de conflictos. También será fundamental un 7) derecho de autoorganización de los apropiadores mediante la generación de sus propias reglas para evitar así injerencias externas. Como último punto 8) las anteriores actividades enumeradas, deberán estar organizadas en múltiples niveles de entidades anidadas en los casos de los recursos más amplios y complejos. Cabe destacar que Ostrom expuso estos ocho «principios de diseño» como unas directrices generales orientadas principalmente a los recursos naturales de pequeña escala (Bollier, 2016). Así, el eje central de los trabajos de Ostrom radica en la manera en que las comunidades son capaces de producir normas —a veces traducidas en legislaciones— que permitan un uso sostenible de los recursos en el largo plazo y que, de alguna manera, confronte las teorías económicas clásicas de la maximización de los beneficios y la inevitable avaricia humana (Bollier, 2016). En 2009, tras una prolongada carrera investigadora en torno al estudio de los recursos comunes, Ostrom se convertiría en la primera mujer en ganar el Premio Nobel de Economía motivado por “sus análisis sobre gobernanza económica, especialmente los bienes comunes”<sup>60</sup>.

A partir de las tesis de Ostrom, podemos establecer que los comunes no consisten únicamente en recursos compartidos, sino que enfatizan con intensidad en los procesos, las prácticas y valores sociales concebidos para gestionarlos, es decir “hacer procomún” o “*commoning*” (Bollier, 2016: 28). Para llevar a cabo estos procesos, es fundamental, como hemos visto, la existencia de unas normas negociadas entre los comuneros que terminan convirtiéndose en costumbres e instaurando leyes vernáculas con una alta eficacia y legitimidad social. Se puede decir, por tanto, que un común es un contrato social cambiante donde los individuos van acordando normas y reglas para la gestión del recurso (Bollier, 2016). En este sentido, resulta interesante la doble vía que toma el procomún en cuanto a su generalidad y su particularidad, pues, si bien aborda principios amplios universales como son la participación democrática, la transparencia o la equidad, también está totalmente marcado por la idiosincrasia de cada territorio a la hora de definir las normas o los modos de gestionar cada recurso (Bollier, 2016).

Al igual que Ostrom estableció ocho principios de diseño para el buen funcionamiento de los comunes, resulta necesario en este punto conocer los cinco factores que otro estudioso de los comunes, David Bollier, considera que influyen en su estructura y en su gestión. Para Bollier (2016), la naturaleza de un recurso influye considerablemente en la forma de gestionarlo pues no es lo mismo el modo en que se han de gestionar recursos finitos que recursos ilimitados o renovables. También es necesario conocer la escala y el ámbito administrativo donde se sitúa un recurso determinado, así como la experiencia y participación de los comuneros, para decidir qué

---

<sup>60</sup> Véase: <https://www.nobelprize.org/prizes/economic-sciences/>

modo de gestión emplear. Por último, es necesario tener en cuenta las condiciones históricas, culturales y naturales de un recurso, además de la importancia de una cierta estabilidad, transparencia y accesibilidad de las instituciones para los comuneros (Bollier, 2016).

El concepto de común tiene una estrecha relación con el concepto de propiedad, el cual representa un tipo de ficción social acordado para asignar los derechos de las personas a gestionar un recurso o a privarles de él (Bollier, 2016). No obstante, la propiedad y el sistema de precios están asociados a la generación de una serie de externalidades negativas que no son habitualmente cuantificadas (Bollier, 2016). Tradicionalmente, la propiedad ha sido presentada como un derecho sagrado e inalienable, indispensable para aspectos tan relevantes como la libertad, la justicia o el desarrollo económico, lo cuál ha permitido no solo que esté totalmente inscrita en todas las constituciones mundiales, sino que, además, esté totalmente enraizada en el tejido social (Hardt y Negri, 2019). Si bien estos principios y derechos de la propiedad privada muchas veces son presentados como el único modelo legítimo para gestionar los recursos, a lo largo de la historia han existido numerosos tipos de propiedad en las distintas tradiciones culturales, que han variado este modelo privativo (Bollier, 2016). Los derechos de propiedad de una persona siempre acaban por afectar a los derechos de propiedad de otras. Si bien los bienes comunes no son contradictorios con la idea de propiedad privada, los sistemas de mercado han favorecido tradicionalmente mucho más los derechos individuales que los derechos colectivos. De este modo, se evidencia así la necesidad de un sistema de gestión responsable que tome medidas de precaución ante los posibles daños que puedan generarse (Bollier, 2016). No obstante, el procomún o los comunes no están basados en la idea de «no propiedad», sino que implican un alto grado de compromiso personal con la gestión del recurso y una gestión del mismo compartida entre la comunidad (Bollier, 2016). A diferencia de la propiedad o la soberanía estatal basada en lógicas económico-cuantitativas, lo común supera la oposición reduccionista sujeto/objeto y se establece en una categoría ecológico-cualitativa, auténticamente relacional, construida a través de las relaciones entre las comunidades, los contextos y el medio ambiente (Mattei, 2013).

En estrecha relación con el procomún y los bienes comunes está situada la llamada Economía Social y Solidaria (ESS). En los últimos años —en el Estado español a partir del 15M con mayor fuerza— comenzaron a surgir diferentes iniciativas de emprendimiento social y prácticas relacionadas con la economía social y solidaria como cooperativas de consumo agroecológico o energético, redes de producción colaborativa de bienes digitales, grupos de crianza y escuelas autogestionadas o nuevos comunes urbanos como huertos y centros sociales (Calle, Suriñach y Piñeiro, 2017). La economía social y solidaria plantea que tanto el mercado capitalista como el Estado centralizador deben ser superados pues sustraen poder a la sociedad a favor de los grupos monopolísticos (Coraggio, 2011). Esta economía es social y solidaria en tanto que produce

sociedad y no solo beneficios económicos, en tanto que genera valores de uso para satisfacer las necesidades de los productores y comunidades locales y en tanto que satisface las necesidades de la comunidad mediante relaciones de producción basadas en la deliberación y la cooperación (Coraggio, 2011). Por un lado, algunas posiciones entienden la ESS como un conjunto de actividades más dentro de la economía capitalista, lo cual supone no entender el capitalismo como un sistema generador de desigualdades y explotación, asimilando la existencia de lo que se denominaría un “capitalismo de rostro humano” (Font, Ojeda y Urbano, 2015). Por otro lado, otras visiones entienden la ESS como una forma alternativa de organización de los recursos productivos y los sistemas ecológicos, es decir, como una forma de lucha para las comunidades mediante la transformación del sistema capitalista (Font, Ojeda y Urbano, 2015).

La amplitud y heterogeneidad de todo el abanico de propuestas incluidas dentro de las llamadas nuevas economías o elementos como la responsabilidad social corporativa, pueden implicar ciertas dificultades a la hora de determinar qué prácticas o iniciativas son realmente transformadoras y cuales no (Subirats, 2016; Calle, Suriñach y Piñeiro, 2017). Así, por ejemplo, la llamada «economía colaborativa», muy vinculada a las nuevas tecnologías, mantiene las dinámicas neoliberales tradicionales, no supone ningún cuestionamiento ante la acumulación de riqueza y la falta de redistribución, y apenas plantea medidas de sostenibilidad sociales o ambientales (Subirats, 2016; Calle, Suriñach y Piñeiro, 2017; Brossat, 2019). Por su parte, la llamada «economía del bien común» se desarrolla en torno a la creación de ciertos indicadores orientados al «balance del bien común», otorgándole valor a aspectos como el impacto ecológico, la sostenibilidad social o la redistribución del lucro. Sin embargo, su funcionamiento real está muy orientado al mercado y sus reglas tradicionales y no supone una transformación rupturista con los sistemas mercantiles tradicionales (Calle, Suriñach y Piñeiro, 2017). Como último ejemplo, podemos mencionar el «cooperativismo clásico» o «economía social de mercado» el cual utiliza las formas jurídicas existentes que tienen limitado el afán de lucro (cooperativas) o que carecen de él (asociaciones y fundaciones) pero prevalece el poder centralizador en la toma de decisiones y no otorga una gran relevancia a la sostenibilidad ambiental o los cuidados (Calle, Suriñach y Piñeiro, 2017).

Si bien hasta este punto hemos tratado de realizar una aproximación al concepto de los bienes comunes, a continuación, consideramos oportuno realizar también una revisión crítica de manera que podamos conocer sus principales debilidades para ayudarnos a tener una visión más completa del concepto.

#### **4.3.1.2. CRÍTICAS A LOS BIENES COMUNES**

A lo largo de la historia, las críticas en torno a los bienes comunes han sido constantes desde distintos frentes ideológicos. En este trabajo queremos diferenciar principalmente entre dos tipos de crítica: por un lado, la crítica proveniente de los sectores más cercanos a la economía de mercado, que tradicionalmente han tachado a los bienes comunes de poco eficaces y operativos. Por otro lado, desde un punto de vista más constructivo, ciertos sectores o individuos han desconfiado del procomún por diferentes motivos que analizaremos en este apartado.

Una de las críticas más populares a los bienes comunes vino reflejada en el artículo «La tragedia de los comunes» que el ecologista Garret Hardin publicó en 1968 en la revista *Science*. En el artículo, Hardin plantea, a través de una analogía con una pradera y varios animales para el ganado, la inviabilidad de un reparto justo y equitativo del terreno y los animales, llegando a concluir que “la libertad de los recursos comunes resulta la ruina para todos” (Hardin, 1968: 1244) y que “la injusticia es preferible a la ruina total” (Hardin, 1968: 1247). Esta «tragedia» fue asumida por las principales escuelas de economía del mundo —y también de Ciencia Política—, configurando los principios básicos de la economía, basada en la propiedad privada y el libre mercado (Mattei, 2013; Bollier, 2016). Sin embargo, la situación que presenta Hardin en su artículo no corresponde a un sistema de bienes comunes, pues en ningún momento menciona la existencia de normas entre los pastores que se reparten el área comunal y los animales, sino que describe un sistema de libre acceso donde impera la ley de la selva (Mattei, 2013; Bollier, 2016). De hecho, la principal aportación de la nueva economía política de los bienes comunes es haber evidenciado la confusión de Hardin entre el libre acceso y la autoorganización colectiva (Laval y Dardot, 2015). No obstante, como decimos, la popularidad del artículo hizo que se tendiera a asociar la gestión comunitaria de un recurso con la ruina, el caos o el fracaso en la gestión del mismo (Mattei, 2013; Bollier, 2016). Así, por ejemplo, si bien los pueblos indígenas han desarrollado tradicionalmente numerosos comunes que plantean diferentes modelos de gestión de los recursos eficaces y sostenibles en todo el mundo, los occidentales —en líneas generales— siempre han tendido a descartar estos modelos al no estar basados en el individualismo, la propiedad privada y el sistema de precios y valores que manejan los mercados (Bollier, 2016).

En oposición a las críticas existentes al paradigma de los bienes comunes de quienes lo consideran un modelo de gestión poco eficaz o eficiente de los recursos, existe una cierta idealización y romantización de los comunes en las sociedades tradicionales. Estas muchas veces no tienen en cuenta los fracasos que, a menudo, han existido al no encontrarse el modo adecuado de gestionar colectivamente un recurso, pues no todos los recursos son iguales, de manera que su gestión también requiere de métodos y condiciones sociales diferentes (Rendueles, 2017b). No obstante,

también existen críticas que, desde un punto de vista más constructivo, quieren hacer referencia a aquellos aspectos que ponen en peligro la incidencia o la correcta ejecución de determinados bienes comunes.

Como paradigma de gobernanza autónomo que es, el procomún en muchas ocasiones debe enfrentarse a la existencia de personas que solo quieren beneficiarse del recurso en cuestión sin asumir su parte correspondiente de responsabilidades (Bollier, 2016; Borchi, 2016). En el lado opuesto, también conviene atender a dinámicas de (auto) explotación y voluntariado (Calafell, Castro, Rodrigo y Zegrí, 2018) que se pueden dar en muchos proyectos comunitarios que pueden convertir a estos en poco sostenibles a largo plazo. Por otra parte, también puede ser habitual la existencia de ciertas personas que no respetan los acuerdos tomados en colectivo. En estos casos, denominados «problemas de acción colectiva», es donde adquiere mayor relevancia las normas y valores que deben tener todo recurso que quiera gestionarse de manera comunal (Bollier, 2016). Una última crítica al respecto viene determinada por un cierto carácter conservador que tienen los comunes, el cual puede contribuir a frenar procesos positivos de cambio social y mantener relaciones sociales patriarcales, clientelares y/o xenófobas (Rendueles, 2017b). De este modo, en ciertas políticas relacionadas con los comunes se puede observar un cierto elitismo donde las clases medias que poseen tiempo, capital relacional y dinero suficiente para poder ocuparse de experimentar nuevos modelos de gestión alternativos, terminan acaparando este tipo de espacios comunes, al tiempo que van quedando excluidas las clases más precarias y empobrecidas (Rendueles y Subirats, 2016; Moreno-Caballud, 2017; Rendueles, 2017b; Nel-lo y Blanco, 2018).

Para concluir este repaso crítico, cabe mencionar, como ya hiciéramos anteriormente con algunas de las llamadas nuevas economías, otras economías que sí tienen componentes verdaderamente transformadores como son la propia economía social y solidaria, el decrecimiento, los nuevos comunes o la economía feminista. Sin entrar en detalle explicativo de cada modelo de economía, cabe destacar que si bien todas ellas tienen aspectos positivos en común como su carácter democrático, su poder distribuidor, su compromiso o su preocupación por la sostenibilidad tanto social como ambiental, también comparten ciertas debilidades de los proyectos que se encuadran en estas economías como la baja incidencia y alcance de las experiencias, la inseguridad jurídica, la alta precariedad, la autoexplotación laboral a la que estas sometidas las personas participantes en estos proyectos o —como ya hemos visto— el difícil acceso de las clases socioeconómicas más bajas (Calle, Suriñach y Piñeiro, 2017).

#### **4.3.1.3. APROXIMACIÓN POLÍTICA A LOS BIENES COMUNES**

Vistas las diferentes críticas al paradigma de los bienes comunes, se plantea necesario insistir en el componente político democratizador con criterios de justicia social que deberán tener los comunes con el objetivo de que estos no se conviertan ni en clubes privados ni organizaciones desreguladas sin responsabilidad contractual, sino espacios donde la gente pueda participar de ellos y sentirlos como propios (Calle, Suriñach y Piñeiro, 2017). En este sentido, los bienes comunes son la base para una democracia participativa real fundamentada en el compromiso y la responsabilidad de todos los individuos para el beneficio común en el largo plazo (Mattei, 2013). No obstante, no podemos reducir los comunes a los espacios políticos o pequeños grupos de activistas comprometidos con alguna causa. Sin desmerecer a estos, cabe pensar y valorar también en el común desde lo cotidiano, donde miles de personas participan de él diariamente aún sin ser plenamente conscientes de ello, y tratar de entender y vivir de un modo sensible donde la pertenencia a la comunidad se convierta en algo relevante (Manrique, 2020).

Si bien el liberalismo político no focaliza excesivamente sus disposiciones hacia los derechos colectivos, sí lo hacen varios tratados y programas de las Naciones Unidas, especialmente en materia de derechos humanos. Si embargo, estos no garantizan necesariamente la protección de los comunes y ha quedado evidenciada numerosas veces la falta de estatus legal y jurídico de estos desde una perspectiva liberal (Bollier, 2016). Mención aparte deberían tener las estrategias políticas como la *Big Society* llevada a cabo por el primer ministro del Reino Unido, David Cameron, a través de la cual se recortaban fondos públicos para determinados servicios encomendando la provisión de estos al llamado tercer sector y las comunidades locales (Bollier, 2016). De este modo, lo que en teoría se “vende” como una apuesta por la gestión comunitaria y el apoyo a este tipo de iniciativas, en realidad es una liberalización de las responsabilidades que el gobierno en cuestión debiera asumir (Bollier, 2016). Es difícil conseguir que los comunes no dependan en mayor o menor medida del Estado o del mercado, pero es necesario tratar de conseguir que gocen de tanta autonomía e integridad como sea posible (Bollier, 2016). En los llamados «comunes administrados por el Estado» o «comunes de garantía pública» el tamaño del recurso es tan grande que es necesario que el Estado lo gestione llevando a cabo un papel de administrador para los comuneros, pero siempre bajo el respeto a su participación y accesibilidad (Bollier, 2016). El desafío aquí, pasa por conseguir una integridad tal que ningún gobierno ni empresa logren desviar los beneficios de la actividad gestionada. Por ello, es necesario crear nuevas federaciones del sector del procomún con capacidad de movilización política para llevar a cabo innovaciones legales que otorguen al procomún auténtica legitimidad ante la ley (Bollier, 2016). Lo común y lo público-estatal deberían ser entendidos como “puntos de un continuo institucional capaces de retroalimentarse” donde tanto el cuidado, la revisión permanente o la

lealtad normativa se plantean imprescindibles (Rendueles, 2017b). Las dificultades de los comunes radican también en una cuestión puramente cultural, ya que no se trata solo de defender los recursos que tenemos sino de inventar nuevos principios no lucrativos basados en la comunidad que hagan frente al capitalismo (Stevenson, 2017). Los bienes comunes están llamados a desempeñar una nueva función constitucional y para ello, es necesario alejarse de lógicas cortoplacistas y poco ambiciosas y apostar por una revolución cultural que reconstruya nuestras instituciones promoviendo y conservando los bienes comunes (Mattei, 2013).

Laval y Dardot (2015) plantean la implementación de nueve propuestas políticas para llevar lo común no solo a un principio filosófico sino a la praxis política. De este modo, su primera propuesta es la necesidad de construir una política de lo común que atraviese todas las esferas sociales, que integre y aprenda del carácter mundial de las luchas que hoy en día se libran para hacer de lo común un principio de transformación social, donde el derecho de uso sea extendido contra el derecho de propiedad permitiéndose así un uso formalizado de los comunes. En el marco laboral, se plantea lo común como una herramienta a través de la cual recuperar la acción colectiva y el trabajo crítico que permitía crear una nueva conciencia colectiva y conseguir una liberación del trabajo, apostando realmente por la empresa común, el asociacionismo y la economía social solidaria. Se trata de moverse desde modelos que integren estos tipos de economía en una suerte de pluralismo económico donde convivan con la economía capitalista, hacia otros modelos de apuesta más ambiciosos donde la estrategia sea atribuir a la economía social un papel central en la sociedad poscapitalista (Laval y Dardot, 2015). Respecto a los derechos sociales, se propone el común como fundador de la democracia social, donde la participación es un pilar fundamental para la construcción de ciudadanía y los servicios públicos deberían convertirse en instituciones del común. Por último, Laval y Dardot (2015) proponen instituir los comunes mundiales haciendo de la humanidad un sujeto jurídico, sin que ello conlleve ni una pérdida de soberanía de los Estados, ni un seguidismo de las organizaciones mundiales neoliberales, que derive finalmente en una federación de los comunes internacionalista capaz de construir una ciudadanía política transnacional.

#### ***4.3.1.4. OTRAS REFLEXIONES***

Para concluir este apartado, nos abriremos a las reflexiones de algunos conocedores de los bienes comunes en torno a su carácter transformador y sus potencialidades. Así, la socióloga María Victoria Sánchez Belando sostiene: “Uno se plantea que si la gestión comunitaria se ha expandido de una manera tan rápida puede ser, por una parte, porque hay una ventana de oportunidad dentro de un contexto de cambio político, social y económico que hace posible que esa reivindicación avance y se sitúe en un altavoz y sea oída. Por otra parte, está el contexto en el que se encaja en



sus inicios. Si bien el 15M fue el gran catalizador de estos movimientos, el hecho de que encajen en un contexto de políticas de austeridad, crea una tensión real que tiene que ver con la posibilidad de captación de la fuerza de las iniciativas sociales para cubrir un espacio que quedaba vacío por el proceso de liberalización de las políticas públicas. Respecto a su carácter transformador, la experta en políticas culturales Jazmín Beirak considera que “como expresión marginal, sirve para desarrollarse a los pocos protagonistas que están en ese ámbito... en ese sentido ni derriba ni reforma al capitalismo. Si el modelo de la economía social fuera apoyado por las instituciones y se convirtiera en un paradigma, yo estaría muy a favor. A mí me parece que se pueden ir reformando las lógicas de funcionamiento por la propia lógica”. Por su parte, el sociólogo César Rendueles considera que “el deporte en España es un ejemplo muy bueno de autoorganización que se puede hacer en el cine, en la música... Pero muchas veces no somos conscientes de lo que entraña y a veces intentamos acelerarlo a través de simulacros participativos con un cierto fetichismo de lo participativo que yo creo no acaba de funcionar. Muchas veces se marea a la gente y se pierde mucho el tiempo con esto. Hay cierto fetichismo que intenta saltarse pasos. Los procesos de autoorganización son muy lentos. Esto quizás pasa por localizar aquellos espacios de socialización algo más amplios que todavía perseveran que son muy poquitos pero que pueden tener un efecto más explosivo”.

Sobre la relación entre el Estado y los proyectos comunitarios, Victoria Sánchez Belando considera que “todas las tesis de la innovación social que vendrían más desde la sociología o ciencia política, defienden el papel del Estado como un fuerte soporte de estas formas de autoorganización, ya que estas formas difícilmente subsistirán si el Estado no es capaz de apoyarlas, pero sin cooptarlas. Esa es una tensión permanente muy interesante que es la tensión histórica entre la sociedad civil y el Estado [...] El problema es que tiene que producirse un cambio más estructural donde el Estado tenga un papel fundamental. Es cierto que el Estado ha recibido críticas desde estos movimientos, pero hay que tener en cuenta que, dentro de ellos, hay varias corrientes como los autonomistas o los antiestatalistas, y los que defienden el soporte del Estado hacia estos movimientos para poder articular este tipo de iniciativas sociales”. Por su parte, Joan Subirats, catedrático de Ciencia Política por la UAB, considera que “lo común puede nacer de la propia iniciativa social y acabar convirtiéndose en público. Cada vez se va más a los procesos híbridos donde en una punta está lo público estatal y en la otra lo privado mercantil y por en medio tenemos procesos híbridos de público-institucional-común que generan dinámicas diferentes”.

Sobre los riesgos y problemas que pueden traer los bienes comunes, la desresponsabilización institucional sería uno de ellos. El experto en políticas culturales Nicolás Barbieri, afirma: “Puede pasar que desde la administración pública se interprete esta idea de que las comunidades quieren gestionar recursos y tener responsabilidades, y entonces se traslada responsabilidad, pero no

poder”. César Rendueles considera que “el neoliberalismo está entrando en una fase de fuerte compatibilidad con producciones neocomunitarias donde se empieza a usar el comunitarismo como una forma de proteger los beneficios de las élites. Las agencias públicas en ningún caso se pueden librar de su propia responsabilidad y no pueden ampararse en procesos comunitarios participativos para no asumir su propia responsabilidad. La burocracia bien entendida como agente de la universalidad es un elemento importante de las administraciones públicas que debe ser preservado”.

Por otra parte, también se observa cierto acuerdo en torno al carácter —aunque en muchas ocasiones involuntario— elitista y excluyente de este tipo de organizaciones comunitarias. César Rendueles afirma: “Sí son elitistas y es normal que sea así. Las relaciones, la experiencia, el saber hacer, los contactos... la cuestión es si no termina ahí y tiene un carácter expansivo. Esas prácticas muchas veces tienen un carácter muy identitario (lenguajes, círculos...) y cuesta que eso pase a otra gente. Son espacios muy hostiles. Los espacios no burocratizados lo que tienen es que expulsan a la gente que no forma parte de sus círculos. En un espacio burocratizado tienes un proceso de participación que te ampara. Pero es todo: el lenguaje, la ropa... alguien que va allí a una asamblea no usa el mismo lenguaje que el que se usa por ejemplo en el bar, es muy codificado, es muy fácil sentirte incómodo ahí...”. Nicolás Barbieri afirma por su parte: “Si hablamos de desigualdad, no solo hay desigualdad en el ámbito de la gestión pública, sino que también las desigualdades son un reto para la gestión comunitaria. Por eso los propios proyectos son conscientes y trabajan para evitar que quien más participe en estos espacios sean aquellos que tienen una renta, una formación, etc. Además, también puede haber desigualdad en el sentido de que lo que tú estás generando no siempre consigue reducir esa desigualdad. Aquello que tanto las políticas públicas como el procomún generan, ¿a quién está llegando?”.

Es cierto que, como ya hemos visto, muchas veces se presentan los comunes como “islitas” de cambio social que no plantean las dinámicas políticas y sociales necesarias para romper con las desigualdades existentes en ciertos ejes como el género o la clase social. Sin embargo, las iniciativas de los nuevos comunes que han ido apareciendo recientemente tratan de resignificar y resituar la economía invitando a la contestación a la institucionalidad autoritaria y las derivas neoliberales mediante la construcción de nuevas prácticas sociales y un planeta más habitable (Calle, Suriñach y Piñeiro, 2017). En el siguiente apartado, analizaremos como se imbrican los comunes con las prácticas sociales y culturales explorando sus características, sus problemáticas y sus posibilidades.

### **4.3.2. LA GESTIÓN COMUNITARIA DE LA CULTURA**

En este subapartado, focalizado en la relación entre los bienes comunes con la cultura, comenzaremos analizando el concepto y la situación actual de la gestión comunitaria de la cultura así como los riesgos a los que se enfrenta, para finalmente focalizar nuestro análisis en la cultura común en el territorio español.

#### **4.3.2.1. ANTECEDENTES Y CONTEXTO ACTUAL**

Si bien el grueso de las investigaciones en torno a los bienes comunes se ha dirigido tradicionalmente a bienes comunes conformados por recursos naturales, desde mediados de los años noventa, la atención hacia los recursos creados por el hombre ha aumentado de un modo espectacular (Ostrom y Hess, 2016). En este apartado, donde pretendemos realizar una aproximación hacia la gestión comunitaria de la cultura, comenzaremos acercándonos a los llamados «bienes comunes del conocimiento», los cuales están directamente relacionados con los comunes digitales y el nacimiento del software libre.

A comienzos de la década de los ochenta, el programador informático estadounidense Richard Stallman percibió la amenaza que podía suponer para la libertad de los individuos el software privativo al ir convirtiéndose este en un producto cada vez más patentado y lucrativo. Así, en 1989, desarrolló la innovación legal denominada *General Public License* (GPL), también denominada *copyleft*, mediante la cual permitía explícitamente que cada persona tuviera la posibilidad de copiar, modificar, distribuir o incluso vender un programa de software (Bollier, 2016). En los años noventa, a medida que iba arraigándose la *World Wide Web*, el estudiante finlandés Linus Torvalds logró desarrollar una versión inicial de un nuevo sistema operativo que, tras la colaboración de cientos de *hackers* voluntarios, daría lugar al nacimiento de *Linux*, el cual se convertiría en uno de los programas de software más potentes y respetados de la historia (Bollier, 2016). Este hecho, serviría de modelo para lo que vendría a llamarse *Peer to Peer* (P2P) es decir, producción entre pares orientada al procomún mediante la colaboración online de personas a través de plataformas de redes abiertas, donde destacan ejemplos tan populares como *Wikipedia* (Bollier, 2016). A finales de los años noventa, el profesor de derecho de la Universidad de Harvard, Lawrence Lessig, contrario a la ley de derechos de autor y ante la magnitud que estaba tomando la GPL, decidió convocar a un pequeño grupo de profesores de derecho, informáticos, artistas y activistas que terminarían por crear las licencias *Creative Commons*, para indicar qué trabajos estaban disponibles para ser compartidos o reutilizados según diferentes modelos de combinaciones de las licencias («CompartirIgual», «NoComercial», «Reconocimiento» y «SinObraDerivada»). Tanto la GPL como las *Creative Commons* han sido

fundamentales para conseguir una infraestructura legal que permitiera que los comunes digitales se arraiguen y prosperen (Bollier, 2016). No obstante, cabe destacar que derivado del contexto anglosajón de algunos de los impulsores de la cultura libre, esta siempre ha tenido una cierta connotación liberal más encuadrada en la economía del libre mercado que en posiciones más libertarias (Rowan, 2016a), dotando de más relevancia a la responsabilidad del sujeto que a crear mecanismos institucionales de financiación (Rowan, 2016b). No obstante, también es justo señalar que, en el Estado español, los colectivos en favor de la cultura libre fueron quienes más se opusieron a los regímenes de propiedad intelectual más restrictivos (como la Ley Sinde-Wert) y algunos de los que más han contribuido a democratizar la información y materiales de instituciones públicas como museos, archivos o colecciones (Rowan, 2016a).

Como afirma César Rendueles (2017b) resulta difícil sostener que los acertados análisis en torno a los bienes comunes de Elinor Ostrom, centrados en sociedades premodernas con vínculos comunitarios muy fuertes, puedan extrapolarse a contextos más complejos de la sociedad actual como por ejemplo la sanidad o la gestión aeroportuaria de la sociedad de masas. Quizás por esto, principalmente en las sociedades occidentales, los bienes comunes hayan tenido su principal aplicación en el entorno tecnopolítico. En lo que respecta al conocimiento, históricamente el Estado ha tratado a la investigación académica como un bien común apoyándola a través de la construcción de universidades, respetando su autonomía o financiando investigaciones. No obstante, en las últimas décadas las universidades se han visto afectadas por diferentes modos de privatizaciones con el objetivo de maximizar beneficios en el corto plazo que supondrán profundos costes no comerciales en el largo, poniendo en peligro las generaciones futuras (Bollier, 2016).

En la actualidad, podemos observar numerosas formas de creación cooperativa desarrolladas en buena medida en torno al paradigma digital que han sido capaces de generar proyectos culturales y creativos de carácter transdisciplinar (Rubio Arostegui y Rius-Ulldemolins, 2015). Por su parte, la cooperación natural del ser humano también ha generado un buen número de comunes cívicos y sociales como los «bancos de tiempo» a través de los cuales se conforma un sistema que permite granar créditos de tiempo al proporcionar diferentes tipos de servicios a otras personas de la comunidad o el *couchsurfing*, un sistema informal de alojamiento de viajeros existente en más de 97.000 ciudades. El procomún social se caracteriza por su espontaneidad y diversidad pudiendo llegar a incluir desde huertos comunitarios a ecoaldeas o ligas deportivas (Bollier, 2016).

Por otro lado, diversas características intrínsecas del arte y la cultura como la creatividad, el lenguaje o el fomento de las relaciones entre las comunidades hacen que se plantee este ámbito como especialmente idóneo para promover una regeneración democrática de la mano de los

llamados *cultural commons*. Así, estos pueden utilizar la cultura —entre otros ámbitos— para fomentar mecanismos de gobernanza participativa donde las comunidades sean parte activa en la toma de decisiones, pueden ayudar a difundir el conocimiento de la mano de los comunes digitales o contribuir a frenar dinámicas de gentrificación en los barrios a través de los comunes urbanos (Connected action for the commons, 2016). En el ámbito del conocimiento o la cultura, la gestión comunitaria incluye la cogestión de teatros, bibliotecas, centros sociales o eventos y fiestas populares que, con mínimos apoyos públicos, consiguen hacer accesible diferentes bienes cooperativos (Calle, Suriñach y Piñeiro, 2017). Estas prácticas colectivas y participativas afloran —lógicamente— en contextos de crisis, pues son una herramienta a través de la cual se pone de relieve la ineficiencia de las instituciones en ciertas cuestiones que preocupan a la comunidad. De este modo, es posible que la sociedad genere la solución a un problema basándose en cuestiones tan relevantes como la inteligencia colectiva, la unión de recursos o el conocimiento compartido (López-Aparicio y Cejudo 2016). Con este tipo de prácticas colectivas, el panorama artístico y cultural consigue enriquecerse, fracturando el sistema más mercantilizado y convirtiéndose en una “herramienta social para el desarrollo de los ciudadanos dentro de los espacios del común” (López-Aparicio y Cejudo 2016: 140). Para tener éxito en el largo plazo es necesario que estas prácticas experimentales sean reconocidas y tengan el debido apoyo institucional (Borchi, 2016). En este punto, conviene detenerse para profundizar más en la situación actual de lo que podemos denominar «cultura común» o «cultura comunitaria».

El paradigma de la animación sociocultural, tuvo una gran relevancia en España en los años ochenta como herramienta para favorecer la participación activa de la ciudadanía en la cultura con un claro componente social y educativo (López de Aguilera, 2000; Pose Porto, 2006). Posteriormente, para definir aquellas organizaciones con vocación de servicio público, no dependientes de ninguna de las administraciones públicas, y con un funcionamiento alejado de lógicas mercantiles, se consolidó el concepto de «tercer sector». Podríamos definir el tercer sector como “el conjunto de organizaciones con personalidad jurídica, de titularidad privada, sin ánimo de lucro y con una marcada participación voluntaria” (Fina, Subirats, Barbieri, Partal y Merino, 2011: 25). El tercer sector cultural está formalmente a medio camino entre el Estado y la industria, pero en deuda con ninguno (Miller y Yúdice, 2004). Así, el tercer sector podría entre otros efectos, generar una extensión de la acción cultural local basada en lógicas democratizadoras, favorecer la cohesión social, desarrollar propuestas y proyectos culturales de proximidad, facilitar la participación ciudadana, o desarrollar la creatividad cultural en un contexto de interculturalidad (Fina, Subirats, Barbieri, Partal y Merino, 2011). Bajo esta lógica podrían crearse modelos de gestión democrática basados en la cooperación, espacios de encuentro que desarrollaran procesos de innovación cultural, relaciones de desarrollo económico alternativas que rompieran con la

dicotomía Estado-mercado o espacios que funcionaran como nexo entre los agentes culturales y las instituciones públicas (Fina, Subirats, Barbieri, Partal y Merino, 2011).

Se podrían establecer —en cierta medida— algunos antecedentes de la gestión comunitaria de la cultura en lo que fue llamado *Desarrollo cultural comunitario* (DCC). Este modelo tuvo su origen en Australia en la década de los setenta y ochenta tratando de contraponerse a la cultura dominante del momento (clase dirigente blanca y anglosajona), realizando trabajos sobre la comunidad aborigen que permitían llevar a cabo una reflexión sobre la situación social de este colectivo (Casacuberta, Rubio y Serra, 2011: 15-16). En el año 2003, el DCC llegaría a España a través de un proyecto de dinamización sociocultural a través del arte, presentado por el Ayuntamiento de Granollers. A raíz de este proyecto, fueron surgiendo otros nuevos hasta que en marzo de 2006, el propio Ayuntamiento de Granollers organizó las Primeras Jornadas Internacionales de Desarrollo Cultural Comunitario, donde se definió el DCC como “el conjunto de iniciativas llevadas a cabo a partir de la colaboración entre artistas y comunidades locales, con el objetivo de manifestar mediante los lenguajes expresivos del arte y de la cultura, identidades, preocupaciones e ideas, mientras se construyen capacidades culturales y se contribuye al cambio social” (Casacuberta, Rubio y Serra, 2011: 19).

En el DCC, se entiende por comunidad al grupo de personas que comparten una problemática, un conflicto o una preocupación. Así, una vez definido el problema en cuestión, será la comunidad quien autoorganizándose trate de obtener una resolución a la problemática común, aplicando y garantizando unas leyes democráticas a todos los integrantes (Casacuberta, Rubio y Serra, 2011). La participación y la gestión participativa es, en este caso, la primera piedra para construir un desarrollo comunitario (Palacios González, 2017). Por otro lado, es fundamental, en todo el proceso de DCC, la mediación entre el llamado «artista pedagogo» y el resto de la comunidad, ya que él o ella serán los encargados de potenciar al máximo las ideas de la comunidad, asumiendo el rol de facilitador en tanto que “favorezcan la transformación y el establecimiento de nuevas relaciones sociales”, así como el de mediador en los conflictos que puedan aparecer durante todo el proceso (Casacuberta, Rubio y Serra, 2011: 21-25).

En relación con la cultura comunitaria es necesario destacar la relevancia internacional del programa *Cultura Viva* iniciado en 2004 por el gobierno brasileño de Lula Da Silva con Gilberto Gil como ministro de cultura (Turino, 2013; Yúdice, 2018; Pontes de Araujo y Villarroja, 2020). El objetivo de este programa se basaba en “establecer una abertura a la sociedad civil para posibilitar una mayor aproximación e integración de grupos periféricos a la dinámica cultural brasileña más evidenciada y conocida” adoptándose así la postura de que el ejercicio de la ciudadanía cultural “no estaba solo en el acceso a los bienes simbólicos, sino también en el

derecho a producir y distribuir los frutos de sus hechos culturales” (Calabre y Rebello, 2014: 13). Así, en su presentación, se definía el programa “como una red orgánica de gestión, agitación y creación cultural” cuya base sería la articulación de los *Puntos de Cultura*. (Turino, 2013: 91). El Punto de Cultura supone un concepto de política pública que tiene como objetivo establecer nuevos parámetros de gestión y democracia entre el Estado y la sociedad, a través del trabajo directo con las organizaciones culturales de la sociedad que ganan fuerza y reconocimiento institucional al establecer un pacto con el Estado (Turino, 2013). No obstante, según los técnicos que llevaron a cabo este proyecto, existen algunas críticas al mismo como la falta de evaluación integrada en el proceso o la construcción de una base de datos actualizada que permitiera compartir información y conocimientos a todas las instituciones integrantes (Calabre y Rebello, 2014).

Bajo el programa Cultura Viva y, especialmente con la creación de los Puntos de Cultura, se ampliaba el concepto de cultura entendiéndose más como un proceso que como un producto, y vinculándose más con políticas de cooperación innovación social redes de comunicación o iniciativas de economía solidaria (Turino, 2013; Yúdice, 2018). De este modo, se produce un acercamiento al llamado «Estado red» de Manuel Castells que combina principios administrativos como la flexibilidad, la descentralización, la participación o la transparencia, así como al «Estado ampliado» popularizado por Antonio Gramsci para hacer referencia al Estado que es permeable e incorpora a los movimientos de la sociedad (Turino, 2013). Si bien en un primer momento el programa se centralizó en las oficinas del Ministerio de Cultura del país, pronto comenzaría a descentralizarse por las diferentes regiones ganando su propia autonomía e influyendo en países de toda hispanoamérica como Argentina, Chile, Perú, Costa Rica o Uruguay que decidieron realizar iniciativas similares desde sus organismos culturales (Turino, 2013).

#### **4.3.2.2. LOS RIESGOS DE LA GESTIÓN COMUNITARIA DE LA CULTURA**

Como hemos visto a lo largo de este apartado, el procomún conlleva una serie de riesgos y problemáticas asociadas como pueden ser los déficits organizativos y de cumplimiento de las normas o el elitismo y la falta de diversidad existente de los participantes. En la gestión comunitaria de la cultura o cultura común se pueden identificar también otros problemas aplicables al procomún en general como son la precariedad y la (auto) explotación (Calafell, Castro, Rodrigo y Zegrí, 2018); el *freeriding*, cuando los individuos se aprovechan del recurso común sin haber contribuido a su desarrollo; o las dificultades de reproducción del recurso, en tanto que es necesario su transmisión a las siguientes generaciones para asegurar su supervivencia (Santagata, Bertacchini, Bravo y Marrelli, 2011). Además de estos, también sobresalen una serie de tensiones características cuando la gestión comunitaria comienza a entrar en contacto con la

administración (Barba y Subirats, 2015). Por un lado, cuando existe una cierta relación de los espacios comunitarios con la institución, esta suele tener una fuerza estandarizadora que tiende a homogeneizar los diferentes proyectos. En cambio, los casos excesivamente aislados pueden devenir en una progresiva marginalización y pérdida de relevancia. Por otro lado, la excesiva tecnificación que exige la relación con la administración supone ciertos límites para la inclusión social y la participación. De igual manera, una excesiva concentración de poder puede llevar a la pérdida de la función pública, derivando en dinámicas de exclusión, convirtiendo los recursos culturales en bienes de club, privativos y excluyentes (Barba y Subirats, 2015).

Para combatir las diferentes tensiones que pueden aparecer en este tipo de espacios es necesario que la gestión comunitaria obtenga un reconocimiento institucional, actualizando los indicadores que permiten evaluar cualitativamente estas prácticas, y creando marcos legales que les permitan tener un diálogo igualitario con la administración, así como construir un relato con los conocimientos prácticos obtenidos para ir avanzando en el camino adecuado (Barba y Subirats, 2015; Calafell, Castro, Rodrigo y Zegrí, 2018). Otras herramientas que pueden implementarse son la creación de un código de buen gobierno que controle las dinámicas de democracia interna del proyecto, así como la adopción de mecanismos de seguimiento y control comunitario (Calafell, Castro, Rodrigo y Zegrí, 2018).

Si bien parece obvio que la gestión comunitaria y la cultura autogestionada no garantizan un paradigma de democracia cultural, pues siguen persistiendo dinámicas de exclusión y lógicas jerárquicas en sus organizaciones, sí que se atisba en ella un intento por romper de alguna manera con esas divisiones clásicas entre “los que saben” y “los que no saben”, promoviendo esas “culturas de cualquiera” de las que ya hemos hablado anteriormente. (Moreno-Caballud, 2017: 343). Decimos esto en tanto que se trata de procesos colaborativos, relativamente desmercantilizados, abiertos a cualquiera que quiera participar en los mismos, arraigados en la vida cotidiana de los territorios y con un funcionamiento asambleario que posibilita que cualquiera participe en la toma de decisiones (Moreno-Caballud, 2017). No obstante, como ya hemos señalado, es necesario tener en cuenta las diferentes barreras de entrada a estos proyectos que, pese a todo, siguen existiendo.

#### ***4.3.2.3. LA CULTURA COMÚN EN EL ESTADO ESPAÑOL***

Como ya hemos visto, en los últimos años —con especial intensidad a raíz de la crisis económica de 2008— han emergido en el Estado español otras formas de producir y sostener cultura más apoyadas en la interdependencia y la colaboración entre agentes que en los grandes nombres de la cultura propios de la etapa de la transición (Sánchez-Belando, 2016; Rowan, 2010, 2016a;



Marin-García, 2017; Moreno-Caballud, 2017). De este modo, conceptos como «innovación social» comenzaron a ganar popularidad —principalmente en el ámbito de los estudios urbanos— para hacer referencia a aquellas iniciativas autogestionadas surgidas desde la sociedad civil que lograban atender ciertas necesidades sociales no cubiertas por el Estado y tampoco por el mercado tras la crisis del sistema del bienestar (Moulaert, Swyngedouw, Martinelli y González, 2010). Así, son muchas las voces que, entendiendo la cultura como un derecho constitucional y ante la falta de sostenibilidad de tratar la cultura como un recurso privado para la explotación individual, han visto en el procomún y la cultura comunitaria una posible solución (Rowan, 2016a).

A lo largo de este capítulo hemos ido conociendo varios modelos de comunes analizando sus diferencias y matices respecto a determinados aspectos como la participación de sus comunidades en la toma de decisiones, su participación en el mercado capitalista o su sostenibilidad ecológica y social. En relación con la gestión cultural, el modelo en el cual focalizaremos nuestro análisis es la gestión comunitaria de la cultura. Utilizando la misma lógica que para definir los bienes comunes podemos decir que la gestión comunitaria de la cultura consiste en “comunidades locales activas que desarrollan prácticas culturales y que funcionan bajo formas de gobernanza democrática y produciendo normas compartidas” poniendo en el centro valores como la transparencia, el valor de uso, el autogobierno, la sostenibilidad o la gestión colectiva (Calafell, Castro, Rodrigo y Zegrí, 2018: 19).

A partir de comienzos del siglo actual fueron apareciendo —principalmente en la administración local— diferentes fórmulas de gestión de equipamientos, servicios y recursos públicos donde la gestión podía ser asumida directamente por la administración (gestión directa), podía ser externalizada hacia una empresa (gestión externa) o hacia una entidad sin ánimo de lucro (gestión cívica o ciudadana), o podía combinar ambas fórmulas (cogestión) (Font, Ojeda y Urbano, 2015; Rowan, 2016a). En los últimos años, la administración ha comenzado a hablar de «gestión colaborativa» para referirse a las situaciones en que la administración cede una parte de sus obligaciones a la ciudadanía entendiendo esto como un mecanismo de participación (Font, Ojeda y Urbano, 2015). Sin embargo, en algunas ciudades como Barcelona, en consonancia con las dinámicas de la economía social y solidaria, varios colectivos ciudadanos han tratado de desarrollar el concepto de «cívico» o «ciudadano» para profundizar más en una serie de valores donde la participación ciudadana desarrolla un papel fundamental (Font, Ojeda y Urbano, 2015). De este modo, la gestión comunitaria va un paso más allá de las otras propuestas en tanto que entiende que el recurso en cuestión —un equipamiento cultural del barrio, por ejemplo— no es propiedad de la administración, sino que pertenece al común de las personas del barrio y, por tanto, es su derecho y responsabilidad ocuparse de su gestión (Font, Ojeda y Urbano, 2015). Así, los verdaderos protagonistas en la gestión comunitaria son los vecinos y vecinas que conforman

las diferentes comunidades que —socialmente legitimadas— expresan sus necesidades y consensuan las normas democráticas para gestionar el recurso común. La administración, por tanto, no deberá liderar estos procesos, sino que tendrá que adoptar un rol de facilitador acompañando al colectivo (Font, Ojeda y Urbano, 2015).

Como decimos, la gestión comunitaria supone una forma de profundizar en modelos de gestión y prácticas en las que la ciudadanía participa realmente de un modo activo en el diseño y la gestión de un recurso común desde organizaciones vinculadas al tejido social y a través de diferentes formas de gobernanza participativa cuestionando, así, la neoliberalización de la cultura (Calafell, Castro, Rodrigo y Zegrí, 2018). Además, la gestión comunitaria ha de tener asociados una serie de valores que la diferencian de otros modelos menos ambiciosos como son la accesibilidad o universalidad, es decir, que todo el mundo tenga acceso a participar del bien común sin exclusiones ni discriminaciones; la radicalidad democrática y la transparencia, promoviendo una participación activa en la toma de decisiones con mecanismos abiertos de rendición de cuentas; la pertenencia al territorio, manteniendo vínculos con el entorno en base a objetivos consensuados; el impacto y retorno social, incorporando criterios de evaluación que permitan desarrollar un balance social del proyecto, o la sostenibilidad colectiva y ambiental, de manera que el proyecto permita una equidad social y una dignidad laboral bajo parámetros ecológicos y de cohesión social (Font, Ojeda y Urbano, 2015; Calafell, Castro, Rodrigo y Zegrí, 2018).

En líneas generales, las nuevas iniciativas de gestión comunitaria se basan en modelos asamblearios muy horizontales, donde la toma de decisiones se produce desde las diferentes comisiones de trabajo, contando con unas estructuras bastante abiertas, pero no muy consolidadas. Es habitual que estos colectivos no posean una entidad jurídica desde el comienzo, pero conforme se van asentando, van configurando su estatus jurídico (Calafell, Castro, Rodrigo y Zegrí, 2018). Respecto a los perfiles y niveles de participación, normalmente estos espacios están ocupados por activistas de los movimientos sociales, del movimiento asociativo de cada barrio o por agentes del sector cultural, lo cual no muestra una excesiva diversidad de la participación en estos espacios (Calafell, Castro, Rodrigo y Zegrí, 2018). Asimismo, la pertenencia al territorio, el trabajo en red con otras iniciativas similares, la proximidad al barrio y el fomento de la participación activa de los vecinos en el desarrollo del proyecto, sí que son habitualmente elementos destacados en los espacios de gestión comunitaria (Palacios González, 2017; Calafell, Castro, Rodrigo y Zegrí, 2018).

Como ya se ha visto anteriormente, debemos situar el común en una categoría diferente del sector público y del sector privado. En el ámbito cultural, podemos sostener que la cultura común no pertenece ni a la industria cultural, la cual necesita de una mínima viabilidad económica para

poder sobrevivir, ni al ámbito de la cultura institucional, lo “público estatal”, la cual no puede ofrecer excesivos niveles de experimentación y donde la participación queda a menudo limitada al acceso pasivo a las obras culturales (Rowan, 2016a: 38). La acción cultural no está únicamente relegada a la iniciativa privada o la intervención estatal, sino que complementariamente a ellas, numerosas entidades, asociaciones, colectivos, organizaciones, ONGs, etc. realizan una función pública en materia cultural dentro de lo que podemos denominar lo “público no estatal” (Rowan, 2016a: 38). Estas organizaciones, las cuales funcionan en su mayoría gracias a las subvenciones públicas y a la colaboración desinteresada de los/as vecinos/as cumplen una labor fundamental en el desarrollo cultural del país, trabajando de un modo bastante autónomo, pero sujetas a normativas, calendarios o presupuestos públicos (Rowan, 2016a).

La cultura común tiene un carácter mucho más experimental, político y participativo que la cultura de lo público estatal. No obstante, la cultura común no puede aspirar a ser universal y reemplazar a una cultura estatal democrática y accesible (Rowan, 2016a). Para que la cultura común funcione correctamente debe contar con los elementos que anteriormente otorgamos a los bienes comunes. Debe contar con mecanismos de entrada y salida, establecer límites a su acceso y uso y debe distribuir responsabilidades sobre su gestión (Rowan, 2016a). A diferencia de lo público estatal, lo común no tiene un mandato universal, por lo que es habitual encontrar en este tipo de espacios y proyectos diferentes tipos de exclusiones —simbólicas, materiales o normativas— que impiden un acceso total a ellos, evidenciándose así una importante diferencia con lo público institucional. Por otro lado, lo común tampoco puede estar sometido a la misma fiscalización y exigencias de lo público pues precisamente el éxito de estos espacios es la capacidad de generar modelos de gobernanza participativa y autonomía política (Rowan, 2016a).

Debido a su gran diversidad y alta densidad poblacional, las ciudades son un espacio especialmente fértil para el procomún social (Bollier, 2016) y, por ende, también el desarrollo de actividades y proyectos culturales desde una base comunitaria. En este sentido, en el territorio español, son muchos y muy variados los centros sociales —comunitarios, autogestionados, okupados—, teatros y centros culturales comunitarios, librerías y editoriales, proyectos musicales y un sinnúmero de proyectos y espacios culturales que han surgido en los últimos años —e incluso décadas— que ponen de manifiesto la diversidad respecto a la gestión en cada uno de ellos. Así, casos como Can Batlló, el Ateneu Popular 9 Barris o el Teatre Arnau en Barcelona; La Casa Invisible en Málaga; Traficantes de Sueños, el Patio Maravillas, la Ingobernable o EVA Arganzuela en Madrid; La Harinera y los centros sociales Luis Buñuel o Kike Mur en Zaragoza; o el centro okupado A Insumisa en Coruña son ejemplos de los diferentes modos de hacer la cultura común. El punto interesante en este aspecto estaría, por tanto, en ver el procomún o la gestión comunitaria de la cultura no como una categoría estática sino como una “escala de

gradientes” donde las prácticas y los espacios culturales tienden a hibridarse con los diferentes modelos de gobernanza que los rigen (Rowan, 2016a: 47) existiendo más o menos niveles de autonomía, de intervención pública, de participación ciudadana, de accesibilidad, de transparencia o de voluntad de transformación social.

#### **4.3.2.4. OTRAS REFLEXIONES**

Al igual que en el apartado anterior, a continuación, complementamos la revisión de la literatura académica acerca de la gestión comunitaria de la cultura con las voces de gestores, activistas, académicos y demás actores y agentes relacionados con el común aplicado al contexto cultural. Sobre la potencialidad de la gestión comunitaria y el carácter transformador de esta, el catedrático de Ciencia Política por la UAB, Joan Subirats sostiene que “sí que tiene una cierta capacidad de generar la esperanza de construir espacios de producción cultural más resilientes que dependen menos de los flujos de subvención y dependencia pública. Si tú lo que haces es contribuir a que se generen espacios de autogestión propia del ámbito cultural, o facilitar el acceso a patrimonio y a espacios de este tipo, ayudándoles y acompañándolos, pero teniendo estos procesos su propia autonomía, de alguna manera generan menos dependencia hacia las instituciones. El Ateneu 9 Barris en Barcelona, por ejemplo, es público, surgió de una ocupación por parte de los vecinos de la zona y se convirtió en un referente en un momento en que había muy pocos centros culturales en las áreas periféricas de la ciudad y ha ido consolidándose con el tiempo de tal modo que hoy, una parte de su propia actividad no viene subvencionada con dinero público, lo cual le da mayor autonomía (habría que ver que pasaría si no hubiese nada de subvención). Una de las principales características del común es el intento de separar los conceptos de propiedad, uso y acceso. Esto, si lo trabajas con cierta inteligencia, puede permitir que la propia actividad siga siendo pública, pero el uso y el acceso sea de carácter comunitario”. Por su parte, Judit Font<sup>61</sup>, coordinadora del Ateneu 9 Barris, considera que el modelo de gestión comunitaria “hay que defenderlo de la mano de lo que supone la economía social y solidaria que plantea una superación del capitalismo, porque tiene este sentido político y transformador hacia otras formas de ver lo que es la cultura, y de habitar el mundo”. “El tema de la economía social en cultura —sostiene la diputada en la Asamblea de Madrid, Jazmín Beirak— me parece que puede ser una salida interesante para el ámbito cultural. Nosotros queremos que la cultura prolifere, y para eso es necesario generar un sistema que facilite eso (Estatuto del artista, ley de cooperativas...). La función de la política cultural es facilitar que eso pueda suceder”.

---

<sup>61</sup> Judit Font, coordinadora del Ateneu 9 barris (Nou Barris, Barcelona). Fecha de la entrevista: 25 de enero de 2017.

Respecto al modo de funcionamiento, la participación y la toma de decisiones en los diferentes proyectos comunitarios, además de la experiencia de Judit Font en la coordinación del Ateneu 9 Barris de Barcelona, también hemos podido contar con las experiencias de Diego Garulo<sup>62</sup> como técnico municipal coordinador del proyecto Harinera Zaragoza y Natalia Oliete<sup>63</sup> de la dirección de Casa Orlandai en Barcelona. Diego Garulo explica: “La premisa de partida es que estamos en un proceso de acompañamiento progresivo, con el horizonte a medio plazo de que el colectivo Llámalo H (el colectivo del centro) asuma la gestión integral de los contenidos y actividades del espacio. El Ayuntamiento se hace cargo de todo lo relativo a las instalaciones y su mantenimiento. Desde Zaragoza Cultural (la Sociedad Municipal en la que trabajo, perteneciente al área de Cultura) tratamos de ofrecer un apoyo dinámico que varía en función de lo que el colectivo decide/puede asumir. Así, por ejemplo, actualmente la mayor parte de lo relativo a la producción efectiva de las actividades lo gestiono yo como técnico municipal -calendarización de actividades, logística, etc., así como la contabilidad; en cambio la comunicación la gestiona el colectivo y desde Zaragoza Cultural nos ocupamos de parcelas concretas (impresión de materiales, convocatorias a prensa...). En todas estas cuestiones prácticas, nos parece fundamental, en clave de cuidados, que el empoderamiento se adecúe a los ritmos del colectivo, de modo que conforme van consolidando cuestiones, puedan ir decidiendo asumir otras. La parcela que sí que gestiona el colectivo de manera completamente autónoma es todo lo relativo a la organización interna: convocatoria de asambleas, comisiones, etc. La toma de decisiones, es compartida, con mayor peso para el colectivo. Todo se decide en la asamblea, en la que además se ha establecido el consenso como método. En definitiva, como regla general y para facilitar el proceso, podría decirse que desde el Ayuntamiento damos cobertura a lo cotidiano (esas cosas engorrosas que casi siempre son el talón de Aquiles de los espacios autogestionados) para que los agentes puedan centrarse en lo estructural y conceptual del proyecto y, a partir de ahí, ir creciendo progresivamente. En cualquier caso, lo que estamos logrando es normalizar una relación fluida y dinámica entre administración y tejido, aprendiendo unos de otros y consolidando paulatinamente nuevas áreas de empoderamiento y participación.

Sobre la participación en la Casa Orlandai, Natalia Oliete considera que “tener un barrio implicado mejora la calidad de la vida sociocultural de todos los vecinos y vecinas. Hay momentos como la elaboración de un plan estratégico o de un plan de comunicación como el que acabamos de aprobar (que tiene por objetivo definir los diferentes tipos de participación para que cada persona o entidad encuentre su sitio) que facilitan esta participación. Donde participan más personas voluntarias es en las comisiones vinculadas a la programación cultural (programación, fiesta mayor, revetlla Sant Joan, aniversario de la Casa...). El Aniversario de la Casa, que se

---

<sup>62</sup> Diego Garulo, técnico municipal de Harinera Zaragoza. Fecha de la entrevista: 11 de enero de 2017.

<sup>63</sup> Natalia Oliete, directora Casa Orlandai (Sarrià-Sant Gervasi, Barcelona). Fecha de la entrevista: 9 de enero de 2017.

celebra anualmente, es una celebración de todo un fin de semana que se organiza de forma participada con entidades y vecinos y vecinas. Asimismo, destacan los promotores culturales, vecinas y vecinos que coordinan ciclos (científico, literario, político, ópera...) algunos con muchos años de éxito. Intentamos que la gente proponga actividades, pero especialmente, que se implique en su preparación, producción y ejecución, con el debido apoyo del equipo técnico. Contar con profesionales, vecinos y vecinas del barrio que organizan actividades en el centro es muy enriquecedor no sólo a nivel participativo, si no también a nivel técnico”.

Por último, Judit Font sostiene: “Hace unos años, estuvimos viendo internamente cómo trabajar toda esta parte. Porque lo natural es tirar tu solo con una junta y lo complicado en mantener los procesos de participación (son lentos, requieren mucho trabajo...), y en ese momento se puso la participación como un elemento muy importante, se renovó esta propuesta, el Ateneu solo tiene sentido con participación. Se han hecho muchos cambios sobre todo en clave interna, para que la participación también sea de calidad (más que de cantidad), presupuestos que se puedan entender, formalizar los espacios a nivel interno, hemos renovado la junta, hemos generado materiales internos propios más pedagógicos y más accesibles, hemos trabajado en la relación con el territorio (evaluación, propuestas...), con asociaciones de vecinos...todo eso es lo que hace que la gente se vincule y se acerca (a comisiones como público o al bar). Queríamos romper muchos estigmas frente al concepto de participación”.

También consideramos oportuno cuestionar algunas dinámicas de (auto) explotación y precariedad generadas en los espacios comunitarios que pueden poner en riesgo su sostenibilidad en el largo plazo. Así, Diego Garulo argumenta: “El equipo de trabajo del espacio —yo como técnico coordinador y los cinco oficiales de mantenimiento que se ocupan de la apertura del espacio y su conservación— somos personal municipal. La participación en la gestión del espacio por parte de los agentes implicados —en la Asamblea, en las Comisiones y Grupos de Trabajo— es voluntaria, activismo cultural. Lo que sí que pretendemos evitar es precarizar el empleo cultural: de este modo, cuando alguien plantea un proyecto y es aprobado dentro de la programación, el proyecto se remunera. No queremos que la gente ejerza sus trabajos sin cobrar. Para ello, Zaragoza Cultural dispone de un presupuesto anual de 100.000 euros para la programación, difusión y producción de las actividades de Harinera ZGZ. Es en el marco de la Comisión de Programación donde se reciben esas propuestas y se valoran. Luego la propuesta de programación resultante se eleva a la Asamblea para su aprobación. Gestionar Harinera ZGZ con ese presupuesto sin voluntarios sin duda sería factible, y probablemente mucho menos trabajoso y más ágil para nosotros, especialmente en la toma de decisiones, pero entonces nos convertiríamos en un centro cultural al uso, con técnicos municipales programando y decidiendo la oferta cultural. Y tal vez llegaríamos a generar un programa de actividades parecido,

probablemente; pero lo trascendente de un proyecto como Harinera ZGZ no son esos contenidos, sino el proceso en sí mismo: la creación de una comunidad de más de treinta personas gestionando cultura, empoderadas en un espacio público, participando activamente y decidiendo”.

En la Casa Orlandai —sostiene Natalia Oliete— “hay diversos tipos de trabajadores asalariados: fijos estructurales (directora, dinamizadoras, contable...) y autónomos colaboradores por servicio o proyecto (talleristas, rotulistas, técnicos de sonido, proyectos finalistas...). Por otro lado, hay un grupo numeroso de personas voluntarias, a nivel asociativo (junta y asambleas), de proyectos (banco del tiempo, taller de historia, huerto urbano...), y de gestión del centro organizados por comisiones (programación, ecocomisión...). Un proyecto de gestión ciudadana o comunitaria, es inconcebible sin personas voluntarias, el objetivo es activar al barrio. El reto está en diferenciar de forma clara las tareas que pueden realizar las personas voluntarias y las que deben realizar las personas del equipo técnico (contratadas y asalariadas). En una línea similar se mueve el Ateneu 9 Barris, según Judit Font: “Este tema siempre es un debate importante en este tipo de proyectos. Las tensiones permanentes entre la relación de trabajadores y voluntarios, no crear desigualdades... tanto para no profesionalizar el proyecto en exceso, porque entonces se pierde el valor participativo, ni tampoco cargarlo mucho hacia personas que participan en él de una forma activista. Lo que tenemos claro es que el espacio activista-voluntario, es el espacio de toma de decisiones, lo estratégico, las líneas de debate... A parte, los trabajadores tenemos más reuniones de coordinación y de equipo internas, pero normalmente en aquellas decisiones en que no nos vemos capacitados para tomar una decisión se traslada a los espacios correspondientes. A nivel de carga de trabajo procuramos que los trabajadores puedan llevar adelante el máximo de cuestiones. No estamos de acuerdo con esta idea del voluntario como trabajo gratis. Ni nos gusta ni nos lo creemos. Los voluntarios tienen que ser participantes o activistas del proyecto, es decir, están cuando se decide, cuando se disfruta y cuando se les requiere... El proyecto es suyo. En nuestra programación, hay un trabajador, pero evidentemente no la decide él, él trabaja la programación, la comisión, elabora el calendario anual, él igual lo que hace es cuadrar la fecha concreta con el artista (alguien tiene que llamarle). Cuando tenemos todo esto, el programador lanza un correo a todo nuestro entorno y se decide quien viene a la actividad que a cada uno le ha interesado. Ese día se decidirá quien hace cada cosa, si hay que estar en taquilla...a lo mejor colabora en eso... Siempre están presentes en el proyecto, no porque utilicemos la mano de obra voluntaria sino porque forman parte de lo que está ocurriendo. Existen centros culturales públicos que hacen ver que tienen un programa de voluntariado cuando la realidad es que hacen un trabajo no remunerado”. De igual forma, Joan Subirats sostiene que “Si algo te preocupa, vas a tener que echarle tiempo, aunque no tengas un salario. De esta manera, estamos llevando lógicas de carácter mercantil (salario) al terreno de la implicación social. Creo que no se puede ir «a piñón fijo» diciendo “esto es precarización laboral” sino ir analizando cada situación. Es evidente que si para

ahorrarte el dinero de un trabajador del centro, utilizas un voluntario estás precarizando, pero no es lo mismo que participar, por ejemplo, en la toma de decisiones del centro. Al final, claro, los que están más implicados acaban teniendo mayor poder de decisión. Yo lo veo un terreno en el que es fácil ser purista pero que en la práctica están más mezclados los roles”.

Por último, consideramos oportuno realizar una exploración en torno a las dinámicas de elitismo y exclusión de parte importante de la población que, muy a menudo, se producen en los proyectos comunitarios. Ante esto, Diego Garulo abre una pregunta: “¿por qué en otros ámbitos las instituciones ofrecen servicios que no están dirigidos a toda la sociedad y nadie los cuestiona? No cuestionamos espacios que también son excluyentes, ya sea por cuestiones económicas, sociales o culturales: centros de emprendimiento, auditorios, estadios de fútbol municipales cedidos a sociedades anónimas, centros dedicados a jóvenes o a mayores, pistas de padel, filmotecas... Tenemos más o menos claro que tienen sentido (la mayoría, algunos serían discutibles), pero no nos planteamos por qué. Para mí, la respuesta es sencilla: porque todos ellos son de interés general, tienen valor en sí mismos y redundan en beneficio del conjunto de la sociedad, independientemente de si dan servicio a toda la ciudadanía o sólo a un sector. Y si ese criterio es aplicable a todos esos espacios, ¿por qué no habría de serlo para los espacios de gestión comunitaria? En realidad, la única clave de este presunto debate es el miedo que hay en las instituciones a que estos espacios sean políticos. Y en mi opinión deben serlo: han de ser espacios en los que aprendamos a ser ciudadanos consecuentes, corresponsables, empoderados. La diferenciación que a menudo no se hace, y que condiciona este debate —ni por parte de la institución, ni a veces por parte de los agentes implicados—, y eso me lleva de nuevo a la necesidad de definirlos bien, es que hablamos de espacios con un componente político, no partidista”.

Una opinión muy similar a Garulo sostiene Jaron Rowan: “Las empresas privadas también son excluyentes y exclusivas y aún así se les apoya (todo bar tiene un componente que puede echar a alguien si quiere, tiene derecho de admisión). Hay empresas privadas que tienen subvenciones y ayudas y se les ayuda a que hagan sus negocios. [...] Nadie se llevaría las manos a la cabeza si una organización pública de comercio impulsa a una empresa, pues tampoco tenemos que hacer lo mismo si la institución pública apoya, facilita o contribuye a que un espacio de gestión comunitaria pueda funcionar, pero lo que no puedes pedirle es que a cambio asuma el interés general, de la misma forma que cuando apoyas a una empresa tampoco se lo exiges”. En la misma línea argumenta Font sobre el Ateneu 9 Barris: “Nosotros aquí hacemos política, pero no hacemos partidismo, nunca ha habido ninguna relación con un proyecto político concreto. Para nosotros todo lo cultural es político como mil otras cosas (educación, por ejemplo). Está claro que nosotros tenemos un componente político (aunque tampoco es que sea nuestra bandera, pero entendemos



la cultura en el papel de provocar lo colectivo, de generar pensamiento... y cada uno lo hace desde su espacio y sus recursos. Seguro que otros espacios culturales de la ciudad también hacen esta función política, aunque sea de otro modo. Pretender que la institución es neutra es una ingenuidad, y pretender que los únicos politizados somos los que lo decimos abiertamente, también”. Por su parte Natalia Oliete sostiene que “el Ayuntamiento debe procurar que los centros sean abiertos, pero es cierto que no toda la población acude a estos centros, debe entonces fomentar algunas especializaciones por segmento de edad (en nuestro caso nos interesa el público intergeneracional), para facilitar su participación, pero aun así, hagas lo que hagas no va a venir todo el mundo, por lo que lo importante no es focalizar en quien no viene ni vendrá, sino en no tener barreras e ir implicando a todos los colectivos para que programen y convoquen para su gente, no tiene que ser una propuesta desde un despacho... En tanto que prestamos un servicio público abierto debemos gestionarlo de forma inclusiva, de modo que no se excluya a nadie por motivos políticos o sociales”.

Jazmín Beirak considera que estos espacios son habitualmente “producto de una minoría politizada muy concreta. Por eso pienso que, por ejemplo, en el ámbito de los centros sociales, es más interesante tratar de abrirlos a toda la diversidad del territorio que determinar que un colectivo es representante de la multiplicidad, ya que de ese modo te colocas en un marco bastante minoritario y autoreferencial. En este sentido, creo que es interesante poner en marcha dispositivos o procesos que intenten ir incorporando a esa gente anónima. Si en un centro cultural de barrio vas construyendo poco a poco una comunidad en ese espacio, me parece que es una buena manera de romper esas lógicas. Si solo hablas de que un colectivo tiene derecho, lo que estás haciendo es reforzando —por arriba— esas lógicas”. Para concluir, Joan Subirats pone de relieve las dificultades de esta problemática concreta: “Es cierto que es un peligro, pero no acabo de ver otra solución a eso que la estatalización como método de apertura y pluralidad del espacio y no es de lo que se trata. Nos movemos en espacios que tienen ventajas e inconvenientes...”.

La cultura común o la gestión comunitaria de la cultura supone una ampliación del concepto de cultura entendiendo esta como el modo de vida de una comunidad, sus prácticas y sus quehaceres ordinarios (Vich, 2013; Barbieri, 2014; Moreno-Caballud, 2017; Calafell, Castro, Rodrigo y Zegrí, 2018; Rodrigo, 2020). Para ello, es necesario la implementación de políticas culturales que comprendan la cultura como bien común y sean capaces de potenciarla dentro de los ecosistemas culturales. En el último apartado del capítulo, expresaremos una serie de reflexiones hacia lo que entendemos podría ser un nuevo horizonte para las políticas culturales.

### **4.3.3. ¿NUEVOS HORIZONTES EN LAS POLÍTICAS CULTURALES?**

#### **4.3.3.1. DE LA CULTURA COMO RECURSO A LA CULTURA COMO DERECHO Y COMO BIEN COMÚN**

Para iniciar este último apartado del marco teórico consideramos oportuno hacer referencia al especialista en políticas culturales George Yúdice, quien en 2002 publicaba *El Recurso de la Cultura. Usos de la cultura en la era global*. Como ya hemos visto a lo largo del recorrido teórico de esta tesis, en su libro, Yúdice (2002) argumenta cómo la cultura se ha expandido brutalmente hacia el ámbito político o económico al tiempo que se vaciaba su contenido de una manera considerable. De este modo—sostiene Yúdice— “la cultura se ha convertido en un pretexto para el progreso sociopolítico y el crecimiento económico, pero aún si ese fuera el caso, la proliferación de tales argumentos, en los foros donde se discuten proyectos tocantes a la cultura y al desarrollo locales, en la Unesco, en el Banco Mundial y en la llamada sociedad civil globalizada de las fundaciones internacionales y de las organizaciones no gubernamentales, han transformado lo que entendemos por el concepto de cultura y lo que hacemos en su nombre” (2002: 23-24).

Desde finales del siglo XX son numerosos los defensores y las instituciones que están rendidos ante la idea de la cultura como recurso de crecimiento económico y dinamizador social (Miller, 2011) y es posible que esto tenga que ver con que la idea de las industrias creativas era “una importante máquina de producción de deseo” más fuerte que la cruda realidad del día a día (Rowan, 2016b: 95). En el Estado español, tras un periodo de apertura democrática tras el franquismo, donde pudieron apreciarse —especialmente en el ámbito local— procesos de democratización cultural y un fomento de la llamada animación sociocultural que buscaba —aún sin todo el acierto— de poner al ciudadano/a en el centro de las políticas culturales, con la llegada de las industrias culturales eran las empresas quienes pasaban a ocupar ese lugar (Ramos Cebrián, 2019). Así, la visión neoliberal de la cultura se convertía en hegemónica y las industrias culturales y creativas comenzaban a reproducirse a través de planes de emprendizaje, viveros e incubadoras de industrias creativas o programas de innovación e internacionalización (Rowan, 2010; Ramos Cebrian, 2019), acompañado todo ello, por supuesto, de un determinante apoyo institucional que solamente parecía estar movido por los indicadores económicos como método principal en la evaluación de las políticas culturales (Esteban, 2007; Rius-Ulldemolins, 2014a; Álvarez Guillén, 2016; Bonet, 2016; Rendueles, 2016, 2017; Martinell, 2019; Ramos Cebrián, 2019).

Las críticas a las industrias creativas —como hemos visto ampliamente a lo largo de los capítulos— no tardarían en llegar y —especialmente a partir de la recesión económica iniciada en 2008— fueron muchas las voces que comenzaron a hablar de estas como grandes generadoras

de desigualdades sociales, precariedad o fenómenos urbanísticos como la gentrificación (Peck, 2005; Scott, 2006; Yúdice, 2008; Rowan, 2010; Sorando y Ardura, 2016; Bustamante, 2019; Zallo, 2019). Así pues, tras la progresiva burbuja cultural que asoló España en las últimas décadas, comenzó a extenderse, en el ámbito de los movimientos sociales, un discurso crítico que entendía el arte y la cultura como una actividad más reflexiva que podía permitirnos recuperar nuestras ciudades (Álvarez Guillén, 2016) que, de algún modo, nos habían sido sustraídas, y muchos/as trabajadores/as culturales de diversas disciplinas intentaron idear fórmulas para tratar de huir de la precariedad imperante en el sector, experimentando otras estructuras organizativas y nuevas formas jurídicas (Rowan, 2010).

En este punto, cabe recordar que —como ya hemos visto— en el año 2007 se impulsó la *Declaración de Friburgo sobre derechos culturales*, donde se reconoce —en el artículo 5— “el derecho a acceder y participar libremente, sin consideración de fronteras, en la vida cultural a través de las actividades que libremente elija” (Unesco, 2007). De este modo, si bien el derecho a la cultura es un derecho más reciente que otros derechos políticos o civiles, no cabe duda que es una función pública del Estado, desarrollar las condiciones necesarias para extender este derecho al conjunto de la ciudadanía (Barbieri, 2014; Ramos Cebrián, 2019). Entender la cultura como derecho supone oponerse a la cultura neoliberal que no garantiza los derechos culturales, sino que ofrece productos y servicios culturales al mercado para que sean adquiridos por quien pueda permitírselo (Chauí, 2008).

No obstante, el derecho a la cultura se ha entendido tradicionalmente como el derecho al acceso, es decir al consumo contemplativo de las obras culturales (Barbieri, 2014, 2015; Rowan, 2016a; Ramos Cebrián, 2019). Debido a ello, en el Estado español fueron muchas las infraestructuras culturales construidas en las últimas décadas para poder cumplir con ese derecho al acceso a la cultura (Barbieri, 2014; 2018; Rowan, 2016a; Ramos Cebrián, 2019). Sin embargo, existen otras perspectivas de los derechos culturales más enfocadas a promover la participación cultural de un modo más activo o radical como el fomento de la práctica artística o la posibilidad de formar parte en la toma de decisiones de la política cultural de una comunidad (Barbieri, 2015a; Rowan, 2016a; Ramos Cebrián, 2019) que, de alguna manera, ponen en cuestión el anterior modelo de acceso limitado exclusivamente a observar como otros realizaban la cultura (Ramos Cebrián, 2019).

Se puede decir, por tanto, que el modelo de políticas culturales tradicional de acceso se ha ido construyendo “sobre la idea de la cultura como sustantivo, como objeto, incluso como esencia de un grupo o colectivo” estructurándose más en torno a “la cultura” que a “lo cultural”, es decir, más como sustantivo que como adjetivo (Barbieri, 2014: 107). Además, hemos tenido mucha información sobre el sector cultural a nivel cuantitativo, pero muy poca a nivel cualitativo, lo cual

no nos ha permitido llevar a cabo unas políticas culturales adecuadas a nuestros objetivos (Barbieri, 2014; Ramos Cebrián, 2019). El hecho de haber medido las programaciones y eventos culturales en función del número de visitas y no con otros indicadores, ha hecho que nuestro paisaje cultural esté formado por ciudades o fábricas de la cultura y grandes equipamientos culturales donde no se presta mucha atención a sus modelos de gobernanza o a sus planes de uso (Rowan, 2016a).

#### **4.3.3.2. LA INSTITUCIONALIZACIÓN DEL COMÚN**

Como ya vimos en el apartado 3.3, en el paradigma de la democracia cultural se introducían en el panorama cultural una serie de expresiones artísticas que anteriormente no contaban con la suficiente legitimación para formar parte de él y se comenzaba a poner en valor la extensión de la producción cultural hacia el conjunto de la ciudadanía o la participación política en la toma de decisiones. Este paradigma sostiene que la ciudadanía “es el agente fundamental en la generación de cultura, habiendo de ser también sujeto constituyente de las instituciones que la articulan y sostienen” (Carrillo, 2020: 342). En los últimos años, han ido adquiriendo importancia —con una mayor relevancia en el ámbito de los movimientos sociales— diversos modelos de gobernanza como la gestión comunitaria de la cultura o los *cultural commons* formados por sujetos activos donde la ciudadanía toma las decisiones de forma consensuada (Santagata, Bertacchini, Bravo y Marrelli, 2011; Barbieri, 2014; 2018 Polityczna y ECF, 2015; Bonet y Negrier, 2018a). Especialmente desde 2007, se ha producido un aumento considerable de espacios autogestionados, asociaciones y colectivos de producción cultural caracterizados por una mayor profesionalización, una gestión más crítica de los recursos, una relación menos dependiente de la institución encaminada hacia la cogestión de los recursos públicos y a una mayor conciencia colectiva a la hora de generar redes entre los diferentes grupos (Marín García, 2017; Moreno-Caballud, 2017).

Si bien las instituciones son, por definición, estáticas, el diálogo con las distintas formas de organización ciudadana activa tienden a tensionarlas encontrando en ellas un cierto punto de inestabilidad (Rowan, 2020). A medida que estas tensiones se van sucediendo, las instituciones van transformándose legitimando a ciertos grupos sociales e ignorando a otros (Rowan, 2020). En los últimos años —o décadas en algunos casos—, las diferentes instituciones culturales del país tanto públicas como privadas, bien fruto de los recortes públicos llevados a cabo por las políticas de austeridad (Sánchez-Belando, 2016; Moreno-Caballud, 2017), bien motivadas por promover realmente la cultura de los bienes comunes, bien como mera herramienta de mercadotecnia (Santamaría, 2018) o bien como una mezcla de las anteriores, comenzaron a interesarse por estas nuevas corrientes de pensamiento y organización social y cultural introduciendo en sus

departamentos, sus programaciones y en su lenguaje aspectos como la participación ciudadana, la autogestión o los bienes comunes (Moreno-Caballud, 2017; Ramos Pérez, 2020). De este modo, se pasó de una situación de antagonismo y enfrentamiento entre los museos y centros de arte, y los movimientos sociales, al desarrollo de convergencias y dinámicas de trabajo conjunto (Carrillo, 2020). Así, espacios culturales públicos como el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), Tabacalera, Medialab Prado, el Centro de Arte 2 de Mayo (CA2M) o Intermediae (Matadero) en Madrid; el Museo de Arte Contemporáneo (MACBA) o el Centro de Cultura Contemporánea (CCCB) en Barcelona; Tabacalera en San Sebastián; Laboral de Arte y Creación Industrial en Gijón; el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC) en León; el Museo Patio Herreriano de Arte Contemporáneo en Valladolid; el Centro de Creación Contemporánea de Andalucía (C3A) en Córdoba o el Centro del Carme de Cultura Contemporánea (CCCC) en Valencia, así como varios centros culturales promovidos por fundaciones privadas como la red de centros Caixaforum, La Casa Encendida en Madrid o el Centro Botín en Santander, consideraron necesario desarrollar procesos más experimentales de apertura institucional —en muchas ocasiones en colaboración con los movimientos sociales— conscientes de la repolitización de la sociedad vivida desde 2011 (Álvarez Guillén, 2016). En este sentido, conceptos como *laboratorios ciudadanos* o *mediación cultural* comienzan a adquirir una gran relevancia en muchas instituciones culturales del país (Álvarez, Guillén, 2016), planteando concepciones más amplias del concepto de cultura, vinculándolo con la política, la ciencia, la ecología o los cuidados, y promoviendo una idea menos mercantilizada de esta.

Además de los museos y centros de arte de todo el país, esta apertura o cambio institucional también pudo apreciarse en las diferentes administraciones del Estado con la creación en 2015 por parte del Ministerio de Cultura (Educación, Cultura y Deporte en ese momento) del programa Cultura y Ciudadanía que tiene por objetivo promover una cultura “universal, comprometida, crítica y diversa, sustentada en el agenciamiento y la participación”<sup>64</sup>, o la Ley Foral 1/2019 de Derechos Culturales de Navarra impulsada por el Gobierno Foral, la cual reconoce expresamente el derecho al “acceso a la cultura”, a la “participación en la vida cultural” y a la “participación en los procesos de decisiones” (Gobierno Foral de Navarra, 2019).

#### **4.3.3.3. ¿HACIA UNAS POLÍTICAS CULTURALES DEL COMÚN?**

A pesar del trabajo institucional llevado a cabo en los últimos años, los derechos de acceso activo o radical a la cultura no están todavía suficientemente reconocidos (Ramos Cebrián, 2019). El

---

<sup>64</sup> Véase: Cultura y Ciudadanía. Ministerio de Cultura y Deporte. Disponible en: <https://culturayciudadania.culturaydeporte.gob.es>

relativamente reciente desarrollo de las políticas culturales, unido a la larga apuesta durante décadas por el acceso contemplativo a la cultura y a la ausencia de colectivos y organizaciones capaces de ejercer presión suficiente, hacen que las normas y la legislación en torno a los derechos culturales no hayan avanzado lo suficiente (Ramos Cebrián, 2019).

Teniendo en cuenta que la desigualdad cultural es quizás el principal problema al que se enfrentan las políticas culturales contemporáneas (Barbieri, 2018), en un momento de cambio de época (Subirats, 2011; Barbieri, 2014) son varios los autores (Vich, 2013; Barbieri, 2014; Rowan, 2016a, 2019) que consideran la necesidad de un cambio de rumbo en las políticas culturales para construir “no ya políticas de la cultura sino políticas de lo cultural” entendiendo por «lo cultural» “aquello que nos permite ser agentes, aquello que nos hace ser protagonistas en nuestras prácticas sociales”, es decir, es necesario dar “una mirada política de la cultura” (Barbieri, 2014: 109), entendiendo por «política» nada relacionado con juegos partidistas sino entendiendo la cultura como proceso de conflicto derivado de la participación en contextos comunes y compartidos (Barbieri, 2014). A pesar de la errónea dicotomía que habitualmente suele aparecer en este tipo de debates, estas políticas de «lo cultural» se plantean como un modelo complementario (no sustitutivo) a las políticas tradicionales de acceso a la cultura, entendiendo la cultura desde la acción y la reflexión del ámbito de los bienes comunes (Barbieri, 2014). Para desarrollar las políticas culturales de lo común es necesario superar la idea de cultura como recurso económico neoliberal (Rodrigo, 2020) y “desculturizar la cultura” posicionándola lejos de los debates estrictamente culturales y sectoriales situándola como “un agente clave del cambio social” promoviendo así “la articulación entre cultura, democracia y ciudadanía a fin de que las políticas culturales puedan convertirse en dispositivos centrales para la transformación de las relaciones sociales existentes” (Vich, 2013: 129-130). No obstante, es necesario tener en cuenta el peligro que puede suponer dotar a la cultura de un cierto carácter transversal a la hora de sostener materialmente ciertas prácticas que sin un apoyo institucional concreto no podrían existir (Moreno-Caballud, 2017).

Pensar la cultura como parte de los bienes comunes, significa no hablar solo de recursos tangibles o intangibles, sino de la forma de gestionarlos (Barbieri, 2018). Desarrollar las políticas culturales de los bienes comunes supone diluir las líneas de separación entre el adentro y el afuera de la institución entendiendo la cultura como un “proceso social vivo” donde las reglas y los límites de la nueva gobernanza deberán ser continuamente negociados (Carrillo, 2020: 342). Así, el rol del gobierno ya no tiene el perfil de administrador que opera desde estructuras jerárquicas y verticales, sino que debe tomar una posición de corresponsabilidad cooperativa, reconociendo a todos los actores que forman parte del ecosistema cultural, haciéndolos partícipes de la construcción de las reglas, pero sin dejar de asumir sus responsabilidades de gobierno (Barbieri,

2014; Diabluma, 2020). En este punto, cabe plantear la posibilidad de imaginarse espacios *extitucionales* con estructuras abiertas y rizomáticas donde la toma de decisiones se produzca de manera consensuada y equilibrada colocando a las personas en el centro (Sola Pizarro, 2020).

Esta idea ya revisada anteriormente que busca poner en el centro de las políticas a las personas (Sola Pizarro, 2020) o la vida (Herrero, Pascual, González Reyes, 2018; Carbó, 2019), nos es de gran utilidad para hacer una correcta lectura de lo que son o deberían ser unas políticas culturales del bien común. Como ya hemos comentado, en este paradigma, debemos ampliar la noción de cultura hacia un conjunto de prácticas y ecosistemas culturales donde no solo los expertos y profesionales de la cultura tienen voz, sino que es la ciudadanía diversa quien trabaja en común los saberes compartidos (Rodrigo, 2020). De este modo, se plantea la necesidad de “deselitizar” y “despatriarquizarse” la cultura apostando por un “decrecimiento cultural” que nos permita repensar nuevas formas de producción cultural más sostenibles inter y ecoddependientes donde las relaciones público-comunitarias adquieran un papel más relevante (Rodrigo, 2020: 352-354). Para ello, es indispensable imaginar y experimentar nuevos escenarios y prácticas culturales descentralizadas que hagan partícipes a las comunidades locales (Diabluma, 2020; Klett y López Mediero, 2020), sin tutelas y con plena autonomía.

En el contexto del común, se consolida la idea de que los gobiernos locales puedan ser los mejor posicionados para llevar a cabo tareas de promoción cultural (Barbieri, 2014; Borchi, 2019). La cultura común y la colaborativa son dos fuentes más de producción de capital cultural en el ámbito local. Ambas tienen en su esencia el pensamiento crítico y la recuperación de lo diferente a lo hegemónico y pueden marcar nuevas agendas de la cultura local desde la innovación y la vida en común (González-Posada y Fernández León, 2019). El reto del procomún estaría, por tanto, encaminado a hacer políticas públicas capaces de combinar el acceso y la excelencia con formas de producción cultural amateur sin por ello caer en la mediocridad (Álvarez Guillén, 2016). De este modo, es necesario apostar por políticas innovadoras, que vean a los ciudadanos como productores culturales y no solo como consumidores, permitiéndoles formar parte de procesos de cogestión de los recursos en cualquiera de las múltiples formas existentes y dotándoles de espacio y tiempo para que muestren sus potencialidades (Álvarez Guillén, 2016).

Como ya hemos visto en el apartado anterior, las distintas categorías de gestión no son modelos estáticos, sino que se mueven en una escala de gradientes que van desde lo público estatal hasta lo público no estatal pasando por diferentes modelos de cogestión o gestión comunitaria. Es necesario, por tanto, imaginar políticas públicas capaces de entender y promover ecosistemas que cuiden lo público y potencien lo común (Rowan, 2016a). En este sentido, se han realizado en los últimos años —en paralelo al aumento de popularidad de los bienes comunes— diferentes

propuestas o recomendaciones que la acción pública debería llevar a cabo no solo en una tarea de cuidado y promoción del común sino también en el diseño de unas políticas culturales capaces de operar en el contexto actual. Uno de los principales aspectos reclamados es la creación de nuevos indicadores de control y mecanismos de evaluación en las políticas culturales (Pose Porto, 2006; Barbieri, 2014, 2015; Barba y Subirats, 2015; Rowan, 2016a; Moreno-Caballud, 2017; Calafell, Castro, Rodrigo y Zegrí, 2018; González-Posada y Fernández León, 2019; Ramos Cebrián, 2019; Rodrigo, 2020; Sola Pizarro, 2020). En la actualidad, estos responden a políticas centradas casi exclusivamente en el acceso a la cultura en términos de asistencia y, por tanto, responden a criterios excesivamente cuantitativos. Por ello, es necesario construir indicadores de corte cualitativo, cláusulas sociales y medidores de impacto y funcionamiento interno determinados entre el conjunto de la comunidad que nos permitan evaluar de un modo correcto el buen funcionamiento o no de determinadas prácticas culturales. Por otro lado, es imprescindible que las instituciones establezcan procesos de confianza y reconocimiento hacia los espacios de gestión comunitaria permitiendo así una relación de acompañamiento más fluida y posibilite la creación de nuevos marcos legales público-comunitarios (Barbieri, 2014; Barba y Subirats, 2015; Rowan, 2016a; Calafell, Castro, Rodrigo y Zegrí, 2018; Rodrigo, 2020). En este sentido, también es muy importante dotar a los centros públicos de capacidad jurídica propia, aumentando su autonomía y sus posibilidades de colaboración con otros espacios o colectivos (Sola Pizarro, 2020).

Si bien el reconocimiento de los entornos comunitarios y la generación de marcos legales son fundamentales para el desarrollo de unas políticas culturales del bien común, esto no deja de ser un primer paso hacia algo tan relevante como es el sostenimiento material de los diferentes proyectos e iniciativas culturales. En este sentido, es indispensable la dotación de recursos para materiales, infraestructuras y mantenimiento, así como para contratación de más personal. Igualmente es necesario una actualización de los modelos de subvenciones donde se apoye la sostenibilidad a largo plazo y se creen mecanismos de lucha contra la precariedad tan imperante en el sector (Calafell, Castro, Rodrigo y Zegrí, 2018). Por último, también se plantea la creación de redes entre los diferentes espacios comunitarios para reflexionar y trabajar de manera conjunta compartiendo experiencias, necesidades, metodologías, recursos y herramientas (Calafell, Castro, Rodrigo y Zegrí, 2018).

A modo de resumen, podemos plantear el reto —en palabras del investigador de políticas culturales Jaron Rowan— de articular políticas públicas que entiendan una realidad tan compleja como la actual sin crear conflictos entre lo público, lo privado y lo común:

“Me refiero al reto que presenta lo público, la necesidad de mantener un sistema de instituciones, espacios, recursos y agentes que sea capaz de fomentar el acceso



a la cultura en una época marcada por los recortes económicos y por la existencia de una cierta apatía social hacia la cultura. Es importante seguir defendiendo el mantenimiento de un sistema cultural rico, que sea capaz de dialogar y de mediar entre comunidades heterogéneas, y de dar voz a agentes diferentes. Un sistema cultural que pueda ofrecer los espacios y los recursos necesarios para que las distintas comunidades puedan producir relatos colectivos, fomentando así el surgimiento de identidades compartidas. Un sistema cultural abierto, transitable y desbordable, que no sea excluyente, accesible a jóvenes y viejos, hombres, mujeres, sujetos trans, géneros no normativizados. Que sea capaz de elaborar discursos complejos, pero también de aportar experiencias estéticas valiosas y significativas. Y, por supuesto, un sistema cultural que esté obligado a rendir cuentas, a hacer explícitos sus objetivos, y cuya gestión sea transparente y democrática” (Rowan, 2016a: 37).

Debemos entender, por tanto, las políticas culturales como dispositivos de construcción de mayor ciudadanía con el objetivo de fomentar y la producción cultural y distribuirla en redes de circulación, pero también en organizarla y posicionarla de una manera nueva y diferente (Vich, 2013). Por supuesto, como ya hemos visto, el discurso de los bienes comunes no está exento de problemáticas y son muchas las alertas que deben estar activadas. Cuando se propone una apertura institucional como esta, debemos saber que una buena parte de los profesionales que trabajan en ella han sido formados para un paradigma del siglo XX (Sola Pizarro, 2020), lo cual, unido a la consolidación durante años de estructuras verticales y normativas, hace pronosticar unas fuertes resistencias hacia el cambio (Carrillo, 2020). Igualmente, por la otra parte, las iniciativas extrainstitucionales son, por lo general, bastante inestables y con bases económicas muy frágiles por lo que se dificultan aún más las relaciones equilibradas con la institución (Carrillo, 2020). Asimismo, también podrían darse dinámicas de desresponsabilización por parte de los gobiernos que deleguen sus obligaciones en la gestión comunitaria, así como situaciones de exclusión que provoquen una falta de cumplimiento respecto a la función pública encomendada (Barbieri, 2014; Rendueles y Subirats, 2016). El éxito de las nuevas propuestas va a depender, entre otros aspectos, de la capacidad de las instituciones de aparcar sus estructuras jerárquicas ensayando protocolos horizontales para la toma de decisiones y la gestión de los recursos (Carrillo, 2020). Por ello, es necesario que las políticas culturales no supriman sus responsabilidades, sino que sean capaces de redefinirlas (Barbieri, 2014) en un nuevo contexto político, económico y social.

#### **4.3.3.4. OTRAS REFLEXIONES**

Al igual que hicimos en los anteriores apartados, analizaremos de la mano de varios/as especialistas en políticas culturales los nuevos escenarios planteados. Para el experto en políticas culturales, Rubén Martínez, hablar de la cultura como bien común quiere decir “volver a recuperar la idea del derecho a la cultura, pero en el siglo XXI, no en el XX, cuando se formuló el acceso a través de infraestructuras” [...] ¿qué es hoy el acceso a la cultura? ¿qué es hoy la cultura excelente? ¿qué es hoy el derecho a la cultura?... Esto es lo que tenemos no solo que preguntarnos sino llevar a cabo la implementación de políticas que intervengan públicamente para que eso sea efectivo”.

Por su parte, el catedrático de Ciencia Política por la UAB, Joan Subirats, considera necesario una contextualización del momento actual que vivimos: “Al hablar de paradigmas específicos de cultura o políticas culturales, hay un problema y es que se descontextualiza de un cambio mucho más grande que hay a nivel de cambio de época. En este punto, sería interesante ver hasta qué punto los cambios que se producen en la configuración de los actores de las políticas culturales tienen que ver con este cambio de época en cuanto a la diversificación, la capacidad de agencia de la ciudadanía... Llega un momento que cuando se produce el cambio digital y se consolidan muchos de los cambios en los que aún estamos, lo que se produce es una crisis de las intermediaciones clásicas (y eso afecta a la cultura y a muchos otros ámbitos). Por lo tanto, la idea que está en la base de la política cultural francesa de dar acceso a la cultura es una idea muy jerárquica, de arriba hacia abajo con una lógica muy de catedral cuando ahora lo que estamos es una época de bazar. Lógicamente, la propia idea de consumidor choca con las propuestas de políticas culturales sobre la cultura libre, del remixing, la cultura y el conocimiento como bienes no rivales...y ahí es donde muchos de los intermediarios tienen problemas, ya que la propia configuración de actores se erosiona debido a que hay menos costes de acceso a la producción y la difusión cultural que antes. Los riesgos, por tanto, están en los nuevos «encerramientos» de Google, Amazon, Apple, Facebook, Microsoft y sus procesos de control de los flujos. En este sentido, no es extraño que vayan apareciendo las ideas del co: coproducir, cocrear, cofinanciación... ya que rompen esos esquemas anteriores donde había tanto una lógica jerárquica y patriarcal como sectorializada”.

Un punto importante en este apartado tiene que ver sobre la relación entre los ayuntamientos y las iniciativas comunitarias. Judit Font (Ateneu 9 Barris) sostiene que “el ayuntamiento tiene que potenciar que existan estos espacios, muchas veces con el dejar hacer es suficiente. Yo creo que se le tiene que exigir a los proyectos comunitarios trabajar con sentido público y para nosotros es un criterio determinante. Si algún día no trabajamos con sentido público, que nos lo cierren, ya

que es nuestro objetivo. Tenemos recursos públicos y trabajamos, por tanto, con un sentido público respecto al territorio, ciudad... Donde haya espacios legitimados por el entorno y colectivos que quieran optar a gestionar equipamientos culturales, el ayuntamiento tiene que posibilitar que esto ocurra y tiene que, de alguna forma, velar para que estos proyectos tengan ese sentido público, universalista propio de lo público, como administración. [...] No obstante, el control público no puede ser de contenidos y actividades. Estos espacios tienen que tener autonomía en ese sentido. Nosotros aquí rendimos cuentas cada año y la administración tiene mucho poder. Ahí está la capacidad de la base social de los proyectos comunitarios”. Según Natalia Oliete (Casa Orlandai): “En general, el ayuntamiento debe garantizar un mínimo de servicios municipales, como nuestro centro cívico, y, por otro lado, ha de fomentar las dinámicas comunitarias. Si hay suficiente músculo asociativo y comunitario, entendemos que lo mejor es que los servicios municipales se lleven desde este tejido; este es el caso de Casa Orlandai, pero hay fórmulas de cogestión o de tutela que permiten acompañar a la participación e implicación comunitaria. En los centros municipales el ayuntamiento tendría que tener un rol más activo, de socio del proyecto comunitario, pero esto cuesta que pase, se acostumbra a ver la gestión como un servicio externalizado, y es difícil implicar a los niveles políticos y técnicos, de la entidad y el distrito... Siempre que el Ayuntamiento cede recursos (espacios o dinero) debe convenir algo a cambio, garantizar ser un proyecto abierto, participativo, democrático...”.

Diego Garulo (Harinera ZGZ), por su parte, no considera que se pueda “determinar de forma tajante una única fórmula de relación entre estos espacios comunitarios y la administración, dado que bajo la idea de «gestión comunitaria» estamos incluyendo iniciativas muy dispares entre sí: los espacios autogestionados que surgen de manera autónoma y aspiran a llegar a acuerdos con las instituciones, los que aspiran a seguir siendo okupas, o propuestas que están empezando a surgir impulsadas desde las propias instituciones. [...] Creo fervientemente que, desde las instituciones, bien entendidas y como servicio público, no sólo se debe dejar hacer a este perfil de iniciativas, sino que se deben fomentar y facilitar. Son escuelas de ciudadanía desde las que se construye una sociedad más democrática y participativa, y que además a menudo dan mejor respuesta a la demanda cultural y social de la ciudadanía, cubriendo lagunas que desde las instituciones no se están atendiendo. Con arreglo a todo esto, a las instituciones nos corresponde generar marcos reguladores lo suficientemente dinámicos como para dar cabida a todo este espectro de espacios, ofreciendo diferentes posibilidades para su consolidación y regularización. Estas opciones podrían ser la cesión de los propios espacios, fórmulas mixtas de cogestión, o la oferta específica de espacios públicos en desuso para el impulso de iniciativas de este perfil. [...] Como Ayuntamiento nos corresponde velar por lo público y en esos supuestos se está cediendo un bien público, o partidas económicas provenientes de la ciudadanía, a un proyecto concreto. Por muy comunitario que sea el proyecto siempre tendrá que haber unos requisitos y unos límites

para la cesión. Se están planteando debates que en realidad ya están resueltos en cualquier otro ámbito: no conozco ningún convenio municipal en el que no se exijan contraprestaciones a la otra parte, ya sean económicas, de cumplimiento de un proyecto en unas determinadas condiciones prefijadas...”.

La experta en políticas culturales, Jazmín Beirak, considera que lo más importante es que la institución facilite procesos de autoorganización: “A mí me interesan más los modelos donde no necesariamente das prioridad a los sujetos organizados, sino que lo que intentas es conseguir que la sociedad anónima se organice. Yo creo que desde lo público lo que hay que promocionar es que cualquier persona que quiera organizarse pueda hacerlo. En ese sentido, a mí me interesan más los modelos en los cuales la institución identifique los espacios que puedan ser cedidos a las comunidades y entonces se presenten modelos temporales (cada 5 años, por ejemplo, o compartidos con varios proyectos...). A mí este modelo me interesa más que de repente, porque yo tenga un vínculo con una comunidad histórica determinada, le ceda un local público. [...] ¿Quién soy yo para decir qué comunidad es representativa? Cuando te metes ahí, te metes en un jardín muy complejo. Yo estoy haciendo política para todo el mundo, por lo tanto, yo estoy de acuerdo en que los espacios culturales no necesariamente tengan que ser gestionados por la institución pública y creo que pueden existir comunidades o ciudadanía organizada que los gestione. Ahora, ¿Cómo se generan esas identidades? Me parece que hay que hacerlo de una manera mucho más líquida, menos predeterminada, donde las organizadas pueden entrar también, pero digamos, armonizándose con todos los que no son ellos mismos”.

Por su parte, otro experto en políticas culturales, Jaron Rowan, considera que “está claro que cuanto mayor sea el acompañamiento de público dentro de lo común, más va a sentir que tiene titularidad para exigir según qué cosas. Tú como centro común también debes ver cuánto le puedes exigir o cuánto quieres. Si quieres que asuma el coste de tus actividades está claro que va a tener más voz en cómo se gestiona. En el fondo es, desde dónde y cómo se generen los pactos, dependiendo de las necesidades particulares de cada uno de los proyectos”. En línea con las diversas maneras de relacionarse con la institución se encuentra también Ricardo Antón, miembro de Colabora: “La relación con estos centros desde el ayuntamiento tiene que ser múltiple. No hay un solo modelo, sino que hay muchos dependiendo de los contextos. [...] Dependiendo del contexto creo que tiene que haber espacios gestionados por lo público, otros por la ciudadanía, otros mixtos... depende también mucho de qué comunidades hay también alrededor de esos espacios. No puedes intentar forzar un modelo autogestionado en un sitio donde no hay una ciudadanía demandando algo o que esté preparada para gestionar algo. Creo que son procesos que hay que ir construyendo. Es fundamental en este tema, el pensar instituciones nuevas y creo que el procomún es fundamental aquí, de cara a combinar, público, privado y común para generar

nuevas instituciones que no tienen un único modelo, sino que tiene que ser un modelo adaptado a la comunidad en la que se inserta. [...] Hay que fortalecer la interdependencia de esos ámbitos (público–privado–común) para construir nuevas instituciones que nos pertenezcan a todas. Cómo ir de lo público a lo común sin renunciar a lo público. Ya bastante nos están privando de lo público como para renunciar a ello. Hay que fortalecer el espacio público como la antesala de lo común”.

El sociólogo César Rendueles se muestra “muy partidario de estos centros. Son espacios muy interesantes, muy vivos, donde se hace mucha cultura y se desarrolla una cultura antagonista y proyectos muy potentes. Procesos de experimentación política muy interesantes. Lo que no puede ser es que eso sea todo. Pero los ayuntamientos sin ninguna duda deben protegerlos, especialmente los que no están en el centro de las grandes ciudades. Me importan más otros centros sociales que están en la periferia que creo que hacen una labor importantísima. Yo creo que deben protegerlos «a muerte» y que hay que luchar por ellos. Pero no por ello hay que imitarlos en todas las actividades. Convertir Matadero Madrid en una réplica de La Ingobernable sería un disparate y a veces se ha intentado: trasladar prácticas de experimentación política a entidades públicas que debieran tener otra lógica totalmente diferente”.

En cuanto a una dicotomía en torno a los diferentes modelos de política cultural, Jazmín Beirak no cree que exista un debate a nivel municipal entre la democracia o la democratización cultural: “Lo primero no entiendo porque tengo que elegir entre subvencionar artistas para que desarrollen proyectos creativos y dar dinero para que haya proyectos comunitarios... o dar dinero para que en las escuelas hagan actividades con la cultura y con el arte... no sé por qué tengo que elegir. Tampoco sé porque no puedo ensayar estrategias que combinen ambos polos, que, de hecho, son bastante interesantes. Creo que se pueden explorar vías donde hay una fusión de ambos ámbitos. A mí me da la sensación de que desde las posiciones que defiende una postura de excelencia, en realidad lo que entienden es que la política cultural es hacer una programación cultural, es decir, una agenda de actividades culturales, y, por lo tanto, tienen que ser buenas, y todo lo demás no les importa, pero tampoco resuelven su principal problema, que es que eso que ellos están agendando no llega a todo el mundo. Y, por otro lado, cuando se defiende únicamente una cultura con cierto alcance social se está como privando a la gente de que pueda disfrutar de cosas de calidad. No entiendo por qué tengo que situarme en ese debate”.

Para cerrar el capítulo, utilizaremos las reflexiones a modo de pregunta abierta que realiza Nicolás Barbieri: “La pregunta quizás pueda plantearse en cómo se puede generar un equilibrio entre las políticas tradicionales de acceso (renovadas) y ese marco de intervención que tenga que ver con los bienes comunes, la gestión comunitaria, etc. No quiero acceder solo a la oferta (que también)

sino también a estar con otras personas en la comunidad tomando decisiones y cambiando algunas reglas de esas comunidades”.

Como ya hemos analizado anteriormente, nos encontramos en un periodo de cambio de época (Subirats, 2011). En políticas culturales son varias las voces que expresan algo similar hablando de una situación de *impasse* (Rowan, 2014, 2016a) o interregno (Bauman, 2015). En este último apartado hemos querido realizar una aproximación a los nuevos escenarios que se plantean en las políticas culturales, los cuales fueron tratados de poner en práctica en las esferas locales en 2015 con la irrupción de las candidaturas municipalistas en algunas de las ciudades más relevantes del país. En esta primera parte de la tesis que aquí cerramos, hemos tenido por objetivo el realizar una pequeña contribución teórica hacia la cultura y las políticas culturales y será en la segunda parte de la tesis que a continuación comienza donde podamos establecer si los primeros años de ese “cambio” o intento de cambio de paradigma hacia unas políticas culturales del bien común consiguió dar los frutos esperados y prometidos.

## **SEGUNDA PARTE: ANÁLISIS EMPÍRICO**

Como ya hemos avanzado en los apartados introductorios y metodológicos de la tesis, la segunda parte de esta que aquí comienza —capítulos 5 y 6— tiene por objetivo principal la realización de un análisis empírico de las políticas culturales llevadas a cabo en la ciudad de Madrid durante la legislatura 2015-2019. No obstante, este objetivo no pasa por realizar un análisis clásico generalizado de las políticas culturales efectuadas por el Gobierno local, sino que busca enfocar el análisis hacia aquellas políticas que, de alguna manera, tensionaron el tradicional modelo de democratización cultural con el modelo de democracia cultural, impregnado en los últimos años por las dinámicas de los bienes comunes (Barbieri, 2014, 2018) tal y como hemos visto en el marco teórico. Para ello, planteamos tres ejes sobre los cuáles llevaremos a cabo nuestro análisis: gobernanza participativa en cultura, descentralización cultural y cultura de proximidad, y gestión comunitaria de la cultura. Como ya hemos explicado en el apartado metodológico, la selección de estos tres ejes y no otros, responde a su estrecha identificación con el paradigma de la democracia cultural, siendo este, al menos en un principio, un aspecto destacado —en materia cultural— en la gran mayoría de candidaturas municipalistas. Por otra parte, reservamos el capítulo 7, para realizar una pequeña aproximación a la experiencia político-cultural en otras ciudades que también configuraron su gobierno municipal a través de las confluencias ciudadanas y las candidaturas municipalistas, como fueron Barcelona, Zaragoza, A Coruña y Cádiz.

### **CAPÍTULO 5. AHORA MADRID: CANDIDATURA, POLÍTICAS CULTURALES Y ASALTO INSTITUCIONAL (2015-2016)**

En este capítulo se lleva a cabo, en primer lugar, una breve contextualización histórica de la política cultural en la ciudad de Madrid, así como un repaso a las principales infraestructuras e instituciones culturales existentes en la capital. Seguidamente, se explica el proceso de formación de la candidatura que iba a conseguir formar gobierno, Ahora Madrid, así como su programa cultural y la evolución de un discurso que aparecería igualmente en varias ciudades del país. Finalmente, focalizando nuestro análisis aproximadamente en el primer año y medio de la legislatura (2015 y 2016), se procede a analizar las primeras acciones del Gobierno, la concretización de su programa cultural y la respuesta de la ciudad en sus diferentes expresiones (política, sectorial o social) como antesala del siguiente capítulo donde se desarrollará el análisis empírico propiamente dicho.

## **5.1. CONTEXTO HISTÓRICO DE LA POLÍTICA CULTURAL DE LA CIUDAD DE MADRID**

La ciudad de Madrid representa, en la actualidad, un importante capital cultural ya que en ella se concentra un destacado patrimonio cultural, una representación de los sectores culturales profesionales, así como una enorme actividad cultural. Sus dinámicas están claramente condicionadas por tres elementos: su condición de capital de un Estado que concentra las instancias del poder político y económico, la creciente concentración de las industrias culturales y creativas, así como la también creciente concentración de sectores y profesiones creativas (Rius-Ulldemolins y Gisbert, 2018).

La fuerte presencia del Ministerio de Cultura en la capital, unida a la gran influencia de los sectores artísticos profesionales en la toma de decisiones, y al alto grado de consenso articulado por el bipartidismo (PSOE y PP) han caracterizado la política cultural de la ciudad de Madrid desde los años ochenta (Rubio Arostegui, 2012). Este consenso surgido a todos los niveles (local, autonómico y estatal) sería determinante en el concepto —ya analizado en el apartado 3.3— que vino a denominarse “Cultura de la transición (CT)” (Martínez, 2012). Con estos condicionantes, podemos afirmar que la política cultural local no ha sido históricamente en Madrid una prioridad (Rius-Ulldemolins y Gisbert, 2018).

Históricamente, la capital madrileña se ha visto condicionada por el peso que supone albergar las principales instituciones culturales del Estado como pueden ser la Biblioteca Nacional o el Museo del Prado. Esta fuerte presencia del Estado en la capital, ha sido determinante en un modelo de política cultural que ha favorecido más las expresiones de la alta cultura que aquellas con mayor influencia de la sociedad civil (Rius-Ulldemolins y Gisbert, 2018). Desde esta perspectiva histórica, es necesario tener en cuenta que Madrid, a diferencia de otras capitales europeas, a finales del siglo XIX y principios del XX no superaba el medio millón de habitantes (Rubio Arostegui, 2012). Durante el primer tercio del siglo XX, durante la llamada Edad de Plata de la cultura española, las generaciones del 98, del 14 y del 27 reunirán a un amplio grupo de intelectuales y artistas y, la creación en 1907 de la Junta de Ampliación de Estudios, dará lugar a la creación de la Institución Libre de Enseñanza, la Residencia de Estudiantes o el Instituto-Escuela (Ayuntamiento de Madrid, 2012), complementando un mapa cultural que ya contaba con otras instituciones privadas de finales del siglo XIX como el Ateneo de Madrid o El Círculo de Bellas Artes (Rubio Arostegui, 2012). En este contexto, Madrid comienza a tener un importante peso artístico y científico fruto de las relaciones entre la literatura, las ciencias, la filosofía o las artes. Los cafés son un hervidero cultural y la ciudad va adquiriendo mejores infraestructuras con



la inauguración del metro, la creación de la Ciudad Universitaria o la construcción del Palacio de Comunicaciones en la Plaza de Cibeles (Ayuntamiento de Madrid, 2012).

La Segunda República, constituye para Madrid el último fogueo cultural antes de la guerra y la dictadura. Se incluyen reconocidos intelectuales en la vida política de la ciudad y la mayoría de personas del mundo de la cultura colabora en la acción de extensión cultural del Gobierno de Azaña. Durante este periodo se celebra la primera Feria del Libro de Madrid en los jardines del retiro (Ayuntamiento de Madrid, 2012). La Guerra Civil frena este proceso de cambio y durante la resistencia, los bombardeos afectan a instituciones culturales como el Museo del Prado, el Museo Arqueológico Nacional o el Museo de Arte Moderno. Tras la Guerra Civil y el comienzo de la dictadura, Madrid es un caos urbanístico y social. Se derriban edificios de importante valor artístico y se producen importantes intervenciones arquitectónicas que reflejan el concepto franquista del Madrid imperial como el Arco de la Victoria o el Ministerio del Aire. La dictadura no solo supone el exilio de numerosas figuras del mundo de la cultura, sino que también con la censura, buena parte de las obras de teatro o el cine se orientan a la evasión y a la propaganda del régimen (Ayuntamiento de Madrid, 2012).

Fruto de las migraciones nacionales —provenientes del interior y el sur del país— en apenas tres décadas (1950-1980) Madrid ciudad había pasado de poco más de un millón y medio de habitantes a más de tres (Observatorio metropolitano, 2014). Durante el periodo franquista, en la ciudad, fuertemente segregada, los vecinos de las periferias comenzaron a organizarse aprovechando tibias leyes como la de la asociación de los “cabezas de familia”. Así, a finales de los años 60, se producirían las primeras legalizaciones de asociaciones en los barrios de Orcasitas y Vallecas. Este movimiento asociativo iría creciendo hasta formar a mediados de los 70 con un fuerte movimiento social que terminaría por agruparse en la Federación Regional de Asociaciones de Vecinos de Madrid (FRAVM) (Observatorio Metropolitano, 2014). En la década de los setenta, fruto de las demandas de los movimientos sociales, comienzan a construirse algunas *casas de la cultura* que irán formando, a la postre, la red de centros culturales de distrito de la ciudad. No obstante, si bien estos centros fueron construidos para tener un funcionamiento democrático y participativo de los/as vecinos/as, en la práctica rara vez se le dotó a estos centros de excesiva autonomía (Palacios, 2017b). En la etapa de la transición, bajo la etapa como alcalde del socialista Tierno Galván, la cultura se convirtió en un instrumento a través del cual satisfacer las ansias de libertad y alegría de la ciudadanía madrileña (Quaggio, 2014). Así, se recuperó la celebración de importantes fiestas como el Carnaval, San Isidro, la Cabalgata de Navidad, el festival de jazz, o los Veranos de la Villa, se incentivó la calle para el uso y disfrute de la ciudadanía y se favoreció un espacio para las culturas marginales que estaban apareciendo en la capital (Quaggio, 2014).

Por su parte, el sector museístico es un claro ejemplo del centralismo en la acción cultural del Estado. Así, la creación de la gran mayoría de los museos de la capital obedeció o bien a la acción pública de los sucesivos gobiernos desde inicios del siglo XIX (Museo del Prado o Museo Arqueológico Nacional) o bien a las donaciones privadas y a la consiguiente acción estatal (Museo Cerralbo, Museo Sorolla o Museo del Romanticismo). Según Rubio Arostegui (2012), a estos museos, cabría añadir la recomposición, reapertura o apertura de nuevos museos en la ciudad, como el Museo Thyssen, el Museo del Traje, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, o el Museo Nacional de la Ciencia y la Tecnología. Por su parte, en lo que respecta al sector teatral y musical, los equipamientos estatales están igualmente concentrados en la capital a partir de su construcción en la segunda mitad del siglo XIX (este sería el caso del Teatro de la Zarzuela, el Teatro María Guerrero o el Teatro Real) o ya en el siglo XXI con titularidad autonómica (como en el caso de Los Teatros del Canal). Cabe señalar que tanto los museos como los teatros públicos fueron reformados tras la política de abandono durante el franquismo (Rubio Arostegui, 2012).

Además de las ya citadas, cabe destacar que, en la actualidad, una parte importante de las infraestructuras culturales de la ciudad de Madrid, viene de la mano de la iniciativa privada. En concreto, de la obra social de las fundaciones bancarias —como el Caixaforum de la Fundación Bancaria “La Caixa” o La Casa Encendida de la Fundación Caja Madrid (Bankia)— o de las fundaciones de grandes empresas del país como la Fundación Juan March, la Fundación Mapfre o la Fundación Telefónica (Rubio Arostegui, 2012).

El gran centralismo de las instituciones culturales estatales, sumado a los equipamientos existentes de titularidad autonómica y a la elevada oferta cultural del sector privado en la capital, han hecho que tradicionalmente el Ayuntamiento de Madrid haya tenido un papel secundario en relación a los grandes equipamientos culturales. Sin embargo, se puede observar un cambio de tendencia a inicios del siglo XXI (Rubio Arostegui, 2012), cuando a partir de la rehabilitación de espacios municipales, o tras la construcción de otros nuevos, se inauguran equipamientos culturales —todos ellos gestionados bajo el paraguas de la empresa municipal Madrid Destino. Este sería el caso del Centro Cultural Conde Duque, el Teatro Circo Price, Centro Centro, Medialab Prado o el complejo artístico Matadero Madrid que incluye, además de diversas iniciativas de carácter privado, instituciones municipales como Intermediae, Naves Matadero, el Centro Internacional de Artes Vivas o Cineteca Madrid. Asimismo, el Ayuntamiento de Madrid también asume el diseño y la organización de las principales fiestas y eventos culturales de la ciudad como son la Navidad, el Carnaval, el Año Nuevo Chino, San Isidro, las Noches de Ramadán o Veranos de la Villa<sup>65</sup>. Finalmente, también cabe destacar la Red de Bibliotecas

---

<sup>65</sup> Véase: <https://www.madrid-destino.com/cultura>

Públicas Municipales, dependiente del Área de Cultura del Gobierno local, en la que se gestionan las 32 bibliotecas de distrito existentes y los servicios centrales<sup>66</sup>, o los 41 centros culturales de distrito y los 47 centros socioculturales gestionados por las diferentes Juntas de Distrito (Palacios, 2017a).

Así pues, desde el último cambio de siglo se ha producido un aumento de los equipamientos culturales municipales en la ciudad de Madrid (Rubio Arostegui, 2012). En comparación con el ejemplo de Barcelona, donde la creación de Planes Estratégicos de Cultura a principios del siglo XXI estuvo más orientada hacia la participación sectorial y la comprensión de la cultura como herramienta para el desarrollo urbanístico, en el caso de Madrid el *Plan Estratégico de Cultura 2012-2015* (PECAM) mostró cierto interés en favorecer experiencias surgidas desde abajo, otorgando libertad a los creadores y favoreciendo la innovación social (Rius-Ulldemolins y Gisbert, 2018). Sin embargo, el poco apoyo recibido por estos espacios, unido al giro neoliberal en la política cultural local del Partido Popular con la fusión entre Madrid Arte y Cultura S.A. y Madrid Visitors and Convention Bureau S.A. y, más tarde, con Madrid Espacios y Congresos S.A. para la creación de la actual Madrid Destino Cultura Turismo y Negocio, representaron, en cierta medida, una falta de apoyo a la política cultural de la ciudad (Rius-Ulldemolins y Gisbert, 2018).

A continuación, se expone en el siguiente apartado la conformación de la candidatura de Ahora Madrid, atendiendo a sus antecedentes más inmediatos y a las dinámicas que fueron marcando su llegada al Gobierno municipal.

## **5.2. LA CONFLUENCIA DE AHORA MADRID. ANTECEDENTES Y CANDIDATURA**

Como ya se ha visto en el capítulo 4 del presente trabajo, los resultados de las elecciones municipales de 2015 permitieron investir a varias alcaldesas y alcaldes pertenecientes a candidaturas denominadas de «unidad popular», «municipalistas» o «del cambio» en ciudades con un importante peso a nivel estatal como Madrid, Barcelona, Zaragoza, A Coruña o Cádiz (Subirats, 2016; Rodríguez, 2016; Barceló, 2017; Gutiérrez, 2017; Masboungi y Petitjean, 2019; Roth, Monterde y Calleja, 2019).

---

<sup>66</sup> Véase: <https://bibliotecas.madrid.es/portales/bibliotecas/es/Informacion-y-servicios/Informacion-y-servicios/?vgnextfmt=default&vgnextoid=632b1a7bef1a6310VgnVCM2000000c205a0aRCRD&vgnnextchannel=231a0b6eb5cb3510VgnVCM1000008a4a900aRCRD&idCapitulo=6394520>

Para el caso de Madrid, objeto central de esta parte empírica de la tesis, la candidatura que logró formar gobierno en junio de 2015 tomó el nombre de *Ahora Madrid* y fue liderada por la abogada laboralista y jueza emérita Manuela Carmena. No obstante, debido a la singularidad del proceso de formación de la candidatura, es oportuno retrotraerse a los meses previos a las elecciones municipales para ver cómo se configuró su gestación.

Tras la irrupción de Podemos en el panorama político español con la obtención de cinco diputados en las elecciones europeas de 2014, y tras la decisión del partido de no concurrir con su «marca» a las elecciones municipales de 2015, comienzan a surgir en una buena parte de los municipios españoles, diferentes candidaturas de unidad popular denominadas «confluencias ciudadanas» (Rodríguez, 2016; Barceló, 2017 y Monterde, 2019). En la ciudad de Madrid, con todo el peso teórico del concepto de *municipalismo* desarrollado desde años anteriores y con el espíritu del 15M todavía latente, se presenta, el 28 de junio de 2014 en Medialab-Prado, la Plataforma *Municipalia* definida como “un espacio abierto a la ciudadanía, tanto organizada como no organizada, preocupada por nuestra ciudad y con ganas de pensar cómo contribuir a la democratización de nuestras instituciones más próximas”<sup>67</sup>. En esa jornada se presentó la iniciativa y se establecieron grupos de trabajo para imaginar y pensar colectivamente un proyecto municipalista en la ciudad de Madrid abordando diferentes temas como derechos sociales, democratización de las instituciones, descentralización territorial de la ciudad o participación ciudadana.

Con el antecedente de *Municipalia* y el objetivo de establecer sinergias con la plataforma *Guanyem Barcelona*<sup>68</sup> se adoptó el nombre *Ganemos Madrid* para el colectivo que estaba tratando de llevar a cabo el proceso municipalista. Así, el 4 de noviembre de 2014, se presentaba la nueva plataforma donde los portavoces hacían un llamamiento a la ciudadanía madrileña promoviendo una campaña de firmas para conseguir así un «aval ciudadano» de 30.000 firmas de cara a las elecciones municipales de mayo de 2015. En el acto se destacaba que “Ganemos Madrid es un espacio conformado por ciudadanas y ciudadanos, personas pertenecientes a movimientos sociales, formaciones políticas y colectivos, que trabajan juntas con el objetivo de recuperar la ciudad para su gente a través del voto en las próximas elecciones municipales”. Además, tras valorar el contexto institucional del momento como una “grave crisis institucional”, consecuencia

---

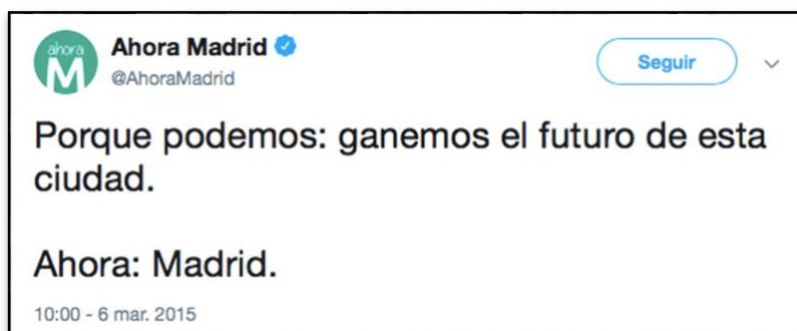
<sup>67</sup> *Municipalia*: «La democracia comienza en lo cercano: nuevas arquitecturas políticas para la ciudadanía madrileña». 28 de junio de 2014 en Medialab-Prado (Madrid). Disponible en: <https://municipalia.tumblr.com>

<sup>68</sup> La plataforma *Guanyem Barcelona* fue presentada en Barcelona el 26 de junio de 2014 como un movimiento municipalista con objetivos muy similares a los señalados por *Municipalia*. Esta plataforma finalmente concurriría a las elecciones municipales de 2015 con el nombre *Barcelona en comú* y conseguiría formar un gobierno con Ada Colau como alcaldesa. Véase: Mumbrú Escofet, J. «Colau presenta Guanyem Barcelona con la vista puesta en la alcaldía». En *El País* [Digital]. 26 de junio de 2014. Disponible en: [https://elpais.com/ccaa/2014/06/26/catalunya/1403807038\\_786070.html](https://elpais.com/ccaa/2014/06/26/catalunya/1403807038_786070.html) [Última consulta: 31 de marzo de 2019].

de las diferentes tramas de corrupción que estaban saliendo a la luz, el proyecto de Ganemos Madrid se presenta como “una herramienta democrática efectiva de confluencia y empoderamiento ciudadano que ponga fin a esta situación, defienda los derechos y recupere la ciudad para sus habitantes”<sup>69</sup>.

Conseguidas las 30.000 firmas necesarias para que la formación se presentase a las elecciones municipales<sup>70</sup> (mayo de 2015) se inicia la ronda de contactos con otros movimientos sociales y formaciones políticas que comparten el objetivo de crear una confluencia que tuviera más posibilidades de éxito en la cita electoral. Tras varios movimientos de distintas organizaciones, finalmente, el día 6 de marzo de 2015 se anunciaba a través de la red social Twitter<sup>71</sup> (**Imagen 5.1**) el acuerdo alcanzado entre Podemos Madrid y Ganemos Madrid para concurrir juntos a las elecciones Municipales bajo el nombre *Ahora Madrid*<sup>72</sup>. Otros partidos políticos como Equo también se adhirieron a la confluencia, mientras que Izquierda Unida quedaba a expensas de un referéndum entre las bases del partido que determinase su participación en la confluencia.

**Imagen 5.1:** Tuit oficial de presentación de *Ahora Madrid*



Fuente: Twitter de @ahoramadrid. 6 de marzo de 2015.

De este modo, el 9 de marzo de 2015 se registraba en el Registro de Partidos Políticos del Ministerio del Interior, la formación *Ahora Madrid* como puede apreciarse en la **Imagen 5.2**:

---

<sup>69</sup> Véase: <https://ganemosmadrid.info>

<sup>70</sup> Véase: Castro, I., Rivero, A. «Ganemos Madrid supera el reto de las 30.000 firmas para presentarse a las municipales». En *eldiario.es* [Digital] 29 de diciembre de 2014. Disponible en: [https://www.eldiario.es/politica/Ganemos-Madrid-alcanza-presentarse-municipales\\_0\\_340166465.html](https://www.eldiario.es/politica/Ganemos-Madrid-alcanza-presentarse-municipales_0_340166465.html) [Última consulta: 30 de marzo de 2019].

<sup>71</sup> Véase: Ahora Madrid (@ahoramadrid) 6 de marzo de 2015, 10:00 [Tuit]. Disponible en: <https://twitter.com/AhoraMadrid/status/573770129797967872>

<sup>72</sup> Véase: Riveiro, A. «La candidatura de Podemos y Ganemos al Ayuntamiento ya tiene nombre: Ahora Madrid». En *eldiario.es* [Digital] 6 de marzo de 2015. Disponible en: [https://www.eldiario.es/politica/Podemos-Ganemos-presentaran-Ahora-Madrid\\_0\\_363613772.html](https://www.eldiario.es/politica/Podemos-Ganemos-presentaran-Ahora-Madrid_0_363613772.html) [Última Consulta: 2 de abril de 2019].

**Imagen 5.2:** Registro de Ahora Madrid en el Registro de Partidos Políticos

The screenshot shows the 'Registro de Partidos Políticos' interface. At the top, there is a header with the Spanish Government logo and the text 'GOBIERNO DE ESPAÑA', 'MINISTERIO DEL INTERIOR', and 'SUBSECRETARÍA DIRECCIÓN GENERAL DE POLÍTICA INTERIOR'. Below this is a navigation bar with 'Inicio' and 'Ayuda' links. The main content area is titled 'Registro de Partidos Políticos' and contains search filters: 'Formación Política (que contenga):' with the value 'Ahora madrid', 'Siglas (que contenga):' (empty), 'Tipo de formación:' with a dropdown set to 'B', 'Ordenado por:' with a dropdown set to 'Denominación', and date fields for 'Fecha de inscripción (día/mes/año):' and 'Fecha hasta (día/mes/año):'. Below the filters, it indicates '1 datos encontrados, mostrando desde el 1 hasta el 1' and provides navigation links '[Primera / Anterior] 1 [Siguiete / Última]'. A table displays the search results:

FORMACIÓN POLÍTICA (SIGLAS)	DIRECCIÓN	POBLACIÓN (PROVINCIA)	FECHA DE INSCRIPCIÓN
AHORA MADRID (AhoraMadrid)	c/ Aquitania, nº 39 - 1º B	Madrid (Madrid)	09/03/2015

At the bottom of the page, there is a footer with 'Ministerio del Interior 2019', 'Aviso Legal | Declaración de accesibilidad', and a 'W3C WAI-AA WCAG 1.0' logo.

Fuente: Ministerio del Interior del Gobierno de España.

Una vez registrado el nombre con el que la confluencia se presentaría a las elecciones municipales, se realizaron las primarias abiertas a toda la ciudadanía para conformar la lista electoral. Las candidaturas presentadas fueron las siguientes: *Toma Madrid*, *Madrid Incluye*, *Podremos Madrid*, *Madrid En Movimiento*, *Más Madrid*, *A Por Ellos*, *La Izquierda Para Cambiar Madrid*, y otras candidaturas individuales. Finalmente, tras el proceso de votaciones, con una participación de 15.319 personas, la ex magistrada Manuela Carmena —que encabezaba la candidatura *Más Madrid* (cuyos miembros tenían una mayor repercusión mediática)— resultó la candidata a la alcaldía de la ciudad de Madrid seguida de varias de las personas que iban en su lista como Nacho Murgui, Inés Sabanés o Rita Maestre (Puestos 2, 3 y 5 respectivamente). Otras candidaturas que obtendrían puestos relevantes en la lista definitiva fueron *A por ellos*, *La izquierda para cambiar Madrid* —vinculada a sectores de Izquierda Unida que se habían desvinculado de su organización política cuando las bases del partido rechazaron en mayoría<sup>73</sup> sumarse a la candidatura de *Ahora Madrid*<sup>74</sup>— con Mauricio Valiente (3), Iris Urquidí (9) o Carlos Sánchez Mato (14), y *Madrid en Movimiento* —vinculada al sector anticapitalista de Podemos—, con Pablo Carmona (6), Rommy Arce (15) o Montserrat Galcerán (17)<sup>75</sup>. Se planteaba así una candidatura paritaria con personas provenientes de Ganemos, los movimientos

<sup>73</sup> Véase: Bécares, R. «Valiente se queda solo: El 89,3% de los militantes de IU rechaza irse con Podemos» en *El Mundo* [Digital]. 14 de marzo de 2015. Disponible en: <https://www.elmundo.es/madrid/2015/03/14/55047e28ca47410d7a8b456d.html> [Última Consulta: 31 de marzo de 2019].

<sup>74</sup> Una de las muchas muestras de la particularidad de todo este proceso se daría cuando el candidato a la Presidencia del Gobierno por Izquierda Unida, Alberto Garzón, apoyó públicamente la candidatura de Ahora Madrid, en detrimento de la candidatura de Izquierda Unida a la alcaldía de Madrid, encabezada por Raquel López.

<sup>75</sup> Véase: Gil, A. «Manuela Carmena gana las primarias de Ahora Madrid y será candidata a la alcaldía» en *eldiario.es* [Digital]. 30 de marzo de 2015. Disponible en: [https://www.eldiario.es/politica/Ahora-Madrid-alcaldia-Madrid\\_0\\_372013468.html](https://www.eldiario.es/politica/Ahora-Madrid-alcaldia-Madrid_0_372013468.html) [Última Consulta: 31 de marzo de 2019]. Véase: [primarias.ahoramadrid.org](http://primarias.ahoramadrid.org)

sociales, los colectivos vecinales y los partidos políticos Podemos, Equo, Convocatoria por Madrid, Por un Mundo más Justo y algunos sectores de Izquierda Unida.

A nivel programático, en las primarias también se pudieron votar las cinco medidas que se consideraban más urgentes para llevar a cabo durante los cien primeros días de gobierno. Las citamos a continuación con el fin de ayudar a comprender el contenido ideológico de la confluencia<sup>76</sup>:

1. Poner todos los medios y recursos municipales para la paralización de desahucios y desalojos de primera vivienda y para garantizar una alternativa habitacional a sus habitantes.
2. Parar la privatización de los servicios públicos, la externalización de servicios municipales a grandes empresas y la venta de patrimonio público.
3. Garantizar los suministros básicos (luz y agua) a todos los hogares que no puedan pagarlos.
4. Garantizar el acceso a las prestaciones sanitarias municipales y a las acciones municipales de prevención y promoción de la salud a todas las personas independientemente de su situación administrativa.
5. Desarrollar un plan urgente para la inserción laboral de jóvenes y parados de larga duración.

Dado que no es nuestro objetivo analizar el conjunto de la candidatura de Ahora Madrid ni su campaña electoral hasta llegar a los comicios, nos limitaremos a dejar constancia de los resultados electorales en las Elecciones Municipales del 24 de mayo de 2015 y a analizar brevemente los resultados de las mismas. Como se puede apreciar en la **Tabla 5.1**, del total de 57 escaños que se reparten en la ciudad de Madrid, 21 fueron al Partido Popular (PP) convirtiéndose esta en la formación más votada, 20 a la confluencia Ahora Madrid<sup>77</sup>, 9 al Partido Socialista Obrero Español (PSOE) y 7 a la formación política Ciudadanos (Cs). Siendo 29 el número de votos a favor necesarios para conseguir la investidura, al poco tiempo de finalizar el recuento comenzó a ganar fuerza la idea de un acuerdo entre Ahora Madrid y el PSOE que aupara a la alcaldía a Manuela Carmena. Durante los días posteriores a los comicios se produjeron una serie de negociaciones e incluso tuvo lugar un explícito ofrecimiento de Esperanza Aguirre —líder del PP— a Antonio

---

<sup>76</sup> Véase: [primarias.ahoramadrid.org](http://primarias.ahoramadrid.org)

<sup>77</sup> Es destacable mencionar que los 20 concejales obtenidos por Ahora Madrid se producen, en gran parte, al obtener una victoria en todos los distritos del sur de Madrid (caracterizados por ser los distritos con menor nivel de renta de la ciudad).

Miguel Carmona —líder del PSOE— para votar a favor de su investidura como alcalde y evitar así que Ahora Madrid gobernase, que fue rechazado de inmediato por el candidato socialista<sup>78</sup>.

**Tabla 5.1:** Resultados electorales de las Elecciones Municipales del 24 de mayo de 2015

<b>Elecciones Municipales 2015</b>			
Total votantes	1.642.898	68,85%	
Abstención	743.206	31,15%	<b>Concejales a elegir: 57</b>
Votos nulos	12.548	0,76%	
Votos en blanco	15.814	0,97%	
<b>Candidaturas</b>	<b>Votos</b>	<b>Porcentaje de votos</b>	<b>Concejales</b>
Partido Popular	563.292	34,55%	21
Ahora Madrid	519.210	31,85%	20
PSOE	249.152	15,28%	9
Ciudadanos	186.059	11,41%	7
UPyD	29.823	1,83%	-
Izquierda Unida			
Comunidad de Madrid	27.869	1,71%	-
- Los Verdes			

Fuente: Ministerio del Interior del Gobierno de España.

Así pues, tras producirse un acuerdo de investidura (no de gobierno), los concejales electos del PSOE votaron en la Sesión Constitutiva de la Corporación Municipal celebrada el 13 de junio de 2015, a favor de Manuela Carmena quedando proclamada alcaldesa de Madrid<sup>79</sup>. De este modo, se conformaba un gobierno de Ahora Madrid en minoría con 20 concejales en su mayoría de la rama más afín a la alcaldesa, pero también con representantes provenientes de Izquierda Unida y de Anticapitalistas<sup>80</sup>.

Con carácter previo al análisis de la política cultural llevada a cabo por Ahora Madrid, se incluye a continuación un repaso a los discursos que comenzaban —durante el año 2015 y los años precedentes— a adquirir cierto protagonismo dentro de algunos círculos culturales relevantes del país.

<sup>78</sup> Véase: Castro, I. «Antonio Carmona rechaza el ofrecimiento de Esperanza Aguirre de hacerle alcalde». En *eldiario.es* [Digital]. 26 de mayo de 2015. Disponible en: [https://www.eldiario.es/politica/PSOE-Madrid-Aguirre-Manuela-Carmena\\_0\\_391961119.html](https://www.eldiario.es/politica/PSOE-Madrid-Aguirre-Manuela-Carmena_0_391961119.html) [Última Consulta: 31 de marzo de 2019].

<sup>79</sup> Diario de sesiones del Pleno del Ayuntamiento de Madrid. Sesión constitutiva de la Corporación Municipal. 13 de junio de 2015. Número 1.155. Fecha de edición: 19 de junio de 2015.

<sup>80</sup> Este hecho tendrá una cierta importancia durante toda la legislatura y provocará una notable división interna en el Grupo Político Municipal de Ahora Madrid especialmente en la etapa final de la misma.



### **5.3. EL DISCURSO POLÍTICO-CULTURAL PREVIO A LAS ELECCIONES MUNICIPALES DE 2015**

Como ya hemos analizado en el marco teórico, durante el periodo transcurrido entre el 15M del año 2011 y las elecciones municipales de mayo de 2015 —muy especialmente a partir de 2013— comienza a generarse en las ciudades más grandes del país, un discurso muy determinado en lo referente a las políticas culturales. Por ello, hemos creído conveniente en este punto no centrarnos únicamente en el contexto madrileño, sino realizar unas aproximaciones al discurso que comenzaba a extenderse por ciertos sectores de la izquierda y los movimientos sociales a lo largo del país, y que terminaría por conseguir un considerable nivel de homogeneidad en los programas político-culturales de las principales candidaturas municipalistas que lograrían formar gobierno tras los comicios municipales como Madrid, Barcelona, Zaragoza, A Coruña o Cádiz.

#### **5.3.1. HACIA UN PROGRAMA CULTURAL DEL «BIEN COMÚN»**

Como hemos visto en el cuarto capítulo, desde los inicios del siglo XXI comienza a introducirse en el debate sobre políticas culturales la idea de “cultura como recurso” (Yúdice, 2002) en alusión a la instrumentalización de la cultura que se estaba llevando a cabo con la irrupción de las llamadas Industrias Culturales y Creativas (ICC) para la culminación de proyectos urbanísticos, económicos y/o políticos. En el Estado español, esta instrumentalización de la cultura se extendió a numerosas ciudades desde finales del siglo XX con la búsqueda por parte de muchos ayuntamientos de lo que vino a llamarse el “efecto Guggenheim” (Esteban, 2007). En paralelo a la construcción de estos macro contenedores culturales —a menudo vacíos de contenido— se fue gestando un discurso crítico con este modelo de política cultural y construyendo discursos y prácticas alternativas a ese modelo hegemónico en esos momentos en la gran mayoría de ciudades de tamaño medio o grande del país.

Además de los relevantes artículos académicos —ya revisados en el marco teórico— escritos sobre esta cuestión (Peck, 2005; Lorey, 2008; Von Osten, 2008; Rowan, 2010 o Miller, 2011), este discurso también comienza —especialmente en el Estado español tras el 15M— a adquirir una cierta relevancia tanto en foros culturales, como en medios digitales del espectro de la

izquierda alternativa, donde se muestran críticas a la “ciudad-marca”<sup>81</sup> o a las relaciones de poder establecidas entre la política y la cultura<sup>82</sup>.

Así, en un contexto de crítica a la “cultura como recurso” (Yúdice, 2002) unida a la ya tradicional crítica a los ideales ilustrados (Rowan, 2014) surgida a partir del agotamiento del paradigma de la democratización cultural, comienza a introducirse con una mayor intensidad el discurso de la cultura «como derecho» o como «bien común». Cabe destacar que estaba relativamente reciente la *Declaración de Friburgo sobre Derechos Culturales* donde se reconocía el derecho de las personas a acceder y participar libremente en la vida cultural (Unesco, 2007). En este sentido, nos sirven a modo de ejemplo las palabras del gestor cultural Santiago Eraso (2013, 2014) en su texto «El derecho a la cultura como bien común» cuando reivindica “la necesidad de trabajar para que nuestro sistema cultural sea capaz de discernir lo necesario de lo superfluo, aquello que pone en el centro el bien común y su vocación pública de lo que está determinado por intereses privados, para el beneficio y la riqueza particular”<sup>83</sup>.

Como ya hemos visto en el último apartado del marco teórico (4.3), esta idea de cultura como bien común, enfocada dentro del marco de las políticas culturales, nos lleva de nuevo a la idea de Nicolás Barbieri de las políticas culturales de los bienes comunes, donde se proponen unas políticas públicas que piensen más que en la cultura, en lo cultural, es decir, en el modo en cómo nos relacionamos en nuestras prácticas sociales y políticas (Barbieri, 2014). Esta idea contaba ya con un largo recorrido en América Latina con la llamada *Cultura Viva Comunitaria*. Sin embargo, en el Estado español, a pesar de algunas aproximaciones con la llegada de la animación sociocultural en los años ochenta, la idea de cultura como bien común no había tenido la repercusión y el desarrollo político tan intenso que sí iba a tener en los años inmediatos pre y post 15M<sup>84-85</sup>.

---

<sup>81</sup> Véase: Expósito, M; Martínez, R. «Los efectos de la cultura como recurso». En *eldiario.es* [Digital]. 27 de diciembre de 2014. Disponible en: [https://www.eldiario.es/zonacritica/efectos-cultura-recurso\\_6\\_338476162.html](https://www.eldiario.es/zonacritica/efectos-cultura-recurso_6_338476162.html) [Última consulta: 14 de febrero de 2019].

<sup>82</sup> Véase: Martínez, R. «"Dejadnos hacer política con la cultura"». En *eldiario.es* [Digital] 24 de octubre de 2014. Disponible en: [https://www.eldiario.es/cultura/politicas\\_culturales/Dejadnos-hacer-politica-cultura\\_0\\_317068433.html](https://www.eldiario.es/cultura/politicas_culturales/Dejadnos-hacer-politica-cultura_0_317068433.html) [Última consulta: 18 de febrero de 2019].

<sup>83</sup> Véase: Eraso, S. «El derecho a la cultura como bien común (1) y (2)». En *Arte, Cultura, Ética y Política. Blog de Santiago Eraso Beloki* [Digital] 25 de octubre de 2013 (1) y 13 de marzo de 2014 (2). Disponible en: (1) <https://santieraso.wordpress.com/2013/10/25/el-derecho-a-la-cultura-como-bien-comun-1/> y (2) <https://santieraso.wordpress.com/2014/03/13/el-derecho-a-la-cultura-como-bien-comun-2/> [Última consulta: 21 de marzo de 2019 (1 y 2)].

<sup>84</sup> A modo de ejemplo, en el debate organizado por el CCCB en 2013, “El Sentido de la Cultura. La cultura como bien común”, Toni Casares, Marina Garcés, Nicolás Barbieri y Joan Miquel Gual abordaron esta temática haciendo especial referencia a los aspectos cualitativos de la cultura, cuestionando las habituales formas de creación y consumo cultural y reivindicando el derecho a la ciudad y la necesidad de plantear otros espacios que asuman la cultura como un bien común. 18 de septiembre de 2013. Disponible en: <http://www.cccb.org/es/multimedia/videos/el-sentido-de-la-cultura-la-cultura-como-bien-comun/210767>.

<sup>85</sup> El *Fòrum Indigestió* de Barcelona [Véase: <https://nativa.cat/category/activitats-dindigestio/forum-dindigestio/>], las jornadas *Interacció*, organizadas desde la Diputació de Barcelona [Véase: <http://interaccio.diba.cat>] o las I Jornadas de Cultura Prekaria organizadas en Navarra en 2014 por el grupo autogestionado *Kultura Prekaria* [Véase:

Aunque no se puede establecer una relación directa entre las organizaciones políticas y los discursos que aquí citamos, sería igualmente bastante ilógico no hacer referencia a la influencia de estos autores en las distintas confluencias municipalistas, especialmente si tenemos en cuenta que varias de estas personas formaron parte de los ejes de cultura de algunas confluencias<sup>86</sup> o incluso tuvieron posteriormente puestos de alta responsabilidad a nivel municipal<sup>87</sup>.

Por tanto, es necesario señalar que esta uniformidad del discurso político-cultural entre las candidaturas municipalistas que comentábamos al comienzo de este apartado no era —evidentemente— una cuestión azarosa, sino que se nutría en gran medida del paradigma teórico de la política cultural de los bienes comunes (Barbieri, 2014) situándose en la órbita del paradigma de la democracia cultural. De este modo, basta con analizar de manera genérica algunos de los programas electorales de estas candidaturas (elecciones municipales 2015) para observar las grandes semejanzas. Así, por ejemplo, en el programa de Barcelona en Comú se habla de “impulsar la cultura como un bien común”<sup>88</sup>, en el de la candidatura Zaragoza en Común, de apostar por una cultura “común y democrática”<sup>89</sup> y en el de Marea Atlántica (la candidatura municipalista de A Coruña), de “potenciar los proyectos comunitarios”<sup>90</sup>. No obstante, no solo el paradigma del “común” tiene tanto peso en las candidaturas, sino que —como hemos observado anteriormente— también conceptos como «Participación» o «Proximidad» tienen una gran importancia en los discursos municipalistas, lo que permite aproximarnos a lo que sería el discurso político de la democracia cultural o lo que nos hemos permitido denominar *Discurso Cultural Municipalista* (DCM).

En el siguiente apartado, se analiza exclusivamente el discurso de Ahora Madrid en su periodo pre-electoral para tratar de conocer así las características específicas del proyecto madrileño.

### **5.3.2. EL PROGRAMA CULTURAL DE AHORA MADRID PARA LAS ELECCIONES MUNICIPALES DE 2015**

Respecto a la configuración de las políticas culturales de Madrid, podemos establecer un antecedente a las políticas culturales propuestas en 2015, en el proceso de elaboración del *PECAM*

---

<http://culturaprekaria.org/jornadas-de-cultura-prekaria/> también fueron testigo de la fuerza que comenzaba a adquirir el concepto de cultura como derecho y como bien común en los años previos a las elecciones municipales de 2015.

<sup>86</sup> Autores anteriormente citados como Marcelo Expósito, Rubén Martínez o Jaron Rowan formaron parte activa del eje de cultura de la candidatura Barcelona en Comú.

<sup>87</sup> Uno de estos casos, sería Santiago Eraso, quien en 2016 iba a ser nombrado director general de Contenidos y Espacios Culturales de la empresa pública Madrid Destino.

<sup>88</sup> Programa electoral *Barcelona en Comú* para las Elecciones Municipales 2015. Página 37.

<sup>89</sup> Programa electoral *Zaragoza en Común* para las Elecciones Municipales 2015. Página 100.

<sup>90</sup> Programa electoral *Marea Atlántica* para las Elecciones Municipales 2015. Página 52.

(*Plan Estratégico de Cultura del Ayuntamiento de Madrid 2012-2015*). Para ello, el Ayuntamiento —en ese momento gobernado por el Partido Popular— ofreció un extenso documento titulado *Hacia el PECAM* donde se trataba de analizar el contexto cultural de la ciudad en ese momento tratando de perfilar diferentes acciones en materia de política cultural. En la parte teórica del mismo, además de incidir en el valor económico de la cultura y las industrias culturales, también se hacía referencia a la cultura como herramienta para la cohesión y el cambio social (Ayuntamiento de Madrid, 2012) en una clara ejemplificación de lo ya comentado en el apartado 4.3, donde hicimos referencia a la apertura institucional (interesada o no) hacia otros sectores y formas de hacer anteriormente rechazados. Si bien este documento fue seguido de una serie de reuniones sectoriales con el Ayuntamiento y el comienzo de un proceso participativo bastante mejorable (Moreno-Caballud, 2017), también tuvieron lugar unas jornadas de debate en torno al PECAM<sup>91</sup>, en octubre de 2012, donde se incorporaron una serie de agentes, técnicos/as o investigadores/as culturales con un perfil bastante crítico con la institución, cercanos a los movimientos sociales que dio lugar a notables tensiones entre ellos/as y la representación institucional presente en las jornadas. Como se podía esperar, las tensiones se movieron principalmente entre una defensa por parte de la institución sobre los beneficios de utilizar la cultura como un recurso y su compatibilidad con concebirla como un derecho o un bien común, y las críticas a la burbuja cultural y la precariedad laboral que generó el modelo de las industrias culturales y creativas llevado a cabo en España desde comienzos del siglo XXI (Moreno-Caballud, 2017).

También cabe destacar que si bien a raíz de la crisis económica los diferentes sectores públicos se movilizaron con una cierta intensidad en forma de «mareas» —sanidad, educación, etc.—, en cultura se desplegó la «Marea Roja» con algunas movilizaciones en el país, pero no llegó a alcanzar la intensidad de las otras (Moreno-Caballud, 2017). En Madrid, la sectorialización incluida en la manifestación del 9 de marzo de 2014 (música, artes escénicas, artes visuales, educación, patrimonio, literatura, danza, cine y movimiento ciudadano) ponía de relieve un mantenimiento de las lógicas institucionales que se estaban denunciando, lo cual dio lugar a voces críticas con la movilización (Moreno Caballud, 2017). No obstante, como aprecia Moreno-Caballud (2017: 365), lo que sobresalía de fondo era la “tensión entre la definición extensiva, «antropológica» de cultura, que considera como tal toda construcción de sentido humana, y la versión liberal que planteó la modernidad burguesa”.

---

<sup>91</sup> *La Cultura de Madrid a Debate. Jornadas de Reflexión*. 24, 25 y 26 de octubre. Organizada por el Ayuntamiento de Madrid. Centro Centro, Palacio de Cibeles.

Una vez analizado el contexto previo a la elaboración del programa político-cultural de Ahora Madrid, es necesario analizar los aspectos que se plantearon durante los meses o las semanas previas a las elecciones municipales de 2015 desde los documentos propios de la candidatura de confluencia<sup>92</sup>.

Para realizar este análisis, en un primer momento, decidimos no ceñirnos únicamente al análisis del programa electoral. Sin embargo, la búsqueda en foros o a partir de declaraciones de representantes de la formación en materia cultural durante el periodo electoral no fue demasiado exitosa. Tras nuestra labor de investigación, únicamente nos constan unas declaraciones del por entonces responsable de cultura de la formación, Guillermo Zapata —que tras las elecciones asumiría la Concejalía de Cultura— en un acto electoral de Ahora Madrid con profesionales de la música en vivo, celebrado el 19 de mayo de 2015, donde deja entrever algunas ideas del proyecto cultural de la candidatura (Europa Press, 2015):

“En Madrid hay muchos metros de cultura que se tienen vacíos y que normalmente lo que están generando son edificios muertos donde podría haber mucha vida y que son propiedad municipal. Nuestro objetivo es darle vida a todo eso y, básicamente no dirigir la cultura, sino dejar o permitir que la cultura suceda... no pensar en un modelo cultural que tiene que ver con una estética o con unos valores determinados... no hacer un dirigismo político de la cultura”.

Si bien las ideas explicadas por Zapata no profundizan en el modelo cultural que tiene la candidatura para la ciudad de Madrid, sí resulta interesante la frase final de sus declaraciones en torno al no dirigismo político de la cultura, ya que —como veremos a lo largo de este y el siguiente capítulo— ese sería uno de los aspectos más duramente criticados por parte de la oposición política al Gobierno municipal y de una buena parte del sector cultural de la ciudad.

Por otro lado, las declaraciones obtenidas en las entrevistas realizadas nos sirven para ilustrar este proceso. Así, Jesús Carrillo<sup>93</sup>, primer director general de Programas y Actividades Culturales con el Gobierno de Ahora Madrid sostiene: “El proceso fue más prolongado de lo que uno pudiera pensar. La unión entre Ganemos (que era donde yo estaba) y Podemos, de alguna manera,

---

<sup>92</sup> De aquí en adelante —aplicable también en los dos siguientes capítulos—, expondremos entrecomilladas las diferentes declaraciones obtenidas en las entrevistas realizadas para esta investigación o en otros documentos. En las entrevistas a cargos electos y/o directores o técnicos de equipamientos culturales sí se facilita el nombre de las personas, mostrándose la primera vez que sean nombrados, una nota al pie informativa. Sin embargo, cuando los/as entrevistados/as no tiene esa categorización, se ha decidido evitar dar su nombre y solo referirnos a su profesión o su espacio de actividad.

<sup>93</sup> Jesús Carrillo, director de programas y actividades culturales del Ayuntamiento de Madrid (julio 2015-marzo 2016). Fecha de la entrevista: 23 de abril de 2020.

desactivó algunos otros procesos que llevábamos haciendo tiempo. La visión de que nos pusimos a correr una vez se constituyó Ahora Madrid para hacer el programa no es correcta. Desde el primer momento, en Ganemos se constituyó un grupo sobre Municipalismo y Cultura (y fue temprano) y empezó a funcionar en paralelo a la organización de Podemos en cultura. Nosotros no teníamos un organigrama muy claro en jerarquías, pero sí teníamos un enorme compromiso. Nos reuníamos cada dos semanas y estaba gente habitual de la gestión cultural: vinculados a Intermediae, al Reina Sofía, a la universidad, artistas sociales/políticos... más vinculada al mundo de la gestión cultural con un perfil no sectorial, que en nuestro caso estaba más ausente. Habíamos tenido más experiencia de gestión que de productores de arte. En el caso de Podemos (Madrid) era diferente y sí que eran núcleos que trataban de pensar intereses sectoriales. Llevábamos mucho tiempo, pero cuando se produjo la fusión, la situación cambió mucho. [...] Creo que hubo ciertos cortocircuitos, teníamos un decálogo sobre democracia cultural, pero cuando toman el timón la gente que se constituyó dirigente dentro del proceso, empezaron a tomarnos como fuentes. Fue un grupúsculo muy pequeño quien constituyó el programa electoral cultural”.

También hay opiniones críticas con el proceso que se estaba gestando. Un artista visual y escritor de Madrid<sup>94</sup> afirma sobre las personas que estaban liderando los procesos culturales para Ahora Madrid: “Nunca me ha gustado su forma de operar dentro de las instituciones. A pesar de que había un sesgo de «vamos construir la cultura desde la política», siempre habían desarrollado su carrera en instituciones culturales, salvo Guillermo Zapata. Lo que se planteaba no me apetecía hacerlo por mi edad. Yo tenía bastante desconfianza por el discurso de Ahora Madrid. Planteaban mucho la cultura como una actividad de tiempo libre y no como algo profesional” (entrevistado 43).

Debido a la falta de algún documento o programa específico para cultura, solo podemos analizar los apartados culturales del programa general de Ahora Madrid para las elecciones municipales de mayo de 2015 (Ahora Madrid, 2015). Dado que nuestro principal ámbito de interés radica en las políticas culturales que podríamos denominar de «democracia cultural», focalizaremos nuestro análisis —como ya hemos mencionado varias veces— en los ejes PARTICIPACIÓN-PROXIMIDAD-COMÚN (PPC) (**Tabla 5.2**).

Con carácter previo al análisis descriptivo del programa, cabe señalar que la extensión del Programa de Ahora Madrid es de 45 páginas y si le sumamos las 23 Propuestas Programáticas Ciudadanas de Distrito hacen un total de 68 páginas. Así, tomando como referencia algunas palabras habituales de los programas electorales como «Economía» (que aparece en 46 ocasiones), «Social (es)» (227) o «Derecho(s)» (54), la palabra «Cultura» se repite en 60

---

<sup>94</sup> Artista visual y escritor de Madrid (entrevistado 43). Fecha de la entrevista: 13 de octubre de 2020.

ocasiones, la palabra «Participación» en 85, «Proximidad» aparece 27 veces, «Común (es)» 65 y «Barrio (s)» 66 (Ahora Madrid, 2015). Si bien estos indicadores no son del todo precisos, sí podemos observar una repetición bastante acentuada de estos conceptos que no suelen ser tan habituales en las propuestas programáticas tradicionales de los partidos.

El programa de Ahora Madrid para las elecciones municipales de 2015 estaba dividido en cuatro áreas respondiendo a las siguientes temáticas (Ahora Madrid, 2015):

- Área 1: Economías sostenible y empleo de calidad (Economía social, empleo digno, desarrollo sostenible, cambio de modelo productivo, etc.)
- Área 2: Gobierno democrático, transparente y eficaz (Auditoría de la deuda, gestión eficaz, transparencia, participación, equilibrio territorial, etc.)
- Área 3: Derechos sociales e inclusión social (vivienda digna, servicios públicos, calidad de vida en los barrios, etc.)
- Área 4: Ciudad cercana, cohesionada y habitable (Espacio urbano, movilidad, ecología urbana, etc.)

Con esta división, los ejes PPC estaban representados principalmente en las Áreas 2, 3 y 4, siendo el área 2 donde más aparecían las propuestas relacionadas con la participación ciudadana, y las áreas 3 y 4 donde se entrelazaban las diferentes propuestas relacionadas con la cultura de proximidad y descentralizada, así como con la gestión comunitaria. Es necesario aclarar —y tener en cuenta para el conjunto del presente apartado— que al hablar de participación ciudadana podemos referirnos a dos acepciones diferentes de este concepto: por un lado, entendiendo el concepto de «participación» como acceso a la producción y al consumo cultural y, por otro lado, entendiéndolo como formar parte activa en la toma de decisiones de las políticas culturales de la ciudad (FEMP, 2009), siendo esta última la que formará parte más directamente de nuestro análisis.

**Tabla 5.2:** Ejes a analizar de la política cultural de la ciudad de Madrid (2015-2019)

PARTICIPACIÓN	Gobernanza participativa en cultura: participación en la toma de decisiones en las políticas culturales municipales y programas y/o mecanismos municipales de participación ciudadana.
PROXIMIDAD	Descentralización cultural y cultura de proximidad: centros culturales de distrito/bibliotecas y salas de estudio, así como descentralización de programas, actividades y eventos culturales en los diferentes distritos de la ciudad.
COMÚN	Gestión comunitaria de la cultura: cogestión de espacios municipales, gestión del conflicto con espacios okupados, cesiones de uso a entidades vecinales/asociativas, fiestas populares y promoción del asociacionismo.

Fuente: Elaboración propia.

- **Participación (Gobernanza participativa de la cultura)**

En lo que respecta a la participación cultural, entendida como participación en la toma de decisiones de las políticas culturales de la ciudad, el programa de Ahora Madrid no plantea ninguna propuesta específica para el ámbito cultural, pero sí que incluye varios puntos relativos a la participación ciudadana en las políticas públicas. En concreto, en el desarrollo de presupuestos y procesos participativos entre la ciudadanía (2.4.1), el impulso de planes locales basados en un análisis participado de la situación y necesidades de cada barrio (4.5.1), así como en la creación de observatorios municipales sectoriales controlados por la ciudadanía y de espacios distritales de debate y participación ciudadana (2.5.2).

- **Proximidad (Descentralización cultural y cultura de proximidad)**

En las políticas dirigidas a una cultura de proximidad y descentralizada, podemos observar a lo largo de todo el programa electoral un buen número de medidas, especialmente en las áreas 3 (Derechos sociales e inclusión social) y 4 (Ciudad cercana, cohesionada y habitable) del programa. Así, se pueden apreciar propuestas relacionadas con el fomento de la dotación y la oferta de servicios y recursos culturales en los barrios (3.3.1), la promoción de un plan de mejora con fondos públicos de bibliotecas y centros culturales de distrito o la creación de espacios no



reglados para la infancia y la juventud (ludotecas, bebetecas, apoyo escolar, desarrollo artístico...) (3.3.2).

- **Común (Gestión comunitaria de la cultura)**

Como hemos visto en el apartado anterior, el concepto «común» o «bien común» tuvo un gran peso en todas las candidaturas municipalistas y la de Ahora Madrid no fue una excepción. Desde hacía años, el paradigma de la gestión comunitaria había ido encontrando un hueco en los debates de modelos de gestión y políticas culturales y, en 2015, entró de lleno en las propuestas de muchas candidaturas municipales.

Así, en el programa electoral de Ahora Madrid se expresa la necesidad de fomentar la gestión colectiva de los recursos comunes mediante la creación de una normativa municipal que permita la cesión, la gestión o la cogestión de edificios vacíos o en desuso por parte de iniciativas vecinales para fines sociales o culturales (2.4.3). También se habla de promover proyectos comunitarios de planificación y gestión del espacio público y las infraestructuras o de la gestión directa de las fiestas locales con el fin de revitalizar la vida barrial (3.3.1). Propuestas similares aparecen también en el área 4 del programa (Ciudad cercana, cohesionada y habitable), como la elaboración colectiva de herramientas administrativas que regulen el uso y la cesión de espacios (4.5.1) o el fomento del control ciudadano en la recuperación del espacio urbano, facilitando el desarrollo de proyectos comunitarios y/o vecinales (4.2.4).

- **Otras aproximaciones a la democracia cultural**

Más allá de los tres ejes que analizamos, también se incluyeron en el programa electoral algunas otras medidas de impacto para el ámbito de la política cultural local con una cierta relación con el paradigma de la democracia cultural. Así, por ejemplo, las relacionadas con la memoria histórica, ligadas a garantizar la aplicación de la Ley 52/2007 de Memoria Histórica, en especial en lo referente a la simbología y al callejero (2.3.3.); las relacionadas con la precariedad laboral y la transparencia, como el establecimiento de criterios transparentes y objetivos en la selección y retribución de los gestores, directores y personal artístico y cultural del ayuntamiento (2.3.1.); o de un carácter más transversal, como la creación de una Concejalía de Cultura independiente de otras áreas como deportes o turismo (3.4.2.). Si bien la integración de estos aspectos en el análisis empírico habría sido interesante, preferimos focalizar en los tres ejes que considerábamos determinantes para poder estudiar el cambio de paradigma de política cultural y, por tanto, estas aproximaciones a la democracia cultural no forman parte del análisis que tiene lugar en el capítulo 6.

Resulta complicado realizar un análisis profundo del programa electoral de Ahora Madrid en tanto que las propuestas culturales no son las que mayor relevancia tienen en el conjunto del mismo. Es cierto que se puede intuir —en cierta medida— el modelo de política cultural que se quiere llevar a cabo, el cual vendría a ser —como venimos diciendo— un modelo que bebe del paradigma de la democracia cultural —con algunas actualizaciones— y que aspira a promover los tres ejes objeto de este análisis: gobernanza participativa, descentralización y cultura de proximidad, y gestión comunitaria de la cultura. Sin embargo, no es observable en el programa —lamentablemente algo bastante habitual— propuestas más concretas de acción política en materia cultural.

Debido a esta falta de concreción antes del inicio de la legislatura y el avance al respecto que se produjo durante el primer año, decidimos dividir el análisis de la etapa de gobierno en dos partes: en el próximo apartado (5.4.) *Comienzo de legislatura, guerras culturales y consolidación del programa cultural (mayo 2015-2016)*, analizaremos la llegada al Gobierno municipal, los acontecimientos que tuvieron lugar en los meses inmediatos y la consolidación de un programa a partir de la presentación de un Plan de Acción a finales de 2016, donde aparecen las propuestas culturales más desarrolladas. En el siguiente capítulo (6) procederemos a realizar el análisis en profundidad de la política cultural de Madrid (2015-2019).

#### **5.4. COMIENZO DE LEGISLATURA, GUERRAS CULTURALES Y CONSOLIDACIÓN DEL PROGRAMA CULTURAL (MAYO 2015-2016)**

A lo largo de este apartado pretendemos llevar a cabo un análisis del primer año y medio de Gobierno de Ahora Madrid, ya que es aproximadamente a finales de 2016, cuando se puede situar el final de la etapa de llegada y asentamiento del nuevo equipo de gobierno en el consistorio. Así, en primer lugar, realizaremos un pequeño repaso a los detalles de la formación del Gobierno y las primeras dificultades encontradas; posteriormente, expondremos una serie de casos producidos en todo el país, donde se trató de avanzar en la configuración de lo que hemos llamado Discurso Cultural Municipalista (DCM). Finalmente, concluiremos el apartado, con las concreciones del programa cultural de Ahora Madrid producidas a lo largo del año 2016.

##### **5.4.1. FORMACIÓN DE GOBIERNO Y GUERRAS CULTURALES TRAS EL ASALTO INSTITUCIONAL**

El comienzo del Gobierno de Ahora Madrid, denominado —como ya vimos en el apartado 4.2.— desde algunos sectores como una parte del “asalto institucional” (Rodríguez, 2016; Moreno-Caballud, 2017; Fernández Patón, 2019; Font y García-Espín, 2019; Rubio-Pueyo, 2020), estuvo muy condicionado por varios factores que trataremos de analizar en este apartado. Por un lado, el hecho de conformar un gobierno en minoría ya auguraba una legislatura complicada para la corporación local. Por otro lado, el hecho de haberse producido un cambio en el Gobierno municipal, tras 24 años de gobierno del Partido Popular, también hacía presagiar cierta resistencia al cambio tanto a nivel de oposición política, como por parte de los sectores más conservadores de la sociedad. Por «sociedad» no nos referimos únicamente a los habitantes y las fuerzas o poderes conservadores de la ciudad de Madrid, sino que, al tratarse de la capital del Estado, su repercusión iba a ser muy relevante para el conjunto del país y, por tanto, esta confrontación iba a tener un gran calado a nivel nacional. Además, cabe destacar que si bien ya se había producido una irrupción de Podemos en el panorama político español con su entrada en el Parlamento Europeo, aún no se había producido la llegada al congreso de la coalición de Unidos Podemos-En Comú Podem-En Marea y la entrada en el gobierno de los ayuntamientos más importantes del país de estas candidaturas municipalistas supuso un cierto revuelo entre la sociedad.

La investidura de Manuela Carmena como alcaldesa de Madrid y la conformación del Gobierno municipal por parte de Ahora Madrid suponía ciertas peculiaridades con respecto a los gobiernos de corte más tradicional, que iban a traer consigo una serie de acontecimientos a destacar en el plano político, social, simbólico y, por supuesto, cultural. Si bien la estética y el tono de las declaraciones de los/as concejales de Ahora Madrid eran ya de por sí notablemente diferentes a lo habitual en el panorama político nacional, estas diferencias también se hicieron palpables a la hora de prometer el cargo de concejal del Ayuntamiento de Madrid. Mientras que la gran mayoría de concejales se limitaba a un simple “Sí, juro” o “Sí, prometo”, diez de los veinte concejales de Ahora Madrid optaron por la fórmula “Sí, prometo por imperativo/exigencia legal” o incluso “Sí, prometo, *omnia sunt comunia*”<sup>95-96</sup>. Así, el que fuera primer concejal de Cultura de la corporación municipal, Guillermo Zapata<sup>97</sup>, relata este hecho: “En la forma de la promesa se plantea un debate simbólico que es jurar o prometer y, de alguna manera, está esa voluntad de seguir produciendo (o de ver hasta donde se puede llegar), esta cuestión imaginativa, disruptiva o anómala a la

---

<sup>95</sup> Los concejales Pablo Carmona y Guillermo Zapata utilizaron para prometer su cargo de concejal la fórmula “Sí, prometo, *omnia sunt comunia*” expresión latina que significa “todo es de todos” o “todo es común”. Se trata de una expresión utilizada en el siglo XVI por la revuelta campesina de los anabaptistas liderada por el pastor protestante reformista alemán Thomas Müntzer (Rius-Ulldemolins y Gisbert-Gracia, 2018). No obstante, la expresión fue popularizada en el siglo XIII por Santo Tomás de Aquino en una frase más larga: “In extrema necessitate omnia sunt communia”, lo cual viene a significar “en casos de extrema necesidad, todas las cosas son comunes o de todos”.

<sup>96</sup> Diario de sesiones del Pleno del Ayuntamiento de Madrid. Sesión constitutiva de la Corporación Municipal. 13 de junio de 2015. Número 1.155. Fecha de edición: 19 de junio de 2015.

<sup>97</sup> Guillermo Zapata. Concejal del grupo municipal de Ahora Madrid (junio 2015-mayo 2019). Fecha de la entrevista: 6 de mayo de 2020.

dinámica de las instituciones. Pero también tiene que ver con una especie de alegría espontánea como de hacernos cargo de tradición, no en el sentido simbólico de los anabaptistas, pero sí de las políticas del bien común y sus instituciones son nuestra vida. En ese momento compañeros de Barcelona en Comú nos preguntan cómo vamos a hacer y nos pareció bonito. En mi caso, además, el secretario del pleno no me entiende, y se produce esa disociación, que refleja ese choque y esa ruptura con la formalidad y la norma del pleno. No solo era una anomalía para nosotros sino para todas las personas que estaban allí, era muy marciano que nosotros fuéramos los concejales del Gobierno de la ciudad de Madrid”.

Tras la sesión constitutiva del pleno del Ayuntamiento de Madrid, se acordó la estructuración de la administración del Ayuntamiento en las siguientes áreas<sup>98</sup>:

- Área de Gobierno de Equidad, Derechos Sociales y Empleo.
- Área de Gobierno de Coordinación Territorial y Asociaciones.
- Portavoz, Coordinación de la Junta de Gobierno y Relaciones con el pleno, con rango de Área de Gobierno.
- Área de Gobierno de Economía y Hacienda.
- Área de Gobierno de Salud, Seguridad y Emergencias.
- Área de Gobierno de Participación Ciudadana, Transparencia y Gobierno Abierto.
- Área de Gobierno de Desarrollo Urbano Sostenible.
- Área de Gobierno de Medio Ambiente y Movilidad.
- Área de Gobierno de Cultura y Deportes.

A continuación, definiremos las competencias según el BOAM (Boletín Oficial del Ayuntamiento de Madrid) de las cuatro áreas con mayor interés para nuestra investigación:

- Área de Gobierno de **Coordinación Territorial y Asociaciones**<sup>99</sup>: le compete el impulso, supervisión y coordinación de planes territoriales (especiales de inversión, de barrio, de acción inmediata); la coordinación y supervisión de la ejecución de las políticas municipales en los distritos; la planificación y supervisión del proceso de descentralización municipal; la supervisión del funcionamiento de plenos y consejos territoriales, así como la recepción y el seguimiento de las relaciones con las organizaciones sociales. Asimismo, se encargará de impulsar programas y convenios de

---

<sup>98</sup> BOAM (Boletín Oficial del Ayuntamiento de Madrid). 15 de junio de 2015. Nº 7432 (pp. 5-6).

<sup>99</sup> Esta área pasaría a denominarse, por decreto del 5 de abril de 2017, Área de Gobierno de Coordinación Territorial y Cooperación Público-Social. BOAM (Boletín Oficial del Ayuntamiento de Madrid). 10 de abril de 2017. Número 7.884 (página 7).

colaboración con el tejido asociativo. El concejal Ignacio Murgui Parra (nº 2 en la lista de Ahora Madrid) sería nombrado titular de esta área.

- Área de Gobierno de **Participación Ciudadana, Transparencia y Gobierno Abierto**: le compete promover la participación territorial; la gestión comunitaria de servicios y espacios públicos; la participación digital; el impulso y la protección de la participación; la cooperación y voluntariado, así como la innovación social. El ámbito de la transparencia y rendición de cuentas se ocupará del derecho de acceso a la información; los datos abiertos; la huella normativa; el seguimiento y la evolución de plan estratégico, y la calidad y atención al ciudadano. El concejal Pablo Soto Bravo (nº 8 en la lista de Ahora Madrid) sería nombrado titular de esta área.
- Área de Gobierno de **Desarrollo Urbano Sostenible**: le compete el planeamiento; gestión urbanística; control de la edificación; sistema de gestión de las licencias de actividades; planificación urbanística y de la movilidad; proyectos urbanos estratégicos y de regeneración urbana; desarrollo y ejecución de obras de reparación y conservación de las vías, espacios públicos y equipamientos urbanos; de la señalización, alumbrado y galerías de servicio, y obras de construcción de infraestructuras urbanas. El concejal José Manuel Calvo del Olmo (nº 20 en la lista Ahora Madrid), sería nombrado titular de esta área.
- Área de Gobierno de **Cultura y Deportes**: le compete la promoción de las infraestructuras y tejido cultural; la digitalización; los archivos, bibliotecas, museos y colecciones; el patrimonio histórico; los proyectos culturales; la promoción cultural; los monumentos municipales; la dirección y promoción de la calidad del paisaje urbano, y las competencias en deportes<sup>100</sup>. El concejal Guillermo Zapata Romero (nº 12 en la lista de Ahora Madrid) sería nombrado titular de esta área y, en lo relativo a Cultura, se crearían las siguientes Direcciones Generales:
  - D.G. de Bibliotecas, Archivos y Museos.
  - D.G. de Programas y Actividades Culturales.
  - D.G. de Intervención en el Paisaje Urbano y el Patrimonio Cultural.

---

<sup>100</sup> Creando una concejalía conjunta de Cultura y Deportes, se incumplía el punto 3.4.2. del programa electoral de Ahora Madrid que hablaba de “la creación de una Concejalía de Cultura, independiente de otras áreas como deportes o turismo”.

Además, se adscribió a esta área —como era habitual— la empresa Madrid Destino, Cultura, Turismo y Negocio, S. A.<sup>101</sup> nombrando un mes más tarde, al gestor cultural Santiago Eraso, director de Contenidos y Espacios Culturales de la empresa pública.

Cabe destacar, respecto a la anterior legislatura del Partido Popular, la importancia que se concede en la configuración de las distintas áreas a la participación ciudadana y la transparencia, con una concejalía exclusiva para estos temas (algo común en la gran mayoría de candidaturas municipalistas que formaron gobierno en todo el Estado), así como la sustitución de la anterior Área de Gobierno de las Artes, Deporte y Turismo, por el Área de Gobierno de Cultura y Deportes. De nuevo, Guillermo Zapata explica esta acción: “Sobre el nombre de la concejalía, tiene que ver con romper de alguna manera esa concepción ilustrada y elitista de la cultura vs una concepción basada en los derechos. «Servicios Sociales» también pasa a ser «Derechos Sociales»... no fue un debate súper consciente, ni siquiera le dimos vueltas pues era el nombre como le llamábamos nosotros. Más bien ese proceso fue una renuncia porque nuestra idea programática siempre había sido que cultura fuera una concejalía y deportes otra, pero al ser solo 20 concejales en minoría, teníamos que agrupar áreas”.

Si bien el programa de Cultura no estaba muy desarrollado en la llegada de Ahora Madrid al gobierno, sí se podían percibir algunas líneas de trabajo donde se intuía que espacios como Medialab Prado o Intermediae iban a tener mucho protagonismo. Marcos García<sup>102</sup>, director de Medialab Prado desde 2014 y vinculado al centro desde 2003, expresa sus pensamientos con la llegada del nuevo equipo de gobierno: “Yo entiendo que la participación es uno de los ejes fundamentales del nuevo Gobierno así como la búsqueda de un modelo no tan orientado a la exhibición, sino también a la producción y la cultura de proximidad y a la descentralización, abordar el reto de los distritos (especialmente esos que contaban con pocos recursos), digamos huir un poco de la cultura del espectáculo. [...] Nosotros colaboramos mucho con el Área de Participación, un área nueva que se puso a trabajar muy rápido (en septiembre ya estaba preparado Decide Madrid<sup>103</sup>). Con la definición de «Las Artes» nosotros estábamos menos cómodos porque parecía que se dejaba fuera la cultura científica, tecnológica, comunitaria... a mí me pareció acertado el cambio de nombre pues entendemos la cultura como un ámbito propicio para la experimentación y la colaboración, y la creación colectiva o la participación en el que cualquier otro ámbito puede estar interesado en formar parte. Es un tipo de políticas culturales que no parten solamente del sector tradicional de la cultura”. Respecto a los otros grupos municipales, tanto desde la oposición política de PP y Cs, como desde el PSOE —que había facilitado el Gobierno

---

<sup>101</sup> BOAM (Boletín Oficial del Ayuntamiento de Madrid. 2 de noviembre de 2015. Número 7530 (página 148).

<sup>102</sup> Marcos García, director de Medialab Prado. Fecha de la entrevista: 24 de abril de 2020.

<sup>103</sup> Decide Madrid: programa municipal de participación ciudadana analizado en el capítulo 6.

de Ahora Madrid— se fue muy crítico con la ausencia de un programa cultural que permitiera conocer las ideas del nuevo equipo de gobierno en materia cultural y se demandó constantemente en los plenos municipales y las comisiones de cultura.

Ya desde el comienzo de la legislatura, se puede observar una cierta división del grupo municipal que, si bien en un primer momento no parece que pueda ir a mayores, va a ser determinante durante toda la legislatura. Estos subgrupos, responden —aunque no exactamente— a las diferentes candidaturas presentadas a las primarias de la formación, estableciéndose un sub-grupo de concejales/as más afines a la alcaldesa y otro que no lo era tanto. Montserrat Galcerán<sup>104</sup>, una de las concejales que no formaba parte del grupo de confianza más cercano a la alcaldesa Manuela Carmena, lo explica así: “Manuela se sumó después del acuerdo entre Podemos y Ganemos. En el acuerdo se estableció que el órgano «ejecutivo» de Ahora Madrid sería la mesa coordinadora compuesta por los concejales y algunas personas de Ganemos, Podemos o independientes. Se suponía que Manuela tenía que formar parte de esa coordinadora como alcaldesa. Era un órgano un tanto complejo, pero como no teníamos una estructura de partido, lo hicimos así. En la primera reunión, donde estábamos cuarenta y pico personas, Manuela se fue como a la hora o así diciendo que ella no iba a volver, que siguiéramos reuniéndonos si queríamos pero que ella no volvería pues le parecían una pérdida de tiempo y que se marchaba (y se fue junto con Marta Higuera). Nos quedamos estupefactos pues no había otro lugar donde tomar decisiones todos juntos. La reunión se suspendió y acordamos seguir reuniéndonos, pero Manuela nunca volvió. Lo que podía haber sido el corazón de Ahora Madrid quedó desprovisto de sentido así”.

En este punto, cabe destacar el carácter jerárquico —personificado en la figura de la alcaldesa— que iba a caracterizar esta fase de nombramientos, el cual contrasta con una candidatura configurada supuestamente de forma colaborativa fruto de la cooperación de personas con diferentes trayectorias políticas. Sirva de ejemplo como Jesús Carrillo explica su nombramiento como director general de Programas y Actividades Culturales: “Las cosas comenzaron a tomar un carácter muy vertical. Yo pude sospechar por conversaciones con Guillermo (Zapata), pues me empezó a comentar la opinión de Manuela respecto a quién debían ocupar las direcciones generales, se empezó a perfilar la idea de que tenían que ser funcionarios del grupo A. Antes de que me lo comunicaran pude sospechar que eso podía ocurrir, pues era de los pocos que tenían ese perfil. No fue un proceso horizontal ni mucho menos sino un proceso totalmente vertical”. Por su parte, Montserrat Galcerán explica el proceso de conformación de las concejalías: “en el momento que ganamos, el reparto de concejalías ya no se hizo de una manera consensuada.

---

<sup>104</sup> Montserrat Galcerán, concejala del grupo municipal de Ahora Madrid (junio 2015-mayo 2019). Fecha de la entrevista: 23 de abril de 2020.

Carmena instauró un sistema en el que cada concejal le pedía a Marta Higuera (su mano derecha) la que quisiera y ella luego decidiría. Entonces, no hubo una discusión colectiva de quién es más adecuado para una concejalía. Percibimos que las personas más encauzadas en Ganemos (Rommy, Pablo Carmona y yo), y los tres de Izquierda Unida, sistemáticamente se nos ignoraba y no se nos daba ninguna concejalía importante. Pedimos vivienda, migraciones, igualdad... pero se negaron (se negó Manuela). Hablamos con la gente de IU, que salvo Sánchez Mato que iba a tener Hacienda tampoco iban a tener nada importante... Eso lo vas viendo sobre la marcha. No veníamos a por concejalías. pero eso ya de primeras creó una división interna viendo que los más cercanos a ella tenían los cargos y el resto no”.

El Área de Cultura y Deportes, por su parte, no comenzó con la mayor estabilidad posible. Como se ha comentado al inicio del apartado, existían muchos indicios que hacían pensar que el Gobierno de Ahora Madrid iba a contar con fuertes resistencias provenientes de diferentes flancos, que vinieron a denominarse como «Guerras Culturales» (Rowan, 2016). Estas resistencias tan solo se hicieron esperar unas horas desde la constitución del pleno municipal del sábado 13 de junio de 2015, cuando un periodista publicaba en la red social Twitter, una serie de tuits del año 2011, donde el recién nombrado concejal de Cultura y Deportes Guillermo Zapata, hacía comentarios relativos al holocausto y a víctimas del terrorismo en el marco de un debate sobre el humor negro. Paulatinamente, los tuits fueron adquiriendo cada vez más notoriedad convirtiéndose en el principal tema de actualidad de los grupos mediáticos, impregnando las principales portadas y tertulias políticas del país. Toda la oposición política junto con el Partido Socialista —que había apoyado la investidura de Manuela Carmena como alcaldesa— comenzó a pedir su dimisión como concejal. Tras la polémica, Zapata concedió una serie de entrevistas a diferentes medios tratando de explicar que esos tuits se habían producido en medio de un debate sobre el humor negro y los límites del humor<sup>105</sup> y que para nada representaban sus pensamientos, alejados radicalmente del antisemitismo o la lucha terrorista. A pesar de la clara descontextualización de los tuits y la evidente utilización política que se estaban haciendo de ellos, la defensa hacia el concejal fue muy tibia por parte tanto de sus compañeros, como de la alcaldesa y, finalmente Zapata, pasadas 48 horas desde el comienzo de la polémica, presentó su dimisión<sup>106</sup> como concejal de Cultura y Deportes en una rueda de prensa que tuvo lugar el 15 de junio de 2015, manteniendo su acta como concejal de distrito alegando —textualmente— que:

---

<sup>105</sup> Debate suscitado a raíz del despido, en enero de 2011, del director de cine Nacho Vigalondo como articulista en el diario El País, cuando este publicó unos tuits con un supuesto contenido negacionista del holocausto. Véase: «El país suspende la campaña de Vigalondo» en *El País* [Digital]. 3 de febrero de 2011. Disponible en: [https://elpais.com/diario/2011/02/03/sociedad/1296687608\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2011/02/03/sociedad/1296687608_850215.html) [Última consulta: 28 de abril de 2019].

<sup>106</sup> Véase: Juan Luis Sánchez, «Guillermo Zapata: historia de una polémica», en *eldiario.es* [Digital]. 20 de junio de 2015. Disponible en: [https://www.eldiario.es/juanlusanchez/sale-crece-polemica-Guillermo-Zapata\\_6\\_400419966.html](https://www.eldiario.es/juanlusanchez/sale-crece-polemica-Guillermo-Zapata_6_400419966.html) [Última consulta: 28 de abril de 2019].



“He acotado políticamente mi responsabilidad al área de cultura, precisamente porque el debate que se ha establecido tenía que ver con la cuestión de la cultura, con la cuestión de la libertad de expresión [...] del uso o no del humor negro, etc... y eso puede afectar al trabajo que se haga desde el área de cultura, y por eso hay que dejar que el área de cultura se desarrolle con la mayor libertad, la mayor limpieza y la mayor efectividad posible”<sup>107</sup>.

Esta polémica no solo le costó el cargo de concejal de Cultura y Deportes a Guillermo Zapata, sino que también fue llamado a declarar a la Audiencia Nacional, fruto de una querrela interpuesta por la asociación Dignidad y Justicia, siendo acusado de un delito de humillación a las víctimas del terrorismo. Finalmente, tras el juicio, el edil fue absuelto del delito pues se entendía, según el procedimiento emitido por la sala de lo penal de la Audiencia Nacional, que “tales comentarios se difundieron en el curso de conversaciones sobre debates a modo de chistes macabros, utilizando la identidad de víctimas de hechos delictivos” concluyendo que los comentarios vertidos por Zapata seguramente “sean reprobables por la desafortunada selección de las víctimas de hechos delictivos que los protagonizan”, pero “en otro plano, distinto al de la legalidad penal”<sup>108</sup>.

Sobre el llamado *Caso Zapata*, Celia Mayer<sup>109</sup>, que asumiría la Concejalía de Cultura y Deportes tras la dimisión de Zapata sostiene: “El caso de Guille fue terriblemente violento, no lo vimos venir y no supimos medir la gravedad de lo que iba a pasar y que luego pasaría con otras cosas. Fue de una crueldad brutal, nunca en la historia de la política cultural local, algo que siempre había sido tan insignificante como la Concejalía de Cultura (que nunca nadie se acordaba quien era el concejal), pasa a tener una centralidad de estado, abre las noticias... fue de una brutalidad muy fuerte y nos hizo ver la que se nos venía encima”. Por su parte, Jesús Carrillo también da su visión sobre la dimisión de Zapata: “Nosotros estábamos muy fuera del circuito de Carmena, ella nunca tuvo relación con nosotras. Lo vimos, no tanto como parte de la presión de la oposición, sino como parte del criterio personal de Carmena y su círculo más cercano. En ese momento, cuando Guillermo tiene que dimitir, no sentíamos el clima de guerra cultural que se vendría más adelante. Posteriormente, por las conversaciones que tuve luego con Manuela, creo que ella no actuó bajo presión de una posible guerra cultural, sino que ella tenía unas posiciones sobre cuál

---

<sup>107</sup> Véase: «Zapata dimite como concejal pero mantiene su acta». Rueda de prensa de Guillermo Zapata. Canal de Youtube de Europa Press. 15 de junio de 2015. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=tBCZXAW-nLY> [Última consulta: 28 de abril de 2019].

<sup>108</sup> Documento de la Sentencia de la Sala de lo penal de la Audiencia Nacional. Procedimiento abreviado número 86/15. Número de resolución 35/2016. 15 de noviembre de 2016. [Última consulta: 28 de abril de 2019].

<sup>109</sup> Celia Mayer, delegada del Área de Gobierno de Cultura y Deportes (junio 2015 – marzo 2017), delegada del Área de Gobierno de Políticas de Género y Diversidad (marzo 2017 – mayo 2019). Fecha de la entrevista: 22 de mayo de 2020.

debería ser el rol de la cultura en la ciudad que distaba mucho de la que nosotros veníamos tiempo desarrollando”.

Fueron muchas las voces que echaron en falta más apoyos a Zapata por parte de su grupo municipal, acusando al grupo —y principalmente a la alcaldesa— de haber realizado un repliegue institucional y de haber actuado con una cierta tibieza. El propio Guillermo Zapata explica este hecho de la siguiente manera: “En ese momento no existe una política interna que lleve a que, por ejemplo, haya una discusión colectiva sobre lo que yo debo hacer. Durante ese fin de semana, cada uno estaba con sus cosas y, por tanto, ese tipo de discusiones no se dan. La decisión compete a Manuela y a mí. En el momento de asumir la dimisión, no tengo ninguna sensación de que lo que estoy haciendo sea una especie de cesión a una campaña mediática, sino más bien un acto de responsabilidad vinculado, fundamentalmente a la gente que ha apoyado la candidatura y que yo percibía (y sigo pensándolo ahora) se sentían profundamente confundidas y decepcionados (salvo esa gente que me conocía y había seguido mi trayectoria). No puedo saber si eso genera una determinada lectura en términos de concesión. Creo que es justo decir que es tanto una lógica de concesión como un acto de responsabilidad. Creo que las dos maneras de verlo pueden ser ciertas. Desde mi punto de vista, tenía más que ver con lo segundo y realmente con la imposibilidad de ver cómo iba a desarrollar mi trabajo si cada mínima cosa que hiciera podía convertirse en una guerra cultural que entorpeciera la dinámica del Gobierno”.

Al respecto de la dimisión de Zapata, Mar Espinar<sup>110</sup>, concejala socialista y portavoz de Cultura, considera que “que quizás se le juzgó de una manera demasiado severa. Es cierto que se dijo que era en un contexto de debate... yo creo que ponerte a escribir esas cosas no es correcto y no todo el mundo lo hace. Creo que había que dimitir porque en política no solo hay que ser bueno sino parecerlo y creo que las formas son importantes y sino hubiera dimitido hubiera sido un lastre durante todo el mandato”.

Como decimos, tras la dimisión de Guillermo Zapata, la Concejalía de Cultura y Deportes iba a ser asumida por Celia Mayer Duque (nº 11 en la lista de Ahora Madrid)<sup>111</sup> quien también iba a verse envuelta en varias polémicas como responsable máxima del área de cultura. Mayer explica de la siguiente manera como se gestó su nombramiento: “El reparto de áreas lo hizo Manuela al principio con su equipo de confianza (incluido Guille que era el único que tenía una experiencia en sentido estricto cultural, yo no provengo del sector cultural, él sí). Cuando cayó Guille, Manuela me llamó a mí no sé muy bien por qué. Ahí tuve un debate interno muy fuerte, donde

---

<sup>110</sup> Mar Espinar, concejala del Ayuntamiento de Madrid y portavoz de cultura del grupo parlamentario del Partido Socialista (junio 2015-mayo 2019). Fecha de la entrevista: 11 de mayo de 2020.

<sup>111</sup> BOAM (Boletín Oficial del Ayuntamiento de Madrid). 23 de junio de 2015. Nº 7438 (Página 3).

me debatía si era necesario para ejercer ese cargo tener una trayectoria en el ámbito de la cultura (yo venía del ámbito de la participación ciudadana, las políticas públicas, el activismo, etc.). Entonces, después de tener conversaciones con personas y colectivos que para mí son referentes, decidimos que había que aceptarlo, aunque no viniera de ese mundo. No sé si fue una decisión acertada o no, sé que era lo único que podía hacer en ese momento porque la institución tiene una inercia muy fuerte y hay que seguir, hay que continuar. No había otra persona que en ese momento se pudiera pensar que tenía un perfil mejor y me tocó. Lo asumí como buenamente pude tratando de hacer un equipo muy profesional, pues yo pensaba que era la manera adecuada de abordar eso, con personas como Jesús que tenían una experiencia más que sobrada en ese ámbito”.

La primera de las polémicas de Mayer iba a tener lugar a escasos siete meses desde el comienzo de la legislatura, en una fecha tan señalada como la cabalgata de los Reyes Magos, el día 5 de enero de 2016. La cabalgata, competencia del área de Cultura y Deportes, gestionada desde la Dirección General de Programas y Actividades Culturales dirigida por Jesús Carrillo, y bajo la dirección artística de Maral Kekejian, se convirtió en un foco central de la prensa del país, a raíz de varios comentarios en las redes sociales de personas anónimas, y también de concejales y miembros del Partido Popular, donde se criticaban duramente unos atípicos trajes que vestían los Reyes Magos, o los escasos motivos navideños del desfile, generando un debate en torno a las tradiciones por parte del nuevo Gobierno local<sup>112</sup>. A última hora del día, la alcaldesa Manuela Carmena, emitía un mensaje vía Twitter donde expresaba: “Tomamos tan en serio las tradiciones que las actualizamos y diversificamos para que sigan importando”<sup>113</sup>.

Jesús Carrillo explica como se fue gestando la cabalgata desde el momento en que decide apostar por Maral Kekejian para su dirección artística: “Yo siempre he estado en instituciones y pensé (ingenuamente) que toda la visión sobre la cultura y las tradiciones que llevábamos tiempo pensando era la nueva sensibilidad que Manuela quería trasladar también (buenas vibras que marcaban unas diferencias respecto a lo que ya estaba establecido). Lo que pretendí era, en primer lugar, buscar los mejores profesionales. Maral (Kekejian) había dirigido artes escénicas en Casa Encendida, cosas para niños, ya había trabajado con ella en el Reina Sofía, había sido su profesor en la carrera... En ese momento estaba trabajando con la Ribot. Entonces, me reuní con ella y la seduje para que se viniera. Ella, además, tenía una agenda enorme de gente (por lo que tampoco se vino sola). Ella estaba muy vinculada por generación, con gente como María Jeréz, que no venía de un ámbito muy politizado. [...] Era una generación que inadecuadamente no había tenido

---

<sup>112</sup> Véase: Martín, D. «No te lo perdonaré jamás, Manuela Carmena, jamás.» en *El Mundo* [Digital], 6 de enero de 2016. Disponible en: <https://www.elmundo.es/madrid/2016/01/06/568d01f946163ffe748b45fd.html> [Última consulta: 29 de abril de 2019].

<sup>113</sup> Véase: Carmena, Manuela (@manuelacarmena) 5 de enero de 2016, 22:31 [Tuit]. Disponible en: <https://twitter.com/ManuelaCarmena/status/684487450077585408>

oportunidad de plasmar su creatividad y estaban teniendo premios por todo el mundo... entonces yo di el visto bueno para que Maral comenzara a trabajar. Cuando me pasó la maqueta de las carrozas y el diseño de los trajes, me parecieron estupendos. Pero pensando también en la sensibilidad que creía que Manuela quería transmitir. Habíamos cogido un diseñador que había recibido premios... en ese momento no teníamos ningunas ganas de generar ningún tipo de disrupción radical respecto a lo simbólico. No estábamos en alerta para nada durante la cabalgata. Tampoco habíamos tenido contacto con alcaldía durante el proceso. Recuerdo el día que fuimos a enseñarle a Rita Maestre el diseño de todo y contarle y le había parecido todo estupendo. Ese fue el único momento en que yo me sentí tranquilo de que había cierto respaldo de alcaldía. Mis preocupaciones eran sobre todo de seguridad. La respuesta que dio Carmena en público sobre la necesidad de actualizar las tradiciones fue la adecuada (aunque luego en privado dijera que a ella no le habían gustado los trajes)”.

Desde el punto de vista de la principal responsable artística de la cabalgata, Maral Kekejian<sup>114</sup> afirma: “Era la primera vez que se nos ofrecía la posibilidad de construir municipalidad a gente que teníamos otros lenguajes y otros modos de hacer. Lo político está más envuelto en la ilusión de plantear las cosas desde un lugar nuevo y original y ver cómo pueden evolucionar más que desde el conflicto que sucedió. Mi cabalgata es la primera donde no hay un negro pintado (hasta ese momento eran tres concejales). Lo primer que hago es despolitizar la figura del rey mago, quito los animales y la intentamos hacer lo más sostenible posible a nivel de infraestructura, delimité el lugar donde podían ponerse los patrocinadores... Es la única ficción estatal común que tenemos. Queríamos alejarnos de discursos paternalistas y queríamos hacerlo más cercano a los niños. [...] Empezamos muy tarde a prepararlo todo y era una cabalgata de 2.500 personas que ve todo el mundo. Los trajes salían de un diseño del ilustrador que había hecho los carteles de la cabalgata (Espartaco Martínez). Me parecía muy hermoso que los dibujos se convirtieran en realidad. El que realmente les dio forma a los diseños fue el responsable de diseño de vestuario, Jorge Dutor. Un día antes, haciendo la prueba del vestuario junto a mi compañera María Jerez, era consciente que teníamos un posible problema, pero era tarde para rectificar y echarlo para atrás significaba que no iba a plantear una renovación. La pregunta era: ¿cómo hacemos para rebajar un poco esos trajes que eran muy túnicas, con un estilo muy contemporáneo? Entonces tomé la decisión de no rebajarlo y asumir el riesgo. Había muchas dificultades también por temas de seguridad... Iban saliendo cosas en prensa (la primera vez que habrá un negro de verdad, no habrá animales...). [...] Esa manera de borrar algo que se supone que tiene que ser así siempre y volver a hacer preguntas, como volver a abrirlo, genera mucha controversia. [...] Trabajamos con

---

<sup>114</sup> Maral Kekejian, directora artística de la Cabalgata de Reyes Magos 2016 y directora artística de Veranos de la Villa (2016, 2017 y 2018). Fecha de la entrevista: 29 de abril de 2020.

muchos grupos de inmigrantes de la ciudad, es uno de los eventos más participados por parte de las empresas... y solo se quedó en eso. Es una muestra de la herramienta de lo estético como herramienta política, y te das cuenta que lo estético es político si quieres. Manuela Carmena muy rápido se echó para atrás. Según iban pasando los días, Manuela Carmena dijo que el año próximo ya sería más para todo el mundo. Yo no me sentí nada respaldada. La jefa de comunicación me decía que no me preocupara pues solo era un juicio estético. Nosotros lo que hicimos no fue sacar pecho de una identidad nueva y defenderlo, sino que nos echamos para atrás. Me ofrecieron de cordialidad repetir, pero luego tenían muy claro que mi lugar estaba en otro lado”.

Celia Mayer, como responsable última de Cultura, área encargada de la organización de la cabalgata, también reflexiona en torno a la polémica: “Yo lo viví con entre vergüenza, estupor y risa, me parecía una ridiculez. Yo creo que Manuela Carmena no le daba mucha importancia, pero pensaba que qué necesidad sabiendo que vivíamos en un contexto de mediatización extrema, de generar un *flame* de esas características. Si no te hubiera venido por ahí te habría venido por otro lado pues lo estaban buscando. Ni siquiera había habido un debate sobre tradición y modernidad (la cabalgata de Madrid es todo lo contrario a la tradición: coca cola, corte inglés...) eso es una complicación del debate. Yo hubiera defendido políticamente esa batalla, pero hay que elegir batallas. Fue la primera cabalgata que prohibió el uso de animales, todo el tema de los asientos vip reservados para políticos y empresas se cedieron a entidades sociales... Hubo cosas muchísimo más interesantes que lo de los trajes”.

La opinión de la oposición política se movió entre la crítica a la falta de respeto de las tradiciones y la inutilidad de hacer cambios estéticos innecesarios. Isabel Rosell<sup>115</sup>, concejala y portavoz de Cultura del Partido Popular afirma: “Quisieron quitar la parte más religiosa y tradicional de la cabalgata. No hace falta y es una tradición popular absolutamente arraigada en el país. La puedes cambiar, modernizar... pero no puedes luchar contra ella y quitarle el sesgo religioso. Eso provocó muchas cosas que denunció la oposición, pero también en la ciudadanía caló”. Sofía Miranda<sup>116</sup>, concejala y portavoz de Cultura de Ciudadanos sostiene: “Fue un intento de descafeinar lo que es realmente la Navidad. Tu puedes intentar descafeinar, pero también el resto, sino demuestras complejos culturales, que es lo que tradicionalmente le ha pasado a la izquierda. Todo el mundo sabe lo que es la Navidad, los Reyes Magos... respétalo, porque además es una señal de identidad de los madrileños y de la ciudad. Puedes modernizarlo, quitar los animales me pareció bien... puedes introducir esas mejoras, pero no lo descafeines”. Por su parte, la socialista

---

<sup>115</sup> Isabel Rosell, concejala del Ayuntamiento de Madrid y portavoz de cultura del grupo municipal del Partido Popular (junio 2015-mayo de 2019). Fecha de la entrevista: 10 de julio de 2020.

<sup>116</sup> Sofía Miranda, concejala del Ayuntamiento de Madrid y portavoz de cultura del grupo municipal de Ciudadanos (junio 2015-mayo de 2019). Fecha de la entrevista: 3 de julio de 2020.

Mar Espinar considera que Ahora Madrid “pecó de querer revolucionar todo cuando no hacía falta. Creo que había que revolucionar muchas cosas y darle un impulso a muchas cosas, pero no había que cambiarlo todo. Las Navidades son Navidades, para los niños y eso no lo toques, porque al final los niños van a lo que van, no se fijan tanto en la historia... no toques eso”.

Días más tarde, en la Comisión ordinaria de Cultura y Deportes, la concejala del Partido Popular Isabel Rosell, iba a criticar duramente la organización de la cabalgata, en una intervención dirigida principalmente hacia la delegada del área de Cultura, Celia Mayer, presente en la comisión: “... mis felicitaciones porque realmente han conseguido su objetivo, que no era organizar una cabalgata para todos los madrileños [...] ni tampoco celebrar las Navidades dentro de los parámetros de nuestra tradición cultural, tradición naturalmente, como usted sabe, cristiana. No, lo que ustedes pretendían es realizar un experimento de ingeniería social en el que, con el pretexto de reinventar la tradición en un oxímoron disparatado lo que pretendían en realidad es falsificarla convirtiéndola en un carnaval. [...] Ustedes no se tomaron en serio la Navidad ni la Cabalgata [...] Y su experimento doctrinario fue especialmente condenable por el hecho de haber utilizado la ilusión de cientos de miles de niños y familias en sus casas y espectadores en el recorrido”. Ante dichas acusaciones, Mayer argumentó: “Cuando uno se cree en ese ejercicio absolutamente totalitario respecto a la sociedad de definir lo que es una tradición, cualquier cambio estético, cultural, que en el fondo es la esencia de la democracia, que es que las políticas culturales cambian, la sociedad evoluciona, (Pocoyó no existía en la primera Cabalgata que se hizo, el Papa ha metido a reinas magas...), cuando uno piensa que posee o decreta la tradición, todo le parece mal”<sup>117</sup>.

En el mismo mes de la controvertida cabalgata, la concejala y portavoz del Ayuntamiento de Madrid, Rita Maestre, también iba a ser denunciada<sup>118</sup> —en esta ocasión por el Centro de Estudios Jurídicos Tomás Moro y el partido de extrema derecha Alternativa Española—. La concejala y portavoz, fue acusada de un delito contra los sentimientos religiosos, por unos hechos ocurridos en 2011 cuando siendo entonces estudiante universitaria, entró junto con un grupo de personas a la capilla del campus de Somosaguas y comenzaron a leer un manifiesto sobre el carácter antidemocrático de la Iglesia Católica, reivindicando de ese modo la laicidad en las instituciones. Maestre fue condenada a pagar una multa, pero tras recurrir la sentencia a la Audiencia Provincial de Madrid, sería finalmente absuelta. Esta última revocó la anterior resolución concluyendo que “desde un punto de vista estrictamente técnico-jurídico, sin valoraciones ético-morales, no

---

<sup>117</sup> Diario de Sesiones del Pleno del Ayuntamiento de Madrid. Comisión Ordinaria de Cultura y Deportes. 18 de enero de 2016. Número 1.236. Fecha de edición: 22 de enero de 2016.

<sup>118</sup> Véase: Landa, V. «Rita Maestre a juicio por una acción contra la Iglesia» en *Izquierda Diario* [Digital]. 21 de enero de 2016. Disponible en: [https://www.izquierdadiario.es/Rita-Maestre-y-su-confianza-en-la-justicia?id\\_rubrique=2653](https://www.izquierdadiario.es/Rita-Maestre-y-su-confianza-en-la-justicia?id_rubrique=2653) [Última Consulta: 10 de mayo de 2019].

concorre elemento objetivo del tipo (penal recogido en la sentencia condenatoria inicial) y que los hechos declarados probados no alcanzan a integrar un acto de profanación en sentido estricto”<sup>119</sup>. Si bien en este caso, los hechos no están tan estrechamente relacionados con el ámbito cultural o estético, suponían de nuevo (como en el caso Zapata) una crítica a la trayectoria del equipo de gobierno, en este caso con la relevancia de ser la portavoz del Gobierno municipal.

La siguiente polémica llegaría justo en el siguiente mes enmarcada en las fiestas del Carnaval de Madrid, que ese año se celebraba —valiéndose de una política de descentralización cultural que analizaremos posteriormente en el capítulo 6— en el barrio de Tetuán. Durante la fiesta, el 5 de febrero de 2016, en la plaza Canal de Isabel II, dos titiriteros de la compañía Títeres desde Abajo eran detenidos por la Policía Municipal de Madrid cuando se encontraban representando la obra —adaptación de Don Cristóbal Polichinela— *La Bruja y don Cristóbal*, acusados de un delito de enaltecimiento del terrorismo y de atacar derechos y libertades públicas. En un momento de la obra, los titiriteros exhibieron una pancarta con las palabras “Gora, Alka-ETA” —haciendo una clara referencia a los montajes mediáticos— lo cual hizo que varios padres escandalizados llamasen a la policía municipal, los cuales tras llegar a la plaza y hablar con los padres afectados, procedieron a la detención de los titiriteros<sup>120</sup>. Según el comunicado emitido por el consistorio, la Dirección de Programas y Actividades Culturales del Ayuntamiento de Madrid había contratado a un director artístico para la programación del Carnaval y no había visualizado la obra programada. Durante la misma, “los artistas contratados han realizado acciones ofensivas, completamente fuera de lugar en cualquier contexto y totalmente irrespetuosos con los valores de convivencia, respeto y diversidad propuestos por el Ayuntamiento de Madrid [...]. El Ayuntamiento está llevando a cabo medidas legales: la Concejalía de Cultura y Deportes se suma a la denuncia contra la compañía teatral y está estudiando la depuración de responsabilidades sobre la programación de este evento”<sup>121</sup>. Tres días después del ingreso en prisión de los titiriteros, la concejala de Cultura y Deportes, Celia Mayer emitía un comunicado<sup>122</sup> donde expresaba que había pedido a los servicios jurídicos de la empresa pública Madrid Destino —de la cuál ella como concejala era presidenta— que estudiaran la retirada de la denuncia interpuesta contra los

---

<sup>119</sup> Documento de la Audiencia Provincial de Madrid. Sección 16. Número de recurso: 747/2016. 18 de marzo de 2016 [Última Consulta: 10 de mayo de 2019].

<sup>120</sup> Véase: «Detenidos dos titiriteros por exhibir una pancarta de "Gora Alka-ETA" en el Carnaval de Madrid» en *eldiario.es* [Digital]. 5 de febrero de 2016. [Última consulta: 30 de abril de 2019]. Disponible en: [https://www.eldiario.es/madrid/Detenidos-Gora-Alka-ETA-Carnaval-Madrid\\_0\\_481202854.html](https://www.eldiario.es/madrid/Detenidos-Gora-Alka-ETA-Carnaval-Madrid_0_481202854.html)

<sup>121</sup> Véase: «El Ayuntamiento de Madrid tomará medidas legales contra los artistas que han realizado actos ofensivos en el Carnaval». Comunicado emitido por el Ayuntamiento de Madrid. Disponible en: <https://www.madrid.es/portales/munimadrid/es/Inicio/Actualidad/Noticias/El-Ayuntamiento-de-Madrid-tomara-medidas-legales-contra-los-artistas-que-han-realizado-actos-ofensivos-en-el-Carnaval/?vgnnextfmt=default&vgnextoid=ad0552100d1b2510VgnVCM2000000c205a0aRCRD&vgnnextchannel=a12149fa40ec9410VgnVCM100000171f5a0aRCRD>

<sup>122</sup> Véase: Mayer, Celia (@CeliaMayerD). 8 de febrero de 2016, 1:33 [Tuit]. Disponible en: <https://twitter.com/CeliaMayerD/status/696491940318158850>

titiriteros. En el comunicado, Mayer sostenía que “la denuncia fue puesta exclusivamente con la intención de esclarecer lo sucedido durante el espectáculo y nunca por nada que tuviera que ver específicamente con un supuesto enaltecimiento del terrorismo” concluyendo que “es intolerable que dos personas hayan entrado en prisión preventiva incondicional, situación que no debe prolongarse ni un minuto más”. Por otro lado, la situación provocó una cierta división interna en el Grupo Municipal de Ahora Madrid ya que durante los días en que los titiriteros estuvieron en prisión, algunos concejales del Gobierno municipal menos afines a la alcaldesa, provenientes del sector anticapitalista como Rommy Arce o Montserrat Galcerán, de Ganemos como Pablo Carmona, o de Izquierda Unida como Mauricio Valiente o Carlos Sánchez Mato, firmaron conjuntamente con otras figuras de la política madrileña, un manifiesto titulado «De la sátira política al esperpento judicial: libertad para los titiriteros» en el que se sostenía que:

“El cambio político solo podrá venir también de la mano de un ensanchamiento en la interpretación de los derechos civiles y políticos. Frente a la ola represiva y de restricción de derechos que sufrimos desde hace años solo podemos responder con más y mejor democracia. Por eso entendemos que el Ayuntamiento de Madrid como parte de este proceso debiera actuar de forma activa para conseguir la liberación de los dos titiriteros y estamos seguros de que así será”<sup>123</sup>.

Finalmente, el 10 de febrero de 2016, los titiriteros fueron puestos en libertad tras apoyar la fiscalía el recurso presentado por la defensa, considerando que había disminuido el riesgo de fuga y de reiteración delictiva al haberse incautado su material y haberse rescindido sus contratos<sup>124</sup>. Once meses después de la salida de prisión de los titiriteros, tras las causas archivadas por parte de la Audiencia Nacional, también fue archivado por la Audiencia Provincial de Madrid el delito de odio atribuido por la fiscalía, quedando los dos integrantes de la compañía Títeres desde Abajo, libres de todo proceso penal<sup>125</sup>.

Jesús Carrillo, principal responsable de la organización de los carnavales, y que ya se había visto obligado a no llevar a cabo otras propuestas para las fiestas que le habían realizado, por la polémica que pudieran generar, explica cómo vivió él el caso de los titiriteros: “Yo estaba

---

<sup>123</sup> Véase: Manifiesto *De la sátira política al esperpento judicial: libertad para los titiriteros*. 7 de febrero de 2016. Disponible en: <https://blogs.publico.es/dominipublico/15776/de-la-satira-politica-al-esperpento-judicial-libertad-para-los-titiriteros/> [Última Consulta: 9 de mayo de 2019].

<sup>124</sup> Véase: «Salen de la cárcel los dos titiriteros acusados de un delito de enaltecimiento del terrorismo» en *Diario Público* [Digital]. 10 de febrero de 2016. Disponible en: <https://www.publico.es/politica/salen-carcel-titiriteros-acusados-delito.html> [Última Consulta: 30 de abril de 2019].

<sup>125</sup> Véase: «El juez archiva la causa de delitos de odio contra los titiriteros» en *eldiario.es* [Digital]. 11 de enero de 2017. Disponible en: [https://www.eldiario.es/politica/juez-archiva-causa-delitos-titiriteros\\_0\\_600540754.html](https://www.eldiario.es/politica/juez-archiva-causa-delitos-titiriteros_0_600540754.html) [Última Consulta: 30 de abril de 2019].



rediseñando Madrid Activa<sup>126</sup>, cuando llegó la llamada por teléfono por los titiriteros. Ahí nos pudo el miedo. Yo no tomé ninguna decisión. Todo ocurrió muy rápido. A posteriori se veía que no se correspondían las causas con los efectos. La descripción del proyecto que se presentó era muy somera, ya había colaborado con el PP y formaban parte del catálogo habitual. El programador había visto otra obra de la compañía, pero no esa. Se aprobó porque no se vio ninguna cosa rara. Si hay algo que no te gusta de una obra te vas, pero no llamas a la policía. Mi opinión personal es que hubo alguien que había enviado a gente para que revisaran todas las actividades. Eso nos dejó con el paso cambiado. Una vez llevaron a los chavales a la cárcel se hizo una célula de urgencia. Celia se reunió con sus afines y todos decidían qué cabeza había que cortar. Estaban siendo amenazados por una guerra cultural y no contaban con la confianza de la alcaldesa. [...] Creo que Manuela quería la cabeza de Celia. Manuela tenía que tomar una decisión de cara a la ciudad y quería dar un gesto de autoridad. Hay un momento en que parecía que Ahora Madrid quería reaccionar y se convoca a todos los concejales a una reunión en el local de Sánchez Mato. Parecía que se querían cerrar filas frente al ataque, yo fui invitado como alguien vinculado a Ahora Madrid. Allí percibí la animadversión que existía entre unos y otros. La cercanía al poder con Manuela hacía que las lealtades no estuvieran claras... El grupo de Ganemos me citó en la Plaza de la Villa porque querían saber que posición tomar frente al sector de los actores. Llegó alguien de Podemos y vio que yo estaba allí, llamó a Rita que estaba con la alcaldesa y le dijo que estaba confabulando contra ellos. Alguien dijo que yo había estado en la convocatoria de apoyo a los titiriteros (lo cuál era falso). Entonces Manuela me convoca y ella y otra señora jueza que siempre estaba con ella, me hicieron un interrogatorio. Ella ya me tenía puesta la cruz desde el principio. Celia finalmente lo decide, yo me sentí muy arropado por mis funcionarios, más que por los colegas de Ahora Madrid. Yo finalmente dimito y lo negociamos y se me reconocen los servicios prestados”.

Montserrat Galcerán, concejala del distrito de Tetuán (donde se realizaron ese año los carnavales), afirma que "Jesús Carrillo hizo muy buena labor y fue el cabeza de turco. En su afán descentralizador, una de las cosas que planteó fue llevar el Carnaval al barrio de Tetuán y nosotros desde la Junta del Distrito nos volcamos con ello. Celia se vio muy sobrepasada con el asunto y presentó una querrela contra los titiriteros, a mi me pareció una mala idea (y se lo dije). Ella estaba muy presionada por la prensa y no tenía el apoyo de Manuela, que pensó que éramos unos absolutos locos. [...] Estaba en medio de todo eso aterrorizada y tuvo que enfrentarse con Manuela, que no quería que se retirara la denuncia. Fue consecuente y le plantó cara y dijo que había que retirarla, lo cuál realmente le costó el puesto. A Jesús se le obligó a dimitir prácticamente y Santiago Eraso dimitió poco más tarde... Realmente era verdad que había habido

---

<sup>126</sup> Programa cultural municipal analizado en el capítulo 6.

cosas que no se habían hecho bien”. Celia Mayer, responsable máxima, como concejala de Cultura afirma que “fue un golpetazo de incredulidad, la información además nos llegó súper fragmentada y fue una experiencia terrible. No me quiero victimizar (mucho peor lo pasaron los titiriteros) y creo que tengo que hacer cierta autocrítica por la manera que tuvimos de gestionarlo. Fue también un aprendizaje y una experiencia. Lo hubiéramos hecho totalmente diferente y se puede hacer una lectura sobre cómo funcionan las relaciones de poder cuando la gente normal llega a las instituciones. Me parece de una brutalidad máxima que les metieran en preventiva”.

Por su parte, la socialista Mar Espinar, considera que “lo de los titiriteros fue una metedura de pata de Mayer porque además sobreactuó denunciando a los titiriteros. El problema es ponerse al programar sin tener ni idea de hacerlo y luego cuando tienes un problema ni siquiera sabes reaccionar. Y es el problema que tuvo Celia Mayer”. Isabel Rosell, no cree “que estuviese en su intención que aparecieran esos títeres en un programa en directo para niños, en un horario determinado, pero lógicamente los contenidos ofendieron a los padres. No solo eran ofensivos, sino que atacaban a creencias determinadas y eran cosas absolutamente fuera de lugar en ese contexto infantil y sin avisar. Celia Mayer denunció y luego quiso retirar la denuncia... Eso fue todo fruto de un error de organización, pues descentralizar no es solo decirlo, sino que hay que saber gestionarlo. Si lo haces con Madrid Destino tienes que coordinarlo muy bien, porque lo organiza la junta, pero lo paga Madrid Destino... y terminó con la depuración de Jesús Carrillo. La falta de experiencia, de conocimiento y de capacidad de gestión era evidente. Nadie había comprobado el resto de la programación (como si no fuera de nadie). Entonces, te puede suceder esto y más cosas y nadie se hacía responsable”.

Ante las diferentes polémicas de gran calado mediático en apenas ocho meses de gobierno, y ante la petición de todos los grupos municipales de la dimisión de la concejala del Área de Cultura y Deportes, Celia Mayer, la alcaldesa trató de salir del paso prometiendo nuevos protocolos de actuación y la incorporación de nuevos perfiles en el área dirigida por Mayer<sup>127</sup>. En ese contexto, el hasta entonces director general de Programas y Actividades Culturales, Jesús Carrillo, presentó su dimisión volviendo a su puesto de profesor titular en la Universidad Autónoma de Madrid, siendo relevado por Getsemaní San Marcos, hasta el momento directora del Teatro Pradillo de Madrid<sup>128</sup>, dándose la situación de que apenas ocho meses después del comienzo de la legislatura, ya habían sido nombrados dos concejales/as de cultura y dos directores/as generales de Programas y Actividades Culturales. Finalmente, pese a la petición de reprobación presentada en el Pleno

---

<sup>127</sup> Véase: Serrato, F. «Dimite el director de Actividades Culturales del Ayuntamiento» en *El País* [Digital]. 1 de marzo de 2016. Disponible en: [https://elpais.com/ccaa/2016/03/01/madrid/1456836966\\_493300.html](https://elpais.com/ccaa/2016/03/01/madrid/1456836966_493300.html) [Última consulta: 12 de mayo de 2019].

<sup>128</sup> BOAM (Boletín Oficial del Ayuntamiento de Madrid). 7 de marzo de 2016. Número 7.613 (Página 5-6).

municipal de marzo, por parte del grupo municipal del Partido Popular hacia la delegada de Cultura y Deportes, Celia Mayer, el cese no se produjo debido al apoyo del PSOE en la votación<sup>129</sup>.

Un par de meses más tarde de esta oleada de polémicas —en mayo de 2016— se produjo otro caso que también podría asociarse a las batallas culturales relacionadas con el Gobierno de Ahora Madrid, atacando en esta ocasión al director general de Contenidos y Espacios Culturales de Madrid Destino, Santiago Eraso. El gestor cultural, que había sido —entre 2009 y 2011— director de la candidatura de San Sebastián para la Capital Europea de la Cultura 2016, dirigió y coordinó el proyecto *Tratado de Paz*, una exposición que reunió más de 400 obras de 21 museos internacionales sobre el tema de la paz y sus formas de representación, y en cuyo dossier de prensa se hablaba de ETA como “un fenómeno a la vez político, cultural y militar”. El 25 de mayo de 2016, en el Pleno municipal del Ayuntamiento de Madrid, la concejala del Partido Popular, Isabel Rosell, pedía la dimisión de Eraso, calificando la exposición *Tratado de Paz* como “una muestra en la que se humilla repugnantemente a las víctimas del terrorismo”, valorando la definición que se había hecho sobre ETA de “asquerosa e inaceptable”<sup>130</sup>. Pocos días después de la celebración del pleno, en una entrevista publicada en el diario online *El Español*, Eraso aclaraba que “la frase se refiere a los productos culturales que se generan en todo tipo de barbarie. Como Breda o el Guernica de Picasso”. Para Eraso, la interpretación de la frase había sido sesgada y tenía que ver con las guerras culturales que estaba sufriendo el Gobierno en aquel momento<sup>131</sup>. Finalmente, la definición de ETA fue eliminada por parte de los responsables de Donostia Cultura 2016 y meses más tarde, en septiembre de ese mismo 2016, Santiago Eraso dimitía de forma voluntaria de su cargo en Madrid Destino alegando “cuestiones personales” y “cierto agotamiento en su labor”<sup>132</sup>. En 2018, en una entrevista de Daniel Heredia para la revista *Periférica*, Santiago Eraso confesó cierta “decepción política, frustración profesional y malestar personal. [...] Analizados todos los elementos en discordia, ante nuestra incapacidad por hacer frente a la situación y reconociendo también mis propios límites y «errores» decidí abandonar el barco...” (Heredia, 2018: 16) y justificó su dimisión alegando que “entre la coherencia absoluta y la incoherencia total existe un margen de movimiento para una vida que quiere resguardar su dignidad” (Heredia, 2018: 16).

---

<sup>129</sup> Diario de Sesiones del Pleno del Ayuntamiento de Madrid. Sesión (6/2016). 30 de marzo de 2016. Número 1268. Fecha de edición: 15 de abril de 2016.

<sup>130</sup> Diario de Sesiones del Pleno del Ayuntamiento de Madrid. Sesión (12/2016). 25 de mayo de 2016. Número 1291. Fecha de edición: 8 de junio de 2016.

<sup>131</sup> Véase: H. Riaño, P. «Santiago Eraso: «No soy el vocero de ETA»» en *El Español* [Digital]. 31 de mayo de 2016. Disponible en: [https://www.elespanol.com/cultura/arte/20160530/128737413\\_0.html](https://www.elespanol.com/cultura/arte/20160530/128737413_0.html) [Última consulta: 23 de mayo de 2019].

<sup>132</sup> Véase: Morales, C. «Santiago Eraso deja la dirección de Madrid Destino» en *Infolibre* [Digital]. 16 de septiembre de 2016. Disponible en: [https://www.infolibre.es/noticias/cultura/2016/09/16/santiago\\_eraso\\_deja\\_direccion\\_madrid\\_destino\\_54802\\_1026.html](https://www.infolibre.es/noticias/cultura/2016/09/16/santiago_eraso_deja_direccion_madrid_destino_54802_1026.html) [Última consulta: 23 de mayo de 2019].

Para ayudar a contextualizar el momento político que se estaba viviendo en ese momento, cabe destacar la considerable deriva represiva por parte del Estado español hacia todo movimiento que pudiera cuestionar mínimamente el llamado «Régimen del 78» (Huerga y Busquets, 2018). En 2008, consecuencia de la crisis económica, comienzan a activarse los movimientos sociales que desembocarían en el 15M. Tras la mayoría absoluta del Partido Popular en las Elecciones Generales de 2011 y la consecuente oleada de recortes y derechos fundamentales que no hicieron más que profundizar en las desigualdades económicas y sociales, el Estado español, ante el previsible desencadenamiento de un nuevo periodo de protestas sociales, opta por llevar a cabo dos iniciativas legislativas: la reforma del Código Penal y la Ley Orgánica de Protección de la Seguridad Ciudadana —popularmente conocida como «Ley Mordaza»— endureciendo las penas y reprimiendo más duramente la disidencia, “creando de esta manera un instrumento muy eficaz de censura, autocensura y desmovilización” (Huerga y Busquets, 2018: 24).

En los años que rodean a la escritura de esta tesis, dejando a un lado por falta de espacio y tiempo —no de importancia— la durísima represión sufrida por el pueblo catalán derivada del referéndum del día 1 de octubre de 2017, o los diferentes casos de presos políticos encarcelados en el Estado español, han sido numerosas las personas —especialmente dentro del ámbito de la cultura y la creación artística— que se han visto enfrentadas a diferentes procesos judiciales derivados de la Ley Mordaza o de la Reforma del Código Penal acusadas de delitos de desobediencia, incitación al odio, enaltecimiento al terrorismo, injurias a la corona, u ofensa a los sentimientos religiosos, entre otros<sup>133</sup>, cuando la lógica hace pensar que, en caso de que estos comentarios puedan ser considerados reprobables, deberían limitarse a la opinión pública (Huerga y Busquets, 2018).

En este sentido, en los últimos años se han creado o han tomado fuerza diferentes movimientos y organizaciones como No Callarem, el colectivo ALE (Artistas por la libertad de expresión), el Centro Irídia, Nosomodelito, o la Plataforma en Defensa de la Libertad de Información (PDLI), para denunciar los ataques constantes a la libertad de expresión y manifestación, posicionarse contra la Ley Mordaza y la aplicación del Código Penal, o para intervenir ante las vulneraciones de los derechos humanos, civiles y políticos (Huerga y Busquets, 2018).

Volviendo al Ayuntamiento de Madrid, estas polémicas no se limitarían únicamente a los primeros meses de gobierno y, aunque no se encuadren dentro del primer año que analizamos en

---

<sup>133</sup> Raperos como Pablo Hásel, Valtònic o César Strawberry, el actor Willy Toledo, el humorista Facu Díaz o la tuitera Cassandra Vera son algunos de los casos más conocidos de personas judicializadas por este tipo de supuestos delitos.

este apartado, consideramos relevante mencionar otros dos casos que se produjeron a lo largo de la legislatura. Así, en marzo de 2017 la concejala de Cultura Celia Mayer, volvería a estar en el foco del debate ante el anuncio de que se quitarían los nombres de Fernando Arrabal y Max Aub de dos de las salas de Las Naves de Matadero<sup>134</sup>. Este hecho, que la concejala Mayer atribuyó a una confusión entre el nombre oficial y el extraoficial o artístico, provocó una lluvia de críticas tanto por parte de la oposición política, como por el propio Fernando Arrabal y los familiares de Max Aub, que a la postre se convertirían en la última polémica de la concejala Mayer, pues al poco tiempo iba a ser cesada en su cargo.

Por último, ya en la etapa final del gobierno, en marzo de 2018, la concejala de Ahora Madrid, Rommy Arce, también iba a verse involucrada en un conflicto en torno a la libertad de expresión. A raíz de unos disturbios en el barrio de Lavapiés que le costaron la vida al mantero Mame Mbaye tras una persecución policial, la concejala denunció vía Twitter la violencia institucional que había provocado el fallecimiento de Mame. Este hecho propició una querrela por parte del Sindicato Unión de Policía Municipal acusándola de incitación al odio, injurias y calumnias con publicidad (Huerga y Busquets, 2018) con la correspondiente utilización política por parte de la oposición pidiendo sus disculpas o incluso su dimisión<sup>135</sup>.

De este modo, volvía en esos años a hablarse de las «guerras culturales» entendidas como — según el periodista José Durán— “esos momentos de fricción entre cultura y política, valga la redundancia, en los que se discute lo que se puede o no mostrar en público, lo que la creación debe o no tocar, lo que significan o no las tradiciones; y se fija lo que se debe pensar”<sup>136</sup>. Por su parte, para el investigador en políticas culturales Jaron Rowan (2016) las guerras culturales han sido una de las principales armas de los sectores conservadores contra los ayuntamientos municipalistas y, especialmente, contra el Gobierno de Ahora Madrid. “Estos ejemplos — argumenta Rowan— evidencian quién puede hacer uso de los símbolos, quién puede resignificar tradiciones y desde dónde se puede crear imaginario. Los ataques constantes por parte de la caverna mediática y los sectores de la derecha han pillado desprevenidas a muchas instituciones. Para protegerse, muchas de ellas han hecho movimientos raros, cierres preventivos, despidos inesperados y dado disculpas innecesarias” (2016: 65). Lamentablemente, estas guerras culturales permiten gobernar a quienes no han ganado las elecciones y enquistar las conversaciones sobre

---

<sup>134</sup> Véase: «El Matadero no quitará el nombre de Max Aub y Arrabal en sus salas» en *Telemadrid* [Digital]. 7 de marzo de 2017. Disponible en: <http://www.telemadrid.es/noticias/cultura/Matadero-quitara-Max-Aub-Arrabal-0-1882311768--20170307114839.html> [Última consulta: 23 de marzo de 2020].

<sup>135</sup> Diario de Sesiones del Pleno del Ayuntamiento de Madrid. Sesión (9/2018). 24 de abril de 2018. Número 1573. Fecha de edición: 9 de mayo de 2018.

<sup>136</sup> Véase: «¿De qué hablamos cuando hablamos de guerras culturales?» en *Diagonal* [Digital]. 19 de febrero de 2016. Disponible en: <https://www.diagonalperiodico.net/culturas/29374-guerras-culturales-beyonce-super-bowl-titiriteros-carcel.html> [Última consulta: 5 de marzo de 2021].

políticas culturales en la capa más superficial de la cultura en detrimento de poder debatir sobre lo material y lo realmente transformador (Rowan, 2016).

Apoyándose también en las «guerras culturales», el gestor cultural Santiago Eraso quién —como hemos visto en este apartado— las sufrió durante su breve periodo como director de Contenidos y Espacios Culturales de Madrid Destino, argumenta que estas guerras en el fondo no son más que “pugnas políticas [...] lamentablemente partidistas sobre el control de lo simbólico” (Heredia, 2018: 16). Según Eraso, las fuerzas reaccionarias y sus poderosos medios de comunicación, solo buscan restablecer la vuelta al orden que perdieron cuando candidaturas municipalistas surgidas a raíz del 15M entraron en muchas instituciones. No aceptan que estas puedan “alterar las reglas de juego económicas, jurídicas y simbólicas del sistema” (Heredia, 2018: 16) y utilizan cualquier arma para atacar a sus responsables. “No nos olvidemos —argumenta Eraso— de que las élites, mediante el control de la “hegemonía cultural”, normalizan y regulan la vida social, validan o censuran determinadas tradiciones o normalizan las formas de relación social dominantes” (Heredia, 2018: 16). Este argumento, nos lleva al concepto gramsciano de “hegemonía” que ya se ha visto en el apartado 3.1, mostrando la total vigencia del concepto popularizado por el filósofo y político italiano durante el primer tercio del siglo XX.

Haciendo balance de los primeros meses de gobierno, Mar Espinar (PSOE) considera que “se utilizó también (hábilmente) por parte de Ahora Madrid esa especie de guerra cultural, pero creo que objetivamente cuando vas a gestionar la cultura de Madrid tienes que saber gestionar y sino sabes, tienes que rodearte de los mejores y Celia Mayer ni sabía gestionar ni sabía rodearse de los mejores. Además, tenía el problema de no saber escuchar. No consideraba que tuviese que hacerlo”. Isabel Rosell (PP), por su parte tiene una visión negativa no solo de los primeros meses “sino que casi diría el primer año y medio fueron un calvario, con errores totalmente innecesarios que pagaron toda la ciudadanía, fruto de la falta de experiencia, de politizar demasiado lo que sería una gestión municipal. El Ayuntamiento es una institución cercana al ciudadano y su función tiene que ser la de dar servicio al ciudadano. Si tu aplicas demasiada política y demasiada ideología a veces te olvidas por lo que estas allí, que no es por frases o por utopías sino por dar servicio y tomar decisiones”. Con estas declaraciones, como observaremos con mayor profundidad más adelante, podemos observar una crítica que sería constante durante toda la legislatura por parte de los tres grupos municipales (PSOE, PP y Cs) hacia una excesiva ideologización de la cultura del equipo de Cultura del Gobierno de Ahora Madrid en la cual profundizaremos en el capítulo siguiente.

#### 5.4.2. LA CONSOLIDACIÓN DEL DISCURSO CULTURAL MUNICIPALISTA (DCM) POST 25M

A partir de la segunda mitad del año 2015, tras la victoria electoral de varias candidaturas municipalistas en las elecciones municipales del 25 de mayo de 2015, tuvo lugar una oleada de jornadas, charlas y conferencias por todo el país en torno al discurso que se había venido construyendo desde hacía ya tiempo, y que anteriormente hemos denominado *Discurso Cultural Municipalista* (DCM). Este discurso que antepone la cultura como un bien común por encima de visiones más mercantilistas de esta, que proponía lógicas cooperativistas y descentralizadas de gestión cultural o que apostaba por los procesos participativos para de ese modo, generar políticas culturales más democráticas, iba a convertirse en poco tiempo en un discurso muy relevante en el ámbito cultural.

A pesar de la importancia de los gobiernos locales para promover este “nuevo”<sup>137</sup> paradigma de políticas culturales, iba a ser el extinto Ministerio de Educación, Cultura y Deporte quien crease en noviembre de 2015, a través de la Subdirección General de Cooperación Cultural con las Comunidades Autónomas, el *Encuentro Cultura Local y Construcción de Ciudadanía* (*Cultura y Ciudadanía* en las siguientes ediciones) (Burgos; Sanz y Fernández-Naves, 2020). Este encuentro, fue una especie de oasis dentro del Gobierno del Partido Popular y, si bien desde el año 2011 la política cultural de los populares no había estado caracterizada especialmente por su buen entendimiento con el sector cultural, el Encuentro Cultura y Ciudadanía tuvo desde el principio una muy buena aceptación entre los profesionales de la cultura y la gestión cultural. Este hecho pudo ser debido a que abrió los debates hacia espacios en los que antes apenas había entrado el Ministerio, tales como la participación y la mediación cultural, las economías sociales de la cultura, la innovación social o la construcción de comunidad<sup>138</sup>.

Así, como otro ejemplo del discurso de política cultural que comenzaba a entrar en las instituciones, en noviembre de 2015, tuvo lugar en Tenerife la jornada *Política, Ideología y Gestión de la Cultura* organizada por la Fundación Pedro García Cabrera y la Asociación de Profesionales de la Gestión Cultural de Canarias. Durante tres días, pasaron por el Tenerife Espacio de las Artes (TEA) expertos en políticas culturales como Rubén Martínez o Jaron Rowan, los cuales realizaron ponencias donde se entremezclaba la cultura con la política, sumado a la tradicional crítica hacia las industrias culturales y creativas, y a la defensa de la cultura como

---

<sup>137</sup> Entrecorrimos la palabra “nuevo” con el objetivo de dar a entender que no se trata de un paradigma de nueva creación sino una suerte de reactualización del paradigma de la democracia cultural, cuya relevancia se había incrementado en los últimos años.

<sup>138</sup> *Encuentro Cultura Local y Construcción de Ciudadanía*. Organizado por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. 5 y 6 de Noviembre de 2015. Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM).

derecho y “del bien común” (Fundación Pedro García Cabrera, 2015). También los nuevos representantes municipales tendrían su turno con la participación de Natalia Balseiro por parte del Ayuntamiento de A Coruña, Jesús Carrillo de Madrid o Berta Sureda de Barcelona en la mesa redonda *¿Nuevos municipalismos: nuevas políticas culturales?*, donde de alguna manera, se trataban de llevar a la práctica política los postulados teóricos de los anteriores conferenciantes<sup>139</sup>.

También en el mes de noviembre de 2015 iba a tener lugar la I Jornada *Construyendo Cultura* en el Centro Cultural de Lavapiés, organizada por la Junta del Distrito de Centro de Madrid, con el subtítulo: *Pensar, Participar, Decidir Junt@s los modelos culturales de nuestros barrios*. Se trataba de una jornada de mañana y tarde promovida por el Ayuntamiento de Madrid para tener una primera toma de contacto con el tejido cultural de la ciudad, tratando temas como las iniciativas ciudadanas en cultura, la transparencia en los recursos públicos, el espacio público o los nuevos canales de participación que se comenzaban a vislumbrar con el nuevo Gobierno<sup>140</sup>.

Ya en el año 2016, el 15 y 16 de enero tenían lugar en Cádiz (una de las ciudades con victoria de confluencia municipalista), los encuentros *Culturas Comunes* como primera fase (recogida de información) para la creación de un Plan Director de la Delegación Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Cádiz. Las jornadas contaron con dos mesas redondas con ponentes de prestigio, en donde se dieron a conocer algunas experiencias que planteaban fórmulas de gestión alternativas con impacto a nivel nacional, así como la puesta en marcha de cinco mesas de trabajo con distintas temáticas (procomún, asociacionismo, relación público-social, equipamientos, y prácticas culturales, entre otras) que contó con la participación de más de doscientas personas. Una vez concluyeron las jornadas, el trabajo se fue desarrollando atravesando las diferentes fases, hasta la creación del Plan Director de Cultura 2016 – 2019. Una vez presentado el plan, se realizarían tres jornadas más de Culturas Comunes hasta el año 2019, con la intención de mantener las jornadas como unos encuentros anuales para la cultura participativa generando un espacio para el conocimiento, la reflexión, y el debate<sup>141</sup>.

Tras las jornadas de Cádiz, también organizaron unas similares en otra de las ciudades donde había ganado una candidatura municipalista, Barcelona. Así, los días 1 y 2 de marzo de 2016

---

<sup>139</sup> *Política, Ideología y Gestión de la Cultura*. VII Jornadas Profesionales de la Asociación de Profesionales de la Gestión Cultural de Canarias. Organizadas por la Fundación Pedro García Cabrera y la Asociación de Profesionales de la Gestión Cultural de Canarias. 19, 20 y 21 de noviembre de 2015. Tenerife Espacio de las Artes (TEA).

<sup>140</sup> *Construyendo Cultura*. Jornada organizada por la Junta del Distrito Centro de Madrid. 29 de noviembre de 2015. Centro Cultural Olivar.

<sup>141</sup> *Culturas Comunes*. Plan director de la Delegación de Cultura del Ayuntamiento de Cádiz 2016 – 2019. Organizado por la Fundación Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Cádiz. 15 y 16 de enero de 2016. Casa de la Juventud de Cádiz.



tuvieron lugar las jornadas *Cultura Viva*<sup>142</sup> donde se realizaron diferentes talleres y ponencias sobre gestión comunitaria de la cultura, memoria, laboratorios de ciudadanía o nuevas economías de la cultura. Tras las jornadas y un tiempo de incertidumbre, el espacio Cultura Viva, finalmente, se convertiría en un programa municipal con cierta relevancia dentro del Institut de Cultura de Barcelona (ICUB) y, además de la organización de jornadas en torno a las temáticas que comentamos, también se pusieron en marcha diferentes proyectos de cultura comunitaria a través de él.

Para terminar este breve recorrido de encuentros culturales producidos en diferentes ciudades del país, mencionaremos las *Jornadas de Contraste del Documento Base de las políticas culturales del Ayuntamiento de Sevilla*, organizadas por el Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla los días 18 y 19 de abril de 2016. Las jornadas contaron con la participación de más de doscientos profesionales del sector cultural de Sevilla y de una veintena de expertos de ámbito nacional, y tenía por objetivo contrastar y dar aportaciones sobre un documento que ya había sido iniciado por un grupo motor. Al igual que en las jornadas citadas anteriormente, también en estas las líneas de actuación iban por caminos similares: garantizar el acceso a la cultura como bien común, promover la participación ciudadana, descentralizar la cultura hacia los distritos y potenciar la cultura de proximidad, apoyar al tejido cultural o crear un consejo asesor de cultura serían algunos ejemplos. Todo ello, pasó a formar parte del Documento Base de las Políticas Culturales del Ayuntamiento de Sevilla 2016-2019<sup>143</sup>.

Es cierto que no todas las jornadas a las que hemos hecho referencia fueron organizadas desde los ayuntamientos municipalistas. Sin embargo, sí hemos podido constatar cómo a raíz de la irrupción de estas fuerzas políticas en los ayuntamientos más importantes del país, el discurso cultural que aparecía en sus programas electorales comienza a extenderse adquiriendo una cierta notoriedad en los círculos culturales. Este Discurso Cultural Municipalista (DCM), cuyas características beben claramente del paradigma de la democracia cultural, puede configurarse en torno a tres ejes principales:

- **Gobernanza Participativa de la cultura:** se reivindica la necesidad de promover la participación ciudadana en cultura, entendiendo esta como la participación de la ciudadanía en la toma de decisiones de las políticas culturales, ya sea con la creación de procesos participativos, consejos de cultura con representatividad social o la

---

<sup>142</sup> *Cultura Viva*. Jornadas organizadas por el Institut de Cultura de Barcelona (ICUB). 1 y 2 de marzo de 2016. Fàbrica de Creació Fabra i Coats.

<sup>143</sup> *Jornadas de Contraste del Documento Base de las Políticas Culturales de Sevilla 2016 – 2019*. Organizadas por el Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla. 18 y 19 de abril de 2016.

utilización de otros instrumentos de participación como los presupuestos participativos o los foros y consejos territoriales.

- **Descentralización Cultural y Cultura de Proximidad:** sobre este eje se establece la necesidad de descentralizar las programaciones de los diferentes eventos culturales de la ciudad hacia todos los distritos. Además, otro aspecto importante de este eje es la potenciación de los equipamientos culturales de proximidad como bibliotecas o centros culturales de distrito, que fomenten la cultura de base.
- **Gestión Comunitaria de la Cultura:** entendiéndolo por este eje la facilitación de recursos, por parte del Gobierno local, hacia colectivos o iniciativas ciudadanas comunitarias, así como a la promoción del asociacionismo y la generación de tejido social y cultural.

Existen más ejes y líneas de acción promovidas dentro de este discurso como la lucha contra la precariedad laboral en cultura, la promoción de la cultura local, la memoria histórica, los feminismos, el fomento de la producción cultural o la transparencia. Sin embargo, creemos que, por la particularidad de los tres ejes anteriormente expuestos, pueden ser considerados más específicos de este discurso cultural, y —por tanto— son los que van a marcar nuestra investigación empírica. En el siguiente apartado, analizaremos cómo se fue consolidando el programa político-cultural de la ciudad de Madrid y cómo se vio afectado por el Discurso Cultural Municipalista que se estaba estableciendo en todo el país.

#### **5.4.3. LA CONSOLIDACIÓN DEL PROGRAMA CULTURAL DEL GOBIERNO DE AHORA MADRID**

Como ya hemos comentado anteriormente, el programa cultural de Ahora Madrid previo a las elecciones municipales del 25M no se caracterizó por tener un desarrollo excesivamente profundo y fue principalmente, durante el año 2016 cuando se fueron concretando las principales líneas de actuación y donde pudo apreciarse una clara influencia del discurso cultural municipalista que hemos explorado en el apartado anterior. Como ya hemos mencionado anteriormente, dado que el análisis del capítulo 6 va a centrarse en los ejes Participación-Proximidad-Común, este apartado también se centrará en esos tres aspectos.

Estructuraremos este apartado en tres fases: en primer lugar, se expondrán y analizarán algunas de las intervenciones de responsables de cultura del Gobierno Municipal en las comisiones

ordinarias de cultura y deportes y en el Pleno municipal del Ayuntamiento, realizadas durante los primeros meses de gobierno, donde se detallan las líneas de actuación en materia cultural. Posteriormente, se realizará un breve análisis de las conclusiones obtenidas en el que fuera el principal programa municipal en materia de gobernanza participativa en cultura, Los Laboratorios, a través del cual también se fue concretando el programa cultural. Por último, para concluir este apartado, se expondrán las principales líneas de acción cultural que formaban parte del Plan de Gobierno 2015-2019 presentado en octubre de 2016.

El día 3 de julio de 2015 tenía lugar la sesión constitutiva de la Comisión permanente ordinaria de Cultura y Deportes donde se nombraba a la concejala del Área de Cultura y Deportes, Celia Mayer Duque, presidenta de dicha comisión<sup>144</sup>. Unos días más tarde, justo cuando se cumplía un mes desde la constitución del Pleno del Ayuntamiento de Madrid, el 15 de julio de 2015, tenía lugar la primera sesión de la comisión<sup>145</sup>, donde la presidenta y delegada del Área de Cultura y Deportes, iba a ser preguntada por las líneas de actuación de su formación en materia cultural mediante dos solicitudes de comparecencia realizadas por parte de los grupos municipales del Partido Popular y del Partido Socialista.

En su comparecencia, la responsable de Cultura de Ahora Madrid, Celia Mayer, planteó un diagnóstico sobre la situación de aquel momento, caracterizado —según Mayer— por una exclusión en el acceso a la cultura hacia gran parte de la población madrileña, una baja calidad en la programación artística, una infrautilización de los espacios culturales municipales y una baja permeabilidad institucional hacia la iniciativa social y ciudadana. Con este diagnóstico, Mayer planteó en su comparecencia dos líneas estratégicas: una primera que consistía en garantizar el acceso a la oferta cultural trabajando aspectos como una política de precios, la potenciación de las TIC y las licencias libres, o la apuesta por la utilización del espacio público en la programación cultural. La segunda línea, la cual exploraremos más en profundidad ya que tiene una mayor relación con los ejes Participación-Proximidad-Común (PPC) que analizaremos en el siguiente apartado, “tiene que ver con la transparencia y el gobierno democrático en la gestión cultural”— anunció Mayer—. En esta línea, se plantea como elemento fundamental la descentralización de competencias culturales hacia los distritos apostando “por una cultura de proximidad que garantice tanto la diversidad en la programación como la participación ciudadana”. La descentralización de la oferta cultural, como ya hemos visto en otras candidaturas municipalistas, es uno de los principales puntos de referencia en las políticas culturales de este tipo de

---

<sup>144</sup> Diario de Sesiones del Pleno del Ayuntamiento de Madrid. Comisión Ordinaria de Cultura y Deportes. 3 de julio de 2015. Número 1.163. Fecha de edición: 9 de julio de 2015.

<sup>145</sup> Diario de Sesiones del Pleno del Ayuntamiento de Madrid. Comisión Ordinaria de Cultura y Deportes. 15 de julio de 2015. Número 1.173. Fecha de edición: 23 de julio de 2015.

confluencias y el caso de Ahora Madrid —como deja claro Mayer en su primera comparecencia— no iba a ser una excepción: “También apostamos por una programación metropolitana descentralizada. Es decir, no consideramos que todo tenga que estar en la almendra central de la ciudad, sino que existen muchos barrios y muchos distritos donde se pueden hacer muchísimas cosas”. En torno a este aspecto, al ser posteriormente preguntada por la concejala portavoz de Cultura del Partido Popular, Isabel Rosell, sobre los planes del Gobierno respecto a las bibliotecas, la concejala Mayer respondió: “Las bibliotecas van a ser una prioridad de gobierno para nosotros porque consideramos que además de la función que desempeñan, pueden tener una labor pedagógica y comunitaria muy importante. Entonces, estamos en contacto con ellos y sobre todo entendemos que tenemos que cooperar mucho con la comunidad autónoma para que las bibliotecas estén en el lugar en el que se merecen”. En esta misma línea estratégica, la responsable de cultura también incidió en la necesidad de fomentar la participación y la iniciativa ciudadana haciendo “que la ciudadanía participe directamente en la gestión y en el desarrollo de las políticas culturales [...] Para ello consideramos necesario promocionar el asociacionismo cultural y deportivo porque consideramos que es la base de una ciudadanía implicada”.

Tras la comparecencia de Mayer, los tres partidos de la oposición (Cs, PSOE y PP) mostrarían ya una notable confrontación que se iba a prolongar durante toda la legislatura. Así, la concejala de Ciudadanos, Sofía Miranda, criticaría la falta de concreción en los objetivos expuestos por Mayer: “Estos objetivos deberían haberse trazado en campaña electoral, no ahora, ahora es el momento del cómo y creo que no he escuchado ni un cómo en toda su intervención”, denunciando además un cierto “desgobierno cultural en Madrid”. Para concluir su intervención, la representante de Cs, insistiría también en una idea que, como ya hemos comentado, se le recriminaría desde los tres grupos municipales, de manera frecuente al Gobierno de Ahora Madrid: ideologizar la cultura. En palabras de Miranda: “Es necesario construir entre todos y por eso apostamos por una política del bien común cultural, una política al servicio de los creadores y de los ciudadanos. Ahora bien, la solución no pasa por desprivatizar la cultura para luego convertirla en un instrumento ideológico al servicio del nuevo poder municipal; el Ayuntamiento no debe servir a la ideología de nadie, sino al bien de todos sus ciudadanos, al que servimos y por los que estamos aquí [...] La mejor política cultural es aquella que deja expresarse a la cultura, asegurando unos servicios para la comunidad. No queremos una política cultural dirigida ni ideologizada...”.

Por su parte, la concejala socialista, María del Mar Espinar, también echó de menos una concreción en las líneas de actuación presentadas por Mayer: “Usted no ha respondido del todo a cuál es su modelo cultural. Usted ha ofrecido un libro en el que ni siquiera hay índice, solo hay un título y una sinopsis”. Además, Espinar también quiso mostrar una alerta sobre la cultura que —a su modo de entender— la concejala del área de Cultura trató de defender en su intervención:

“Sobre el modelo que quieren desarrollar, simplemente recordarle que la cultura alternativa, cuando recibe el exceso de cariño por parte del sector público, deja de ser alternativa. Hay que garantizar la libertad creadora, la posibilidad de compartir las creaciones, garantizar los espacios culturales, promover la asistencia a celebraciones culturales, sin olvidar que, a la cultura, a la buena cultura no le gustan los tutores, porque la cultura es libre y no hay que intentar someterla. En el último turno intervino la concejala del Partido Popular, Isabel Rosell, la cuál rechazó las críticas hacia su partido que previamente había hecho Mayer en su comparecencia y le realizó preguntas sobre casos específicos de interés cultural de la ciudad, pero sin realizar ninguna valoración sobre su forma de entender la política cultural.

Unos meses más tarde, en la Comisión ordinaria de Cultura y Deportes de octubre, al ser preguntada la delegada de Cultura, Celia Mayer, por la concejala popular, Isabel Rosell, acerca del efecto de las primeras actuaciones municipales en la cultura de la ciudad, la responsable del Gobierno argumentó haber realizado, además de algunas intervenciones de carácter urgente para evitar el cierre de algunos espacios culturales de la ciudad, medidas de gran calado a medio plazo pero de difícil evaluación en ese momento, que comenzarían a verse en 2016<sup>146</sup>.

Una vez entrado el 2016, y con las polémicas por la cabalgata de los Reyes Magos o el caso de los titiriteros en Carnaval aún muy recientes, el grupo municipal Ciudadanos planteaba en el pleno municipal del mes de febrero<sup>147</sup>, una solicitud de comparecencia hacia la delegada del Área de Gobierno de Cultura y Deportes, Celia Mayer, con el objetivo de que esta explicase las líneas generales de la política cultural que se estaban llevando a cabo desde su área. Así, la portavoz de Ciudadanos, Sofía Miranda, planteó la solicitud de comparecencia en el pleno argumentando que el área “está ausente” y va “a la deriva” en lo que se refiere a objetivos generales del área, participación ciudadana, Madrid Destino o centros culturales municipales, entre otros.

Así, la concejala del Área de Cultura y Deportes, iba a realizar una larga intervención que supondría uno de los primeros documentos relevantes sobre la política cultural de la plataforma Ahora Madrid. Unos días más tarde, el Ayuntamiento de Madrid publicaba en su página web un resumen más estructurado de la intervención de Mayer titulado *Un modelo cultural para Madrid*<sup>148</sup>, que será el que utilizemos a continuación para explicar el discurso programático que adquiriría entonces la formación del Gobierno. Si bien la intervención intenta abarcar el conjunto

---

<sup>146</sup> Diario de Sesiones del Pleno del Ayuntamiento de Madrid. Comisión Ordinaria de Cultura y Deportes. 19 de octubre de 2015. Número 1.190. Fecha de edición: 26 de octubre de 2015.

<sup>147</sup> Diario de Sesiones del Pleno del Ayuntamiento de Madrid. 23 de febrero de 2016. Número 1.257. Fecha de edición: 3 de marzo de 2016.

<sup>148</sup> Véase: *Un modelo cultural para Madrid*. Resumen de la comparecencia de la delegada de cultura y deportes, Celia Mayer, para explicar las líneas generales de la política cultural del Ayuntamiento en el Pleno del 23 de febrero de 2016. Disponible en: <https://diario.madrid.es/blog/2016/02/23/un-modelo-cultural-para-madrid/>

de la política cultural de la ciudad, dado que nuestro ámbito está enfocado en los ejes Participación-Proximidad-Común, serán las políticas relacionadas con estos aspectos en las que nos centremos principalmente.

En primer lugar, se tratan de exponer los diferentes aspectos que, digamos, formarían parte del discurso teórico de la política cultural de Ahora Madrid. En ese sentido, la delegada de Cultura habla al comienzo de su intervención de promover una cultura de proximidad, garantizando no solo el acceso a los bienes culturales sino también la participación como sujetos activos. Mayer sostiene que, en los últimos años, la política cultural de la ciudad se ha centrado en los grandes eventos y las grandes infraestructuras, infrautilizando los espacios culturales de proximidad como los centros culturales de distrito y las bibliotecas, que serán elementos claves en el modelo cultural de Madrid. Por otra parte, además de mostrar una intención por potenciar la cultura digital, la educación artística o la memoria y la identidad de Madrid, Mayer también aboga por potenciar el espacio público y la diversidad cultural que caracteriza el tejido cultural y creativo de la ciudad, creando un Madrid amable, contracultural y popular.

Tras su introducción, Mayer procedería a presentar las tres líneas estratégicas que tratarían de implementar:

- **Línea 1: Acceso a contenidos, dotaciones y servicios**

Bajo esta línea estratégica figuran entre otras acciones a desarrollar, la potenciación de las infraestructuras de la ciudad, especialmente las bibliotecas y los centros de distrito. Se plantea la creación del Plan Estratégico de Bibliotecas 2017-2022 de extensión y reconceptualización de la red de bibliotecas que contempla la construcción y apertura —entre 2016 y 2019— de cinco nuevas bibliotecas en diferentes distritos. Por otra parte, también esta línea de investigación abordaba lo relativo a la descentralización cultural de la ciudad: en la programación de los grandes eventos culturales hacia los distritos (como por ejemplo el Carnaval o el Año Nuevo Chino), con la ampliación del presupuesto de Madrid Activa<sup>149</sup>, o colaborando con las juntas de distrito y el Área de Coordinación Territorial y Asociaciones en las fiestas populares de los barrios. Al final de la intervención, se hizo referencia a la puesta en marcha de proyectos relevantes de descentralización cultural como Imagina Madrid, la rehabilitación del Palacio de El Capricho, La Quinta de los Molinos o Torre Arias que contribuirían a expandir la oferta cultural por toda la ciudad.

---

<sup>149</sup> Madrid Activa fue un programa municipal de dinamización cultural en los centros de distrito puesto en marcha en 2012 durante la legislatura previa a la de Ahora Madrid.

- **Línea 2: Democratización, participación y apertura de las políticas públicas**

En esta segunda línea estratégica, Mayer habla de transformar la relación entre la institución y la ciudadanía, promoviendo modelos de gobernanza participativos, abiertos y transparentes que favorezcan la cooperación público-social. En esta línea también aborda otros objetivos como la colaboración con otras instituciones, el trabajo con el tejido cultural de la ciudad o la reestructuración de Madrid Destino. En este sentido, el programa específico para cultura más relevante citado en la intervención de Mayer iba a ser la puesta en marcha de los laboratorios, espacios de trabajo con el tejido cultural para configurara de un modo participativo las políticas culturales de la ciudad.

- **Línea 3: Apoyo al sector productivo y el tejido de base**

En esta línea estratégica, Mayer expondría toda la política de subvenciones, ayudas y becas a creadores, espacios y proyectos culturales previstas para el año 2016.

En las tres líneas de actuación se puede observar como, a pesar de no corresponderse exactamente con los ejes que hemos definido como PARTICIPACIÓN - PROXIMIDAD - COMÚN, estos ejes son transversales a las tres líneas y se perciben notablemente en cada una de ellas.

De este modo, la exposición venía a resultar un diagnóstico y una explicación de las líneas de actuación más o menos en los mismos términos que en la intervención realizada en la primera Comisión de Cultura y Deportes de julio de 2015, pero con una mayor profundidad en el desarrollo de las tres líneas y los objetivos concretos. Tras la intervención de Mayer, vendría el segundo turno de Sofía Miranda, del grupo municipal de Ciudadanos, quien mantendría su posición sobre la insuficiente actividad del área de Cultura: “Sí que es cierto que usted ha dado líneas de actuación, pero a día de hoy, no nos consta que se haya hecho nada [...] Tenemos la impresión de que está dando pinceladas por aquí, pinceladas por allá, pero la obra no tiene objetivo alguno, y lo que es peor, el área es más conocida fuera por lo negativo que por lo positivo, y esto es realmente triste”. Para finalizar, tras añadir alguna crítica a la intervención de Mayer, Miranda volvería a incidir en el concepto de la ideologización de la cultura, que ya habían utilizado los grupos municipales en anteriores sesiones: “Tenemos que contratar profesionales, aunque estén alejados de nuestra cuerda ideológica, porque la cultura no atiende a ninguna ideología, porque la cultura no tiene que estar al servicio ni de ningún poder municipal ni de ningún partido político, la cultura tiene que estar al servicio de todos los ciudadanos”.

Tras el turno de Miranda, llegaría el turno de los socialistas madrileños con la intervención de la concejala Mar Espinar, la cuál iba a comenzar su intervención con la misma crítica de la portavoz de Ciudadanos: “Ven en la cultura un cauce para dar a conocer su ideología, una ideología cerrada, impermeable y llena de dogmas, pero la cultura —como muy bien ha recordado la compañera Sofía Miranda— no pertenece ni a la derecha ni a la izquierda, la cultura pertenece a la gente”. Tras esta, le seguirían una amplia sucesión de críticas sobre distintos aspectos de la política cultural, especialmente centrándose en las contrataciones de personal tanto en Madrid Destino como en el Área de Cultura. Por último, vendría la intervención de la popular Isabel Rosell, que no realizaría una extensa valoración de las líneas estratégicas presentadas por la delegada, sobre las cuáles sostuvo que “tras más de ocho meses gobernando ya, sus explicaciones nos llegan tarde”. Rosell calificó como “deficiente” la gestión del área de Cultura y acusó a Mayer de no haber sido “capaz de presentar un auténtico plan estratégico para su área de Cultura [...] porque no tiene un proyecto cultural claro y ambicioso para una ciudad con el potencial de Madrid”, así como de varias irregularidades en las contrataciones al igual que previamente había hecho la portavoz socialista. Para concluir el punto sobre la política cultural, Mayer negó una buena parte de las acusaciones recibidas por parte de la oposición, aludió a su capacidad y la de su equipo para reconocer y asumir errores a diferencia de lo ocurrido durante la etapa del Partido Popular, y defendió haber trabajado durante esos ocho meses de gobierno en unos 40 programas municipales de los cuáles un tercio eran de nueva creación. Sobre las acusaciones de ideologización de la cultura y el sectarismo, la delegada de Cultura defendió que era la primera vez que el área se abría a la participación ciudadana y que se tenían en cuenta comunidades que nunca antes habían sido incluidas en la política cultural de la ciudad. Así mismo, en sus últimas palabras de la comparecencia, afirmó: “creo que tienen verdadera aversión al cambio [...] y aquí ha habido un cambio de gobierno en la ciudad y, por tanto, hay un cambio de gobierno en la política cultural”.

En el mes de mayo de 2016, tuvo lugar el inicio de una de las iniciativas que ya había presentado la delegada de Cultura Celia Mayer en su intervención en el Pleno municipal del mes de febrero de ese mismo año: Los Laboratorios. Este programa municipal, organizado desde el Área de Cultura y Deportes del Ayuntamiento de Madrid en el centro Medialab Prado era definido como: “un espacio de participación en las instituciones y en las políticas culturales públicas de nuestra ciudad, enfocado al diálogo y trabajo en común entre agentes culturales, responsables municipales y ciudadanía”<sup>150</sup>. Así, en uno de los documentos de presentación del primer laboratorio se exponía:

---

<sup>150</sup> *Los Laboratorios. Encuentros y talleres para una cultura abierta*. Guía para participar. Ayuntamiento de Madrid. 2016.



“En los últimos años han sido varias y diversas las apuestas institucionales por la incorporación de diferentes modelos de coproducción y participación en las políticas públicas culturales. Este encuentro abordará los desafíos que las políticas públicas han de afrontar en el reto de desarrollar herramientas y espacios de participación en los marcos institucionales”<sup>151</sup>.

De este modo, durante los meses de mayo, junio, julio y noviembre de ese mismo año 2016 se desarrollaron los diferentes laboratorios donde el tejido cultural, organizado en diferentes grupos de trabajo, realizó propuestas a la institución municipal, respondiendo a las siguientes temáticas y, dentro de estas, las correspondientes propuestas:

- **Laboratorio 1: Apertura institucional y espacios de participación.** 17 y 18 de mayo de 2016.

Algunas de las propuestas realizadas por el tejido cultural participante en este primer laboratorio<sup>152</sup> tuvieron un perfil más bien genérico: entre ellas, se planteaba la necesidad de establecer procesos para conocer el ecosistema cultural de la ciudad, trabajar en la diversidad cultural, mejorar los canales de comunicación institucional y la gobernanza, impulsar procesos generadores de sujetos activos, priorizar los procesos a los resultados, o priorizar los apoyos a la “cultura pequeña” que necesita más ayuda institucional que la “cultura grande”. Entre las propuestas más concretas cabe destacar: la creación de un observatorio de la cultura, destinado a evaluar las políticas culturales y las buenas prácticas; la constitución de un fondo de la cultura, con autonomía para distribuir los recursos públicos; o la consecución de un pacto social por la cultura y sus creadores.

- **Laboratorio 2: Ayudas públicas y otras herramientas para el apoyo al tejido cultural.** 15 y 16 de junio de 2016.

Dado que este laboratorio trataba específicamente de las ayudas públicas, las propuestas<sup>153</sup> realizadas fueron en este sentido. Al no ser un foco principal de nuestra investigación, tan solo mencionaremos una propuesta realizada en relación con la transparencia en la administración: la

---

<sup>151</sup> *Los Laboratorios. Encuentros y talleres para una cultura abierta.* Laboratorio 1 – Apertura institucional y espacios de participación. Ayuntamiento de Madrid. 2016.

<sup>152</sup> *Los Laboratorios. Encuentros y talleres para una cultura abierta.* Relatorías del Laboratorio 1 – Apertura institucional y espacios de participación. Ayuntamiento de Madrid. 2016.

<sup>153</sup> *Los Laboratorios. Encuentros y talleres para una cultura abierta.* Relatorías del Laboratorio 2 – Ayudas públicas y otras herramientas para el apoyo al tejido cultural. Ayuntamiento de Madrid. 2016.

creación de una oficina de cultura abierta, dedicada a tareas de asesoramiento técnico, consulta de espacios (ensayos, creación, exhibición, etc.) disponibles y difusión de proyectos, entre otras.

- **Laboratorio 3: Acercamiento al ecosistema cultural de Madrid.** 20 y 21 de julio de 2016.

Algunas de las mesas de trabajo de este laboratorio respondían únicamente a algunos de los grandes centros culturales de Madrid (Matadero, Centro Centro, Conde Duque o Medialab Prado) y otras trabajaban sobre diferentes aspectos del ecosistema cultural de Madrid (red de equipamientos culturales municipales, red municipal de artes escénicas, ecosistema transdisciplinar, economía de la cultura e industrias culturales o espacio público y ciudad red). En términos generales, algunas de las propuestas realizadas<sup>154</sup> pasaban por crear herramientas de trabajo, comunicación y organización compartidas entre los distintos equipamientos de la ciudad; establecer espacios de colaboración entre centros; crear espacios de formación donde los diferentes técnicos municipales pudieran compartir saberes; crear herramientas que simplificaran la burocracia existente; crear consejos de autogobierno en los diferentes centros formados por los profesionales que trabajen en ellos; contar con la ciudadanía como interlocutor para gestionar los centros o crear estatutos para los concursos públicos y elaborar códigos de buenas prácticas vinculantes.

- **Laboratorio 4: Centros de distrito y cultura de proximidad.** 16 y 17 de noviembre de 2016.

Para este último laboratorio, se habían previsto tres sesiones diferentes a lo largo de cinco meses, pero finalmente solo se llevó a cabo la primera sesión (un diagnóstico de los centros culturales de distrito). Algunos de los puntos centrales del diagnóstico<sup>155</sup> fueron la necesidad de implementar nuevos modelos de gobernanza que dotaran a los centros de distrito de más autonomía, gestionar los recursos y las infraestructuras de un modo más abierto y participativo, crear redes entre los diferentes centros de distrito, o facilitar la comunicación de los centros con los usuarios y con las juntas municipales de distrito.

Por último, para finalizar este capítulo y pasar al capítulo 6, donde se analizará en profundidad la política cultural de Madrid (2015-2019), se detallan a continuación los aspectos y actuaciones de

---

<sup>154</sup> *Los Laboratorios. Encuentros y talleres para una cultura abierta.* Relatorías del Laboratorio 3 – Acercamiento al ecosistema cultural de Madrid. Ayuntamiento de Madrid. 2016.

<sup>155</sup> Véase: *Los Laboratorios. Encuentros y talleres para una cultura abierta.* «Es la hora de la cultura en los barrios» Ayuntamiento de Madrid. 26 de diciembre de 2016.

la política cultural (Ejes PPC) que formaron parte del *Plan de Gobierno 2015-2019* del Ayuntamiento de Madrid presentado en octubre de 2016 (Ayuntamiento de Madrid, 2016d)<sup>156</sup>:

### **Participación (Gobernanza participativa en cultura)**

Dentro del objetivo estratégico *Incluir la participación ciudadana en la toma de decisiones*, y de la estrategia *Colaboración público-social* se presentaron en el Plan de Gobierno varias actuaciones asumidas por el Área de Gobierno de Cultura y Deportes:

- Establecimiento de una Oficina de Cultura Abierta
- Creación de espacios participados de discusión sobre la política cultural: Los laboratorios
- Desarrollo de metodologías participativas en el diseño de equipamientos culturales
- Creación del Foro Municipal de la Cultura
- Convocatoria “Imagina Madrid” para proyectos de intervención urbana

Dentro del mismo objetivo estratégico, pero dentro de la estrategia *Foros Locales: participación directa colectiva e individual de la ciudadanía en el ámbito territorial* se presentaron las siguientes actuaciones asumidas por el Área de Gobierno de Coordinación Territorial y Asociaciones que, si bien no tenían una vinculación tan explícita con el área de cultura, también afectaban a asuntos de materia cultural:

- Desarrollo de procesos de participación ciudadana en los distritos
- Reforma del reglamento de participación ciudadana
- Aprobación del reglamento y despliegue de la participación territorial: Foros locales

Para finalizar el bloque de actuaciones en materia de gobernanza participativa en cultura, dentro del mismo objetivo estratégico que las anteriores actuaciones, pero bajo la estrategia *Participación directa e individual de la ciudadanía*, se presentaron las siguientes actuaciones asumidas por el Área de Gobierno de Participación ciudadana, transparencia y gobierno abierto que, si bien tampoco tenían una vinculación tan explícita con el área de cultura, también afectaban a asuntos de materia cultural:

- Normativa Colaborativa: Decide Madrid

---

<sup>156</sup> Si bien en el plan se detallan muchas actuaciones específicas para cada distrito, hemos limitado la selección a aquellas que puedan ofrecernos una visión general de los objetivos del Gobierno a nivel ciudad.

- Propuestas ciudadanas
- Presupuestos participativos
- Procesos de participación sectorial
- Cogobierno ciudadano

### **Proximidad (Descentralización cultural y cultura de proximidad)**

Dentro del objetivo estratégico *Cohesionar y reequilibrar la ciudad*, y de la estrategia *Inversión en la mejora y construcción de equipamientos culturales* se presentaron las siguientes actuaciones asumidas por el Área de Gobierno de Cultura y Deportes:

- Ampliación de la red de bibliotecas públicas y puntos de extensión bibliotecaria. Construcción de 9 bibliotecas.
- Ejecución de obras y puesta en marcha de cinco equipamientos culturales de carácter estratégico para la ciudad: Palacio del Capricho, Frontón Beti – Jai, Naves 8 y 9 de Matadero y antiguo cuartel Conde Duque.
- Construcción, acondicionamiento y / o mejoras en varios centros culturales de distrito y bibliotecas municipales con competencias asumidas por sus distritos correspondientes.

Dentro del objetivo estratégico *Construir y promover la cultura como bien común*, y de la estrategia *Construcción de un relato sobre la ciudad* se plantean las siguientes actuaciones asumidas por el Área de Gobierno de Cultura y Deportes:

- Fomento de fiestas populares descentralizadas y diversas
- Promoción y dinamización de fiestas populares en diversos barrios con competencias asumidas por sus distritos correspondientes

Dentro del anterior objetivo estratégico, siguiendo la estrategia *Descentralización de los programas y recursos dedicados al área cultural*, se presentaron las siguientes actuaciones asumidas por el Área de Gobierno de Cultura y Deportes:

- Apoyo a actividades de fomento a la lectura en barrios y distritos
- Política activa de colaboración y cooperación institucional en materia de cultura
- Reconceptualización e impulso del programa Madrid Activa
- Plan de coordinación y reestructuración de los Centros Cultural de Distrito

- Apoyo y desarrollo de nuevos programas culturales en los distritos

### **Común (Gestión comunitaria de la cultura y asociacionismo)**

Dentro del objetivo estratégico *Incluir la participación ciudadana en la toma de decisiones*, y de la estrategia *Colaboración público-social* se presentaron en el Plan de Gobierno varias actuaciones asumidas por el Área de Gobierno de Cultura y Deportes:

- Plan de cesión y autorización de uso de los espacios de Madrid Destino
- Incremento de subvenciones para el fomento del asociacionismo con competencias asumidas por los distritos correspondientes.
- Cesión de espacios a la iniciativa social y ciudadana en los distritos con competencias asumidas por los distritos correspondientes.

Como se observa en las distintas actuaciones que se han enumerado, los objetivos estratégicos no siempre se corresponden exactamente con los ejes PPC que se analizarán. No obstante, creemos que es precisamente esa amalgama de los tres ejes que levita sobre las distintas actuaciones a analizar, la que dota de un interés mayor a la investigación. Es decir, a pesar de que las actuaciones se han tratado de agrupar según una mayor relación con cada eje, es más que probable que una propuesta concreta, tenga también bastante relación con cualquiera de los tres ejes que analizamos.

Parecía oportuno concluir este capítulo con las reflexiones de los dos concejales de Cultura que tuvo el Gobierno de Ahora Madrid en esta primera etapa que podríamos denominar de asentamiento y configuración del programa. Así, Celia Mayer sostiene en referencia al programa cultural: “Sí creo que tardamos. Tuvimos varios problemas ahí, viéndolo desde la distancia. Yo tardo mucho en montar el equipo (septiembre-octubre 2015). Teníamos muchas urgencias (se inundaron los sótanos de Conde Duque, se tuvo que cerrar el Templo de Debod...) el área era tan descomunal que el nivel de emergencia era altísimo. Entre que formas el equipo, las urgencias que tienes que resolver, que la base que teníamos (el programa de Ganemos) era un poquito precario, pues enunciaba algunas ideas, pero no las transformaba en el ámbito de las políticas públicas que es algo muy distinto (no se piensa igual dentro y fuera de la institución). Entre que constituimos el equipo y todo, puede que fuera demasiado tarde. Luego también tuvimos un problema de comunicación, fue un *handicap* brutal. No teníamos un equipo, empezó una persona, luego la cambiamos... Los tres meses de gracia que se suelen dar de paz social no fueron tal. Si hubiéramos tenido una buena estrategia de comunicación quizás yo me hubiera anticipado y hubiera explicado las líneas antes de que me hicieran la solicitud de comparecencia. Al principio

nos reunimos con todo el mundo para saber cómo se valoraban nuestras ideas y nuestra política cultural”.

En referencia al programa, el que fuera nombrado concejal de Cultura tras la investidura (pero que solo estaría 48 horas en el cargo), Guillermo Zapata, afirma: “Yo diría que la propuesta programática de cultura tenía una cosa muy buena y otra no tan buena. Tenía una orientación de los principios que podían producir buenas políticas públicas, con esa idea no tanto de la cultura tanto como agente relacionado con las industrias, sino más bien como algo que es un derecho y que sucede en la ciudad, y se trata de darle la cobertura para que suceda con mayor intensidad. No obstante, al principio, ese *gap* de esos 8 meses, que es el que menos conozco pues yo sobre todo al principio estuve muy alejado de cultura, es el proceso de adaptar un lenguaje de programación a una estructura que no conocíamos. Eso le pasa a Celia en el área con la mayor de las intensidades, pero nos pasa a todos en el resto de las áreas. Nos faltan 6 meses del año, que son los primeros en los que estamos simplemente intentando entender donde estamos”.

Terminando aquí lo que vendría a ser un análisis de aproximadamente el primer año y medio de Gobierno de Ahora Madrid, podemos establecer una serie de aspectos que caracterizan esta etapa de aterrizaje institucional. En primer lugar, se puede observar —en consonancia con las opiniones tanto de los concejales del Gobierno como de la oposición— un programa cultural poco desarrollado en la llegada de Ahora Madrid al Ayuntamiento. Si bien se podían intuir las ideas principales que se querían desarrollar, estas no estaban traducidas al ámbito de las políticas públicas y, por tanto, los procesos de concreción de la acción política se fueron alargando. En este punto cabe señalar que el Plan de Gobierno donde se detallan las acciones (no solo culturales) que se quieren llevar a cabo durante la legislatura, se presenta en octubre de 2016, más de un año después de la investidura. Por otro lado, también es destacable el funcionamiento jerarquizado que comenzó a operar en el quipo de gobierno, con un fuerte poder político ejercido desde la alcaldía y una excesiva verticalidad en la toma de decisiones, lo cual pronto comenzó a provocar divisiones internas dentro del grupo municipal, entre los/as concejales más afines a la alcaldesa y los menos. En esta primera etapa, como hemos visto, destacan una serie de polémicas en donde la Concejalía de Cultura tuvo un papel central, que fueron leídas por el Gobierno en clave de guerras culturales ejercidas desde los poderes políticos y mediáticos de la capital, hacia un elemento externo como era nuevo equipo de gobierno. En este sentido, la oposición política municipal, mostró desde el comienzo de la legislatura una preocupación ante lo que consideraban una falta de estrategia y modelo cultural para la ciudad, así como una excesiva politización e ideologización que el Gobierno trataba de ejercer en su política cultural. A continuación, en el capítulo 6 se realizará el análisis de la política cultural de Madrid (2015-2019).

## **CAPÍTULO 6. ANÁLISIS DE LA POLÍTICA CULTURAL DE AHORA MADRID (2015-2019)**

El capítulo que aquí comienza, tiene por objetivo principal la realización del análisis de la política cultural del Gobierno de Ahora Madrid, durante su etapa en el Gobierno municipal desarrollada entre 2015 y 2019. Como ya hemos ido comentando a lo largo de toda la tesis, este análisis focaliza su atención sobre aquellos aspectos que suponen más explícitamente una ruptura con los anteriores modelos de política cultural —más cercanos al paradigma de la democratización cultural— en línea con el discurso cultural empleado, más orientado hacia el paradigma de la democracia cultural. De este modo, hemos dividido este capítulo en varios apartados, respondiendo a los ejes de análisis de cada uno clasificados en función de los diferentes aspectos generales que se analizan en el mismo: en el apartado 6.1, se realiza una primera introducción a la política cultural de Ahora Madrid y se aportan diversos datos e indicadores transversales de relevancia. Seguidamente, el apartado 6.2, viene a explicar los aspectos más directamente relacionados con la empresa municipal Madrid Destino, encargada de una gran parte de la política cultural de la ciudad. Los apartados 6.3, 6.4, y 6.5, son los relativos a los tres ejes principales del análisis, Participación Proximidad y Común (PPC), correspondientes a la gobernanza participativa de la cultura, la descentralización cultural y cultura de proximidad, y la gestión comunitaria de la cultura, respectivamente. Finalmente, en el apartado 6.6, se realiza un análisis de algunos aspectos transversales de la legislatura y un balance general de la misma.

### **6.1. INTRODUCCIÓN Y ANÁLISIS GENERAL**

Como se ha visto en el capítulo 5, los años 2015 y 2016 fueron claves en la proliferación de lo que hemos denominado un Discurso Cultural Municipalista (DCM), mediante el cual, las distintas confluencias ciudadanas que habían conseguido gobernar en importantes ciudades del Estado español, asumieron unas líneas de política cultural donde se dotaba de gran importancia a los conceptos Participación – Proximidad – Común (PPC) que, de una manera más desarrollada, responderían a los ejes: Gobernanza participativa en cultura – Descentralización cultural y cultura de proximidad, y Gestión comunitaria de la cultura. Al igual que se ha visto en el anterior apartado al analizar el Plan de Gobierno del Ayuntamiento, las distintas actuaciones, programas o iniciativas municipales que se analizan, a continuación, tienen relación con los tres ejes definidos (PPC). No obstante, como hemos comentado anteriormente, es el análisis en su conjunto de los tres ejes entrelazados, lo realmente significativo para la investigación.

Si bien ya hemos mencionado las diferentes polémicas o *guerras culturales* del primer año del mandato de Ahora Madrid, no puede decirse que el resto de la legislatura estuviera exento de conflictos, con innumerables disputas y luchas internas en el seno de la formación del gobierno. Así, a la ya comentada salida de Santiago Eraso de Madrid Destino en septiembre de 2016 (poco más de un año después de su nombramiento) o del director de programas y actividades culturales, Jesús Carrillo en marzo de 2016 (apenas ocho meses después de su nombramiento), hubo que añadir la destitución de la concejala del Área de Cultura y Deportes, Celia Mayer en marzo de 2017. El cese, motivado por una decisión personal de la alcaldesa Manuela Carmena, fruto de las diversas polémicas en las que se había visto envuelta Mayer, y las presiones socialistas que sostenían su gobierno, trató de anunciarse como una reorganización del grupo municipal, y Mayer pasó a dirigir la recién creada Área de Políticas de Género y Diversidad. De este modo, el Área de Cultura era asumido directamente por la alcaldesa, donde Luis Cueto, coordinador general de la alcaldía, iba a tener un peso muy relevante. Esta situación que, en un principio iba a ser algo temporal, se mantuvo hasta el final de la legislatura<sup>157</sup> e iba a estar caracterizada por una disminución de las polémicas y un protagonismo de la figura de la alcaldesa en la política cultural de la ciudad.

A los pocos días del cese de la, hasta entonces delegada del Área de Cultura, Celia Mayer, Manuela Carmena hacía un muy breve balance de la política cultural llevada a cabo hasta la fecha: “Es muy posible que nosotros no tuviéramos éxito cuando hicimos la designación del que hasta entonces fue el director del Museo de San Sebastián (Santiago Eraso). Por lo que fuera, yo creo que nos movimos en mucha diletancia, y en la estructura de esa diletancia no fuimos capaces de conectar dos unidades imprescindibles, la sociedad Madrid Destino y el Área de Cultura. Yo creo que fundamentalmente nos movimos en una indeterminación en la que pudo haber una falta clara de línea de actuación en materia de cultura” (New Economy International Forum S.L., 2017).

En torno a esa situación tan particular, en donde la alcaldesa pasaba a ser simultáneamente alcaldesa y concejala de Cultura, Luis Cueto<sup>158</sup> sostiene: “En el contexto donde ese tomó la decisión era correcto hacer lo que se hizo y se volvería a hacer. A diferencia del caso de Barcelona, donde hay la figura del comisionado de cultura, en Madrid el responsable de cultura no puede ser un experto en cultura sino un concejal. Entonces, tras la peripecia de Guillermo Zapata, que era la persona que estaba indicada para ocuparse de la cultura, hubo que nombrar a otra persona que no estaba pensada para eso (Celia Mayer). El desgaste del tiempo de ejercicio había hecho que la

---

<sup>157</sup> Véase: Constantini, Luca. «El Matadero que acabó con Celia Mayer» en *El País* [Digital]. 17 de marzo de 2017. Disponible en: [https://elpais.com/ccaa/2017/03/16/madrid/1489687530\\_067321.html](https://elpais.com/ccaa/2017/03/16/madrid/1489687530_067321.html) [Última consulta: 25 de febrero de 2020].

<sup>158</sup> Luis Cueto, coordinador general de la alcaldía (2015-2019). Fecha de la entrevista: 26 de junio de 2020.

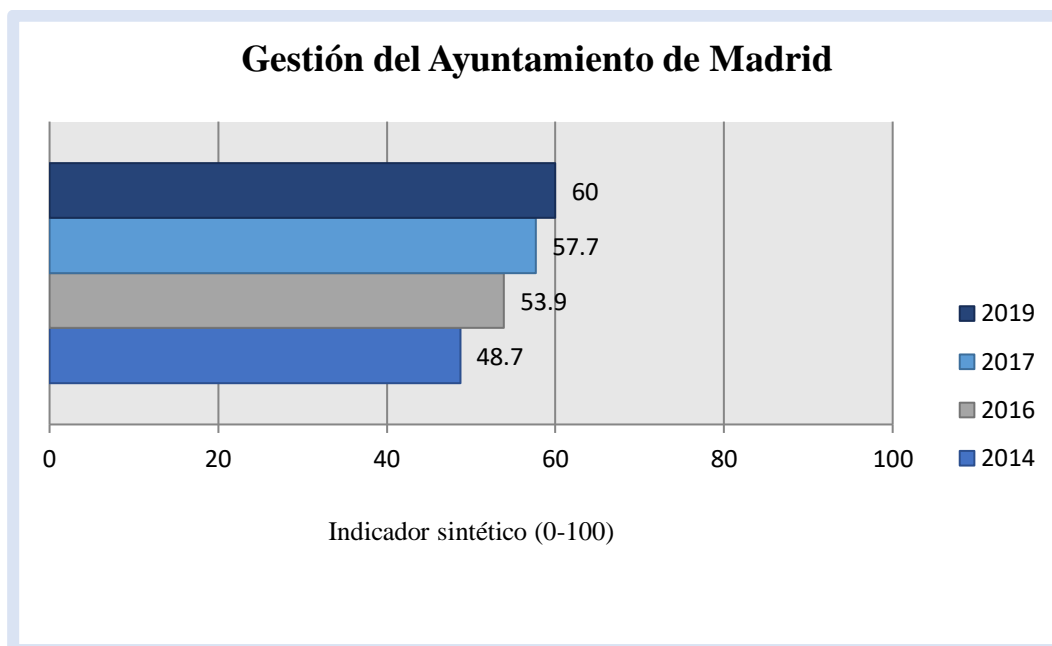


alcaldesa tomara la decisión de cambiar. Dársela a otro concejal no tenía mucho sentido pues ninguno de los otros concejales tenía una gran experiencia en cultura pues tampoco se habría ganado gran cosa. Yo tenía peso en cultura en la medida en que mi coordinación era útil para sacar adelante cualquier política (daba igual cultura o urbanismo) yo me encargaba de la coordinación de todas las áreas. [...] Para Manuela supuso un reto muy importante ser capaz de asumir una parte muy relevante de la forma de entender la cultura que no era la suya. Ella representaba mucho más una visión institucional donde la preocupación por temas de patrimonio era muy alta y donde no se sentía tan cómoda en temas de participación de base. No arruinarlo, pero tampoco que fuera el 100 % de la actividad fue una gran preocupación. [...] Se ganó mucho cuando la máxima autoridad asume la coordinación de un área, [...] se ganaba muchísimo en la capacidad de ejecución para que se ejecutara más rápido (al ser la alcaldesa la que estaba empujando). El Área de Cultura ganó muchísimo en apoyo institucional dentro del Ayuntamiento. Las tres directoras generales tenían siempre encima el aliento de la alcaldesa en su rama de concejalía de Cultura mientras que antes Manuela se ocupaba de cultura igual que del resto de áreas”.

Guillermo Zapata, por su parte, no valora muy positivamente esta doble tarea de la alcaldesa: “Creo que no es una buena política cultural que la persona que representa a la ciudad, represente la cultura de la ciudad. Creo que la cultura tiene que estar lo más separada posible del poder y, en ese caso concreto hay una unidad simbólica que yo personalmente creo que hay que intentar evitarla”. Isabel Rosell (PP) afirma que “cuando Carmena asume la Concejalía de Cultura baja la politización y las polémicas porque las directrices de Carmena eran que no quería ningún lío más. A partir de ahí se baja el perfil de actuación y se quita del acelerador la parte más ideológica. Al salir Celia Mayer, Carmena no tiene a nadie y le dijimos muchas veces que tenía que poner a alguien. No puede ser que haga de concejal en sus horas libres o que haga doblete. Siempre ha habido un concejal. Una cosa es que la sustituya puntualmente tres meses, pero luego continuó. Todos teníamos claro que la cultura necesita una persona que se dedique a ella. Ella dijo: «perfil bajo, que no se produzcan errores de calibre», pero lógicamente dejás de aplicar tus grandes *items* de ese modelo cultural que sí representaba Mayer con más desaciertos que aciertos”.

A continuación, se recogen toda una serie de datos presupuestarios y estadísticos relacionados con la política cultural de la ciudad de Madrid en el periodo 2015-2019, obtenidos a partir del análisis documental realizado, que nos facilitarán unos conocimientos de partida para el posterior análisis de los aspectos más específicos. En primer lugar, podemos observar en la **Gráfica 6.1** una continua evolución positiva constante en la satisfacción de la ciudadanía con la gestión general del Ayuntamiento, desde la legislatura anterior con el gobierno del Partido Popular (48,7 sobre 100 en 2014), hasta el último año del Gobierno de Ahora Madrid (60 sobre 100 en 2019).

**Gráfica 6.1:** Evolución del indicador sintético de satisfacción de la gestión del Ayuntamiento de Madrid (2014-2019)

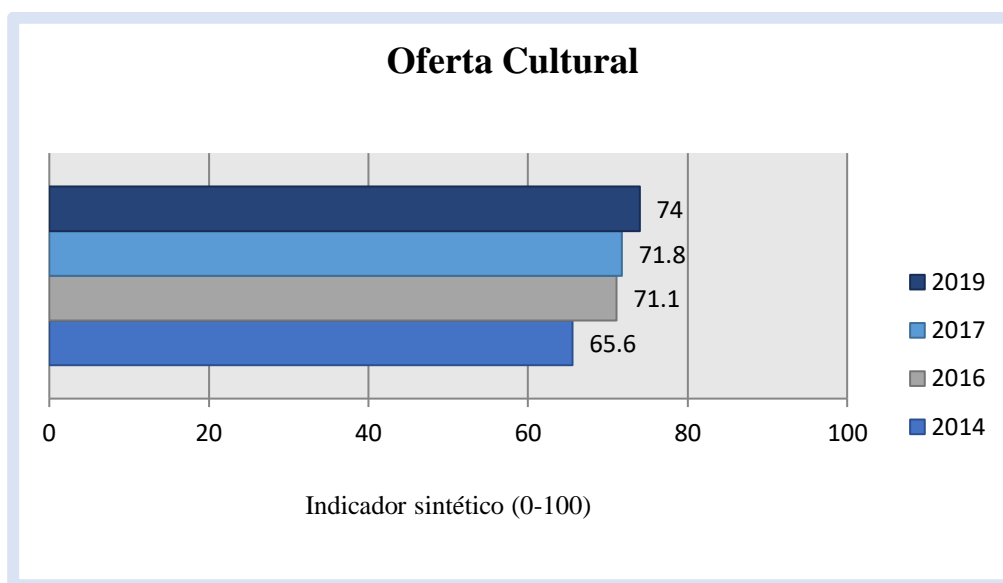


Fuente: Elaboración propia a partir de la *Encuesta de Calidad de Vida y Satisfacción con los Servicios Públicos de la Ciudad de Madrid 2019*. Ayuntamiento de Madrid.

*Nota: El indicador sintético consiste en una serie indexada que engloba y agrega la información contenida en un conjunto de indicadores parciales. Se ha calculado según la metodología propuesta por el Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS).*

En el ámbito estrictamente cultural, la **Gráfica 6.2** muestra un aumento en la satisfacción de la población de Madrid con respecto a la oferta cultural de su ciudad. Así, se pasa del indicador más bajo en 2014 (65,6 sobre 100), al más alto (74 sobre 100) en 2019 (Ayuntamiento de Madrid, 2019a). Si bien la oferta cultural de una ciudad como Madrid no depende únicamente de la oferta municipal, ya que se le debería sumar la oferta estatal, autonómica y privada, es un dato a tener en cuenta en un análisis de carácter global.

**Gráfica 6.2:** Evolución del indicador sintético de satisfacción de la oferta cultural en la ciudad de Madrid (2014-2019)



Fuente: Elaboración propia a partir de la *Encuesta de Calidad de Vida y Satisfacción con los Servicios Públicos de la Ciudad de Madrid 2019*. Ayuntamiento de Madrid.

Nota: El indicador sintético consiste en una serie indexada que engloba y agrega la información contenida en un conjunto de indicadores parciales. Se ha calculado según la metodología propuesta por el Centro de Investigaciones Sociológicas.

A nivel presupuestario, en 2019, un 58,3 % de los encuestados consideraba adecuados los recursos económicos destinados a la cultura por el gobierno local, frente al 30,1 % que consideraba que eran pocos, y el 6,9 % que los consideraba excesivos, mostrándose así, una considerable aprobación de la ciudadanía en este aspecto (Ayuntamiento de Madrid, 2019a).

Un análisis de los presupuestos destinados a temas culturales<sup>159</sup>, a lo largo de la legislatura 2015-2019, muestra una cierta tendencia incrementalista en el porcentaje del presupuesto dedicado a cultura con respecto al total del presupuesto municipal (**Tabla 6.1**). Si bien a partir del año 2011 la partida presupuestaria destinada a cultura se encuentra por debajo del 3 % del total de presupuesto hasta el año 2015 (último año del Partido Popular), a partir de ese momento y con el inicio de la nueva legislatura se inicia una tendencia alcista que se mantendría a lo largo de todo el Gobierno de Ahora Madrid llegando en 2017 a representar un 3,8 %, y sobrepasando todos los años de su gobierno los 150 millones de euros.

<sup>159</sup> Si bien para un mejor y más correcto análisis comparativo entre los diferentes años se muestran en el cuerpo del texto los datos presupuestarios en euros constantes, en el **Anexo IV** se pueden consultar las cantidades en euros nominales.

**Tabla 6.1:** Presupuesto ejecutado de «Cultura» en el Ayuntamiento de Madrid (2011-2019) (en euros constantes. Año base 2016)

Año	Cultura	Total Presupuesto	% Cultura / Total
2011	206.064.521	4.895.717.136	4,2
2012	126.459.351	4.642.669.409	2,7
2013	133.400.244	4.806.640.594	2,8
2014	128.194.600	5.920.483.383	2,2
2015	137.728.946	4.588.274.212	3,0
2016	153.251.193	4.982.866.609	3,0
2017	164.988.189	4.368.434.884	3,8
2018	162.422.696	4.793.784.662	3,4
2019	187.891.078	5.054.315.536	3,7

Fuente: Elaboración propia a partir de Presupuestos Abiertos. Ayuntamiento de Madrid.

Si bien las partidas presupuestarias específicas las iremos analizando en cada uno de los apartados de este capítulo correspondientes a cada eje de análisis, una de las principales partidas transversales de cultura es la de la Dirección General de Programas y Actividades Culturales (**Tabla 6.2**), la cual se encarga, entre otras cosas, de la gestión y organización de gran parte de los eventos culturales y festividades, o de las ayudas a la creación cultural puestas en marcha en esta legislatura. Los datos de esta partida se exponen únicamente a modo informativo, pero no son susceptibles de comparación con la etapa anterior pues aún no se había creado la empresa municipal Madrid Destino, que se convertiría posteriormente en la responsable presupuestaria de muchas de estas actividades. Observando la tabla, podemos apreciar un descenso desde 2016 (25 % del total de Cultura) hasta 2019 (20,7 % del total) con un repunte que tiene lugar en 2018 (23,6 % del total).

**Tabla 6.2:** Presupuesto ejecutado de «Actividades Culturales» en el Ayuntamiento de Madrid (2011-2019) (en euros constantes. Año base 2016)

Año	Actividades culturales	Total presupuesto de «Cultura»	% Actividades culturales / Total Cultura
2011	81.282.699	206.064.521	39,4
2012	69.785.699	126.459.351	55,2
2013	48.528.572	133.400.244	36,4
2014	30.549.057	128.194.600	23,8
2015	32.333.360	137.728.946	23,5
2016	38.363.684	153.251.193	25,0
2017	33.551.395	164.988.189	20,3
2018	38.343.639	162.422.696	23,6
2019	38.920.917	187.891.078	20,7

Fuente: Elaboración propia a partir de *Presupuestos Abiertos*. Ayuntamiento de Madrid.

Tras este primer análisis transversal introductorio consideramos relevante para la investigación, teniendo en cuenta la importancia de la empresa pública Madrid Destino en la gestión cultural municipal, realizar un apartado donde se muestren los aspectos más destacados de la gestión de la empresa pública durante la legislatura analizada. Así, como paso previo a los análisis de los ejes seleccionados, dedicaremos el siguiente apartado a ese cometido.

## 6.2. MADRID DESTINO CULTURA, TURISMO Y NEGOCIO S.A.

Desde su fundación en 2013, la empresa municipal Madrid Destino, Cultura, Turismo y Negocio S.A., se ha encargado de llevar a cabo una buena parte de las actividades culturales del Ayuntamiento de Madrid. Como ya hemos visto, con la llegada de Ahora Madrid al Ayuntamiento, el gestor cultural Santiago Eraso fue nombrado director general de Contenidos y Espacios Culturales de Madrid Destino, a la cual definió en sus primeros días al frente de la empresa pública como un “sistema vertical en toda regla, que trabaja más cerca de los intereses del mercado y la cultura espectacular que de otras formas de cultura más sociales”. Para combatir este hecho, Eraso planteaba la necesidad “de intentar transformar este sistema en uno más horizontal, situado y capaz de articularse con los distritos y barrios. [...] Queremos democratizar las instituciones y hacerlas lo más transparentes posible, y además de forma participada,

escuchando permanentemente tanto la palabra de los profesionales como la voz de la ciudadanía”<sup>160</sup>.

La responsable de Cultura del Ayuntamiento, Celia Mayer, explica la situación de Madrid Destino a su llegada al Ayuntamiento: “A la solución que llegamos era que había que destruirla y crear una nueva, pues era imposible de generar algo similar, por ejemplo, a lo de Barcelona (ICUB), una entidad jurídica que no fuera una empresa pública con una estructura más formal. También era un desastre porque las decisiones culturales sobre los grandes espacios eran tremendamente políticas (arbitrarias, discrecionales). No había un plan cultural de las necesidades culturales con las demandas, con sus variables predeterminadas, no había ese mapa sino pequeños reinos de taifas donde cada faraón había construido su identidad cultural. El resultado de eso era una serie de instituciones culturales en la ciudad que tenían identidades totalmente difusas, nadie sabía que diferencias había entre un espacio y otro, qué valor añadido aportaban, a qué público se dirigían, qué oferta, qué disciplina, etc. Lo que había que hacer era reconstruir la identidad de esos espacios culturales desde una planificación que tuviera en mente la ciudad con diversas sensibilidades y necesidades y ese era el trabajo de Santi (Eraso)”. Tras el nombramiento de Santiago Eraso, Víctor Rodríguez Fernández fue nombrado consejero delegado de Madrid Destino, para ocuparse de la parte más administrativa, pero falleció solo tres meses después de asumir el cargo. Ana Varela, por entonces coordinadora general del Área de Cultura y Deporte, pasaba a compatibilizar su cargo con el de consejera delegada de Madrid Destino<sup>161</sup>.

Como ya hemos visto en el capítulo previo, las dificultades y resistencias, tanto internas como externas para poder desarrollar su trabajo conforme a sus ideas y su plan de acción, llevaron a Santiago Eraso a presentar su dimisión apenas un año después de su nombramiento (Heredia, 2018). Por otro lado, tras el cese de Celia Mayer como concejala de Cultura en 2017, Ana Varela iba a ser sustituida por Antonio Joaquín Fernández Segura, el cual iba a tener un papel mucho más instrumental, haciendo que las decisiones artísticas y de contenidos se gestionasen por completo desde el Área de Cultura del Ayuntamiento. Como explica el coordinador general de la alcaldía, Luis Cueto, quien fue nombrado en ese momento, además, vicepresidente de Madrid Destino: “Manuela me pidió que fuera vicepresidente de Madrid Destino. Tras la destitución de Santiago Eraso, se tomó la decisión de no sustituirle porque se quería que las decisiones políticas se tomaran desde el área y no desde Madrid Destino. Con Ana Varela, (nombrada por Celia

---

<sup>160</sup> Véase: Rowan, J., «"Madrid Destino es un sistema vertical en toda regla, que trabaja más cerca de los intereses del mercado"» en *eldiario.es* [Digital]. 26 de julio de 2015. Disponible en: [https://www.eldiario.es/cultura/politicas\\_culturales/santi-eraso\\_128\\_2550759.html](https://www.eldiario.es/cultura/politicas_culturales/santi-eraso_128_2550759.html) [Última consulta: 15 de febrero de 2021].

<sup>161</sup> Véase: «Ana Varela Mateos, nueva CEO de Madrid Destino» en *Eastwind* [Digital]. 15 de diciembre de 2015. Disponible en: <https://eastwind.es/marketing/ana-varela-mateos-nueva-ceo-de-madrid-destino/> [Última consulta: 17 de febrero de 2021].

Mayer), y con Santiago Eraso, hay como 2 ámbitos para definir la política cultural en cuanto a contenidos. En cambio, cuando llega Antonio Fernández Segura llega sabiendo que su trabajo va a ser puramente instrumental y que él no va a decidir los contenidos. Eso supone un giro importantísimo dentro de lo que era la dinámica previa”. Un delegado de una sección sindical en Madrid Destino<sup>162</sup> relata los primeros meses de la nueva gestión de la empresa municipal: “Mientras Santiago Eraso era director, Ana Varela ya ejercía de CEO y fue quien, junto a Juan Gómez Arbos, director de RRHH, inició la modificación de la estructura organizativa y las nuevas instrucciones para la contratación de personal, en paralelo a la negociación del convenio colectivo en el que se planteaban condiciones laborales como sueldos y categorías más adecuados a la estructura organizativa que buscaban. Ana Varela fue destituida y sustituida por Antonio Joaquín Fernández Segura, que cambió el proyecto de reestructuración de la empresa y el camino iniciado por Celia Mayer y Sánchez Mato (concejal de Hacienda), Ana Varela y Juan Gómez hacia un camino mucho más clásico y menos horizontal de estructura empresarial. De este modo, se frenaban así muchas de las iniciativas que estos tenían con la inversión del capital de la empresa haciendo un mejor y más equitativo reparto con los trabajadores y con un modelo de programación que no buscaba el lucro como el modelo anterior” (entrevistado 30).

Como podemos observar en la **Tabla 6.3**, desde su fundación, la empresa pública ha asumido en torno a un tercio del presupuesto municipal de cultura, adquiriendo un mayor peso desde 2016, llegando al 42,7 % del presupuesto municipal de cultura en 2017.

**Tabla 6.3:** *Presupuesto ejecutado de «Cultura» transferido a Madrid Destino, Cultura, Turismo y Negocio (2014-2019) (en euros constantes. Año base 2016)*

Año	Presupuesto Madrid Destino	Total presupuesto «Cultura»	% Madrid Destino / Total Cultura
2014	40.808.174	128.194.600	31,8
2015	41.816.052	137.728.946	30,4
2016	56.056.253	153.251.193	36,6
2017	70.485.364	164.988.189	42,7
2018	61.787.954	162.422.696	38,0
2019	75.622.741	187.891.078	40,2

Fuente: Elaboración propia a partir de Presupuestos Abiertos. Ayuntamiento de Madrid.

<sup>162</sup> Delegado de la sección sindical de CNT en Madrid Destino (entrevistado 30). Fecha de la entrevista: 19 de febrero de 2020.

Si bien en 2017 se aprobó un nuevo procedimiento para la selección de personal en la empresa pública, las contrataciones iban a continuar estando bajo sospecha. Una de las herramientas más utilizadas para las transferencias económicas desde el Área de Cultura a la empresa municipal Madrid Destino fue la encomienda, un mecanismo a través del cual se encargaron entre otras actividades, la organización de las festividades y eventos culturales de la ciudad. La oposición política fue crítica durante toda la legislatura debido a la excesiva utilización de esta fórmula de gestión alegando su dificultad para ser auditada y controlada. Igualmente, también se incidió a lo largo de toda la legislatura en las dificultades para conseguir que la empresa fuese sostenible económicamente, algo que finalmente no llegó a conseguirse.

Celia Mayer explica su visión sobre las encomiendas y la necesidad de la utilización de mecanismos que agilicen las gestiones: “En teoría Madrid Destino dependía del Área de Cultura. Pero esto era sobre el papel, en realidad Madrid Destino se había independizado del área y había construido su propia agenda. Por eso lo que queríamos era generar un ente común que uniera área y empresa donde se flexibilizaran un poco los procedimientos de contratación (pues sobre todo en cultura se requiere de una agilidad para los tiempos mucho más fuerte o sino no sacas nada”). Se utilizaban encomiendas porque era la mejor manera de conectar al área con la empresa pública, para que esta hiciera su trabajo instrumental que le dijera el área. Las encomiendas no podían ser evitadas porque no había un instituto que integrara el área y la empresa pública. Una encomienda no tiene nada de malo y está reconocida, es una manera de integrar a todas las administraciones con los organismos y las empresas públicas. No tiene nada de malo mientras cumpla la legalidad”.

Jesús Carrillo, quien, como principal responsable durante el primer año de la organización de las principales festividades, tuvo que recurrir a la encomienda en varias ocasiones lo explica así: “Madrid Destino tenía su propia vida. La herramienta que habíamos heredado era la encomienda, que a mí me la impusieron como el único procedimiento administrativo por el cual podíamos transferir fondos a la red a la vez que encargar trabajos a Madrid Destino. No se nos dio opción de utilizar otro procedimiento. De hecho, una de las pesadillas del área era la fiscalización por parte de la gerencia que nos impedía cualquier contratación directa. Tenían que ser a través de estas encomiendas. Estas son unas herramientas totalmente rígidas que requieren una proyección de lo que vas a hacer con mucha antelación, lo cuál es muy complicado en el ámbito de las actividades culturales, y hacía que todo fuera más rígido, más caro, nos daba menos capacidad de elegir quien era el más adecuado para intervenir... Nosotros a la hora de poner en marcha cualquier programa, intentábamos generar esa intermediación diseñando presupuestariamente la encomienda, pero una vez depositábamos eso en Madrid Destino no sabíamos quién lo iba a gestionar”.



Por parte de la oposición, Sofía Miranda (Cs) sostiene: “Ellos cambiaron el sistema de las encomiendas. El sistema anterior era mucho más burocrático porque tenías que especificar más lo que querías para cada actividad. Ese sistema requería un proceso un poco más largo. Ellos lo empezaron a hacer a través de transferencias de crédito. Era mucho más difícil de auditar desde la oposición porque al final vas cogiendo el presupuesto sobrante de unas actividades y llevándolo a otras lo cual dificulta la trazabilidad del dinero. Y es dinero público. Por eso lo criticábamos bastante y las cuentas de Madrid Destino no cuadraban. Tiene que ver más con la labor de control y transparencia que con otra cosa”. Mar Espinar (PSOE) en esa misma línea, también lo analiza: “Madrid Destino fue de mis grandes quebraderos de cabeza. Lo que siempre criticábamos de las encomiendas de gestión que se hacían es que eso era un coladero. Estaban contratando sin criterio. Acabamos la legislatura con más de seiscientos empleados en plantilla y cuando empezó la legislatura eran ciento y poco. Contratando gente que no se sabía muy bien lo que hacía. Cuando no sabían que hacer contrataban a un dinamizador. Es verdad que es una empresa muy delicada con muchos problemas internos. Lo empezaron a arreglar con el convenio este único... pero no estaba presupuestado. Tenemos una empresa donde hay que igualar los salarios de los trabajadores y está en pérdidas. Madrid Destino no tiene que ganar dinero, pero tiene que ser sostenible, y no lo es”.

En este sentido, en torno al desmesurado aumento de las contrataciones en Madrid Destino y la falta de transparencia en los procesos de contratación, Celia Mayer sostiene: “Las contrataciones tienen que ver con que aumentamos el presupuesto en cultura y eso tiene que ir acompañado de personal. Sobre las contrataciones de Madrid Destino hay un portal de transparencia y Madrid Destino cumple estrictamente con la legalidad de transparencia y hemos tenido varias auditorías anuales que lo ratificaron. Nosotros hicimos las instrucciones de contratación que no existían, lo que hicimos fue mejorar la transparencia en la contratación”. Guillermo Zapata, por su parte, argumentaba que “se rompió con la idea de que Madrid Destino tenía que ser una empresa con beneficios donde cuadraran las cuentas al final del año... sobre las críticas de que se hicieran transferencias de capital del presupuesto del Ayuntamiento a Madrid Destino... ¡pues claro que se hicieron! La empresa pública es una herramienta para desarrollar políticas públicas, y nada más que eso, se hacen transferencias de capital para que lleguen a donde tienen que llegar”.

Desde el sindicato CNT constatan que “sí ha habido una mejoría con la aprobación del procedimiento de selección en 2017, pues establecen unos criterios más objetivos para la selección, aproximándose más al cumplimiento de los principios de mérito y capacidad. [...] En 2018 empezaron a hacerse las primeras bolsas de trabajadores para Madrid Destino siendo el proceso selectivo más transparente. [...] No obstante, queda aún mucho trabajo por hacer para conseguir un proceso realmente transparente y objetivo” (entrevistado 30).

Tras los ceses de Santiago Eraso, Celia Mayer y Ana Varela, y el nombramiento de Luis Cueto como nuevo vicepresidente de Madrid Destino, la política cultural —en líneas generales— iba a estancar sus pretensiones de cambios estructurales y de contenidos, para adquirir un perfil más vinculado a las industrias culturales y creativas, el turismo o las *smarts cities*. En realidad, la apuesta por los grandes eventos no se había visto nunca interrumpida desde el consistorio. En 2016, ya se había otorgado, con demandas de mayor transparencia por parte de la oposición política, una subvención nominativa de un millón de euros a la empresa Wizcraft, radicada en Singapur —considerado paraíso fiscal hasta 2013— y con juicios pendientes por fraude y estafa, para la organización de los premios del cine indio, los llamados «Oscars de Bollywood»<sup>163</sup>. Tras la organización de estos premios, el Gobierno de Ahora Madrid decidió otorgar otra subvención de un millón de euros a la Entidad de Gestión de Derechos de los Productores Audiovisuales (EGEDA) para la organización de los Premios Platino, la gala del cine iberoamericano de 2017. La entrega de estos premios suponía —en palabras de Luis Cueto— “una enorme oportunidad, porque Madrid es una de las ciudades de más rodajes del mundo. [...] Queremos potenciar la condición de capital latinoamericana en Europa. Nos gustaría ser conocidos como la Miami de Europa”, destacando su idoneidad para “crear público, el que el público conozca y valore y se ponga en valor el cine latinoamericano es importantísimo”<sup>164</sup>. La oposición, por su parte, mostró un descontento ante la falta de retorno explícito para la ciudad de Madrid de la mayoría de estas iniciativas (Ayuntamiento de Madrid, 2019b). Por otro lado, la promoción de otros eventos como el festival de música *Mad Cool*, la nueva Copa Davies creada por el futbolista Gerard Piqué o el nonato proyecto de una playa urbana en la céntrica Plaza de Colón fueron otros de los proyectos que representaban esa visión turístico – cultural<sup>165</sup> en la que parecía sentirse cómoda la corporación madrileña tras las guerras culturales del primer año y medio de Gobierno.

La aprobación del convenio único en Madrid Destino<sup>166</sup> fue quizás el punto más destacable de la gestión de la empresa municipal bajo el Gobierno de Ahora Madrid. El convenio, aprobado con un 70 % de votos favorables, suponía la creación histórica de un único convenio, pues hasta la fecha existían tres convenios diferentes procedentes de las distintas empresas públicas existentes

---

<sup>163</sup> Véase: «El PSOE permite que Carmena dé 1 millón a Bollywood, aunque cree que "no es lo más apropiado"» en *El Español* [Digital]. 25 de mayo de 2016. Disponible en: [https://www.elespanol.com/espana/20160525/127487306\\_0.html](https://www.elespanol.com/espana/20160525/127487306_0.html) [Última consulta: 18 de febrero de 2021].

<sup>164</sup> Véase: «Luis Cueto: Nos gustaría que Madrid fuera conocida como "la Miami de Europa"» en *eldiario.es* [Digital]. 9 de abril de 2017. Disponible en: [https://www.eldiario.es/cultura/luis-cueto-madrid-miami-europa\\_1\\_3468227.html](https://www.eldiario.es/cultura/luis-cueto-madrid-miami-europa_1_3468227.html) [Última consulta: 18 de febrero de 2021].

<sup>165</sup> Véase: «Luis Cueto, caballo de Troya en el corazón del cambio» en *El Salto* [Digital]. 23 de mayo de 2019. Disponible en: <https://www.elsaltodiario.com/bestiario-politico/luis-cueto-perfil-concejalia-empresas-elecciones-municipales-madrid> [Última consulta: 18 de febrero de 2019].

<sup>166</sup> Véase: «La plantilla de Madrid Destino vota en un 70% a favor de un convenio colectivo único, el primero en su historia» en *Diario de Madrid* [Digital]. 27 de febrero de 2019. Disponible en: <https://diario.madrid.es/blog/notas-de-prensa/la-plantilla-de-madrid-destino-vota-en-un-70-a-favor-de-un-convenio-colectivo-unico-el-primero-en-su-historia/> [Última consulta: 17 de febrero de 2021].

previas a la fusión de Madrid Destino. Pese al acuerdo más o menos establecido entre los diferentes grupos municipales en torno a la satisfacción con la firma del convenio único, el representante sindical de CNT no valora tan positivamente las condiciones del convenio: “El convenio tarda mucho en aprobarse porque los sucesivos cambios de consejero delegado y director de RRHH echaban constantemente para atrás los acuerdos a los que se iba llegando, teniendo que retomar las negociaciones. Finalmente, se aprobó con prisas por miedo a que un cambio político en el Ayuntamiento tras las elecciones de 2019 volviera a tumbar todo lo acordado. No estamos satisfechos con el nuevo convenio. En comparación con el de la empresa MACSA (por el que nos regíamos antes) hemos perdido capacidad de negociación sindical. En cuanto a beneficios de los trabajadores se centra mucho en las subidas salariales y no en los derechos. Ha habido problemas con la nueva clasificación profesional, con trabajos que han visto modificada su clasificación a raíz del nuevo convenio, y el resultado ha sido una empresa aún más jerarquizada si cabe” (entrevistado 30).

La creación de concursos públicos para las direcciones de los centros culturales pertenecientes a Madrid Destino fue quizás, junto con la creación del convenio único, el otro elemento más relevante de la legislatura y presente en el relato cultural que Ahora Madrid trató de promover<sup>167</sup>. Así, tras los concursos para las direcciones artísticas del Teatro Español y las Naves de Matadero, se sacaron a concurrencia pública los de Matadero Madrid, Centro Cultural Conde Duque, Teatro Circo Price, Medialab-Prado, CentroCentro y Fernán Gómez. Centro Cultural de la Villa.

Si bien es cierto que los concursos se realizaron mediante la designación de diferentes jurados para cada centro, estos siempre fueron puestos en cuestión por parte de la oposición política, que no resultó muy satisfecha con cómo se desarrollaron los procesos de los concursos. Por un lado, por la opacidad y la falta de transparencia en algunos procesos y, por el otro, por una elusión de la responsabilidad del Gobierno. Así, Isabel Rosell, portavoz de Cultura del PP argumenta: “Carmena decía que había que legitimar las direcciones artísticas, y luego sacaron unos concursos con unos jurados donde uno era cliente y proveedor del otro [...]. Decían que el Ayuntamiento no estaba en los jurados, pero eso es una irresponsabilidad. El Ayuntamiento tiene que saber lo qué necesita. [...] Además, es diluir responsabilidad porque si va mal dicen que fue el jurado. Primero, hay que definir qué se quiere allí porque la gente que viene de fuera no sabe lo que hay aquí. Pero claro ¿Quién dice que no a un concurso público? Si va bien lo hice yo, y si no, no hay responsabilidad”.

---

<sup>167</sup> Véase: «Seis grandes centros culturales sacan su dirección a concurso: consulta aquí las convocatorias» en *Diario de Madrid* [Digital]. 13 de octubre de 2017. Disponible en: <https://diario.madrid.es/blog/2017/10/13/seis-grandes-centros-culturales-sacan-su-direccion-a-concurso-consulta-aqui-las-convocatorias/> [Última consulta: 17 de febrero de 2021].

Tratando esta cuestión con agentes del sector y el tejido cultural madrileño, un artista visual y escritor de Madrid, participante en uno de los concursos, sostiene: “Hombre, tiene más garantías que el nombramiento a dedo. Yo me presenté a Matadero por la experiencia. El proceso me pareció bastante transparente y el jurado eran profesionales del arte, no necesariamente cercano a ningún partido de izquierdas. El problema es que no había habido ningún debate sobre la gobernanza de los centros, la apertura a los artistas... Además, las condiciones que ofrecían eran malísimas y, por tanto, la gente que se presentó en general tenía un perfil bajo. Si te seleccionaban no formabas parte de la plantilla, era un contrato de 3 años (insuficiente para un proyecto museológico), y eres autónomo por lo que sales sin paro... Madrid Destino se creó para aligerar la burocracia del Ayuntamiento y tiene más que el Ayuntamiento” (entrevistado 43). Esas críticas a las condiciones materiales que ofrecían los proyectos son compartidas por un empresario teatral de Madrid<sup>168</sup>, el cual afirma que los concursos “fueron procesos donde los directores eran autónomos que no podían ni utilizar los despachos de los centros. Una incongruencia absoluta” (entrevistado 37). Por su parte, el entrevistado representante de la sección sindical de CNT en Madrid Destino valora positivamente que se sacaran estas direcciones a concurso público: “Que se diera a cada espacio la importancia de tener una identidad por medio de un proyecto sometido a un tribunal de expertos me parece un acierto. [...] La selección de las direcciones de los centros por concurso siempre es una buena noticia, y nos acerca al cumplimiento de los principios de mérito y capacidad que deben regir en los procesos de contratación de entidades públicas. [...] Para no depender de los vaivenes políticos, habría que crear un código de buenas prácticas para Madrid Destino (como el que existe en el INAEM) que regule la selección de directores/as de centros para asegurar la independencia de estos. [...] Por otro lado, los altos cargos de dirección y RRHH de Madrid Destino, siguieron siendo contratados «a dedo» bajo el Gobierno de Ahora Madrid” (entrevistado 30).

En la última Comisión de Cultura, en abril de 2019, la concejala socialista Mar Espinar afirmó que “se llegó a acusar al Grupo Municipal Socialista de no querer concursos públicos en vez de entender que lo que no queríamos es que estuvieran teledirigidos por ustedes. Nadie garantizaba la transparencia de dichos concursos, incluso llegaron a desaparecer actas de las comisiones de valoración; actas importantes en las que se incluían votos particulares y propuestas como la revisión de las direcciones año a año” (Ayuntamiento de Madrid, 2019b). Por su parte, la concejala del PP, Isabel Rosell, también intervenía en la comisión y realizaba su valoración en torno a los concursos públicos de las direcciones artísticas: “Tengo que decir algo de la farsa de sus directores artísticos, y no porque los escogidos valgan o no valgan, sino porque usted ha dicho que venía a legitimar, y usted legitima los concursos públicos con unos jurados más que

---

<sup>168</sup> Empresario teatral de Madrid (entrevistado 37). Fecha de la entrevista: 7 de mayo de 2020.

cuestionables después de deslegitimar, con un cese absolutamente sectario, al que fue escogido por un selecto, además, jurado como director del Teatro Español. Bien. Usted ha nombrado a estos directores artísticos y además lo ha hecho externalizando su gestión, me refiero a través de contratos mercantiles, en los que no se les ha garantizado la posibilidad de poder llevar a cabo sus proyectos. [...] No saben el presupuesto que tienen muchas veces. [...] Y, por tanto, en su mayoría están llevando un mal balance de sus propios proyectos, suponiendo que esos proyectos fueran los más adecuados, porque ahí también estuvo ausente el Ayuntamiento y estuvo ausente la responsable máxima, que es usted, porque ustedes sacaron los proyectos, licitaron al exterior los proyectos sin saber ni haber definido qué querían que fuera cada centro; o sea, es la inanidad más absoluta” (Ayuntamiento de Madrid, 2019b).

Otro aspecto de relevancia en cuanto a la gestión laboral de Madrid Destino fue la subcontratación de servicios que, en líneas generales, no experimentó cambios excesivos. Un delegado de la sección sindical de CNT en Madrid Destino ofrece su opinión sobre este aspecto: “Madrid Destino siguió subcontratando puestos de trabajo que estarían perfectamente justificados como contratos directos (acomodación, información turística, etc.). [...] En las licitaciones aparecen cláusulas sociales, las cuales son insuficientes [...] el personal que trabaja en centros públicos debe estar contratado por la empresa en cuestión y municipalizar servicios que en su día ya dependieron del Ayuntamiento directamente. [...] A base de mucha actividad sindical (reuniones, escritos al Ayuntamiento, a Madrid Destino, etc.) conseguimos, en marzo de 2017, que las taquillas fuesen absorbidas por Madrid Destino, pero no la acomodación, sobre la cual seguimos insistiendo en la necesaria contratación directa por parte de Madrid Destino. En este proceso sí hemos conseguido incluir algunas cláusulas en pliegos de acomodación, como aumentar el salario por la hora trabajada, que figure la remuneración salarial bruta del trabajador, la subrogación, etc.” (entrevistado 30).

Al igual que la Concejalía de Cultura, Madrid Destino no estuvo exenta de polémicas, relacionadas principalmente con las relaciones laborales llevadas a cabo desde la empresa pública. Así, sin entrar en los sucesivos nombramientos y ceses de directores de recursos humanos que se fueron sucediendo a lo largo de la legislatura, destaca el caso de la que fuera nombrada consejera delegada de la entidad, Ana Varela. Tras su despido en 2017, interpuso una demanda por despido improcedente y, meses más tarde, acordó con el consistorio una indemnización de 35.000 euros a cambio de retirar dicha reclamación, lo cual desató duras críticas por parte de la oposición<sup>169</sup>.

---

<sup>169</sup> Véase: «Ayuntamiento indemniza con 35.000 euros a Varela para que retire su demanda» en *La Vanguardia* [Digital]. 22 de enero de 2018. Disponible en: <https://www.lavanguardia.com/local/madrid/20180122/44213490471/ayuntamiento-indemniza-con-35000-euros-a-varela-para-que- retire-su-demanda.html> [Última consulta: 17 de febrero de 2021].

Por otra parte, el sustituto de Ana Varela, Antonio Joaquín Fernández Segura, también se vio envuelto en una polémica a raíz de la obtención de su hija —previo concurso— de un cargo como técnica de programación de festivales y de cine de ficción en Cineteca, el proyecto cinematográfico de Matadero Madrid, perteneciente a Madrid Destino. A raíz de la denuncia de Ciudadanos ante la Oficina Antifraude del Ayuntamiento de Madrid, esta emitió un informe en el que aseguraba que podía “existir un conflicto de intereses”<sup>170</sup>. Posteriormente, la oficina terminó por concluir que se actuó “conforme a la legalidad en la contratación de Jara Fernández” y que “el Consejero Delegado no intervino en el proceso de selección”<sup>171</sup>. No obstante, meses antes de finalizar la legislatura, Antonio Joaquín Fernández Segura anunció que abandonaría la empresa municipal al final de la misma con independencia de los resultados de las elecciones municipales de mayo de 2019.

En definitiva, para concluir aquí el análisis sobre Madrid Destino, se puede destacar que la empresa municipal ha tenido una legislatura 2015-2019 definida por la inestabilidad y las polémicas en torno a las contrataciones tanto de personal como de los proyectos culturales, que no han permitido desarrollar los cambios estructurales en la organización que se plantearon al comienzo de la legislatura. Si bien se pueden valorar positivamente —en mayor o menor medida— la creación de un convenio colectivo para todos los trabajadores de la empresa pública o la designación mediante concurso público de los directores de los centros culturales, lo cierto es que en ambos procesos ha faltado un acuerdo absoluto de todas las partes implicadas.

Si bien la información que acabamos de ver es relevante para nuestra investigación, es a partir del siguiente apartado, cuando comenzamos a analizar la política cultural de Ahora Madrid a partir de los tres ejes: gobernanza participativa en cultura, descentralización cultural y cultura de proximidad y gestión comunitaria de la cultura.

---

<sup>170</sup> Véase: «La Oficina Antifraude ve conflicto de intereses en que el CEO de Madrid Destino contratara a su hija» en *El mundo* [Digital]. 23 de noviembre de 2018. Disponible en: <https://www.elmundo.es/madrid/2018/11/23/5bf7d58146163f39538b463b.html> [Última consulta: 18 de febrero de 2019].

<sup>171</sup> Véase: «El gerente de Madrid Destino anuncia su cese el mismo día que presenta un nuevo convenio colectivo» en *El País* [Digital]. 12 de abril de 2019. Disponible en: [https://elpais.com/ccaa/2019/04/12/madrid/1555021448\\_659118.html](https://elpais.com/ccaa/2019/04/12/madrid/1555021448_659118.html) [Última consulta: 18 de febrero de 2021].

### 6.3. LA GOBERNANZA PARTICIPATIVA DE LA CULTURA EN EL AYUNTAMIENTO DE MADRID (2015-2019)

Como ya hemos visto en el capítulo 4, cuando hablamos de participación ciudadana y cultura conviene realizar una distinción entre la participación ciudadana entendida como “uso / asistencia que la ciudadanía hace de la oferta cultural” o como “la implicación activa de la ciudadanía en la vida cultural” (FEMP, 2009: 183). En nuestro caso, ya que lo que queremos analizar es el cambio de modelo en las políticas culturales y también, en la toma de decisiones de estas, focalizaremos el análisis tomando como referencia la segunda acepción, es decir, trataremos de analizar la gobernanza participativa llevada a cabo por el gobierno a fin de que la ciudadanía estuviera implicada en la toma de decisiones de las políticas culturales locales.

En este sentido, la participación ciudadana ocupó un lugar central en las lógicas discursivas del Gobierno de Ahora Madrid desde el comienzo de legislatura. De este modo, se creó un Área de Gobierno específica de “Participación Ciudadana, Transparencia y Gobierno Abierto” bajo la dirección del concejal Pablo Soto, donde, como se puede observar (**Tabla 6.4**), la partida *participación ciudadana* vio multiplicado por dos sus dotaciones presupuestarias respecto al anterior equipo de Gobierno. El Área de Cultura y Deportes, por su parte, también estuvo implicada en las lógicas participativas y una buena parte de los proyectos culturales municipales se verían influenciados por estas dinámicas con variables resultados que analizaremos a lo largo del presente capítulo. Por otra parte, las acciones del Área de Coordinación Territorial y Asociaciones (posteriormente llamada de «Coordinación Territorial y Cooperación Público-Social»), que también tuvo responsabilidades a la hora de promover la participación ciudadana en los barrios, se analizan con mayor profundidad en el apartado 6.5. dedicado a la gestión comunitaria de la cultura y el asociacionismo.

**Tabla 6.4:** *Presupuesto ejecutado de «Participación Ciudadana» en el Ayuntamiento de Madrid (2015-2019) (en euros constantes. Año base 2016)*

Año	Participación ciudadana (€)	Total presupuesto (€)	% Participación ciudadana / Total
2011	3.866.483	4.895.717.136	0,08
2012	2.925.856	4.642.669.409	0,06
2013	3.652.731	4.806.640.594	0,08
2014	3.937.672	5.920.483.383	0,07
2015	3.012.495	4.588.274.212	0,07
2016	3.721.884	4.982.866.609	0,07
2017	6.475.843	4.368.434.884	0,15
2018	6.515.083	4.793.784.662	0,14
2019	7.221.464	5.054.315.536	0,14

Fuente: Elaboración propia a partir de *Presupuestos Abiertos*. Ayuntamiento de Madrid.

A continuación, se exponen los análisis realizados en torno a los principales programas de participación ciudadana desarrollados por el Gobierno municipal: *Los Laboratorios* y el *Consejo de Cultura de la Ciudad de Madrid*, más específicamente culturales y, *Decide Madrid*, los *Presupuestos Participativos* y el *Observatorio de la ciudad*, en un nivel más transversal. Para el análisis, presentaremos, en primer término, los diferentes programas junto con las percepciones de los mismos obtenidas a partir de las entrevistas en profundidad. Posteriormente, llevaremos a cabo una primera aproximación cuantitativa, a partir de la información obtenida en el cuestionario enviado a los agentes culturales de la ciudad. Por último, realizaremos un balance general de la legislatura en lo relativo a este aspecto.

### 6.3.1. ANÁLISIS DE LA ACCIÓN MUNICIPAL Y ESTUDIO CUALITATIVO

- **Los Laboratorios**

Los Laboratorios realizados en Medialab-Prado fueron una de las herramientas más representativas en pro de una gobernanza participativa en el ámbito cultural llevadas a cabo por el Gobierno de Ahora Madrid. Dado que ya hemos explicado su funcionamiento en el anterior capítulo, nos limitaremos en este únicamente a recordar las temáticas tratadas para posteriormente valorar su desarrollo y ejecución. Así, se desarrollaron un total de cuatro laboratorios: 1) *Apertura institucional y espacios de participación* (mayo 2016); 2) *Ayudas públicas y otras herramientas para el apoyo al tejido cultural* (junio 2016); 3) *Acercamiento al ecosistema cultural de Madrid* (julio 2016) y 4) *Centros de distrito y cultura de proximidad* (noviembre 2016-sin finalizar). Para la conceptualización y organización de Los Laboratorios, desde el Área de Cultura del Ayuntamiento se contrató a dos entidades —una para los dos primeros laboratorios y otra para los dos segundos— especializadas en innovación social y gestión cultural, además de la contratación de varios mediadores/as y dinamizadores. Tomando como referencia los datos obtenidos de las licitaciones de Madrid Destino, se estima el coste de los cuatro laboratorios en 65.158,5 euros<sup>172</sup>.

Por otro lado, teniendo en cuenta las «relatorías» de los asistentes a Los Laboratorios publicadas desde el Área de Cultura y Deportes del Ayuntamiento de Madrid, se puede apreciar un cierto descontento generalizado o decepción con la iniciativa. Si bien se valora positivamente el hecho de haber llevado a cabo un proyecto de estas características con metodologías bastante innovadoras, en líneas generales se critica reiteradamente el dirigismo y las jerarquías institucionales que se percibieron en el desarrollo de los procesos participativos, llamados a

---

<sup>172</sup> Madrid Destino Cultura, Turismo y Negocio. Contratos año 2016.



legitimar la retórica institucional marcada desde el Gobierno. En los aspectos técnicos, la intensidad y excesiva condensación de las jornadas, por un lado, o la falta de diversidad de los perfiles participantes y la poca transparencia en los procesos de selección de estos, determinan la iniciativa como un planteamiento positivo pero una deficiente ejecución (Ayuntamiento de Madrid, 2016a, 2016b, 2016c).

A través a las entrevistas realizadas podemos conocer de primera mano cómo se gestaron estos encuentros y la valoración que se hace de Los Laboratorios. Celia Mayer, concejala de Cultura en el momento del desarrollo de Los Laboratorios y, por tanto, principal responsable de ellos, justifica la creación de estos espacios de participación: “Cuando llegamos entendimos que había que pensar la participación por capas. Dentro de esas capas había una como más oficialista que eran los consejos, la cual era una representación con una concepción muy rígida de los sectores muy poco abierta, pues todas las entidades que no tuvieran una entidad jurídica no podían participar en eso, y eran como unos espacios de presión del sector para llevar a cabo sus demandas, y tampoco tenían una capacidad de agencia muy fuerte pues eran de carácter consultivo. Nos parecía que había que superar eso. Esto formaba parte de la experimentación en políticas culturales, pensar cómo abrir ese espacio. Todo el rato sentíamos la necesidad de lanzar ya las políticas públicas pues no nos habían elegido para hacer procesos participativos sino para cambiar la política cultural de la ciudad. Al principio, Los Laboratorios tuvieron muy mala recepción pues había un vacío de participación política muy grande en todos los sectores y, en particular, en el de la cultura, entonces teníamos la necesidad de meterles agencia a esos laboratorios para que comenzaran a producir ideas que pudiéramos llevar a cabo en los espacios. Nunca ningún Ayuntamiento les había convocado (salvo una vez en 2012 en un foro) pero no había una relación directa con el ámbito de la cultura y no podían ver, oír, tocar al equipo que estaba gestionando la cultura (que estábamos todos allí). La materialización de las ideas, sí pudo ser más afectiva. El problema que teníamos es que Madrid Destino no funcionaba bien entonces, aunque los laboratorios nos hubieran dado ideas, hacer prácticos y operativos esos cambios no era fácil”.

Jesús Carrillo, quien ya había sido cesado de la Dirección General de Programas y Actividades Culturales en la realización del primer laboratorio, también da su punto de vista: “No quiero decir que me pareciera una tomadura de pelo (pues estoy seguro que lo hacían con la mejor intención de quienes lo llevan adelante). Creo que había una ceguera entre medios y fines, y a mí me extraña que los agentes siguieran participando en este tipo de reuniones, y no se tradujeron finalmente en nada. En el fondo, a los laboratorios íbamos siempre los mismos, el concepto mismo estaba concebido de un modo un poco apresurado, con toda la gente afín a Medialab o *antiafín*, pero siempre los mismos. Creo que eso tenía poca legitimidad, pero también tiene que ver con mi pesimismo derivado de lo que ya había vivido”.

Marcos García, director de Medialab-Prado, por su parte, también expone sus impresiones: “Desde Medialab participamos algo en la definición de Los Laboratorios, pero sobre todo fue Azucena (Klett) quien los llevó. Creo que fueron experiencias valiosas, pero creo que a casi todo el mundo nos quedó una sensación de fracaso pues no se vio una continuidad y quedó un poco interrumpido (con la salida de Celia Mayer como concejala). Yo creo que había una voluntad sincera de construir algo (no armas todo eso para nada) lo que pasa que se tardó en comenzar, se extendieron mucho en el tiempo y se terminaron de manera abrupta (no todas las sesiones fueron iguales tampoco). Estuvo bien como comienzo, pero le faltó continuidad”.

Una visión bastante más crítica con los laboratorios es la que expresa la portavoz socialista, Mar Espinar: “Yo participé en uno y no lo acabé porque era desesperante. Desde mi punto de vista estaba mal hecho desde el principio (y desde el de Manuela también). De hecho, cuando Manuela tomó las riendas, Los Laboratorios desaparecieron. El problema de Los Laboratorios era como todo lo que ellos llamaban participación y hacían. Solo llamaban a un sector muy determinado de la cultura. Es una crítica que yo le hice mucho a Mayer. La cultura alternativa para que siga existiendo no puede ser tutelada y Mayer lo que hizo fue institucionalizar esa cultura (dando dinero, espacios, capacidad...) a una cultura que por su propia definición se mantiene siempre en la clandestinidad. Y ese es su encanto. Tiene que existir, pero no puede copar todo el espacio. El problema de Los Laboratorios era que eran con un sector muy determinado (nunca se hacían convocatorias al sector) y, por otro lado, estaban muy encaminados a lo que ellos querían. Muchas veces no se tenía en cuenta lo que se había dicho en los procesos, para eso no hace falta enredar 12 horas a la gente haciendo terapias de grupo, hablando... no tiene ningún sentido”.

Para concluir, abriendo el debate a agentes culturales de la ciudad, una consultora cultural y experta en derecho de la cultura<sup>173</sup> expresa: “La intención era buena pero no la ejecución. La gente no sabía muy bien para qué iba, no sabía si realmente iba a tener un impacto su trabajo, eran muchas horas dedicadas a eso pero luego no se le veía que fuera a tener un resultado, el proceso se fue diluyendo en el tiempo y al final la gente se fue decepcionando por el camino, sobre todo cuando se dio cuenta de que no era un proceso participativo real, porque si de verdad hubiera sido real, seguramente hubiera sido algo gestionado de manera independiente con financiación pública que es lo que había querido el sector desde siempre. [...] La gente no participó con ganas y el resultado final no satisfizo a nadie. Al final quedó un *brainstorming* gigante de mucha gente, pero sin impacto real en lo que necesitaba Madrid. Yo creo que ha habido mucha decepción con Los

---

<sup>173</sup> Consultora cultural y experta en derecho de la cultura (entrevistada 29). Fecha de la entrevista: 17 de enero de 2020.

Laboratorios. [...] No se quiso contar con asociaciones sino con profesionales, deslegitimando así la labor de las asociaciones. Como ciudadanos, hubo mucha gente que no se enteró. El no saber que repercusión iban a tener también hizo que la gente perdiera interés. Si tú de verdad quieres que todo el mundo participe, cuentas con todos y das la voz a todos. Todos ellos tienen que sentirse empoderados y no sé si no hubo ese compromiso, o no hubo capacidad de llevarlo a cabo. El equipo de relatores eran mediadores culturales y yo creo que lo necesario era mediadores tipo de resolución de conflictos y facilitadores de diálogo. Al final el diálogo no estaba consensuado, ni bien armado” (entrevistada 29).

Por su parte, un artista visual y escritor madrileño sostiene: “Cuando se organizaron, tenías que inscribirte y había 50 plazas, pero al hacerlo no te decían nada, por lo que no sabías si no te dejaban, si eras el primero, si no había plazas... Luego trajeron a muchas personas de fuera de Madrid para introducir Los Laboratorios, los mediadores... Vamos a ver, aquí hay una asamblea que lleva meses trabajando, que llevamos décadas trabajando aquí y conoce el territorio y tú ¿te estás gastando el dinero en traer a personas de Bilbao, Barcelona... ¿para qué me den aquí la charla?... Era algo tan irreal... [...] Las mismas conclusiones que se obtuvieron en Los Laboratorios no se respetaron en las memorias que luego se publicaron. Incluso habiendo manipulado el laboratorio no respetaron sus resultados” (entrevistado 43).

- **Consejo de Cultura de la Ciudad de Madrid**

La otra acción de gobierno específica sobre cultura y participación ciudadana, junto con Los Laboratorios, iba a ser —a partir de una propuesta del Partido Socialista— el Consejo de Cultura de la Ciudad de Madrid. Esta iniciativa, igualmente impulsada a través del Área de Cultura y Deportes del Ayuntamiento, era fruto de una reivindicación histórica por parte del tejido cultural de la ciudad, que ya había sido tratada en Los Laboratorios. Asimismo, venía referenciada en el Plan de Gobierno presentado en 2016 con el nombre de «Foro Municipal de Cultura» a fin de desarrollar desde el Área de Cultura “grupos de trabajo, espacios de consulta, evaluación y seguimiento de las políticas públicas” (Ayuntamiento de Madrid, 2016d: 63). De este modo, el 4 de abril de 2018, casi tres años después del comienzo de la legislatura, se presentaba en una sesión inaugural, un documento-propuesta a partir del cual se trabajaría con los agentes culturales de la ciudad interesados, en la configuración del futuro consejo de cultura en tanto que: “Atendiendo al compromiso con la sensibilidad e histórica demanda del tejido cultural, ha llegado el momento de crear un espacio estable, plural y organizado para el encuentro, el diálogo y la participación en la política cultural municipal”<sup>174</sup>. En este documento se establecían algunas características que

---

<sup>174</sup> Propuesta para la creación del Consejo de Cultura de la Ciudad de Madrid. Sesión I. 4 de abril de 2018. Área de Gobierno de Cultura y Deportes. Ayuntamiento de Madrid.

podría tener el futuro consejo como la organización o las competencias del mismo. Posteriormente, se fueron haciendo diferentes aportaciones desde los sectores culturales de la ciudad y realizando varias sesiones sectoriales para codiseñar las características del consejo. Una vez aprobado el Proyecto de Reglamento en Junta de Gobierno el 5 de diciembre de 2018 y tras las enmiendas de los diferentes grupos políticos del pleno, el 29 de enero de 2019 se aprobaba la creación del Reglamento del Consejo de Cultura de la Ciudad de Madrid con los votos del Gobierno y el Partido Socialista a favor y el PP y Cs en contra, con los siguiente objetivos y composición<sup>175</sup>:

### **Misión y Objetivos**

- Atender a la sensibilidad e histórica demanda del sector cultural de tener un espacio estable y organizado para el encuentro, el diálogo y la participación en la política cultural municipal.
- Avanzar en la búsqueda de fórmulas de participación ciudadana y profesional en las decisiones públicas.

### **Organización y Órganos de gobierno**

- **Mesas sectoriales y transversales:** Espacio de representación del sector, con organizaciones y profesionales independientes. Se configuran mesas de los siguientes sectores: Artes visuales, Escénicas, Cine, Música, Libro, Cultura urbana y de Proximidad e Innovación cultural en los distritos.
- **Comisión asesora:** comisión formada por ocho expertos de reconocido prestigio comprometida con el interés general y el equilibrio entre los sectores.
- **Pleno del consejo:** órgano de decisión, en el que todas las sesiones son públicas y abiertas con inscripción previa.
- **Comité Social:** integrado por representantes de los dos sindicatos con mayor representación en la ciudad, la Federación Regional de Asociaciones Vecinales de Madrid (FRAVM) y la Confederación Empresarial de Madrid.
- **Grupos de trabajo y comisiones delegadas:** creados para análisis y propuestas de materias específicas.

---

<sup>175</sup> Consejo de Cultura de la Ciudad de Madrid. Presentación de la organización y funcionamiento. Ayuntamiento de Madrid.

Resulta una tarea imposible realizar un análisis del funcionamiento del Consejo de Cultura pues apenas tres meses después de la aprobación de su reglamento, se terminaría la legislatura y posteriormente el nuevo Gobierno municipal resultante modificaría su reglamento, por lo que únicamente podemos evaluar el proceso de configuración y las características del proyecto. Así, en lo que respecta a las opiniones de las personas entrevistadas, se pueden establecer ciertos acuerdos en torno al fallido modelo de consejo de cultura. Celia Mayer, quien ya no era concejala de Cultura cuando el consejo comienza a ponerse en marcha sostiene: “Yo ya no estaba cuando se hizo el consejo, y yo traté de no hacerlo porque no me parecía la herramienta de participación adecuada. Me parecía legitimar una cosa que se había demostrado que ya estaba obsoleta y que había que modificar, cualificar o complementar y me negué a sacarlo en su momento”.

En los grupos municipales, las críticas se movían por territorios similares a los de algunos sectores culturales. Sofía Miranda, portavoz de Cultura de Ciudadanos, sostiene que “se había estructurado de tal forma que las mesas eran abiertas. Un día podía ser de música, otro de artes plásticas, un día había diez, otro veinte otro cuarenta... Al final en los debates, cuando no tienes un número cerrado y no acude siempre la misma gente, lo que haces es eternizar, es el modelo asambleario de Podemos, de estirar y al final no llegar a una conclusión final y no implementar nada. Además, se permitía la participación de individuos, de asociaciones de vecinos, personas que nada tenían que ver con el mundo de la cultura, mientras que se restringía el sector sí organizado de la cultura. Lo que pensábamos y seguimos pensando es que no era un modelo por y para la cultura, era un consejo en el que podía opinar todo el mundo sobre cultura”.

Por su parte, en la misma línea, la concejala del grupo popular Isabel Rosell, echaba en falta mayor profesionalidad y transparencia en el consejo: “Fuimos yendo al principio, pero luego dejé de ir porque me parecía una broma. Cuando no tienes actas de reuniones, no sabes quien va, no hay listas de asistentes... [...] Esas fases terminaron en un proyecto que nosotros no aceptamos porque era muy poco profesional. El modelo que salió no era el que pensamos que sería más útil para los sectores culturales reales. Había mucha ideología en todo ello. Bastantes representantes de gremios ya dejaron de participar en las reuniones viendo la deriva, lo cual iba en la línea de lo que creíamos. No queríamos un proceso asambleario donde el voto de una asociación que representa a muchas personas valga lo mismo que alguien que solo se represente a sí mismo. La falta de profesionalización y representatividad de algunas de las mesas era lo principal porque entonces se convierte en un foro de debate, pero no de toma de decisiones. No es operativo de ninguna manera. Elevar al consejo las discusiones y los debates no resulta operativo”.

Mar Espinar, portavoz de Cultura del Partido Socialista, que tras varias enmiendas votaría a favor del consejo admitía: “Es verdad que el sector profesional de la cultura no tenía cabida porque era

un consejo asambleario. Y eso es algo que nosotros criticamos mucho. Cuando propusimos que se creara el consejo de cultura no era tanto para que ese consejo diera al Gobierno de turno la línea política cultural que tenía que seguir porque para eso ya estaba la delegada de Cultura. Era para garantizar que las bases objetivas que iban a regir la cultura de la ciudad fueran bases objetivas y culturales. Un claro ejemplo es el de los concursos públicos. Todos queremos mucho los concursos públicos, pero tanto el PP como Ahora Madrid se los cargaron. Por tanto, hay algo que no se está haciendo bien. Ellos hicieron todos los concursos públicos primero, y luego ya hicieron el Consejo de Cultura. Es verdad también que había una sobrerrepresentación, alguien que tenga la mitad de los teatros de la ciudad no puede tener el mismo peso que un artista autónomo. No quiero decir que pese más uno que otro, sino que los dos no puedan estar en el mismo espacio”.

El consejo fue duramente criticado por distintos frentes, tanto desde la oposición política como desde los sectores culturales. Ambas partes coincidían en que se había configurado un reglamento para el consejo con una excesiva representación de la ciudadanía, donde los sectores culturales tenían un escaso poder de decisión en comparación con su representatividad y con un componente «asambleario» que llevaría al consejo a la inoperancia e ineficacia. Así, un empresario teatral de gran relevancia en la escena madrileña se mostraba muy duro con el Consejo de Cultura promovido por el Gobierno de Ahora Madrid: “En los Consejos de cultura tienen que estar representadas las asociaciones del sector. Es muy poco útil un consejo en el que puedan participar 300 personas. Es inviable y creo que ese tipo de consejos no sirven para nada sino para distraer y ocultar una imagen que pueda parecer de participación. Creo que ese tipo de consejos no son nada productivos. Creo más en los consejos de cultura en los cuáles estén las asociaciones del sector (empresariales, sindicales, gremiales...) que son las que realmente representan al sector. Y luego está la ciudadanía que es otra cosa. Ese consejo tiene que estar para legislar o para proponer a la administración distintos temas que el sector plantea a través de ese consejo. Ese consejo se tiene que dividir en subcomisiones específicas por sectores para que realmente sea operativo, pues sino no lo es. [...] Yo acudí a tres reuniones y aquello era un desastre y decidí no volver para no perder el tiempo. Un consejo de 300 personas no es operativo. También hay que mirar si el consejo es consultivo o es ejecutivo de verdad. Los sectores culturales quedaron totalmente diluidos porque interesaba que así quedaran. Querían que tuviéramos la misma representatividad alguien que representa a 25 teatros que un autónomo. El problema de ese tipo de consejos es que no son operativos” (entrevistado 37).

Por su parte, un artista visual y escritor de Madrid aseguraba que “este proceso suponía un desencuentro permanente con el mundo del arte. Tuvimos una reunión en el Ayuntamiento varias asociaciones más o menos grandes del mundo de las artes visuales. [...] Había aspectos que no

entendía (como la existencia de ciudadanos individuales, vecinos, lo cual me parecía surrealista)” (entrevistado 43). Una consultora cultural y experta en derecho de la cultura afirma que “en el Consejo de Cultura, la gente estaba quemada porque, desde el principio, no se quiso escuchar a las asociaciones y eso fue una de las principales quejas, pues si alguien votó a Ahora Madrid fue el sector y no fueron escuchados” (entrevistada 29).

- **La Democracia digital: Decide Madrid y los Presupuestos Participativos**

Como ya hemos visto en el marco teórico de la investigación, la tecnopolítica y el movimiento por la cultura libre jugaron un papel muy importante en el desencadenamiento y el desarrollo del 15M y el posterior ciclo político que tendría lugar en el país, incluyendo el movimiento municipalista. Así, el que iba a ser nombrado concejal del Área de Participación Ciudadana, Transparencia y Gobierno Abierto del Gobierno de Ahora Madrid, Pablo Soto, y el director del programa de Participación Ciudadana del Ayuntamiento, Miguel Arana, ambos politizados con el 15M e influenciados por la tecnopolítica y el movimiento de la cultura libre, iban a ser los encargados de diseñar, junto con Gregorio Planchuelo, jurista, alto funcionario y gran conocedor de la administración, los procesos de participación digital del nuevo Gobierno municipal (Nez y Ganuza, 2020).

Tan solo tres meses después de la investidura, el Ayuntamiento de Madrid presentaba el portal Decide Madrid, una herramienta de participación telemática mediante la aplicación de software libre CONSUL, a través de la cual los/as ciudadanos/as mayores de 16 años censados en Madrid podrían votar a través de la página web de Decide Madrid propuestas que hubieran alcanzado el 1 % de apoyos del censo municipal (27.000 apoyos aproximadamente), o cuando el Ayuntamiento decidiera someter cuestiones a decisión directa de la ciudadanía (FEMP, 2018; Bermejo, 2019; Nez y Ganuza, 2020). La innovadora metodología utilizada no logró conectar del todo con la ciudadanía, pues si bien es verdad que se registraron más de 400.000 personas (12,25 % de la población) y se realizaron 26.658 propuestas, solo 2 —sin temática directamente relacionada con la cultura— alcanzaron el número de votos mínimo para someterlas a votación (FEMP, 2018; Bermejo, 2019; Nez y Ganuza, 2020). Entre algunas de las críticas al programa, se incluyen la brecha digital o la falta de representatividad de los inscritos (Masboungi y Petitjean, 2019) lo cual ha limitado tanto la participación como su impacto en las políticas públicas (Nez y Ganuza, 2020). Cabe señalar, que el Ayuntamiento de Madrid recibió el Premio al servicio público de la ONU 2018 por el programa Decide Madrid, anteponiéndose a 437 nominados de 7 países, reconociendo

que el programa “facilita a la ciudadanía plantear ideas y necesidades de forma directa y pone a su disposición decisiones sobre los servicios públicos”<sup>176</sup>.

Por su parte, los Presupuestos Participativos fueron —junto con las propuestas y las consultas— uno de los procesos que englobaba Decide Madrid puestos en marcha en marzo de 2016, a través del cual la ciudadanía decidía en qué emplear una parte del presupuesto anual municipal sin necesidad de que las propuestas alcanzasen —como en el caso de las propuestas— el 1 % del censo (Bermejo, 2019; Nez y Ganuza, 2020). En la **Tabla 6.5**, podemos observar las inversiones para los proyectos realizados cada año y el número de proyectos y participantes de cada edición, donde se aprecia una mayor relevancia en cuanto a inversión económica del Gobierno y número de participantes en el año 2018 y una mayor cantidad de proyectos elegidos en el año 2019 (369).

**Tabla 6.5:** Datos sobre los «Presupuestos Participativos» de Madrid (2016-2019) (en euros constantes. Año base 2016)

Año / Dato	Número de Participantes	Número de proyectos	Inversión total del gobierno (en € constantes)
2016	45.516	206	58.668.385
2017	67.135	311	97.298.335
2018	91.035	328	95.967.405
2019	75.611	369	85.314.941

Fuente: Elaboración propia a partir de *Proyectos resultado de los presupuestos participativos*. Ayuntamiento de Madrid

Cabe destacar que los presupuestos participativos representan una pequeña parte del presupuesto de la ciudad (en torno al 2 %) (Nez y Ganuza, 2020). Al finalizar la legislatura en 2019, de los más de 16.000 proyectos propuestos, 844 resultaron ganadores de los cuales solo 144 estaban finalizados. Lo cual evidencia ciertas dificultades administrativas para su ejecución que, a su vez, han podido generar una cierta frustración entre la ciudadanía (Bermejo, 2019; Nez y Ganuza, 2020).

<sup>176</sup> Véase: «El Ayuntamiento recibe el Premio al Servicio Público de la ONU 2018 por Decide Madrid» en *Diario de Madrid* [Digital]. 7 de junio de 2018. Disponible en: <https://diario.madrid.es/blog/notas-de-prensa/el-ayuntamiento-recibe-el-premio-al-servicio-publico-de-la-onu-2018-por-decide-madrid/> [Última consulta: 27 de marzo de 2021].



- **Los Foros Locales**

Si bien una parte importante de los programas participativos —especialmente en el contexto digital e individual— se llevó a cabo, como acabamos de ver, desde el Área de Participación Ciudadana, Transparencia y Gobierno Abierto, también tuvo una gran relevancia en la política participativa de Ahora Madrid, el Área de Coordinación Territorial y Asociaciones, posteriormente reconvertida en Área de Coordinación Territorial y Cooperación Público-Social. Una de las primeras iniciativas impulsadas desde esta área fueron los Foros Locales, puestos en marcha en febrero de 2017 para sustituir a los Consejos Territoriales de Distrito. Según su Reglamento, “los Foros Locales son órganos de información y de participación ciudadana presencial y deliberativa en el ámbito territorial del Distrito, que se configuran como espacios con capacidad para la adopción de acuerdos de iniciativas y propuestas, acerca de todos aquellos aspectos inherentes a la acción municipal en los Distritos” (Ayuntamiento de Madrid, 2017: 37). Igualmente, en el Reglamento se establece el carácter referencial de los acuerdos establecidos en los foros para las presidencias de las Juntas de Distrito, que deberán elevarse a estas para su deliberación y debate. Entre los objetivos principales de los Foros Locales se establecían: 1) “Generar un ámbito de participación territorial accesible a todas las personas que habitan la ciudad en igualdad de condiciones” [...]; 2) “Crear un espacio y un cauce que facilite la complementariedad entre participación colectiva e individual” [...]; 3) “Fomentar el asociacionismo y la articulación de la ciudadanía en sus diferentes formas de organización y expresión”; 4) “Diseñar un espacio y un ámbito de información y de rendición de cuentas por parte de la administración local, y de diálogo, deliberación, propuesta, y evaluación de las políticas públicas municipales entre ciudadanía y administración”; 5) “Acercar la toma de decisiones y gestión pública a la ciudadanía en las distintas escalas territoriales” [...] y 6) La optimización y racionalización de los diferentes procesos participativos presenciales del Ayuntamiento de Madrid de carácter territorial con el fin de ordenar, secuenciar, facilitar y clarificar los mecanismos a la ciudadanía” (Ayuntamiento de Madrid, 2017: 35).

Se configuraron un total de 21 foros (1 por cada distrito) y cada foro contaba con mesas temáticas creadas según los intereses de los/as vecinos/as de cada distrito (igualdad, cultura, medio ambiente, diversidad, empleo, educación, salud, derechos humanos, deportes o espacio urbano y movilidad). Además, también se crearon mesas interdistritales que trabajaban sobre una misma temática en coordinación con todos los distritos (Ayuntamiento de Madrid, 2017).

En 2018, el único año completo en el que se llevaron a cabo los Foros Locales, se aportan algunos datos que pueden servir de utilidad para conocer el impacto de los foros en la ciudad de Madrid fueron un total de 3.635 personas las que asistieron a los plenarios. Asimismo, se crearon un total

de 259 mesas, que organizaron un total de 2.049 reuniones. Cabe mencionar que —a fecha de febrero de 2019— se habían elevado a la Junta de Distrito 242 proposiciones, de las cuales 219 habían sido aprobadas y 51 ejecutadas. Del total de proposiciones aprobadas, 12 (5,48 % del total) pertenecían al ámbito de la cultura. También cabe señalar que a través de las mesas se llevaron a cabo 357 actividades diseñadas, programadas e implementadas por sus participantes, contando con la participación de 41.300 personas (Ayuntamiento de Madrid, 2018).

La concejala de Ahora Madrid, Montserrat Galcerán, quien tuvo, como concejala de los distritos Tetuán y Moncloa-Aravaca, una intensa relación con los foros locales sostiene que “el primer reglamento establecía que las decisiones de los foros fueran vinculantes, con la oposición del PSOE, pero luego se optó porque las decisiones tuvieran que ir al pleno para aprobarse o no, quedando como una especie de cámara de segundas, donde tampoco a la gente le apetecía mucho participar. Nacho Murgui quería que las asociaciones tuvieran un papel preponderante, pero eso no daba frescura a los foros, y no atraía a gente nueva. Al final los foros quedaron como plataformas de las fuerzas vivas del distrito (asociaciones, grupos de deporte, cursos, etc., es decir, como un tejido ya organizado). En los distritos con mucho potencial asociativo los foros atraían gente, pero donde no había tejido, no. No conseguimos atraer a gente del 15M, joven, estudiantes... porque era demasiado encorsetado y encima sin tener realmente poder. Era muy institucional y encima sin tener el poder de la institución. Había muy pocos recursos también... Eran muy limitados”. Por parte de la oposición política, Isabel Rosell (PP) sostiene que “los foros locales, con algunas excepciones escasas pero dignas, eran grupúsculos absolutamente politizados que al final acababan en nada”.

Teniendo en cuenta la opinión de los agentes sociales y culturales de la ciudad, un participante de la mesa interdistrital de Cultura<sup>177</sup> hace su valoración de los foros locales: “Ni en los antiguos consejos distritales ni en los foros locales, las decisiones tomadas tenían algún poder [...] era un camino muy largo y era muy difícil que algún proyecto llegara a concretarse. [...] Yo creo que han estado poco apoyados institucionalmente y que el juego sociocultural de los propios usuarios ha sido muy escaso, ya que somos herederos del modelo anterior. Yo he participado a nivel municipal en muchas mesas sectoriales y ese juego al final no va a ningún lado, porque suelen servir para exponer rivalidades personales principalmente, y las escasas fuerzas políticas organizadas no tienen capacidad para dar un salto y plantear alternativas” (entrevistado 16).

---

<sup>177</sup> Miembro de la mesa interdistrital de cultura de los Foros Locales del Ayuntamiento de Madrid (2015-2019) (entrevistado16). Fecha de la entrevista: 13 de mayo de 2019.

Por su parte, un miembro de la Federación Regional de Asociaciones Vecinales de Madrid (FRAVM)<sup>178</sup> expresa sus sensaciones: “Los Foros Locales eran como la asociación de la gente sin asociación. [...] Nosotros desde mi asociación, entendíamos que los foros debían ser unos órganos consultivos... y no voy a decir que desactivaron el activismo, pero... te quitaban mucho tiempo y tú tenías que decidir dónde hacías tu militancia o en el foro o en la asociación. Las asociaciones se implicaron en los foros, pero, claro, te quitaba tiempo de la asociación. Planteamos concentrar los foros en fines de semana porque las asociaciones donde tenemos que estar es en nuestra asociación, que es el espacio más libre y evitar cualquier tipo de dirigismo. El foro debe ser algo más práctico, de trabajo, que no exija tantas reuniones” (entrevistado 28).

- **El Observatorio de la ciudad**

Por último, el Observatorio de la ciudad, fruto de un proyecto nacido en Medialab Prado, fue aprobado cerca del final de la legislatura —enero de 2019— con los votos a favor del Gobierno de Ahora Madrid y del Partido Socialista, y los votos en contra del Partido Popular y Ciudadanos, quienes denunciaban que ello suponía la creación de un “pleno paralelo” al Pleno municipal, con un elevado coste y con funciones desproporcionadas<sup>179</sup>. El Observatorio aprobado consistía en un órgano de participación del Ayuntamiento de Madrid impulsado a través del Área de Participación Ciudadana, Transparencia y Gobierno Abierto, mediante el cual un total de 49 vecinos/as elegidos por sorteo hacían un seguimiento de la acción municipal realizando propuestas y/o proponiendo consultas ciudadanas a través de la plataforma anteriormente citada, Decide Madrid. En un principio se envió la invitación —previo sorteo— a 30.000 hogares madrileños, de los cuales respondieron 1.135 personas. Posteriormente, tras un segundo sorteo, se configuraron los 49 nombres de los/as vecinos/as titulares con 3 suplentes cada uno/a (147 en total) que se reunirían 8 sábados al año. Se creó la figura del facilitador/a para introducir a los miembros del observatorio en las dinámicas municipales, y estos recibían una dieta de 65 euros por cada sesión realizada, con un servicio de guardería disponible para quiénes lo necesitasen<sup>180</sup>. El Observatorio nacía como un instrumento de participación ciudadana replicando otros modelos de participación por sorteo existentes en otras partes del mundo. Su tarea principal consistía en valorar las propuestas presentadas en el portal Decide Madrid, mejorando las propuestas, proponiendo enmiendas y estudiando su viabilidad para ser sometida a referéndum (Nez y Ganuza, 2020). Su principal diferencia respecto a otros procesos, se basa en su capacidad para establecer agenda y decidir así

---

<sup>178</sup> Miembro de la comisión de cultura de la Federación Regional de Asociaciones Vecinales de Madrid (entrevistado 28). Fecha de la entrevista: 4 de diciembre de 2019.

<sup>179</sup> Diario de Sesiones del Pleno Municipal del Ayuntamiento de Madrid (Sesión 1/2019). 29 de enero de 2019. Número 1.719. Fecha de edición: 12 de febrero de 2019.

<sup>180</sup> Jornada *Sorteo y Democracia*. Organizada por “Igualdad y Sorteo”. 15 de febrero de 2020. Medialab Prado (Madrid).

de qué se habla, aumentando su autonomía política respecto a otros órganos participativos (Nez y Ganuza, 2020).

### 6.3.2. ESTUDIO CUANTITATIVO DE LA ACCIÓN MUNICIPAL

A continuación, se exponen los datos obtenidos en el estudio de encuesta, así como de los documentos de gobierno relativos a la gobernanza participativa en cultura.

En la **Tabla 6.6**, se observa que los programas mejor valorados por los/as participantes en el cuestionario son los *Presupuestos Participativos* y la herramienta *Decide Madrid*, con una valoración final de 3,5 sobre 5. Seguidamente, estarían *Los Laboratorios* (3,3), los *Foros Locales* (3,1) y el *Observatorio de la Cultura* (3). Finalmente, el programa peor valorado de esta sección sería el *Consejo de Cultura de la Ciudad de Madrid* con una nota media de 2,8 sobre 5.

**Tabla 6.6:** Valoración de programas municipales llevados a cabo por el Ayuntamiento de Madrid (2015-2019)

	Muy insatisfecho/a	Insatisfecho/a	Ni insatisfecho/a ni satisfecho/a	Bastante satisfecho/a	Muy satisfecho/a	NS/N C	Media (sobre 5)
	Nº (%)	Nº (%)	Nº (%)	Nº (%)	Nº (%)	Nº (%)	
<b>Los Laboratorios</b>	8 (12)	5 (7,5)	19 (28,4)	14 (20,9)	11 (16,4)	10 (14,9)	3,3
<b>Consejo de Cultura</b>	12 (17,9)	12 (17,9)	13 (19,4)	14 (20,9)	6 (9)	10 (14,9)	2,8
<b>Decide Madrid</b>	6 (9)	4 (6)	15 (22,4)	22 (32,8)	10 (14,9)	10 (14,9)	3,5
<b>Presupuestos participativos</b>	6 (9)	8 (12)	10 (14,9)	25 (37,3)	15 (22,4)	3 (4,5)	3,5
<b>Foros Locales</b>	9 (13,4)	4 (6)	10 (14,9)	20 (29,9)	4 (6)	20 (29,9)	3,1
<b>Observatorio de la ciudad de Madrid</b>	6 (9)	6 (9)	20 (29,9)	17 (25,4)	2 (3)	16 (23,9)	3

Elaboración propia a partir del cuestionario realizado

Encuestados/as: 67

Nº (%): nº de personas que han marcado esa opción y porcentaje respecto al total

Media: Valoración media de las personas encuestadas

Con el objetivo de cuantificar información cualitativa, en la **Tabla 6.7**, se recogen las diferentes opciones de valoración acerca de los procesos participativos desarrollados por el Ayuntamiento. De las diferentes opciones, las que obtuvieron un mayor grado de acuerdo fueron aseveraciones negativas, en torno a la acción del Gobierno municipal. Las dos más mencionadas fueron las

relativas a la lentitud e inoperancia de los procesos, y la que otorgaba a estos procesos un mero valor de legitimación institucional (con un 19,6 % ambas opciones). En tercer lugar, con un porcentaje del 17,9 % destaca el funcionamiento transparente y democrático de los procesos. Sin embargo, una muestra de las distintas percepciones ciudadanas se observa claramente en el similar porcentaje entre quienes valoraban los procesos como muy verticales y jerarquizados (11,6 %) o quienes opinan de ellos que se trata de procesos muy horizontales (12,5 %).

**Tabla 6.7:** Acuerdo con las siguientes afirmaciones sobre los procesos participativos promovidos por el Ayuntamiento de Madrid (2015-2019)

	Frecuencia	Porcentaje (%)
Han funcionado de un modo transparente y democrático.	20	17,9
Han sido utilizados para desactivar el activismo social existente en la ciudad.	5	4,5
Se trataba de procesos excesivamente verticales, liderados claramente por la institución.	13	11,6
Los procesos eran muy lentos, tediosos y daba la sensación de no ir hacia ningún lado.	22	19,6
Fueron procesos muy horizontales, donde realmente se daba voz a la ciudadanía y se tenía en cuenta su opinión.	14	12,5
Sirvieron para legitimar la retórica participativa del Ayuntamiento, pero en realidad la ciudadanía no formó parte activa en la toma de decisiones.	22	19,6
La comunicación y accesibilidad de los procesos fue realmente buena.	9	8
NS/NC	7	6,25

Elaboración propia a partir del cuestionario realizado  
Encuestados/as: 67

Respecto a otras aproximaciones relativas a la gobernanza participativa en cultura desarrollada por el Gobierno municipal, un 44,8 % de los participantes en el cuestionario señaló estar de acuerdo en que este tuvo en cuenta al tejido cultural de la ciudad para el desarrollo de sus políticas culturales (**Tabla 6.8**). El mismo porcentaje (44,8 %) se encuentra “satisfecho/a” con el fomento de la gobernanza participativa llevado a cabo en el periodo 2015-2019, seguido de un 17,9 % que aseguran sentirse “ni satisfechos/as ni no satisfechos/as” (**Tabla 6.9**).

**Tabla 6.8:** Grado de acuerdo con la afirmación: "El Ayuntamiento de Madrid (2015-2019) tuvo en cuenta al tejido cultural de la ciudad en el desarrollo de sus políticas culturales"

	Frecuencia (nº)	Porcentaje (%)	Media (sobre 5)
Muy en desacuerdo	6	9	
En desacuerdo	9	13,4	
Ni en desacuerdo ni de acuerdo	14	22,2	
De acuerdo	30	44,8	3,4
Muy de acuerdo	8	12	
NS/NC	-	-	
Total	67	100	

Elaboración propia a partir del cuestionario realizado

Encuestados/as: 67

Media: Valoración media de las personas encuestadas

**Tabla 6.9:** Grado de satisfacción con el fomento de la gobernanza participativa realizado desde el Ayuntamiento de Madrid (2015-2019) a nivel global (asignación de recursos, ejecución de proyectos, mejoras en este aspecto, etc.)

	Frecuencia (nº)	Porcentaje (%)	Media (sobre 5)
Muy insatisfecho/a	6	9	
Insatisfecho/a	10	14,9	
Ni satisfecho/a ni insatisfecho/a	12	17,9	
Satisfecho/a	30	44,8	3,4
Muy satisfecho/a	9	13,4	
NS/NC	-	-	
Total	67	100	

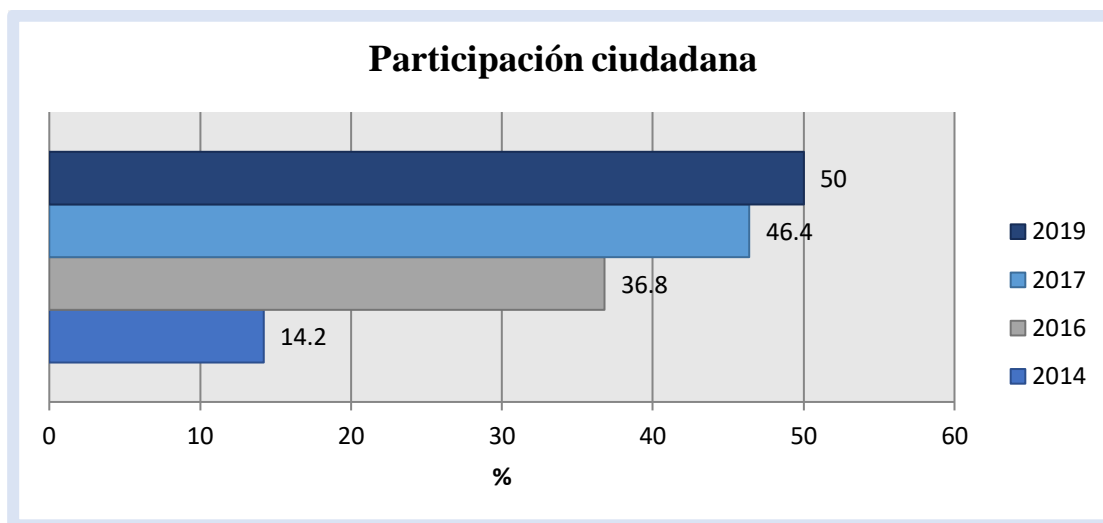
Elaboración propia a partir del cuestionario realizado

Encuestados/as: 67

Media: Valoración media de las personas encuestadas

Por otra parte, tomando como referencia los datos del propio Ayuntamiento, en lo referente a la percepción de la ciudadanía, se observa (**Gráfica 6.3.**) una considerable tendencia positiva desde el año 2014 en torno a la facilitación de la participación ciudadana por parte del Ayuntamiento, dándose una respuesta afirmativa en un 14,2 % de los encuestados en 2014, y ascendiendo hasta un 50 % en 2019 (Ayuntamiento de Madrid, 2019a).

**Gráfica 6.3:** Evolución del porcentaje de personas encuestadas que creen que el Ayuntamiento facilita la participación ciudadana (2014-2019)



Fuente: Elaboración propia a partir de la *Encuesta de Calidad de Vida y Satisfacción con los Servicios Públicos de la Ciudad de Madrid 2019*. Ayuntamiento de Madrid.

Terminada la exposición de los análisis cualitativo y cuantitativo sobre la gobernanza participativa de la cultura en la ciudad de Madrid 2015-2019, a continuación, se realiza un balance de este eje.

### **6.3.3. BALANCE GENERAL DE LA GOBERNANZA PARTICIPATIVA DE LA CULTURA EN EL AYUNTAMIENTO DE MADRID (2015-2019)**

Como hemos visto a lo largo del apartado, las diferentes técnicas de investigación utilizadas y la obtención de información a partir de ellas nos permiten realizar un análisis más explicativo tanto de los diferentes programas municipales como en general del eje «gobernanza participativa» en su conjunto. Así, comenzaremos a continuación estableciendo algunas valoraciones finales acerca de los diferentes programas, para posteriormente —apoyándonos en las reflexiones de algunos/as entrevistados/as— dibujar las líneas principales que han caracterizado la legislatura en este eje.

Siguiendo el orden establecido al comienzo del apartado, en relación con Los Laboratorios se puede establecer que, si bien la idea de llevar a cabo unos espacios de encuentro donde los agentes culturales pudieran expresar ante los dirigentes de la ciudad sus principales demandas o carencias puede ser positiva, en tanto que puede ayudar a mejorar el funcionamiento de la gestión cultural municipal, la ejecución técnica que se llevó a cabo con los laboratorios no fue la más acertada. Por un lado, la selección de los participantes para Los Laboratorios no gozó de la transparencia y la diversidad de perfiles requerida. Por otro lado, la sensación generalizada fue que la metodología

no era la más adecuada, con procesos excesivamente largos, tediosos y muy dirigidos. Por último, si bien es cierto que algunas de las propuestas nacidas en estos procesos participativos se llevaron (o se intentaron llevar) a cabo durante la legislatura, en líneas generales no puede decirse que Los Laboratorios tuvieron un peso excesivamente decisivo para las políticas culturales de la ciudad.

Respecto al otro gran proyecto de la gobernanza participativa cultural del Gobierno de Ahora Madrid, cabe señalar que en el proceso de configuración del Consejo de Cultura, ya se evidencia una clara tensión entre aquellos sectores que consideran que las decisiones en torno a la política cultural las deben tomar los representantes políticos en diálogo con el sector cultural —lo cual podría ser una remisión al paradigma de la democratización cultural—, y aquellos otros que pretenden promover que la propia ciudadanía forme parte también de la toma de decisiones políticas que atañen a la cultura de su municipio —que vendrían a representar a la democracia cultural—. Sin ánimo alguno de provocar un análisis maniqueo de un consejo que ni siquiera llegó a verse implementado, consideramos oportuna la dicotomía presentada en este proceso pues, si algo es notorio es que la visión y los planteamientos del equipo de Gobierno, chocaron frontalmente con los de la oposición política y buena parte de los sectores culturales. En las conclusiones de la tesis profundizaremos más en torno a esta tensión percibida también en otros programas culturales municipales.

Respecto a Decide Madrid y los Presupuestos Participativos, en sintonía con la nueva democracia digital que el Ayuntamiento quiso promover, se puede constatar que si bien los espacios de participación digital pudieron ser interesantes para determinados sectores relacionados con la innovación democrática y la tecnopolítica, estos no recibieron la respuesta ciudadana esperada por sus promotores, admitiendo el concejal de participación Pablo Soto: “Nuestra hipótesis era que, al abrir esa ventana, habría un desbordamiento, una toma de poder impresionante por parte de las masas populares, pero obviamente esto no sucedió” (Nez y Ganuza, 2019: 8-9).

En el caso de los Foros Locales se puede sostener que si bien estos fueron una herramienta de participación cuya finalidad y objetivos eran bastante positivos en términos de fomento de la gobernanza participativa, los resultados obtenidos no cumplieron con las altas expectativas que algunas personas habían depositado en ellos. En primer lugar, la diversidad de las personas participantes no era muy alta por lo que solían participar las personas que ya contaban con algún tipo de trayectoria participativa (asociaciones, militancia política, etc.) y no se consiguió llegar a otros segmentos de la población (jóvenes, mediana edad, migrantes, personas de todo espectro político, etc.) (Ayuntamiento de Madrid, 2019c). En segundo lugar, la excesiva burocratización de los procesos y la difícil integración y relación del foro con las Juntas de Distrito, también suponía una dificultad extra para el buen desarrollo de los procesos (Ayuntamiento de Madrid,



2019c; Caballero Ferrándiz, 2020). En tercer lugar, otro de los principales problemas con los que tuvieron que lidiar los Foros Locales fueron los pocos recursos recibidos, tanto a nivel económico, como de carácter técnico o de difusión (Ayuntamiento de Madrid, 2019c), que no permitieron llegar a tanta gente como se hubiera deseado. En cuarto lugar, la falta de un mayor carácter vinculante de los foros, la autonomía de las mesas o la lentitud en la ejecución de las propuestas surgidas, fueron otras de las características que más frustración generaron entre los/as participantes (Ayuntamiento de Madrid, 2019c; Caballero Ferrándiz, 2020). No obstante, si bien es obvio que la experiencia madrileña de los Foros Locales necesitaría implementar una serie de mejoras en su funcionamiento y sus características intrínsecas, estos pueden ser una buena herramienta colectiva para complementar las metodologías de participación digital más individualizada (Caballero Ferrándiz, 2020).

En último término, cabe mencionar que, para el marco específico de nuestra investigación, el campo de la política cultural, el Observatorio de la Ciudad no tuvo apenas relevancia y, más allá de suponer un interesante ejemplo de innovación democrática, en la ciudad no tuvo demasiada trascendencia.

A continuación, procedemos a cerrar este balance sobre la gobernanza participativa de la cultura municipal (2015-2019) mediante la exposición de las diferentes visiones que realizan los/as entrevistados/as, pertenecientes a diferentes sectores: miembros del Gobierno municipal de Ahora Madrid y oposición, cargos directivos y técnicos de cultura del Ayuntamiento, y tejido cultural y social de la ciudad.

Por parte de los responsables políticos y técnicos de Ahora Madrid, Jesús Carrillo expone algunas dificultades a la hora de intervenir ciertas estructuras del Ayuntamiento muy consolidadas: “Mi grado de escepticismo después de haber visto todo era muy alto. [...] La estructura era hiperjerárquica y con la estructura del Ayuntamiento me parecía imposible. Habíamos tenido algunas reuniones metodológicas con algunas funcionarias del Ministerio que habían intentado implementar dinámicas más horizontales y participativas en la gestión del dinero público y las programaciones públicas. Mi opinión es que debíamos haber seguido profundizando en esas metodologías, antes de generar unas expectativas y utilizar un vocabulario concreto que, desde mi punto de vista, eran imposibles de ser implementados o desarrollados (o solo en muy pequeña escala)”. Resultan también interesante las palabras del concejal Guillermo Zapata, cuando afirma que: “Se ha producido una cosa como perversa y paradójica a partes iguales. Había mucha gente que le encantaba tener un gobierno participativo, pero no pensaban participar. Les parecía guay en términos de identidad tener un Ayuntamiento participativo” (Zemos98, 2020).

Luis Cueto, por su parte, también expone su valoración general sobre el fomento municipal de la participación ciudadana: “Fue una de las señas de identidad del Ayuntamiento. En cuatro años no dio tiempo a madurarlo como convendría. [...] Dedicamos muchísimos recursos, no solo de dinero que es lo más visible, sino de cientos de horas de funcionarios que valoraban los proyectos presentados por los ciudadanos. Se tomó en serio la participación ciudadana. [...] El único problema que yo le veo fue que se invirtió demasiado tiempo para proyectos que con tanta participación generaban parálisis. A veces la ejecutividad de un directivo muy experto peca de ir en plan soberbio sin contar con la gente, pero si te eternizas contando con la gente, el precio de eso es que no haces nada, es peor. [...] Al final tú no puedes bloquear, tienes que abrir el debate, promover, consultar, generar el debate... pero tienes que tomar una decisión. Antes de que se incorporara a Manuela como concejala de Cultura e incluso con ella, los procesos de participación —no quiere decir que tengan que acabar siempre así— han dado la razón a quienes pensaban que eran una pérdida de tiempo. En Cultura pasó en varias decisiones importantes”. En una línea similar a la reflexión de Cueto, Getsemaní San Marcos afirma: “Los mecanismos de participación son necesarios por supuesto, pero muchas veces se han interpretado desde un lugar en el que sería imposible la acción política y, al fin y al cabo, para eso estás ahí, no para ejercer el cargo de manera despótica, pero sí para recoger las necesidades”.

Para la concejala de Ahora Madrid, Montserrat Galcerán, hubo una falta de equilibrio y coordinación entre los dos modos de participación, la presencial y colectiva, y la digital individualizada: “La participación era una seña de identidad de la candidatura. Cuando empezamos, la idea era hacerlo de un modo colaborativo con asociaciones. Pablo Soto, el concejal de participación consideraba que tenía que llevarse a cabo a través de la web una participación con una dimensión más institucional. Además, en un informe ya se informó de la necesidad de equilibrar la participación virtual con la presencial, pues si solo apuestas por la virtual pueden entrar muchos grupos de presión que consiguen muchos votos sin estar realmente enraizados en el barrio. Además, las dos concejalías no estaban realmente muy bien coordinadas”.

Por parte de la oposición política, Isabel Rosell (PP), sostiene que “los grandes proyectos que salían estaban muy dirigidos y salían adelante de una forma demencial, y era obvio que no podían cumplirse ni por capacidad presupuestaria ni jurídicamente. A los vecinos, a los que más participaban, les daba una sensación de que formaban parte y estaban involucrados en algo, aunque luego era un fracaso. Al tercer año, los que habían tenido algo de ilusión, estaban claramente decepcionados. Mi recuerdo de la participación es que era muy mala y no era objetiva”. Por su parte, Sofía Miranda (Cs) argumenta sobre los procesos participativos lo siguiente: “Eran unos grupos bastante encaminados y dirigidos. [...] Sigo pensando que la palabra participación en boca de Ahora Madrid estaba muy maleada y manoseada. Lo que ellos entendían

por participación era una participación solo de los suyos, pues estaba muy teledirigida. Además, hay procesos que ya tienen que estar en un programa electoral que tiene que formar parte del programa de gobierno. No puedes llegar al gobierno y que luego te hagan el plan de gobierno. Es al revés, te votan por un plan de gobierno”.

Continuando la valoración con el tejido social y cultural de la ciudad, una consultora y asesora cultural de Madrid, experta en derecho de la cultura, sostiene, remitiendo a la *Escalera de participación* de Sherry Arnstein (ver apartado 4.2.3), que la participación promovida por el gobierno de Ahora Madrid se situaría “entre «terapia» (2), «información» (3) y «consulta» (4). No se llegó al «apaciguamiento» porque no creo que la gente se quedara muy satisfecha” (entrevistada 29). También expone ciertas críticas a la carencia de un programa electoral sólido que no puede suplirse con procesos participativos: “Los partidos políticos cuando se presentan a las elecciones tienen que tener un programa articulado de política cultural pero lo que tienen es un conjunto de ideas felices que se han recogido en los programas electorales. Cuando llegan al poder, se ponen a hacer. Dicen que si se ponen a escribir un plan no tienen tiempo de hacer. El plan es necesario porque sino se improvisa todo. Cualquier gobierno tiene que tener un plan de política cultural y traerlo de casa o prepararlo en los primeros meses. Luego puede incorporar al sector y enriquecerlo entre todos. Al final en Madrid se hizo una cosa intermedia y no se llegó a nada” (entrevistada 29). Igualmente, también expresa su opinión en torno a la cultura participativa en España y las acciones desarrolladas por el Gobierno municipal: “Yo lo que creo es que en España ni siquiera somos recién nacidos en temas de participación ciudadana. Tanto por parte de la administración, como del propio sistema cultural no se sabe hasta donde se puede llegar. [...] Es necesario pensar en cada una de las fases de lo que es la gestión de la política pública, desde la planificación en todos sus extremos, la ejecución, el control de la misma y la evaluación... dar cabida a los ciudadanos para que participen en eso, y se sientan copartícipes en cada una de las fases. Todavía estamos a años luz de eso”. [...] “Yo creo que sí se pueden crear foros dando espacio a la gente para que cada uno hable en la calidad que desee, como profesional, como individuo o como representante de una asociación. Si tú crees en la participación tienes que creer que todos independientemente de su género, formación, clase, país de procedencia, etc. pueden decir algo interesante. Eso es creer en la participación. [...] La voluntad del Ayuntamiento era hacer algo participativo, pero hasta que no te enfrentas realmente a ello no te das cuenta de si tienes las capacidades para ello. En algunos casos, pienso que no había voluntad real de promover la participación, como en el Consejo de Cultura y los ciudadanos ni confían, ni son conscientes de que pueden participar. De hecho, yo creo que parte de los fallos de los Foros Locales o los Presupuestos Participativos o Decide Madrid fue que sólo unos pocos se enteraron de esto. [...] Yo creo que, en general, hubo buena intención, pero no buena ejecución” (entrevistada 29).

Un miembro de la mesa interdistrital de cultura de los foros locales incide en la necesidad de una cierta jerarquía y responsabilidad institucional: “La participación está muy bien, pero en un mundo tan jerarquizado, todo lo que no sea jerarquizado, termina en un aquelarre sin ningún tipo de responsabilidad. Sin una división del trabajo, y una organización del trabajo no se va a ningún lado, y se convierte en un club social donde los participantes se dan un *chute* de auto satisfacción personal” (entrevistado 16).

Por su parte, un miembro de la comisión de cultura de la FRAVM sostiene “el problema que vemos en general es que hemos pasado de no tener una cultura participativa a tener una burbuja participativa. A las asociaciones eso nos ha puesto en una situación en la que había tanto curro, tantas reuniones y tantas historias que no teníamos tiempo para todo. Cualquier forma de participación es fabulosa, pero hace falta una cultura de la participación. [...] Hemos pasado de la nada al todo, y eso ha sido muy poco efectivo. [...] En ese proceso ha habido excesivos fallos que han hecho que no fuera todo lo sencillo para que te motive participar. Además, estaba muy dirigido a gente de un determinado sector, habituados al manejo de redes sociales, pero aún hay una brecha digital considerable en muchos distritos de Madrid... Así, se generan también lobbies... no eran transformaciones que afectaran a todo el distrito sino a zonas muy concretas” (entrevistado 28).

En definitiva, se pueden establecer una serie de características comunes en los diferentes programas municipales llevados a cabo, que vendrían a representar la acción política del Gobierno local y sus resultados en torno a la gobernanza participativa de la cultura durante la legislatura 2015-2019. Cabe destacar que, si bien el análisis cuantitativo nos muestra una cierta satisfacción con la gobernanza participativa desarrollada por el equipo del Gobierno municipal, lo cual puede indicar un cierto interés de los agentes culturales en la mera existencia de una acción municipal en favor de la participación, la información obtenida del análisis cualitativo nos señala la necesidad de mejorar el conjunto de los procesos de implementación de estas políticas. En primer lugar, son varias las voces que inciden en la necesidad de que las candidaturas electorales cuenten con programas electorales sólidos para poder comenzar a aplicarlos lo antes posible. En el caso de Ahora Madrid, el programa no estaba demasiado desarrollado y el diseño participativo del mismo prolongó excesivamente la actuación municipal. Además, las distintas y sucesivas dimisiones en cargos importantes del área de Cultura no ayudaron a que muchos programas tuvieran la continuidad necesaria para su correcto funcionamiento. Como ya hemos visto en la opinión de algunos entrevistados, se puede sostener que durante los cuatro años de legislatura tuvo lugar una burbuja participativa que incrementó desmesuradamente los procesos participativos sin que la población tuviera una cultura participativa tan interiorizada. Además, esta participación estuvo ligada, en muchas ocasiones al contexto digital, lo cual no permitió que

segmentos importantes de la población accedieran a ella. Por otro lado, respecto a los procesos participativos llevados a cabo, hubo varias críticas vinculadas a la escasa diversidad de los participantes, donde muchos segmentos de la población permanecieron excluidos y al excesivo dirigismo de los procesos por parte de las personas que hacían las funciones de mediación. Si bien es cierto que el Ayuntamiento de Madrid aumentó claramente las partidas presupuestarias dedicadas a la participación, en algunos programas se percibió una cierta inoperancia e ineficacia motivada por una falta de recursos económicos, técnicos y de difusión que hubieran mejorado los procesos y permitido llegar a más gente. Por otra parte, en el campo específico de la cultura, esta «apertura» institucional hacia la población, generó algunos desencuentros con una parte importante de los sectores culturales, que vieron de alguna manera amenazado su poder de decisión en torno a las cuestiones de la política cultural municipal. No obstante, si hay algo que puede definir la gobernanza participativa del Ayuntamiento de Madrid entre los años 2015 y 2019 es el bajo carácter vinculante de los procesos participativos desarrollados y su utilización como herramienta de legitimación retórica para un Ayuntamiento que depositó en el concepto «participación» una buena parte de su identidad política.

#### **6.4. LA DESCENTRALIZACIÓN CULTURAL Y LA CULTURA DE PROXIMIDAD EN EL AYUNTAMIENTO DE MADRID (2015-2019)**

El eje sobre descentralización cultural y cultura de proximidad también ocupó una posición central en el discurso cultural de Ahora Madrid, especialmente una vez iniciada la legislatura, a medida que se iban presentando las líneas estratégicas del gobierno. No centrada exclusivamente en el ámbito cultural, la retórica de favorecer las inversiones en los barrios fue una constante en la etapa de gobierno de Ahora Madrid y se puso de relieve, un año después del comienzo de la legislatura, con la celebración en julio de 2016, de las *Jornadas sobre Descentralización Municipal*<sup>181</sup>, donde se planteaba la descentralización cultural como una mejora “en la calidad de la democracia”, “en la calidad de vida en los barrios” o en la “agilidad de los servicios a los vecinos”.

Focalizando nuestro análisis en este ámbito, sin entrar a valorar los cambios surgidos en torno a las propuestas artísticas realizadas, podemos establecer una pequeña división en torno a la descentralización cultural llevada a cabo por el gobierno municipal en tres ámbitos: 1) Programas culturales impulsados desde los grandes centros culturales municipales gestionados por Madrid

---

<sup>181</sup> Véase: «Descentralizar Madrid» en *Diario de Madrid* [Digital]. 4 de agosto de 2016. Disponible en: <https://diario.madrid.es/blog/2016/08/04/descentralizar-madrid/> [Última consulta: 4 de marzo de 2021].

Destino, 2) Eventos culturales y festividades y 3) Bibliotecas y Centros Culturales de Distrito. Al final del apartado, hemos añadido un cuarto punto para recoger lo que hemos denominado “Otras intervenciones de descentralización cultural y patrimonial”, las cuales no podían encuadrarse en los tres puntos anteriores, pero también suponían acciones a destacar. Así, valiéndonos del mismo análisis que en el apartado anterior (descriptivo, cualitativo y cuantitativo) será a través de una valoración del conjunto de los diferentes ámbitos de intervención, mediante la cual podremos valorar la acción municipal del eje descentralización cultural-cultura de proximidad.

#### **6.4.1. PROGRAMAS MUNICIPALES DE LOS CENTROS CULTURALES DE MADRID DESTINO**

Acotando el análisis a los diferentes programas municipales desarrollados desde los centros culturales de Madrid Destino, se puede observar en algunos de estos, ese cambio de discurso cultural desde visiones más mercantilistas de la cultura hacia otras conceptualizaciones orientadas a la cultura como derecho y como bien común, o hacia prácticas de innovación social y democrática. Estos programas se desarrollaron principalmente desde los centros Intermediae (proyecto de Matadero Madrid) y Medialab Prado respectivamente y, si bien no cambiaron sus líneas de contenidos con la llegada del nuevo Gobierno municipal de Ahora Madrid —pues era similar a las que llevaban años desarrollando—, sí que se observa una cierta sintonía entre sus actividades y el discurso cultural del nuevo consistorio, lo cual iba a provocar una potenciación de sus programas. En este sentido, cabe destacar en este punto, la importancia de la Dirección General de Intervención en el Paisaje Urbano y el Patrimonio Cultural, desde la cual se gestionaron algunos de los programas que citaremos a continuación relacionados con la intervención artística en el espacio público.

##### ***6.4.1.1. ANÁLISIS DE LA ACCIÓN MUNICIPAL Y ESTUDIO CUALITATIVO***

Comenzando por la parte presupuestaria, en la **Tabla 6.10**, podemos observar incrementos considerables respecto a las cifras de 2015 en los presupuestos tanto de Medialab Prado como de Matadero Madrid (el centro cultural al que pertenece el proyecto Intermediae). Si bien la disparidad en las cifras hace intuir alguna diferencia en la medición de estas de un año para otro, destaca principalmente el aumento presupuestario en 2018 en Matadero Madrid, llegando casi a los 6 millones de euros, o el elevado número de participantes de Intermediae en 2019, sobrepasando las 300.000 personas.

**Tabla 6.10:** Datos estadísticos y presupuestarios de Medialab Prado e Intermediae (en euros constantes) (en euros constantes. Año base 2016)

Centro/ Año	MEDIALAB PRADO			INTERMEDIAE		
	Nº Actividades	Nº Participantes	Presupuesto (en euros)	Nº Actividades	Nº Participantes	Presupuesto*
2015	1.296	65.000	206.755	630	38.610	2.465.753
2016	1.476	65.000	560.859	456	31.788	2.587.844
2017	1.619	60.000	1.385.801	1.360	27.000	3.366.015
2018	6.300	60.000	578.520	1.500	165.000	5.829.718
2019	1.623	51.500	834.860	584	300.323	5.232.404

\*Presupuesto de Matadero Madrid (centro al que pertenece Intermediae)

Fuente: Elaboración propia a partir de información del Ayuntamiento de Madrid.

- **Imagina Madrid (Intermediae)**

Imagina Madrid fue un programa municipal coordinado desde Intermediae (Matadero Madrid) que propone procesos de creación colectiva entre la ciudadanía y el tejido artístico de la ciudad, mediante intervenciones en el espacio público de nueve lugares de la periferia madrileña en los siguientes distritos: Arganzuela, Carabanchel, Fuencarral-El Pardo, Moncloa, Tetuán, Usera, Puente de Vallecas y Vicálvaro. Puesta en marcha la primera fase en 2017, fue en 2018 cuando se comenzaron a codiseñar los proyectos con una metodología colaborativa entre vecinos y vecinas y artistas con el objetivo de crear nuevos imaginarios y transformar el territorio sobre los ejes «Participación»; «Multidisciplinariedad»; «Corresponsabilidad»; «Colaboración» y «Descentralidad»<sup>182</sup>.

Tanto los valores del programa, como la potencialidad de las intervenciones realizadas, estaban imbricadas de tres capas. En primer lugar, se utilizaba la práctica artística como espacio para la cooperación, la colaboración, la experimentación y como herramienta para la activación de las comunidades locales. Una segunda capa se planteaba Imagina Madrid como una forma de habitar la ciudad y plantear otros escenarios e imaginarios alternativos. Por último, una tercera capa planteó Imagina Madrid como un laboratorio experimental capaz de conectar las diversas áreas y territorios de la ciudad (Blanco y Rodrigo, 2019).

El equipo de mediación que trabajó en cada uno de los diferentes procesos tuvo una gran relevancia en el programa Imagina Madrid. No obstante, debido a la poca tradición y reconocimiento existente hacia el trabajo de mediación, en algunos procesos se generaron algunas

<sup>182</sup> *Imagina Madrid 9 Lugares 9 Proyectos*. Matadero – Intermediae. Ayuntamiento de Madrid.

tensiones con la figura de los/as mediadores/as (Blanco y Rodrigo, 2019). Además, pese al trabajo de mediación previo con los agentes locales de los distritos, en ocasiones se percibió el llamado “efecto paracaidista” (Blanco y Rodrigo, 2019: 156), que hace referencia a la “caída” en el barrio de un agente “experto” cultural que pontifica lo que debe hacerse sin dar voz a los/as vecinos/as. Por otro lado, si bien en líneas generales el rol que adquirieron los/as técnicos/as municipales fue el de acompañamiento y facilitación de tareas burocráticas, su relación con los equipos artísticos también experimentó algunas tiranteces cuando la parte artística percibió que la parte institucional se estaba extralimitando de sus teóricas funciones. También cabe mencionar que existía una cierta dificultad para comprender las características de un programa como Imagina Madrid, especialmente para personas no acostumbradas a participar en procesos de trabajo artístico colaborativo, lo cual también, de nuevo, generó otras tensiones (Blanco y Rodrigo, 2019).

Otro punto de innovación del programa y, por tanto, de conflicto —o al menos de inquietud— se generó en torno a las temporalidades de los proyectos. Con el objetivo de adherirse a una concepción de los tiempos más ligada a los cuidados y al trabajo afectivo, se extendieron bastante los tiempos de los procesos, huyendo así de la habitual presión existente en los proyectos más resultadistas. Este hecho que, en ocasiones, generó algunos problemas por la dilatación de los proyectos, en general, fue bastante destacado por los equipos artísticos y los agentes participantes, pues permitió, además, evitar la clásica sobresaturación de las fases finales de los proyectos (Blanco y Rodrigo, 2019). Por último, cabe destacar que, si bien en algunos procesos hubo, a raíz del mayor impacto que tenía la producción final de los proyectos, una sensación de falta de continuidad, la intención del programa fue apostar por la continuidad y la sostenibilidad de los proyectos y de sus aportaciones, lo cual solo se consiguió en algunas ocasiones.

- **¡Madrid Activa! / CiudaDistrito (Área de Cultura-Intermediae)**

El programa ¡Madrid Activa! fue creado en el otoño de 2013 desde el Área de Gobierno de las Artes, Deportes y Turismo del anterior equipo de Gobierno (Partido Popular), con el objetivo de ofrecer una programación de calidad en los 21 distritos de la ciudad a través de los centros culturales municipales de distrito, así como en las diferentes plazas, parques y calles. El programa fue creciendo considerablemente incrementando el número de representaciones hasta el año 2015, donde se realizaron tres ciclos repartidos a lo largo del año bajo el lema “La Cultura se mueve por los distritos”<sup>183</sup>. Con la llegada al gobierno de Ahora Madrid, el nuevo equipo de cultura decidió redefinir el programa “con el propósito de potenciar la cultura de base” y “trabajar la descentralización de la actividad cultural” insertándolo posteriormente en la estructura de

---

<sup>183</sup> Programas *¡Madrid Activa!* (2013, 2014 y 2015). Ayuntamiento de Madrid.



Intermediae<sup>184</sup>. Los nuevos responsables buscaban huir del modelo radial de programación desde el consistorio municipal hacia los distritos y dotar a estos de una mayor autonomía a la hora de diseñar sus diferentes programaciones. En cuanto a la programación, también se buscaba aumentar la diversidad de los actores y las disciplinas, favoreciendo los proyectos sociales y comunitarios. Debido a algunos retrasos en el rediseño del programa, este no comenzó a principios de año como habitualmente, sino que ocupó de marzo a diciembre de 2016.

Desde la gestión de este programa municipal, se pueden observar muy claramente las tensiones que se producen entre los paradigmas de democratización cultural y democracia cultural que envuelven esta tesis. En concreto en un episodio en la Comisión de Cultura del Ayuntamiento de Madrid del mes de diciembre de 2015<sup>185</sup> cuando aún no se había anunciado la convocatoria de ¡Madrid Activa! del próximo año 2016. En esa comisión, al formular la concejala del Partido Popular, Isabel Rosell, una pregunta acerca del nuevo formato que iba a tener el programa ¡Madrid Activa!, el por entonces director general de Programas y Actividades Culturales, Jesús Carrillo, exponía que la nueva edición del programa iba a dar un “giro copernicano” dotando a los distritos de “la capacidad para programar desde y a partir de las necesidades” de estos. Ante estas premisas, la concejala Popular afirmaba: “También a nosotros nos parece que está muy bien la participación de todos”. Sin embargo, mostraba sus críticas en tanto que: “Parece que ustedes han decidido no asumir la programación cultural en los distritos derivándola pues no se sabe muy bien a qué instancias del propio distrito”, concluyendo con: “Una cosa es que los distritos puedan aportar, dado a sus necesidades o intereses locales, algunas programaciones o temas de su interés, y otra cosa es que la decisión esté totalmente pivotando en los distritos, sobre todo porque, probablemente, no en todos los distritos dispongan de gente o preparada o con práctica y experiencia en ello”. Se observa como decimos, en esta intervención, una posición crítica o —cuanto menos— desconfiada hacia la democracia cultural en donde toda persona es capaz de participar y construir su propia vida cultural y, por tanto, formar parte de la toma de decisiones que les atañen. No obstante, también es cierto que bajo este paradigma (democracia cultural) la responsabilidad del gobierno parece estar más diluida y se presenta necesario llevar a cabo estrategias de gestión que puedan dotar de autonomía a otros agentes diferentes al gobierno, acompañándolos al mismo tiempo a lo largo de todo el proceso.

Tras ese giro “copernicano” anunciado por Jesús Carrillo, en 2017 nace CiudaDistrito con el objetivo de ampliar y mejorar las líneas trazadas desde Madrid Activa, dando así cabida a “prácticas innovadoras y modelos prototipados de participación vecinal” así como proyectos de

---

<sup>184</sup> Programa *¡Madrid Activa!* 2016. Ayuntamiento de Madrid.

<sup>185</sup> Diario de sesiones del Pleno del Ayuntamiento de Madrid. Comisión ordinaria de Cultura y Deportes. 14 de diciembre de 2015. Número 1.124. Fecha de edición: 23 de diciembre de 2015.

producción cultural en los barrios que puedan “garantizar el acceso cultural a todos los vecinos y vecinas de la ciudad, repartir recursos de una manera equitativa y trabajar en diálogo con el rico tejido cultural y creativo de la ciudad”<sup>186</sup>. Para ello, se desarrollaron cuatro líneas de actuación del programa:

**I. Programas y Ciclos**

Esta línea se forma con la programación general de CiudaDistrito con propuestas de teatro, danza, *performance*, música, circo, cine, audiovisual y actividades de formación y divulgación cultural.

**II. Procesos Socioculturales de Proximidad**

Bajo esta línea han tenido cabida proyectos culturales de proximidad que buscaban promover una participación ciudadana en los proyectos, involucrando a sectores como la infancia, la juventud o los mayores.

**III. Biblioteca Activa**

Bajo la coordinación de la Dirección General de Archivos, Museos y Biblioteca, se coordinó esta línea que se ocupaba del programa de narración oral de las bibliotecas municipales.

**IV. Fiestas Populares**

Con esta línea se desarrollaron las actividades que complementaron las diferentes fiestas populares de los distritos, así como los contenidos que han acompañado otras programaciones impulsadas por la Dirección General de Programas y Actividades Culturales.

En la **Tabla 6.11** se puede observar un notable aumento del total de actividades realizadas en las ediciones de CiudaDistrito respecto de Madrid Activa. Siendo esto relevante, parece también oportuno realizar el análisis con la información obtenida en las entrevistas como se procede a continuación.

---

<sup>186</sup> Programa Ciudad Distrito. Acción Cultural en tu barrio. 2017. Ayuntamiento de Madrid.

**Tabla 6.11:** Número de actividades realizadas en los programas *¡Madrid Activa!* y *CiudaDistrito* (2013-2019)

Edición	Nº total de actividades o representaciones desarrolladas
¡Madrid Activa! 2013	298
¡Madrid Activa! 2014	≈500
¡Madrid Activa! 2015	410
¡Madrid Activa! 2016	550
CiudaDistrito 2017	1.011
CiudaDistrito 2018	881
CiudaDistrito 2019	700

Fuente: Elaboración propia a partir de los programas de *¡Madrid Activa!* y *CiudaDistrito* (2013-2019). Ayuntamiento de Madrid.

Jesús Carrillo, quien, en un primer momento, se encargaría de la reconceptualización de Madrid Activa, explica como fue ese proceso: “Madrid Activa era un programa que se hacía por encomienda a Madrid Destino, que se le concedía siempre a un empresario teatral. Los centros culturales cedían sus locales para esa programación. La propia web de Madrid Activa también se había encargado a la misma empresa. Lo que yo decidí es que dejaría de ser así y mi idea era que los distritos pudieran tener agencia suficiente para autoprogramarse, utilizando los recursos que ellos no tenían que procedían del área de cultura. Lo que decidimos fue hacer un catálogo (unas fichas) abiertas, donde cualquier artista o programador que tuviera algo podía colgar su espectáculo con su presupuesto, sus videos, su perfil, etc. Una persona me ayudó en esta tarea, yendo por los distritos, viendo la capacidad de cada uno, pues no tenían programadores. Los directores lo que hacían era gestionar las externalizaciones de los centros, que daban muy poca calidad y mucha precarización. En este programa, que cambiaría de nombre, la idea era que nombraran algún tipo de agente que programara en los centros. Se siguió trabajando en ello a través de Intermediae”.

Desde la oposición, se critica tanto la inoperancia especialmente al comienzo de la legislatura, como la falta de transparencia en la selección de los proyectos. Isabel Rosell (PP) sostiene que “Ciudad Distrito fracasó en sus dos primeros años. Comenzó queriendo tanta participación que no fue capaz de decidir nada. Recibieron muchos proyectos y era muy difícil de gestionar. Hubo 2 temporadas sin programación. Además, de las actividades internas que cada barrio decide, se trataba de aportar más programación. Al principio fue un desastre y luego fueron mejorando”. La

portavoz de cultura del PSOE, Mar Espinar, sostiene: “El cambio sustancial para mí fue el nombre. Era lo mismo del Partido Popular. Contrataban con la misma opacidad, como querían o peor. La programación se daba desde el área, que con el PP no pasaba. La elegían los directores de los centros. [...] Quien conoce los distritos son la gente que está allí”. Por último, Sofía Miranda (Cs) afirma: “Realmente no ha habido mejoras, te lo dicen los propios técnicos de las juntas. No se produjo un cambio sustancial en el modelo ni burocrático ni de programación. La oferta y el catálogo sí que varió un poco. Tener ese catálogo unificado que con Madrid Activa no existía fue un paso bastante positivo, pero no tuvo una repercusión directa en la mejora de la programación. Aquí también habría que a los centros culturales de distrito porque no todos son iguales. No todos tienen teatros, las mismas aulas, el mismo público... es complicado”.

- **Experimenta Distrito (Medialab Prado)**

Este programa municipal consistía en la puesta en marcha de laboratorios ciudadanos temporales en diferentes distritos de la ciudad, con el objetivo de realizar proyectos de un modo colaborativo y participado entre los/as vecinos/as. El programa, iniciativa de Medialab Prado se llevó a cabo en colaboración con las Juntas de Distrito de Villaverde, Fuencarral, Moratalaz, Retiro y Puente de Vallecas, con las Áreas de Gobierno de Cultura y Deportes, Participación Ciudadana, Transparencia y Gobierno Abierto y Coordinación Territorial y Cooperación Público–Social del Ayuntamiento de Madrid, así como con el Organismo Municipal Madrid Salud<sup>187</sup>. De esta manera, el programa Experimenta Distrito desarrolló en cinco distritos de la ciudad, un total de 45 proyectos que abarcaban diferentes temáticas como los cuidados, la memoria vecinal, el deporte, la música o el medio ambiente, entre otros.

Tomando como referencia las sensaciones de varios/as mentores/as y participantes en el programa se pueden establecer algunos puntos fuertes y débiles a destacar del mismo<sup>188</sup>. Entre los primeros, se indica que Experimenta Distrito ha tenido un impacto positivo en los distritos donde se ha llevado a cabo, pues ha estimulado el barrio a través de proyectos colaborativos transdisciplinares, facilitando así la cooperación vecinal. Es en este punto donde radica una de las principales aportaciones del programa, pues ha supuesto una puesta en valor de los procesos más allá de los propios resultados. De este modo, se considera un éxito en sí mismo el mero hecho de provocar una reflexión colectiva, trazando objetivos y retos comunes. Por otro lado, se ha destacado el

---

<sup>187</sup> Véase: [experimentadistrito.net](http://experimentadistrito.net)

<sup>188</sup> Véase: *Pasó Experimenta Distrito*. 18 de septiembre de 2017. Disponible en: <http://experimentadistrito.net/paso-experimenta-distrito-por-nelo-vilar/>; Pérez Gallego, P., *De Procesos y Fracasos*. 27 de mayo de 2019. Disponible en: <http://experimentadistrito.net/deprocesosyfracasos/>; Cebada, M., *Mi sentir como mentora en Puente de Vallecas Experimenta*. 27 de mayo de 2019. Disponible en: <http://experimentadistrito.net/mi-sentir-como-mentora-en-puente-de-vallecas-experimenta/>; Ochoa, I., *De Villaverde a Vallecas. Todo Experimenta*. 28 de mayo de 2019. Disponible en: <http://experimentadistrito.net/de-villaverde-a-vallecas-todo-experimenta/>.

papel de Medialab Prado como agente facilitador de la estructura de los procesos, que entiende la participación como hipótesis a explorar, lo cuál ha permitido generar espacios más flexionados y menos presionados institucionalmente.

Por el contrario, en el programa también se han podido observar déficits en su conceptualización y funcionamiento. En primer lugar, no se ha conseguido superar el clásico problema de la falta de diversidad en los participantes de los procesos, siendo principalmente personas ya movilizadas con un cierto capital cultural familiar quienes formaban parte de los mismos. En segundo lugar, también se ha evidenciado necesaria una reestructuración administrativa que defina mejor los objetivos del programa pensando en la continuidad y sostenibilidad de los proyectos una vez terminado el mismo. Por último, se han señalado otros elementos que cabe tener en cuenta como las tensiones y dificultades en el aterrizaje del equipo de mediación de los proyectos o la necesidad de pensar en nuevos contextos y formatos más flexibles que se adapten mejor a las especificidades de cada proyecto.

Marcos García, director de Medialab Prado y responsable del programa, sostiene sobre Experimenta Distrito que “era más ambicioso de lo que al final fue, pero para mí fue el programa más importante de los que se pusieron en marcha en Medialab durante esa legislatura. Hicimos uno piloto en Villaverde, tres en 2017 y luego el de Puente de Vallecas. Se interrumpió en 2018 y fue horrible (porque había funcionado muy bien). Era un proyecto donde había que hacer muchos contratos y muchos pagos y desde Madrid Destino querían repensar el modelo de gestión. También coincidió con el concurso de dirección de Medialab y con un recorte presupuestario. De esta forma, decidimos seguir con uno (Puente Vallecas) y también tardó en ponerse en marcha. [...] En concreto el proyecto Experimenta Distrito tiene una vocación de ampliar los perfiles y la diversidad de la gente que habitualmente va, por ejemplo, a Medialab (y eso se consigue yendo a otros lugares, en distintos tipos de espacios: bibliotecas, centros de salud, etc.). Yo creo que son acciones muy costosas, no solo a nivel económico sino de trabajo. La gente que se involucra en este tipo de proyectos lo da todo y para ellos es muy gratificante porque pueden ver el resultado y la incidencia de su trabajo. Las personas que han trabajado así lo han vivido, y también los participantes. [...] Es el proyecto de toda mi experiencia en Medialab que más he sentido, que más huella ha dejado, y, por otro lado, más frustrante, porque no hemos sabido transmitir su importancia y darle otra escala. Gracias a hacer esas acciones fuera se ha enriquecido también al propio Medialab (viene gente de otros perfiles). Hay que verlo también como acciones de mediación y eso a mí me parece muy interesante”.

- **Mirador Usera / Arganzuela (Intermediae-Juntas de Distrito)**

La propuesta de Mirador Usera / Arganzuela consistía en un programa de innovación en cultura de proximidad fruto de las colaboraciones entre las Juntas de los dos distritos con el proyecto Intermediae de Matadero. De este modo, desde 2017 se llevaron a cabo proyectos artísticos de diferentes disciplinas con el objetivo de promover “la interculturalidad y el fortalecimiento del tejido social” así como de fomentar “el trabajo cooperativo y el aprendizaje” y conseguir “superar la barrera entre creador y espectador”<sup>189</sup>. Así, diferentes actividades (talleres, encuentros, exposiciones, recorridos, conciertos y proyecciones) fueron celebrándose en los nueve centros culturales de los dos distritos. En 2017, tuvieron lugar 120 actividades, en 2018, 380 y, en 2019, más de 380 actividades (Madrid Destino Cultura Turismo y Negocio, 2017, 2018, 2019, 2020). A falta de una información económica más detallada, cabe mencionar que, para la realización de Mirador Arganzuela, el Área de Gobierno de Coordinación Territorial y Cooperación Público-Social, realizó una encomienda a Madrid Destino de 1.093.713,14 euros.

- **Compartiendo Muros (D.G. Paisaje Urbano y Patrimonio Cultural)**

Por su parte, el proyecto Compartiendo Muros tenía por objetivo “dar cabida a la iniciativa ciudadana en la mejora del paisaje urbano a través de intervenciones artísticas murales con la implicación de artistas locales y de los vecinos y vecinas de los 21 distritos de Madrid”<sup>190</sup>. De este modo, se pretendía involucrar a la ciudadanía en la construcción del paisaje urbano de sus barrios contribuyendo a una activación social y cultural de los mismos. El programa se llevó a cabo en 2017 en seis distritos de la ciudad: Carabanchel, Moncloa-Aravaca, Tetuán, Moratalaz, Puente de Vallecas y Villa de Vallecas.

#### ***6.4.1.2. ANÁLISIS CUANTITATIVO DE LA ACCIÓN MUNICIPAL***

En la **Tabla 6.12**, correspondiente al cuestionario realizado, podemos observar una satisfacción bastante generalizada hacia cuatro programas llevados a cabo por el Ayuntamiento de Madrid: Experimenta Distrito, Imagina Madrid, Ciudad Distrito o Mirador Arganzuela / Usera, todos ellos con valoraciones medias superiores a 3 sobre 5, siendo el mejor valorado de todos ellos Ciudad Distrito (3,6 sobre 5). Respecto al programa Compartiendo Muros, no fue posible obtener información por lo que no aparece en la tabla expuesta a continuación.

---

<sup>189</sup> Convocatoria *Mirador Arganzuela* 2019. Intermediae Matadero. Ayuntamiento de Madrid.

<sup>190</sup> Véase: <http://madridpaisajeurbano.es/paisaje-urbano/compartiendo-muros/>

**Tabla 6.12:** Grado de satisfacción con los siguientes programas municipales llevados a cabo por el Ayuntamiento de Madrid (2015-2019)

	Muy insatisfecho/a	Insatisfecho/a	Ni insatisfecho/a ni satisfecho/a	Bastante satisfecho/a	Muy satisfecho/a	NS/NC	Media (sobre 5)
	Nº (%)	Nº (%)	Nº (%)	Nº (%)	Nº (%)	Nº (%)	
<b>Imagina Madrid</b>	6 (9)	1 (1,5)	17 (25,4)	17 (25,4)	7 (10,4)	19 (28,4)	3
<b>Ciudad Distrito</b>	5 (7,5)	2 (3)	17 (25,4)	16 (23,9)	15 (22,4)	12 (17,9)	3,6
<b>Experimenta Distrito</b>	5 (7,5)	5 (7,5)	13 (19,4)	19 (28,4)	10 (14,9)	15 (22,4)	3,5
<b>Mirador Usera / Arganzuela</b>	3 (4,5)	5 (7,5)	9 (13,4)	17 (25,4)	9 (13,4)	24 (35,8)	3,6

Elaboración propia a partir del cuestionario realizado.

Encuestados/as: 67

Nº (%): nº de personas que han marcado esa opción y porcentaje respecto al total

Media: Valoración media de las personas encuestadas

#### **6.4.1.3. BALANCE GENERAL DE LOS PROGRAMAS MUNICIPALES DE LOS CENTROS DE MADRID DESTINO**

Los programas que hemos visto son solo algunos de los principales proyectos que se desarrollaron en la órbita del relato cultural que el Gobierno municipal trató de promover. Podríamos añadir otros que, por dificultades en el análisis, por menor relevancia, o por otras limitaciones, no hemos analizado como *Una ciudad muchos mundos*, *Modelos para una ciudad en la que caben los niños*, *Hacer Ciudad* o *Terrario En Abierto* en Intermediae Matadero, así como *Grigri Pixel* o *Inteligencia Colectiva para la Democracia* en Medialab Prado.

Si bien cuantitativamente la mayoría de los programas tienen una recepción positiva entre los agentes culturales encuestados, el análisis cualitativo, a partir de las entrevistas, nos permite profundizar en mejor medida en los aspectos positivos y negativos de los diferentes programas. Lo que podemos observar fundamentalmente es una apuesta desde el Gobierno municipal por un cambio de relato cultural, donde la propia idea de cultura se abre hacia otras expresiones ya no exclusivamente artísticas que tienen que ver con la participación, la experimentación, el trabajo social, la ciencia o la ecología, entre otras. Para las responsables de Intermediae, Zoe López Mediero y Azucena Klett, con este tipo de proyectos “las comunidades locales se vuelven protagonistas, dejan de ser espectadores y, más allá de consumir cultura, se implican en la producción de contenidos y la toma de decisiones, dando lugar a manifestaciones artísticas propias y a formas alternativas de gobernanza cultural” (Klett y López Mediero, 2020). No

obstante, en ocasiones, estos programas son percibidos como algo que no pertenece —o no debiera pertenecer— al área de Cultura ni a las actividades desarrolladas en los centros culturales, alegando o bien una escasa relación de las mismas con el ámbito cultural o bien una baja incidencia entre la población interesada. Según Marcos García de Medialab, “no son actividades masivas, pero yo creo que son la semilla de algo para crear un modelo de institución estable dentro de esos barrios, pero eso lleva mucho tiempo”.

Sofía Miranda (Cs), quien calificó algunos de estos programas como de “apriorismos ideológicos” (Ayuntamiento de Madrid, 2019b) sostiene que “no eran actividades culturales, eran movimientos vecinales que presentaban un proyecto para hacer sus cosas en su barrio y ya está. Había una lista de proyectos... se daban 60.000 euros para un proyecto de 3 meses... Había algunos proyectos que igual yo soy demasiado conservadora en este sentido, pero es que había cosas que no entendía... No tenían un impacto real en la vida cultural ni del barrio, ni del distrito ni de la ciudad, no paliaban ni daban salida a demandas tradicionales del sector cultural que muchas veces sufren mucha precariedad. [...] Fueron una estructura creada para asociaciones de vecinos, solo para ciertas asociaciones de vecinos”.

Por su parte, la concejala socialista Mar Espinar explica su visión: “El problema, y eso lo hablé mucho con Manuela Carmena en su día, es que cuando haces algo y no entiendes lo que quieres hacer, a lo mejor te estás equivocando. [...] Cuando tienes que explicar tanto lo que pretendes hacer con un programa... cuando no se está entendiendo, hay un problema. El caso de Mirador o Imagina Madrid me parecía que eran plataformas muy buenas para contratar a gente que se te había quedado fuera. No se hizo nada. [...] El problema es que no se hacía bien. Si vas a contratar a un amigo, por lo menos que sepa lo que hace. No se hizo así desde mi punto de vista”.

Por último, un artista visual y escritor de Madrid sostiene: “Según tengo entendido, en Imagina Madrid los proyectos se daban a alguien que tenía que trabajar en un territorio determinado. Eso es un error, porque no estás dando una ayuda en el territorio sino a alguien que se va a desplazar allí porque tú se lo exiges. Ese territorio tiene gente y agentes culturales y artistas que tú tienes que descubrir y activar y, de este modo, les estás llevando un extraterrestre que no vive en ese barrio. [...] Lo necesario es activar a la gente en el territorio. Y para hacer eso no puedes llegar ejerciendo el poder, sino que es necesario conseguir la interlocución con la gente local, lo cual puede ser un trabajo muy largo (entrevistado 43). En torno a la apuesta por el arte participativo argumenta que “el problema es cuando es el funcionario o el curador quien dirige el proceso en esa creación o en esa relación con las comunidades. Eso a mí me chirría. El tema de los indicadores también es muy complejo en cultura, teniendo la experiencia de que el valor del arte no es en el momento en que nace la obra normalmente, ni menos en el plazo de una subvención



que es año o año y medio. Así, estás trasladando una dinámica empresarial a la cultura” (entrevistado 43).

Para concluir este subapartado, y teniendo en cuenta, en primer lugar, el desigual impacto de cada uno de los programas, se puede sostener que lo que han supuesto la gran mayoría de estos proyectos, desarrollados principalmente entre Medialab Prado e Intermediae, es una apertura del campo de visión cultural que queda ciertamente empañada por su escasa incidencia en el ecosistema cultural de la ciudad, así como por la nebulosidad que se percibe en el funcionamiento de algunos de estos programas, como así han indicado agentes externos al Gobierno municipal. Lo que es indudable es que a través de la implementación de estos programas, mas allá de que su desarrollo técnico, su funcionamiento logístico o su regulación laboral, fuese acertado, supuso de nuevo una tensión entre aquellas concepciones que entendían la cultura como un ámbito donde se encuadran las bellas artes y las expresiones artísticas (democratización cultural) y, otro, que apuesta por ampliar el campo de la mirada cultural, desde una perspectiva más antropológica, hacia un mayor número de expresiones no solo artísticas, sino también relacionadas con los modos de vida (democracia cultural).

## **6.4.2. ACTIVIDADES CULTURALES Y FESTIVIDADES**

El Ayuntamiento de Madrid organiza, conjuntamente con la empresa pública Madrid Destino, diferentes eventos culturales y festividades a lo largo del año como la Navidad, el Año Nuevo Chino, el Carnaval, la Semana Santa, el Festival Internacional de Cine Documenta Madrid, San Isidro, Las noches de Ramadán, Los Veranos de la Villa o el Festival Internacional de Jazz. En líneas generales, estos eventos culturales y festivos estaban atravesados por las lógicas descentralizadoras que formaban parte de las líneas estratégicas del Área de Cultura de Madrid y —muy especialmente— de la Dirección General de Actividades Culturales. Así, es posible observar durante el periodo 2015 – 2019 una cierta tendencia descentralizadora en la gran mayoría de estas celebraciones que —junto con algunas otras características específicas de cada una— detallamos a continuación.

### ***6.4.2.1. ANÁLISIS DE LA ACCIÓN MUNICIPAL Y ESTUDIO CUALITATIVO***

De igual modo que en el anterior apartado, comenzando por el ámbito presupuestario, antes de comenzar el análisis descriptivo de cada una de las festividades y eventos culturales realizados, exponemos a continuación una tabla con las partidas presupuestarias dedicadas a las diferentes festividades y actividades culturales realizadas por el Ayuntamiento encomendadas en su mayoría

a la empresa municipal Madrid Destino. Observando la **Tabla 6.13**, con los distintos presupuestos, teniendo como referencia los años 2014 y 2015 —últimos años previos a Ahora Madrid— no se observan cambios demasiado destacables mas allá de la introducción de las partidas en 2016 para el Año Nuevo Chino o Las Noches del Ramadán y una disminución considerable de la partida presupuestaria del Carnaval.

**Tabla 6.13:** *Presupuesto de los eventos culturales y festividades organizados por el Ayuntamiento de Madrid (2014-2019) (en euros constantes. Año base 2016)*

Año / Festividades	2014	2015	2016	2017	2018	2019
<b>Navidad y Cabalgata</b>	1.118.723	1.576.613	973.491	697.795	986.375	2.544.900
<b>Año Nuevo Chino<sup>191</sup></b>	-	-	192.096	195.374	211.498	208.182
<b>Carnaval</b>	386.921	352.895	281.324	192.320	153.335	158.315
<b>Semana Santa</b>	199.019	207.830	140.734	156.909	163.104	171.689
<b>San Isidro</b>	873.437	861.639	948.533	1.388.575	1.116.624	1.473.594
<b>Documenta Madrid</b>	162.402	191.214	148.627	309.146	396.333	402715
<b>Noches de Ramadán<sup>192</sup></b>	-	-	150.000	140.703	99.704	146.205
<b>Veranos de la Villa</b>	1.796.742	1.460.317	1.261.262	1.444.240	1.105.766	1.746.048
<b>JazzMadrid</b>	154.766	221.566	210.457	330.787	141.521	122.145

Fuente: Madrid Destino Cultura, Turismo y Negocio

Esta disminución presupuestaria encaja con las palabras de la segunda directora general de Programas y Actividades Culturales de la legislatura, Getsemaní San Marcos, cuando sostiene que “nuestra intención era que todos esos programas en los que antes se invertía mucho dinero o se realizaban acuerdos extraños con el sector privado, redujeran bastante su presupuesto, dejándolos en una expresión digna pero que no se comieran el presupuesto de cultura... y también tenía que ver con ir incorporando la creación contemporánea a esos eventos” (Antic Teatre, 2019). Ante las críticas por la poca importancia otorgada por el equipo municipal hacia las grandes festividades y eventos culturales, las palabras de la asesora del área de Cultura, Azucena Klett, pueden clarificar la voluntad de la acción municipal en este sentido: “No creo que sea verdad que

<sup>191</sup> La ausencia de las partidas relativas al Año Nuevo Chino de 2014 y 2015 se deben a que esta actividad comenzó a celebrarse con el equipo de Gobierno de Ahora Madrid, en 2016.

<sup>192</sup> La ausencia de las partidas relativas a las Noches del Ramadán de 2014 y 2015 se deben a que esta actividad comenzó a celebrarse con el equipo de Gobierno de Ahora Madrid, en 2016.

cuestionemos los grandes eventos. A los agentes culturales de los ayuntamientos del cambio nos encantan los festivales y los eventos... lo que decimos es qué tipo de festivales y qué tipos de eventos, y cómo trabajamos los recursos en esos tipos de eventos. ¿Queremos macroeventos que se coman el 70% del presupuesto de Cultura dirigidos a turistas en un estadio? No. ¿Queremos eventos distribuidos en la ciudad, donde haya actividad en todos y cada uno de los barrios, donde incluso el tejido independiente pueda asumir programación y pueda ayudar a coproducir ese evento? Pues sí. ¿Queremos recuperar nuestras fiestas y sentirlas como propias? Pues también. ¿Queremos generar festivales que permitan que nuestros artistas estén en red? Por supuesto” (Plataforma Iniciativas Culturales Urbanas Valencia, 2017).

Por otro lado, también es observable en la comunicación de estas festividades y actividades culturales, a nivel transversal, una clara apuesta por la utilización de un diseño gráfico altamente profesionalizado. Nacho Padilla, director creativo durante la época de Ahora Madrid argumenta: “Creo que sobre la mesa queda que la profesionalización lleva a mejores resultados en cuanto a la capacidad de alcance del mensaje y su relevancia. Es un ejemplo a tener en cuenta cuando se plantea la duda sobre el camino a tomar”. Sobre el proceso de contratación: “Los licitantes presentaban un porfolio de trabajos que era juzgado por un jurado 100 % profesional, en el que no había nadie del Ayuntamiento, eso asegura una barrera de calidad, que era el objetivo. Luego hay ciertos eventos que se hacen a través de Madrid Destino (San Isidro, Navidad, Año Nuevo Chino...) que permiten la contratación artística”<sup>193</sup>. Al final de la legislatura, dada la repercusión mediática de algunos carteles como los de San Isidro o Veranos de la Villa, se creó un repositorio online<sup>194</sup> de la cartelería del Ayuntamiento habilitando su libre descarga y uso siempre que se respetaran los derechos de autoría y sin fines comerciales. A continuación, repasaremos brevemente la acción municipal en las diferentes festividades y eventos culturales organizados desde el Ayuntamiento.

- **Navidad**

La programación navideña en términos geográficos siguió una línea bastante continuista con el Gobierno anterior, sin mostrar excesivos cambios. Los centros culturales Conde Duque y Centro Centro se mantuvieron como los espacios principales de la programación, junto con las iglesias, plazas, mercados y centros culturales de la ciudad. El mayor punto de distanciamiento con el gobierno anterior tuvo lugar con la creación de la Feria Internacional de las Culturas “La

---

<sup>193</sup> Véase: Llanos Martínez, H. «Los cuatro años del Madrid de Carmena, en carteles» en *El País (Verne)* [Digital]. 15 de junio de 2019. Disponible en: [https://verne.elpais.com/verne/2019/06/14/album/1560526989\\_942312.html](https://verne.elpais.com/verne/2019/06/14/album/1560526989_942312.html). Última consulta: 1 de marzo de 2021.

<sup>194</sup> Véase: *Carteles de Madrid*. Ayuntamiento de Madrid. Disponible en: <https://diario.madrid.es/carteles/>

Navideña”, celebrada en el año 2015 en Conde Duque y los tres años siguientes en Matadero Madrid, como un espacio a través del cual dar a conocer la cultura (navideña, artística o gastronómica) de los diferentes países invitados<sup>195</sup>. Respecto a la cabalgata de Reyes, tras la polémica —ya comentada en el capítulo 5— desatada en el primer año del mandato de Ahora Madrid, durante los años siguientes, esta adquirió un estilo más tradicional y menos disruptiva que la del primer año, lo cual Santiago Eraso define como “la vuelta al orden, al imaginario del consenso” y permaneció exenta de polémicas o al menos no con la repercusión del primer año.

- **Año Nuevo Chino**

La celebración del Año Nuevo Chino fue una de las acciones más relevantes en materia cultural del nuevo Gobierno municipal. Si bien anteriormente ya existía una celebración del año nuevo en la Plaza de España, el Área de Cultura y Deportes tomó la decisión en 2016 de organizar anualmente el Año Nuevo Chino en el barrio de Usera —el barrio donde se sitúa la mayor parte de la comunidad china que vive en la capital madrileña— aprovechando el acontecimiento para la organización de alrededor de cincuenta actividades en torno a la cultura china y con especial enfoque hacia los/las niños/as y las familias<sup>196</sup>. En el campo económico, la festividad contó aproximadamente con un presupuesto anual en torno a los 200.000 euros cada año.

Jesús Carrillo, quien como director general de Programas y Actividades Culturales desarrolló esta propuesta, explica cómo surgió todo el proceso de configuración: “Fue un proceso de descentralización que suponía un reconocimiento para ver al madrileño de otra manera a la de Álvarez del Manzano<sup>197</sup>. Ya llevaban tiempo organizando una feria en Plaza España, pero no suponía un reconocimiento a la población china sino al poderío comercial chino. El eje Usera implicaba poner en el mapa a Usera, que no tenía visibilidad y suponía empezar a trabajar con comunidades chinas que no tenían interlocución muy fluida, ni visibilidad, ni reconocimiento. Esto sí venía del programa de Ganemos avalado por Celia Mayer y aprobado desde arriba. Fue de los procesos más complejos, pero también más interesantes. Descubrimos que la comunidad china está muy organizada”.

---

<sup>195</sup> Programas de actividades de *Navidad* (2014, 2015, 2016, 2017 y 2018). Ayuntamiento de Madrid.

<sup>196</sup> Programas de actividades *Año Nuevo Chino* (2016, 2017, 2018 y 2019). Ayuntamiento de Madrid.

<sup>197</sup> José María Álvarez del Manzano, alcalde de Madrid (1991 – 2003).

- **Carnaval**

La programación del Carnaval bajo el gobierno de Ahora Madrid mostró cierto interés en la descentralización de las actividades apostando por poner el epicentro en un distrito cada año (Tetuán en 2016, San Blas Canillejas en 2017, Puente de Vallecas y Retiro en 2018 y Prosperidad en 2019)<sup>198</sup> y complementándolo con actividades en otros barrios de la ciudad. Como es habitual en esta fiesta, entre la programación destacaron los talleres infantiles, los espectáculos de música, teatro y danza, o los desfiles y pasacalles. Si bien en el primer año —como ya hemos visto en el capítulo 5— la polémica con los titiriteros supuso duras críticas al Gobierno municipal y le costó incluso el cargo al director general de Programas y Actividades Culturales, Jesús Carrillo, las ediciones sucesivas no tuvieron ninguna polémica de ese calado.

- **Semana Santa**

Debido a que la Semana Santa ya estaba bastante descentralizada a través de las diferentes procesiones por los distritos y las distintas actividades culturales organizadas en los centros culturales municipales y los centros de distrito, el cambio en este sentido por parte del gobierno de Ahora Madrid apenas pudo percibirse. Sin embargo, sí se aprecia un cierto cambio en el nombre que adopta la programación municipal. *Semana Santa Madrid*, pasa en 2017 a denominarse *Música sacra para acompañar la Semana Santa*<sup>199</sup>, lo cual puede comprenderse como una especie de acercamiento al componente cultural de la Semana Santa y alejamiento del componente religioso de esta. Por otra parte, resulta igualmente reseñable la falta de un discurso de bienvenida personal de la alcaldesa en los programas de mano, como sí ocurre en los programas de otras festividades, así como la participación de esta en la presentación pública de las actividades. A nivel presupuestario, se criticaron bastante desde la oposición política y algunos medios de comunicación, los recortes presupuestarios en esta partida, a la vez que se creaban y aumentaban las partidas para otras actividades como las Noches del Ramadán o el Año Nuevo Chino. Si bien los datos facilitados por el Ayuntamiento no muestran enormes descensos en las partidas de Semana Santa (**Tabla 6.13**), sí que muestran una disminución respecto a los años 2014 o 2015.

---

<sup>198</sup> Programas de actividades del *Carnaval* (2016, 2017, 2018 y 2019). Ayuntamiento de Madrid.

<sup>199</sup> Programas de actividades *Semana Santa* (2015, 2016, 2017, 2018 y 2019). Ayuntamiento de Madrid.

- **San Isidro**

Las fiestas patronales de San Isidro también experimentaron una considerable descentralización, especialmente a partir del segundo año del gobierno de Ahora Madrid (2017). Así, si bien en la programación de las últimas fiestas previas a la llegada de Ahora Madrid (2015) se repartía alrededor de escenarios principales, además de las actividades en las calles y en los centros de distrito, en los años 2017, 2018 y 2019, con el equipo de Ahora Madrid se ubicaron aproximadamente una veintena de espacios con actividad, además de las realizadas en las calles y los centros de distrito<sup>200</sup>.

- **Documenta Madrid**

El Festival Internacional de Cine Documental Documenta Madrid ha formado parte de la programación cultural municipal desde su primera edición en mayo de 2004. Tradicionalmente las sedes del festival habían estado repartidas por diferentes cines comerciales de la capital, así como en salas de cine de diferentes organizaciones tanto públicas como privadas situadas siempre —salvo alguna excepción— dentro del perímetro de la M-30. Con el paso de los años —y especialmente— a raíz de la inauguración de Matadero Madrid y su Cinoteca, esta se convirtió en sede principal del festival y el número de sedes fue disminuyendo progresivamente hasta que en las ediciones de los años 2014 y 2015 las únicas sedes fueron la Cinoteca de Matadero y el Cine Doré, gestionado por la Filmoteca Española. A partir de 2016, se fueron incorporando de nuevo a la programación del festival, organizaciones públicas y privadas como el Instituto Francés, el Círculo de Bellas Artes o la Casa América. No obstante, el punto clave en cuanto a la descentralización de la oferta, viene de la mano del programa *Documenta va a los barrios*, a través del cual —durante las ediciones 2017, 2018 y 2019—, se llevó parte de la programación a diferentes centros de distrito de la ciudad (siete en cada edición)<sup>201</sup>, para lo cual la partida presupuestaria del festival aumentó considerablemente respecto a ediciones anteriores (**Tabla 6.13**).

- **Noches de Ramadán**

El festival Noches de Ramadán se creó en el año 2006 en el barrio de Lavapiés con el objetivo de promover la integración y dar a conocer la cultura del mundo musulmán en Madrid, donde residen aproximadamente 200.000 personas musulmanas. Tras un periodo de interrupción, en 2016, el

---

<sup>200</sup> Programa de actividades de *San Isidro* (2015, 2016, 2017, 2018 y 2019). Ayuntamiento de Madrid

<sup>201</sup> Véase: <https://www.documentamadrid.com/ediciones-antiores>

Ayuntamiento de Madrid decidió asumir su organización en una “apuesta por la diversidad y la convivencia y, muy en especial, por el papel de la cultura como elemento difusor e integrador”<sup>202</sup>. Si bien el programa municipal trató de descentralizar la oferta por varios distritos —ocupó alrededor de ocho en cada una de las cuatro ediciones—, el punto más relevante de este programa fue la propia acción política de encargarse de la organización del mismo, para la cual realizó unas aportaciones en torno a los 150.000 euros anuales.

- **Los Veranos de la Villa**

El clásico festival del verano madrileño fue probablemente el caso donde mejor pudo apreciarse esa descentralización cultural propuesta desde el gobierno municipal, pasando de alrededor de 14 espacios con programación en las anteriores ediciones, a entre 30 y 40 espacios en las cuatro ediciones celebradas entre los años 2016 y 2019. Además de la política descentralizadora es también destacable la política de precios llevada a cabo en este programa ya que, si bien un porcentaje muy elevado de la programación fue gratuita (entre el 80 % y el 90 %), el coste de las entradas de pago no sobrepasó en ninguna de las cuatro ediciones los 15 euros, cifra ampliamente superada en las anteriores ediciones a 2016<sup>203</sup>.

Maral Kekejian, responsable de la dirección artística de la primera cabalgata de Reyes Magos con Ahora Madrid, fue de nuevo solicitada por el consistorio para encargarse de la dirección artística de Veranos de la Villa, cargo que ostentaría hasta el último año de la legislatura. Kekejian explica cómo fue la configuración del nuevo Veranos de la Villa: “Santiago Eraso me entrevistó y me dijo que era la única que estaba utilizando el lenguaje a nivel de conceptos que tenía que ver con el proyecto que él quería construir. Yo firmé el contrato el 15 de marzo. Hasta el 15 de junio que fue cuando presentamos Veranos de la Villa fue una locura todo. Cuando yo llego, Jesús Carrillo ya no está. Santiago me da dos conceptos sobre los que trabajar: descentralización y movilidad. Las únicas dos palabras que ponen en mi contrato. Cada cierto tiempo hablaba con él. Era la directora, tenía una jefa de proyecto de Madrid Destino y tenía una coordinadora artística. Ha sido un trabajo absolutamente de equipo y hay muy pocos casos así en Madrid Destino. [...] Lo primero que hacemos es ir a todos los distritos explicando (a concejales, ayudantes de concejalía o responsables de cultura de cada distrito) que vamos a hacerlo todos juntos. Tenía que convencerles a todos de que formaran parte. Mientras tanto los arquitectos (oficina de arquitectura Elii) están mapeando toda la ciudad, pues les pido territorios donde puedan entrar 500, 1000 o 2000 personas, y a partir de ahí ver que viabilidad de uso había en cada espacio. [...] No se trataba

---

<sup>202</sup> Programas de actividades de *Noches de Ramón* (2016, 2017, 2018 y 2019). Ayuntamiento de Madrid.

<sup>203</sup> Programas de actividades de *Veranos de la Villa* (2015, 2016, 2017, 2018 y 2019). Ayuntamiento de Madrid.

solo de hacer un programa municipal definido por su excelencia programática. Se trataba de crear un imaginario y hacer un discurso sobre qué y cómo se articulaba y visualizaba la cultura en una ciudad como Madrid, y cómo hacer para que todo el mundo se sintiese partícipe del proyecto. Luego hay muchísimo lío de permisos (obras, técnicos, iluminación...). Ahí ya Madrid Destino tenía un equipo que redactaba todos los permisos. Pero nos sentamos con responsables municipales de movilidad, zonas verdes, educación, de personas mayores... creo que ha sido uno de los pocos proyectos que ha tenido la idea de ser transversal. No se componía el relato solo desde el área de cultura, sino que necesitaba de todos para componer ese relato y esa idea de ciudad. Durante el festival había programación cada día en un sitio, lo que garantizábamos es que, durante los dos meses, iba a haber programación en los 21 distritos. [...] Queríamos que la gente se relacionara con la ciudad y construir una relación de a tres: artista, público y lugar, y estábamos todo el rato en diálogo”.

Kekejian también destaca la importancia de la gestión económica del proyecto. Si bien el presupuesto anual de Veranos de la Villa oscilaba, como hemos visto (**Tabla 6.13**) en torno a 1,5 millones de euros, es en el tercer año (2018) donde ve más reducida su partida, lo cual también trató de solventarse con la búsqueda de patrocinios privados no afectando así, al coste de las entradas, el cual mantuvo durante todas las ediciones unos precios bastante accesibles, con una gran mayoría de actividades de «acceso libre», término que reivindica. Kekejian afirma: “Era muy importante llamar a las actividades de acceso libre. Hacer desaparecer la idea de industria cultural para que prevaleciese la de cultura pública. El espacio público lo que da es acceso libre a unas actividades. El 95 % de las actividades eran de acceso libre. Respecto a las anteriores ediciones había mucha diferencia con los precios. [...] El festival no creaba deuda”. Para cerrar, Kekejian sostiene: “En cuatro años creo que hemos cambiado el relato de un festival histórico de la ciudad y eso no es fácil. Eso fue porque la parte de comunicación fue muy machacona, todos los carteles estaban por los 21 distritos, *muppies*, autobuses... había una idea de implicar a todo el mundo. [...] Se me ha hecho corto, me hubieran faltado 2 años más para asentar más el proyecto, hacer una transición al nuevo director...”. La concejala de Cultura, Celia Mayer, sostiene que el nuevo Veranos de la Villa “transponía dos modelos, uno privatizado, cerrado y elitista de la cultura y otro de lo público, descentralizado que innovaba en contenidos y fue donde realmente se vieron las transformaciones de la cultura que realmente queríamos traer”.

Desde la oposición política se criticó una falta de programación en el centro y una pérdida de los grandes escenarios de anteriores ediciones. En esta línea, Sofía Miranda, concejala de Ciudadanos, sostiene: “Creo que se hizo una buena labor de descentralización, pero ello implicaba la pérdida de grandes escenarios. Puedes seguir teniendo grandes escenarios y a la vez descentralizar. No tiene por qué ser A o B, puede ser C”. Miranda insistió en este hecho en la



última Comisión de Cultura de la legislatura afirmando que se había utilizado la descentralización cultural como “un eslogan para descafeinar los Veranos de la Villa, antes referentes en la programación veraniega de la ciudad, ahora totalmente diluidos. La descentralización no estaba reñida con haber mantenido los escenarios de referencia como reclamo cultural y turístico para la ciudad, pero sus apriorismos les han impedido ver más allá, entender que hacer llegar la cultura a los distritos no es incompatible con tener unos Veranos de la Villa reconocibles y reconocidos” (Ayuntamiento de Madrid, 2019b). Por su parte, la concejala del PP, Isabel Rosell, afirma —en sintonía con Miranda— que “lo negativo es que quitaran los lugares más emblemáticos (Sabatini, Conde Duque...) lugares que tanto el visitante que viene de fuera como el residente en Madrid les gusta ir porque son espectaculares. Tampoco hay que criminalizar el centro, está muy bien que la gente lo conozca y aproveche para verlo, y más gente que viene de fuera. Nos pareció mal que se perdieran esos escenarios”.

Kekejian replica estas críticas en tanto que “los Jardines de Sabatini por ejemplo eran imposibles de usar porque en el último festival que se usó se cayó una estructura y todavía estaban en obras. En Puerta del Ángel igual. Usamos Templo de Debod, Plaza Mayor, Plaza la Ópera... pero no realizamos una instalación permanente de ningún escenario, éramos nómadas por la ciudad durante todo el festival”. El Coordinador General de la Alcaldía, Luis Cueto, sostiene por su parte, que “se trata de una discusión interesante. El centro sufre muchísimo. Los conciertos en la Plaza Mayor eran muy preocupantes tanto por aforo como por las terrazas de los establecimientos (cuyos dueños se quejaban porque perdían clientela). Los espacios que la oposición reclamaba era los Jardines Sabatini y la Muralla Árabe. A día de hoy yo le daría la razón a Maral y creo que la dispersión que se hizo era lo que había que hacer. No solo por enriquecer la oferta de los barrios sino por la mejor gestión de flujos”.

La concejala del Partido Socialista, Mar Espinar, afirma que “en Veranos de la Villa fue el único programa que sí lograron una descentralización real, llegando a casi todos los distritos, con programaciones de calidad y gustando a la gente. Sí creo que acertaron ahí, fue un buen programa y un buen proyecto cultural”.

- **Festival Internacional JazzMadrid**

En el año 2014, el Ayuntamiento del Partido Popular, asumió la dirección del clásico Festival de Jazz de Madrid, rebautizándolo como JazzMadrid y estableciendo el Centro Cultural Conde Duque como la sede principal del festival. Con el cambio de Gobierno, el equipo de Ahora Madrid no realizó apenas cambios en sus dos primeras ediciones (2015 y 2016) excepto la incorporación como sede, en 2016, del Teatro Fernán Gómez. A partir de 2017 sí se producirían cambios

destacables en cuanto a la descentralización del festival, por una parte, con la recuperación del *Festival de Jazz de Ciudad Lineal* y, por otra, con el programa *Jazz en los distritos*, que ofreció una programación de jazz en los centros culturales de hasta diez distritos en la edición de 2019<sup>204</sup>.

#### 6.4.2.2. ANÁLISIS CUANTITATIVO DE LA ACCIÓN MUNICIPAL

Las festividades y los grandes eventos culturales organizados desde el Área de Cultura y Deporte del Ayuntamiento y Madrid Destino, obtienen en nuestro cuestionario, en general, una valoración bastante positiva (**Tabla 6.14**), con notas medias en torno al 4 sobre 5, donde destaca por encima de todas los Veranos de la Villa con un 4,3 de nota media, el Año Nuevo Chino (4) o San Isidro (4). Otros eventos de los mencionados en este apartado como La Navidad, Documenta Madrid, JazzMadrid o la Semana Santa no entraron en el cuestionario por cuestiones relacionadas con la logística y la viabilidad de la investigación.

**Tabla 6.14:** Grado de satisfacción con las festividades y actividades culturales organizadas desde el Ayuntamiento de Madrid (2015-2019)

	Muy insatisfecho/a	Insatisfecho/a	Ni insatisfecho/a ni satisfecho/a	Bastante satisfecho/a	Muy satisfecho/a	NS/NC	Media (sobre 5)
	Nº (%)	Nº (%)	Nº (%)	Nº (%)	Nº (%)	Nº (%)	
<b>Veranos de la Villa</b>	3 (4,5)	1 (1,5)	3 (4,5)	26 (38,8)	30 (44,8)	4 (6)	4,3
<b>Año Nuevo Chino</b>	1 (1,5)	2 (3)	13 (19,4)	25 (37,3)	19 (28,4)	7 (10,4)	4
<b>Noches de Ramadán</b>	1 (1,5)	2 (3)	11 (16,4)	25 (37,3)	14 (20,9)	14 (20,9)	3,9
<b>San Isidro</b>	2 (3)	-	14 (20,9)	25 (37,3)	18 (28,6)	8 (12)	4
<b>Carnaval</b>	1 (1,5)	2 (3)	20 (29,9)	17 (25,4)	13 (19,4)	14 (20,9)	3,7

Elaboración propia a partir del cuestionario realizado.

*Encuestados/as:* 67

*Nº (%):* nº de personas que han marcado esa opción y porcentaje respecto al total

*Media:* Valoración media de las personas encuestadas

<sup>204</sup> Programa de actividades JazzMadrid (2014, 2015, 2016, 2017, 2018 y 2019). Ayuntamiento de Madrid.

### **6.4.2.3. BALANCE GENERAL DE LAS ACTIVIDADES CULTURALES Y LAS FESTIVIDADES**

La combinación de los análisis documental, cualitativo y cuantitativo nos permiten realizar una valoración en torno a la descentralización de las actividades culturales y festividades llevadas a cabo por el Gobierno municipal de Ahora Madrid, para llevar a cabo una descentralización de las actividades culturales y festividades celebradas en la ciudad. Con todo, se observan principalmente dos tensiones a destacar. Por un lado, una tensión generada por la dicotomía centro-periferia. Si bien el consistorio municipal realizó una apuesta importante tomando la decisión de sacar del centro la gran mayoría de eventos culturales y festivos, esto no fue bien recibido desde otros sectores que consideraban que el centro había perdido un importante protagonismo, necesario a nivel simbólico y turístico. Por otro lado, esta tendencia a la descentralización vino acompañada del apoyo municipal a determinadas expresiones culturales en clave multicultural como el Año Nuevo Chino o Las Noches del Ramadán. Ello generó tensiones por una parte de la oposición política y la prensa nacional y, por ende, de la ciudadanía, que consideraba que ello se hacía en detrimento de otras tradiciones propias de la cultura española como la Semana Santa o la Navidad. A continuación, se exponen, para concluir, una serie de valoraciones generales en torno a la descentralización de las actividades culturales y festividades.

Celia Mayer afirma: “Los grandes eventos sufrieron una potencia en su transformación brutal en comparación con otras políticas públicas y supuso una transformación en el espacio público de la ciudad. El cambio fue mucho más perceptible porque la gente de repente veía en sus barrios que existía la cultura y que esta venía del Ayuntamiento. Jesús Carrillo, quien ideó toda la estrategia de fiestas mayores, hizo un trabajo excepcional porque fue capaz de diversificar lo que se entendía por fiesta mayor e introducir conceptos que tenían que ver con la ciudad que estábamos viviendo, con nuevas culturas y con nuevas formas de entender la cultura y su integración dentro de las fiestas mayores de la ciudad (San Isidro, Año Nuevo Chino...). Fue capaz de innovar y de reconceptualizar las fiestas mayores de una manera preciosa”.

Si bien las principales críticas de la oposición a la descentralización ya han sido expuestas en el apartado dedicado a analizar los Veranos de la Villa específicamente, también una parte del sector cultural compartió estas críticas. Así, un empresario teatral de Madrid sostiene que “hay fiestas como San Isidro o Veranos de la Villa donde está bien descentralizar, pero sin olvidar lo que significa el centro para la actividad. [...] Lo lógico es que los grandes eventos se sigan haciendo. Es importante la programación de los distritos, pero dentro de un programa gordo desde el centro pues eso va a beneficiar a todos” (entrevistado 37). Por su parte, una consultora y asesora cultural opina sobre la descentralización de estas actividades: “Creo que está bien, pero en ocasiones en

Madrid la política cultural parece que ya está hecha desde cada uno de los distritos. Si ya pasamos del ámbito estatal a las comunidades autónomas, a la ciudad, y de la ciudad a barrios... al final lo que es una política cultural marco se desmenuza en actividades festivas y eso no es toda la política cultural. Descentralizar la programación está bien, pero siempre bajo el marco de una política cultural bien pensada” (entrevistada 29). Por otro lado, un miembro de la comisión de cultura de la FRAVM sostiene sobre la descentralización cultural de los eventos culturales: “Sin duda lo valoramos como algo muy positivo que debería continuar. [...] Tuvimos una reunión con el Ayuntamiento donde nos preguntaron posibles lugares donde colocar los escenarios en los distintos barrios... y además es una demanda clásica del movimiento vecinal, que no solo ocurran estos eventos en el centro de las ciudades. Cuando llegaron había bastante desconocimiento en las juntas de distrito sobre los propios distritos así que nos preguntaron. [...] Nosotros dimos una lluvia de ideas de sitios simbólicos de los barrios y ellos luego con esa información, fueron haciendo” (entrevistado 28).

En torno a otra de las tensiones generadas, la focalizada en la prevalencia de expresiones multiculturales sobre tradiciones de la cultura española, la portavoz del PP, Isabel Rosell, sostiene “Como la mitad de Europa, en España venimos de un cristianismo y entonces la religión católica es la mayoritaria de este país [...]. En Madrid hay dos momentos muy importantes como la Navidad y Reyes que es una tradición popular de muchísimos años, y luego está la Semana Santa, que es algo cultural folclórico muy celebrada en Castilla o Andalucía, y aquí también. Siempre se ha hecho desde la propia población, que saca al santo por las calles, etc. No es que el Ayuntamiento lo organice, sino que son los propios vecinos. En las últimas décadas lo que se había hecho era música religiosa en iglesias importantes. Era el programa adicional a los pasos. Con Celia Mayer decidieron destacar el Año Nuevo Chino, que con el PP ya se organizaba a través de dos asociaciones y cogen eso y suben el nivel y el tono con 150.000 euros cada año para ellos, y claro, la embajada china les hacía la ola. Luego Las Noches del Ramadán, ya me pareció... ¿quién te lo está pidiendo? ¿qué asociaciones te lo están pidiendo? ¿qué embajadas? ¿cuánta población musulmana hay aquí? Comparado por ejemplo con Cataluña aquí hay muy pocos... Entonces, si tú el dinero lo sacas del presupuesto para Semana Santa y lo destinas a esos otros eventos... buscaban una vez más agitar, politizar e ir contra las tradiciones. Lógicamente nosotros no lo veíamos bien [...] no parecía que fuera una cosa que naciera ni de la participación de los vecinos, ni había ninguna necesidad”.

Por su parte, Sofía Miranda, portavoz de Ciudadanos, expone: “Yo creo que está bien apoyar el Año Nuevo Chino o el Ramadán. Pero de la misma manera que se apoyan estas festividades tienes que seguir apoyando la Semana Santa y la Navidad. No puedes descafeinar. No puedes pretender apoyar el Ramadán sin introducir motivos laicos. El Ramadán es una festividad musulmana

(religiosa) de la misma manera que la Navidad o la Semana Santa. Entonces, si tú respetas una fiesta religiosa y no la descafeínas con motivos laicos no puedes hacer lo mismo con el resto, porque estas tasando un prejuicio al resto. Lo digo desde un punto de vista ateo, pero la sensación que se tenía era esa. En general, estamos rechazando nuestra propia cultura, nuestras raíces, de dónde venimos... se pueden cuestionar y hacer preguntas, pero no puedes rechazarlo porque es de donde vienes. Y eso es lo que intentó hacer Carmena durante esos años descafeinando la Navidad o la Semana Santa y potenciando otras festividades religiosas, dejándose entrever una serie de complejos culturales, y creo que no deberíamos tener ninguno”.

Se puede sostener, por tanto, que, si bien es cierto que hubo una clara intención por parte del Gobierno municipal de descentralizar las festividades y actividades culturales hacia el conjunto de los distritos de la ciudad, la cual sí se ejecutó considerablemente y se concretó materialmente en términos reales, también lo es el hecho de que no fuera acompañada de un consenso político y social, evidenciándose una vez más ciertas tensiones, en este caso en torno a la dicotomía centro – periferia. Por otro lado, sobre el conflicto generado en torno al multiculturalismo y la defensa de las tradiciones cristianas, si bien es cierto que las críticas por parte de la oposición pueden tener algún fundamento —especialmente en el plano simbólico—, no se puede concluir que el Gobierno de Ahora Madrid redujera drásticamente los presupuestos de las tradiciones cristianas (Navidad y Semana Santa principalmente) los cuales siguieron una línea bastante continuista (**Tabla 6.13**).

#### **6.4.3. EQUIPAMIENTOS DE PROXIMIDAD (BIBLIOTECAS Y CENTROS CULTURALES DE DISTRITO)**

Durante el primer año de gobierno, uno de los puntos principales del discurso del Área de Cultura del gobierno municipal era, como ya hemos visto, potenciar la descentralización cultural de la ciudad y la cultura de proximidad. Dentro de este eje, potenciar los equipamientos de proximidad (bibliotecas y centros culturales de distrito), mejorando su coordinación, y llevando a cabo una reestructuración de los mismos, eran objetivos que formaban parte de las líneas estratégicas y del plan de gobierno presentado en 2016 como queda claro en la intervención de la concejala de Cultura Celia Mayer, en febrero de 2016<sup>205</sup>: “Estos espacios han de ser claves en el modelo cultural de Madrid. Son la primera interfaz de la ciudadanía con la cultura y con las instituciones. Deberían ser espacios de creación, producción, exposición, dinamización y debate cultural para

---

<sup>205</sup> Véase: *Un modelo cultural para Madrid*. Resumen de la comparecencia de la delegada de cultura y deportes, Celia Mayer, para explicar las líneas generales de la política cultural del Ayuntamiento en el Pleno del 23 de febrero de 2016. Disponible en: <https://diario.madrid.es/blog/2016/02/23/un-modelo-cultural-para-madrid/>

todos los ciudadanos, contemplando la participación directa y fomentando la innovación y la experimentación en el ámbito de la cultura”.

Analizaremos, a continuación, las acciones realizadas durante el periodo de gobierno de Ahora Madrid para tratar de mejorar la situación de los equipamientos culturales de proximidad, así como de otros más alejados de los barrios próximos al centro de la ciudad de Madrid.

#### **6.4.3.1. ANÁLISIS DE LA ACCIÓN MUNICIPAL Y ESTUDIO CUALITATIVO**

Iniciamos este apartado con las partidas presupuestarias del Área de Cultura del Ayuntamiento de Madrid destinadas a los distritos (**Tabla 6.15**). Si bien se observan, en términos absolutos, algunos incrementos en las partidas de cultura destinadas a los distritos, a lo largo de la legislatura 2015-2019, el porcentaje destinado a los distritos apenas incrementa (salvo en el año 2018) si se compara con el total presupuestario destinado a cultura.

**Tabla 6.15:** Presupuesto ejecutado de «Cultura» destinado a los distritos en el Ayuntamiento de Madrid (2015-2019) (en euros constantes. Año base 2016)

<b>Año</b>	<b>Total Cultura Distritos</b>	<b>Total Cultura (€)</b>	<b>Total Cultura Distritos / Total Cultura (%)</b>
2014	24.413.392	128.194.600	19,0
2015	25.326.669	137.728.946	18,4
2016	26.634.649	153.251.193	17,4
2017	29.536.230	164.988.189	17,9
2018	31.637.956	162.422.696	19,5
2019	31.759.298	187.891.078	16,9

Fuente: Elaboración propia a partir de *Presupuestos Abiertos*, Ayuntamiento de Madrid.

A continuación, se realiza un análisis descriptivo-cualitativo de las dos principales infraestructuras de cultura de proximidad de la ciudad de Madrid: la red de bibliotecas municipales y la red de centros culturales de distrito.

- **Red de Bibliotecas Municipales de Madrid**

A continuación, se exponen las principales acciones de política cultural en relación con la gestión municipal de las bibliotecas. Para ello, iremos combinando la información obtenida del análisis

documental con las explicaciones y opiniones de Belén Llera<sup>206</sup>, quien, durante casi la totalidad de la legislatura, desempeñaría el cargo de directora general de Bibliotecas, Archivos y Museos. Al final de este subapartado, se muestran como en los apartados anteriores, diversas percepciones y opiniones, obtenidas a través de la investigación cualitativa.

Dentro de las líneas de actuación de Ahora Madrid, la cultura de proximidad tenía un considerable peso específico y, dentro de esta línea, la construcción de nuevas bibliotecas y mejora de la red era uno de los elementos más destacados. De este modo, entre octubre y diciembre de 2016 se trabajó en lo que terminaría conformándose como el *Plan Estratégico de Bibliotecas Públicas del Ayuntamiento de Madrid 2017-2020*<sup>207</sup>, a través del cual se trataría de diseñar la política de bibliotecas municipales a llevar a cabo en el corto-medio plazo (próximos tres años). En ese documento, además de reflexionar en torno al cambio de modelo de las bibliotecas en la era digital, se planteaban una serie de líneas estratégicas a seguir, como el fortalecimiento de la función pública de las bibliotecas, de sus recursos humanos o de las infraestructuras, así como su integración en las políticas culturales con el objetivo de favorecer la participación y la cohesión territorial en los barrios. Sobre la tardanza en la creación del plan de bibliotecas, Belén Llera sostiene: “El Plan Estratégico de bibliotecas se hizo en 2017 porque ya había uno vigente hasta 2017. No encontramos oportuno quitar el plan estratégico anterior. Una de las ventajas o lo que se espera con ellos es que se pueda planificar independientemente de los vaivenes políticos. Durante 2016 preparamos el plan nuevo, pensando que los datos que íbamos a obtener eran para saber cómo crecer, cómo actuar, cómo pensar... [...] La existencia del plan anterior nos dio más tiempo para hacer el nuestro, que fue muy participativo, tanto con los/as bibliotecarios/as como con los/as vecinos/as”.

Siguiendo ese plan estratégico, una de las acciones más relevantes de la legislatura tuvo lugar a finales de 2017 cuando el Ayuntamiento de Madrid sumó sus fondos al catálogo de la Comunidad de Madrid y, a través de la cooperación entre las dos administraciones, se creó un único carné válido para todas las bibliotecas de la Comunidad<sup>208</sup>. Belén Llera explica las interioridades de este proceso: “La idea de la unificación siempre había estado en el aire, pero los intentos de unificación habían sido constantemente fallidos, probablemente por falta de voluntad política, teniendo en cuenta que las dos redes compartían el mismo sistema informático, por lo que las dificultades técnicas, en principio, estaban resueltas. Había cierto miedo por ambas partes de

---

<sup>206</sup> Belén Llera, Directora General de Bibliotecas, Archivos y Museos del Ayuntamiento de Madrid (septiembre 2015-abril 2020). Fecha de la entrevista: 13 de abril de 2020.

<sup>207</sup> Plan Estratégico de las Bibliotecas Públicas Municipales 2017-2020. Ayuntamiento de Madrid.

<sup>208</sup> Véase: Diario de Madrid. «Madrid estrena un carné único para todas sus bibliotecas y servicios». 10 de noviembre de 2017. Disponible en: <https://diario.madrid.es/blog/notas-de-prensa/madrid-estrena-un-carne-unico-para-todas-sus-bibliotecas-y-servicios/> [Última consulta: 11 de marzo de 2020].

perder competencias también. Cuando llegué al Ayuntamiento vi muy claro que esto era una de las cosas que había que hacer y coincidió que la persona que estaba en la Subdirección de Bibliotecas de la Comunidad, era una persona con la que yo había trabajado en otro momento y había voluntad y se pudo hacer. Lo que siempre se ha quedado en el tintero es que las bibliotecas de la Comunidad de Madrid, de dentro del municipio de Madrid, pasen a ser del Ayuntamiento. Ahí ya entra la voluntad política por parte de cultura y se requiere la complicidad de hacienda de la Comunidad y el Ayuntamiento (lo cual supone entrar en temas de transferencia personal, condiciones laborales, etc.). Por parte del Área de Cultura del Ayuntamiento había una voluntad muy fuerte, pero desde un primer momento nos encontramos con muchas reticencias por parte de la Comunidad. Lo intentamos, pero las conversaciones no iban a ningún sitio. Lo que sí hicimos entonces es que de cara al usuario esas diferencias no se notaran con el mismo carnet y el préstamo interbibliotecario”.

Por otra parte, en el Plan de Gobierno de 2016, se planteaba la construcción de 9 bibliotecas en los distritos de Arganzuela, Hortaleza, Moncloa-Aravaca, Villaverde, Usera, Puente de Vallecas, Ciudad Lineal y Fuencarral-El Pardo mediante diagnóstico participativo. Sin embargo, tan solo se inauguró durante la legislatura 2015-2019 la biblioteca “María Lejárraga” en Hortaleza, situada dentro del Centro Cultural San Chinarro. Fruto de una histórica reivindicación vecinal, el Área de Cultura y Deportes del Ayuntamiento realizó una ampliación de la biblioteca de 1000 m<sup>2</sup> y un aumento de ejemplares de 2.000 a 25.000, destinando para ello un presupuesto de aproximadamente 500.000 euros<sup>209</sup>. Si bien esta fue la única inauguración, es necesario comentar algunos procesos iniciados aunque no finalizados.

En el barrio de San Fermín, en el distrito de Usera, se puso en marcha un proceso participativo para diseñar la construcción de una biblioteca. Fruto de una reivindicación vecinal, se llevó la propuesta a los presupuestos participativos y resultó ser una de las ganadoras. Así, en 2015, se aprobó en el Pleno municipal la construcción de la biblioteca de San Fermín y el Área de Cultura y Deportes, comenzó entonces un proceso participativo junto con la empresa *Gea21* y el colectivo *Basurama* para diseñar conjuntamente entre técnicos del ayuntamiento y entidades vecinales y locales del barrio las características de la futura biblioteca. En un primer momento, se fijó 2017 como el año de construcción de la biblioteca y 2018 como el año de la inauguración. Sin embargo, no sería hasta octubre de 2017 cuando se autorizase el contrato de obras de construcción de la biblioteca y, por tanto, se pospuso la inauguración al año 2019. Finalmente, el comienzo de las obras —previsto para el 1 de febrero de 2018— tuvo lugar el 23 de abril de 2018 con una dotación

---

<sup>209</sup> Véase: Madrid Diario. «María Lejárraga’, la nueva biblioteca en Hortaleza, alberga 25.000 ejemplares». 13 de junio de 2017. Disponible en: <https://diario.madrid.es/blog/notas-de-prensa/15783/> [Última consulta: 12 de marzo de 2020].



de 3.322.126 millones de euros y al término de la legislatura de Ahora Madrid (mayo de 2019) la obra no estaba ni mucho menos finalizada<sup>210-211</sup>. Belén Llera sostiene que “el de la biblioteca de San Fermín fue un proyecto que salió por Ahora Madrid, pero también por los vecinos. Encontramos una comunidad de vecinos maravillosa. Es uno de los procesos más bonitos en los que he participado. Visto con perspectiva quizás sí que fue largo e igual hubiera compensado que fuera más corto. Fue un proceso muy rico... era el primero que hacíamos... Fue un proceso muy largo. Ya había un proyecto hecho del gobierno anterior que había hecho la Empresa Municipal de Vivienda, pero luego vimos que eso no era lo que demandaban los vecinos (era un proyecto estándar de biblioteca). Ese proyecto todavía no se había comenzado a llevar a cabo. Igual nos tiramos 6, 7 meses... participaron colegios, asociaciones de vecinos, mayores, etc. Partiendo del diseño original de la Empresa Municipal se llegó a diseñar la maqueta. Participaron muchos agentes (Empresa municipal, Dirección Patrimonio, bibliotecas, etc.). Se dio voz a gente que no solía tener voz y fue muy emocionante contar con esas personas. El proceso se alargó y, además, el contrato de obra y la licitación tardó en torno a un año. Las obras han tenido que estar paradas también un tiempo por problemas técnicos”.

Otra fórmula para la creación de nuevas bibliotecas fue la utilizada por la Dirección General de intervención en el Paisaje Urbano y Patrimonio Cultural en colaboración con el Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM), a través del concurso *Tres bibliotecas municipales para Madrid*. Mediante esta convocatoria, previo informe de la Dirección General de Bibliotecas, Archivos y Museos y el servicio de Bibliotecas Públicas del Ayuntamiento, se realizó un concurso para la contratación de la redacción de proyectos y dirección de las obras de construcción de una biblioteca en los barrios de Villaverde, Las Tablas y Montecarmelo (estos dos últimos pertenecientes al distrito de Fuencarral-El Pardo). Dado que la publicación de los ganadores de este concurso tuvo lugar en marzo de 2019, no se había llevado a cabo ninguna acción significativa en relación con la construcción de estas bibliotecas en el final de la legislatura<sup>212</sup>.

Respecto a la apertura de bibliotecas prevista por el Ayuntamiento para los distritos de Arganzuela, Moncloa-Aravaca, Puente de Vallecas y Ciudad Lineal, apenas se produjeron tibias iniciativas municipales, lo cual —respecto al plan de acción del Gobierno al comienzo de la legislatura— podría evidenciar un exceso de optimismo, una notable ingenuidad o una falta de «rigurosidad presupuestaria» en el Gobierno municipal. En referencia a este hecho, Belén Llera

---

<sup>210</sup> Biblioteca San Fermín. ¡Ya está en marcha! Ayuntamiento de Madrid. 2015.

<sup>211</sup> Véase: Ayuntamiento de Madrid. «Luz verde a la construcción de la Biblioteca de San Fermín». 5 de octubre de 2017. Disponible en: <https://www.madrid.es/portales/munimadrid/es/Inicio/Actualidad/Noticias/Luz-verde-a-la-construccion-de-la-Biblioteca-de-San-Fermin/?vgnnextfmt=default&vgnextoid=927a5a1872cee510VgnVCM1000001d4a900aRCRD&vgnnextchannel=a12149fa40ec9410VgnVCM100000171f5a0aRCRD> [Última consulta: 11 de marzo de 2020].

<sup>212</sup> Convocatoria Tres bibliotecas municipales en Madrid. COAM.

sostiene: “Sí que sabíamos que era difícil por tema presupuestario pero bueno, aunque no diera tiempo a inaugurarlas en cuatro años, el trabajo queda ahí. Se discutió en su momento con Celia Mayer y ella dijo que iba a intentar conseguir presupuesto a lo largo de la legislatura para dejar las 9 encauzadas. Fuimos optimistas sí, pero quizás sino hubiéramos estado tan constreñidos por la regla de gasto... no habríamos podido ponerlas todas al mismo tiempo, pero sí algunas”.

En el ámbito presupuestario, los datos contenidos en la **Tabla 6.16**, nos muestran leves aumentos en la legislatura 2015-2019, en los valores absolutos destinados a las bibliotecas y el patrimonio bibliográfico. No obstante, se observa una reducción notable en el porcentaje dedicado respecto al total del gasto en cultura, lo cual, teniendo en cuenta que una parte muy alta de la partida iba destinada a gastos de personal, no encaja con un discurso de potenciación y fomento de estas infraestructuras.

**Tabla 6.16:** Presupuesto ejecutado de «Bibliotecas y Patrimonio bibliográfico» en el Ayuntamiento de Madrid (2015-2019) (en euros constantes. Año base 2016)

Año	Bibliotecas Públicas y Patrimonio Bibliográfico (€)	Total Cultura (€)	Bibliotecas Públicas y Patrimonio Bibliográfico / Total Cultura (%)
2014	22.732.888	128.194.600	17,7
2015	23.079.158	137.728.946	16,8
2016	24.583.812	153.251.193	16,0
2017	25.128.458	164.988.189	15,2
2018	23.897.699	162.422.696	14,7
2019	24.672.179	187.891.078	13,1

Fuente: Elaboración propia a partir de *Presupuestos Abiertos*, Ayuntamiento de Madrid.

La compra de libros para las bibliotecas municipales fue otro de los aspectos que destaca Belén Llera: “Nosotros queríamos beneficiar al sector librero y dimos algunos pasos, pero no pudimos lograr el objetivo completo. Subimos mucho la compra de libros que se hacía por transferencias de otras direcciones y hacía que aumentásemos el presupuesto. Las novedades cuando llegamos estaban disponibles en ocho meses (algo importante para atraer al público), conseguimos que estuvieran en un mes o mes y medio. [...] Cuando llegamos, el contrato para la compra de libros lo tenía una distribuidora, que era la que había ganado el contrato y era quien nos distribuía los libros. Tú no puedes elegir a quién compras (lo haces a través de la distribuidora). Entonces pensamos en hacer lotes más pequeños para que pudieran participar librerías más pequeñas. Pero la garantía que tenías que presentar también era altísima (pues era por el total). Al final, las más pequeñas se iban cayendo por el camino. Otro tema era el trato con la administración, vimos que

las pequeñas librerías no tenían capacidad para tramitar todo. Entonces hicimos un manual para las librerías y nosotros pusimos una serie de requisitos para que pudieras convertirte en distribuidor del Ayuntamiento, un contrato que validara las librerías”.

En último término, respecto a la ampliación de horarios de las bibliotecas, esta no logró realizarse de manera notoria. Belén Llera afirma que “se ampliaron un poco los horarios. Teníamos claro que las nuevas tenían que ir con horario de fin de semana. Se abrió en Conde Duque la parte de la sala de estudio los fines de semana. El problema era que la reposición de personal era muy complicada (el nivel municipal de recomposición de personal era bajísimo). Se lanzó una oferta de empleo público... pero sí, fue un tema que sufrimos muchísimo”.

Tras la exposición de las principales acciones políticas en materia de bibliotecas, pasamos a continuación a analizar la otra gran parte de este eje de proximidad: los centros culturales de distrito.

- **Centros Culturales de Distrito**

Como ya hemos visto, según las líneas estratégicas presentadas por la concejala de Cultura, Celia Mayer, en febrero de 2016, los centros culturales de distrito jugaban un papel fundamental en el nuevo modelo de política cultural que tratarían de implantar en su llegada al gobierno municipal.

Haciendo un repaso a la historia, podemos saber que los centros culturales de distrito comenzaron a construirse en los años 70 bajo el nombre de *casas de la cultura* con el objetivo de acercar la cultura a la ciudadanía. Estos centros, dependientes de las Juntas de sus respectivos distritos, debían funcionar como espacios de lo que ha venido llamándose «cultura de proximidad» fomentando así la participación activa de la ciudadanía. Sin embargo, en la práctica, la indefinición de sus funciones ha derivado en espacios a privatizar, donde medianas y grandes empresas han conseguido lucrarse a través de la oferta de actividades socioculturales (Palacios, 2017a; 2017b). Como consecuencia de la extensión de estas prácticas en el conjunto de los centros, se ha generado un panorama de precariedad extrema de los/as trabajadores/as culturales (pues las empresas que ganan los concursos públicos son normalmente las que realizan la oferta más baja), así como de ausencia de una cultura comunitaria y participativa, la cual debería priorizarse en estos espacios (Palacios, 2017a).

Si bien la competencia de los centros reside en el/la concejal/a presidente/a de cada distrito, en coordinación con el Área de Cultura y Deportes, a nivel organizativo, el órgano administrativo que coordina los centros es la Unidad de Actividades Culturales, Formativas y Deportivas, siendo

esta la responsable de la contratación y planificación de actividades culturales, así como de los talleres y cursos que se imparten en ellos. En lo que respecta a cada uno de los centros, el/la máximo/a responsable es el/la director/a del centro con el/la cual trabaja otro personal administrativo.

En diciembre de 2017, se presentaba desde el Área de Gobierno de Coordinación Territorial y Cooperación Público-Social el documento *Hacia un nuevo modelo de centros culturales de distrito*<sup>213</sup>, donde se realizaba un diagnóstico de la situación de los centros culturales y se presentaba la nueva propuesta del Gobierno para llevar a cabo en estos espacios. A modo de diagnóstico, se sostenía que la Unidad de Actividades Culturales, Formativas y Deportivas actual tenía una excesiva carga de trabajo administrativo y, por tanto, era muy complicado abordar con profundidad las actividades y las funciones de tipo artístico-cultural. Por otra parte, se indicaba que la programación de los centros no estaba orientada hacia sus territorios y tenía una excesiva dependencia de un tipo de perfil determinado de usuario/a de los talleres, los cuales eran en su mayoría externalizados, sin que se prestara atención a la precariedad de los trabajadores contratados por estas empresas. Además, el modelo de gobernanza para que la ciudadanía pueda interactuar con el centro es —según el documento— inadecuado, y la presencia de perfiles profesionalizados es escasa, por lo que se presentaba muy necesaria una actualización del modelo de centro cultural de distrito.

Con este diagnóstico, desde el Gobierno municipal se plantearon una serie de objetivos que debería cumplir el nuevo modelo de centros culturales de distrito tales como favorecer y ampliar el ámbito de extensión de los centros, promover unos espacios más inclusivos con los/as vecinos/as o implicar a la ciudadanía en el funcionamiento y la toma de decisiones. Para lograr estos objetivos, de acuerdo con el documento presentado por el Ayuntamiento, “la proximidad debe entenderse como un concepto asociado, en este caso, a procesos de democratización y acceso a la cultura, a la implicación directa de la ciudadanía en la producción de la cultura de los barrios y relacionado transversalmente con otros ámbitos desde un punto de vista comunitario, como la educación, la economía social o la salud”. Así, la cooperación público-social tendría un papel fundamental en este nuevo modelo de centros culturales de distrito y se buscaría una participación total de la ciudadanía en todas las fases de los proyectos realizados (planificación, programación, desarrollo y ejecución, y evaluación). En cuanto a los aspectos organizativos destaca la creación de un *Consejo del Centro* que funcionaría como un instrumento de escucha y canalización de las demandas ciudadanas, así como la figura de un *Gestor Cultural* encargado de realizar la propuesta cultural del centro y apoyar las iniciativas del tejido social y cultural del distrito.

---

<sup>213</sup> Hacia un nuevo modelo de centros culturales de distrito. Ayuntamiento de Madrid. 2017.

Este nuevo modelo suscitó enormes críticas entre los directores de los centros culturales de distrito los cuales escribieron un comunicado al Gobierno municipal expresando su desacuerdo con la propuesta de reforma de los centros, pues en algunos casos podían implicar su destitución. Los tres grupos municipales externos al Gobierno local expresaron su apoyo a los directores de los centros culturales, así como su rechazo al nuevo modelo a implantar, criticando una falta de transparencia en el plan y la introducción de la figura del gestor cultural, la cual interpretaban como una herramienta para la introducción en los centros de personas afines<sup>214</sup>. En el Pleno del Ayuntamiento, PSOE, PP y Cs presentaron una proposición incidiendo en la importante labor desarrollada por los directores de los centros, y demandando que se respetase el actual modelo de los centros de distrito, así como que se garantizaran una serie de aspectos como la determinación de líneas estratégicas, el desarrollo de un plan de racionalización y mejora de los equipamientos y servicios o la introducción de cláusulas sociales en los contratos externalizados que mejorasen las condiciones laborales de los trabajadores de los centros. La propuesta fue aprobada por los cuatro grupos municipales<sup>215</sup>, por lo que el modelo anteriormente presentado por el Gobierno municipal quedó suspendido y no se presentaría otro dentro de la legislatura.

Celia Mayer, quien ya había dejado su cargo como delegada de Cultura en el momento de presentación del nuevo plan, explica los primeros pasos en la reconfiguración de los centros: “Tuvimos varias reuniones con Coordinación Territorial. Partíamos de un diagnóstico común que era que los centros culturales de distrito estaban un poco anticuados. Eran estructuras muy verticales y muy rígidas que dependían totalmente de la dirección del centro y tenían poca apertura para permearse de lo que ocurría en los barrios. Eran muy tradicionales en el sentido en que la programación podía innovarse mucho más y más diversa. Estaban como ajenos a todo lo que estaba pasando en la ciudad en el ámbito privado”.

Un miembro de la comisión de Cultura de la FRAVM, explica su participación en la propuesta para la reconfiguración de los centros culturales de distrito: “Nosotros veíamos que la cultura en los barrios venía determinada directamente desde el Área de Cultura. Se hace una programación y se lleva a los barrios. Con el programa Ciudad Distrito los centros culturales podían acceder a un tipo de catálogo... (pero muy grande, poco útil y que no te daba lugar a conocer) y acababas tirando de gente que ya conocías de otros años. Lo que nosotros comprobamos es que la oferta cultural no tiene nada que ver con el distrito para el que se programa. La oferta cultural no la hacía

---

<sup>214</sup> Diario de sesiones del Pleno del Ayuntamiento de Madrid. Sesión (21/2017). 28 de junio de 2017. Número 1.465. Fecha de edición: 10 de julio de 2017.

<sup>215</sup> Pleno del Ayuntamiento de Madrid. Acuerdos sesión (21/2017), ordinaria del pleno. Punto 42. Acuerdo nº 2017/8001073.

un gestor cultural sino el director del centro cultural, entonces nosotros presentamos en 2016 a Celia Mayer un proyecto para que se abriera la participación en los centros culturales de distrito. Ese documento tuvo buena acogida y se lo pudimos presentar también a PSOE y Cs (el PP no nos contestó). Ese documento finalmente, tras algunos cambios se derivó al área de Coordinación Territorial con Nacho Murgui y se elaboró un proyecto bastante más completo y denso. Nosotros en todo momento pedimos que se aprobara por consenso de todos los partidos para darle vocación de continuidad a la propuesta y no supeditarla a los cambios de gobierno municipal. Hubo varios problemas por el camino con los directores de los centros culturales, temas de sindicatos, etc. básicamente lo que se pedía en el documento era mayor participación de los vecinos de cada barrio y planteábamos la figura de un gestor cultural, de un director de centro cultural y una especie de comité formado por las asociaciones vecinales y los trabajadores, y una asamblea con los usuarios” (entrevistado 28).

Si bien las partidas presupuestarias de los centros culturales de distrito provienen de diferentes áreas del Gobierno y no están tan accesibles como las de las bibliotecas, sí podemos facilitar a continuación las partidas dedicadas desde el Área de Cultura municipal a los talleres de los centros culturales de distrito, una de las partidas más relevantes que reciben estos pues en ellos se centró buena parte de su programación. Como se puede observar en la **Tabla 6.17**, los datos no arrojan un incremento en la etapa de Ahora Madrid, ni en términos absolutos ni en el porcentaje respecto al total de la partida presupuestaria de cultura, sino que puede observarse en las partidas dedicadas a los talleres de los centros un descenso de un 1,4 % respecto al total de Cultura entre 2014 y 2019.

**Tabla 6.17:** *Presupuesto ejecutado de «Talleres centros culturales de distrito (CCD)» en el Ayuntamiento de Madrid (2015-2019) (en euros constantes. Año base 2016)*

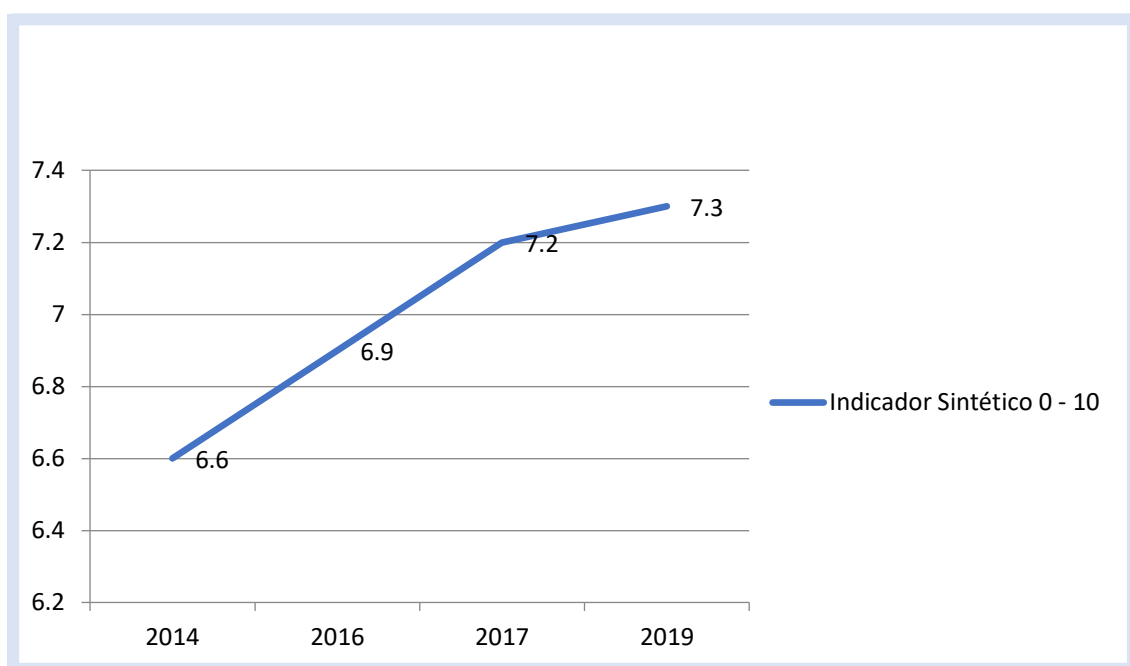
Año	Talleres CCD (€)	Total Cultura (€)	Talleres CCD / Total Cultura (%)
2014	7.984.223	128.194.600	6,2
2015	7.671.241	137.728.946	5,6
2016	7.561.306	153.251.193	4,9
2017	8.090.422	164.988.189	4,9
2018	8.681.935	162.422.696	5,3
2019	8.977.772	187.891.078	4,8

Fuente: Elaboración propia a partir de Presupuestos Abiertos. Ayuntamiento de Madrid.

### 6.4.3.2. ANÁLISIS CUANTITATIVO DE LA ACCIÓN MUNICIPAL

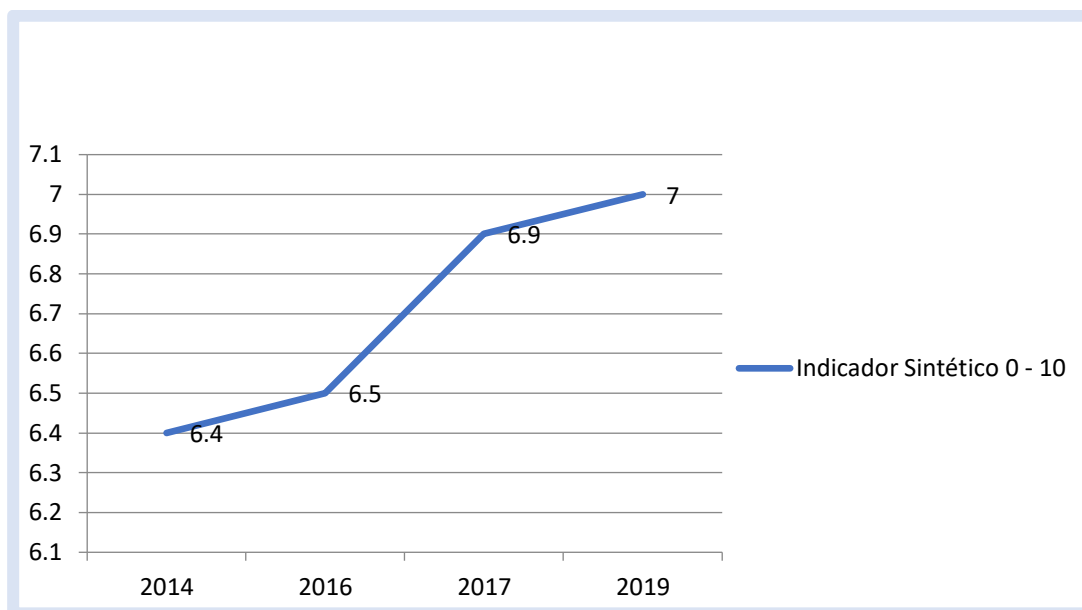
A pesar del estancamiento del gasto presupuestario en las partidas para las bibliotecas municipales, la valoración ciudadana de las mismas ha ido subiendo constantemente desde el año 2014 (**Gráfica 6.4**), pasando del 6,6 (sobre 10) en 2014 al 7,3 en 2019. Por su parte la valoración ciudadana de los centros culturales de distrito también ha experimentado constantes incrementos pasando de un 6,4 en 2014 a un 7 en 2019 (**Gráfica 6.5**).

**Gráfica 6.4:** Evolución de la valoración ciudadana de las Bibliotecas Municipales de Distrito (2014-2019)



Fuente: Elaboración propia a partir de la *Encuesta de Calidad de Vida y Satisfacción con los Servicios Públicos de la Ciudad de Madrid*. 2014, 2016, 2017 y 2019. Ayuntamiento de Madrid.

**Gráfica 6.5:** Evolución de la valoración ciudadana de los Centros Culturales de Distrito (2014-2019)



Fuente: Elaboración propia a partir de la *Encuesta de Calidad de Vida y Satisfacción con los Servicios Públicos de la Ciudad de Madrid*. 2014, 2016, 2017 y 2019. Ayuntamiento de Madrid.

De acuerdo con el cuestionario realizado, las bibliotecas y los centros culturales de distrito obtienen una satisfacción moderada con medias de 3,4 en ambos equipamientos (**Tabla 6.18**), donde la opción más señalada en torno al nivel de satisfacción es “Bastante satisfecho/a”, con un 34,3 % en el caso de las bibliotecas y un 29,9 % en los centros culturales de distrito.

**Tabla 6.18:** Nivel de satisfacción con la gestión municipal de las bibliotecas y los centros culturales de distrito del Ayuntamiento de Madrid (2015-2019)

	Muy insatisfecho/a	Insatisfecho/a	Ni insatisfecho/a ni satisfecho/a	Bastante satisfecho/a	Muy satisfecho/a	NS/NC	Media (sobre 5)
	Nº (%)	Nº (%)	Nº (%)	Nº (%)	Nº (%)	Nº (%)	
<b>Bibliotecas</b>	3 (4,5)	4 (6)	21 (31,3)	23 (34,3)	5 (7,5)	11 (16,4)	3,4
<b>Centros culturales de distrito</b>	5 (7,5)	8 (12)	15 (22,4)	20 (29,9)	9 (13,4)	10 (14,9)	3,4

Elaboración propia a partir del cuestionario realizado

Encuestados/as: 67

Nº (%): nº de personas que han marcado esa opción y porcentaje respecto al total

Media: Valoración media de las personas encuestadas



### **6.4.3.3. BALANCE GENERAL DE LAS BIBLIOTECAS Y LOS CENTROS CULTURALES DE DISTRITO**

Si bien las percepciones tanto de la ciudadanía como del propio sector cultural sobre estos equipamientos son, en términos generales, bastante aceptables, un análisis cualitativo más exhaustivo nos permite realizar una valoración general en mejores condiciones. Así, para comenzar, respecto a las bibliotecas, quien fuera directora general de Bibliotecas, Archivos y Museos, Belén Llera, hace balance: “En bibliotecas yo estoy bastante satisfecha del trabajo que se hizo porque yo creo que se dieron muchos pasos que el usuario notó. El nivel de deterioro que estaban sufriendo las actividades de las bibliotecas era muy alto. Nosotros comenzamos a contratar directamente a los profesionales y eso mejoró la calidad de estas. Mejoró el número de libros, las novedades, el sistema del carnet único, préstamo interbibliotecario, etc. Ver que esto mejoraba hacía que el personal se mostrara más implicado y se le otorgó de mayor autonomía. También se mejoró en las redes sociales y se trabajó más en ellas. También hubo cosas que se quedaron en el tintero necesarias (ampliación de horarios, de la red hacia barrios que lo necesitaban, etc.)”.

Por su parte, el coordinador general de la Alcaldía, Luis Cueto, vincula la poca materialización de los proyectos al impedimento que supone la Ley de Estabilidad Presupuestaria y Sostenibilidad Financiera para poder gastar el superávit en los Ayuntamientos: “No tenía sentido que no se le permitiera al Ayuntamiento pasarse ni un centímetro de la regla de gasto. Luego, por otra parte, hacer bibliotecas iguales en todos los distritos, lo hace mucho más fácil que, por ejemplo, el caso de la biblioteca de San Fermín, pero es mucho menos creativo. [...] Todo lo que tiene que ver con licitaciones, construcciones, empresas... era y sigue siendo inmensamente lento. Se hicieron bastantes proyectos importantísimos con las bibliotecas más allá de crear nuevas, que no se consiguió”. Igualmente, en la misma línea, la delegada de Cultura durante los dos primeros años de gobierno, Celia Mayer, considera: “Cuando estás fuera, y nosotros no teníamos experiencia institucional, no sabíamos los plazos de construcción y fue uno de los problemas más centrales que tuvimos. La desorientación del programa en relación a la etapa de gobierno fue enorme. Había en general, muy poca idea de cómo se hacían las cosas. Construir una biblioteca te lleva muchísimo tiempo (buscar un espacio, hacer un proyecto, validarlo, procesos muy largos...), al final para hacer una biblioteca te tiras 4 años. No era un problema de recursos sino de gestión. No dimos abasto para hacer más. Tampoco había manera de contratar más personal... entonces había unos desajustes. Es cierto que la Ley de Estabilidad Presupuestaria no nos permitía cubrir las tasas de reposición, eso es una injusticia de manual con los municipios”.

El concejal de Ahora Madrid, Guillermo Zapata, considera “que el programa de Ahora Madrid tenía que verse como un programa de modelo de ciudad, más que de las acciones que queríamos

llevar a cabo. Sobre las bibliotecas, nosotros impulsamos lo que pudimos bastante rápido. Pero poner en marcha una infraestructura como una biblioteca te puede llevar 6 años. [...] Hicimos un plan de infraestructuras muy potente y hay una disonancia cognitiva entre la idea del programa inicial y lo que llegas a hacer al final, y teníamos siempre la sensación de que se quedaba corto. [...] El modelo San Fermín era el modelo canónico que queríamos seguir. No solo en cuanto a participación ciudadana sino también en cuanto a repensar la biblioteca para un contexto del siglo XXI. Sobre esa matriz, se intentó estandarizar un proceso que había sido muy singular. Eso en la administración es muy complicado, pues la administración está diseñada para estandarizar. Es convertir una anomalía en un estándar y eso es casi un proceso en sí mismo. Solo sacar adelante las bases para el concurso fueron dos años y medio. [...] Ahí te das cuenta de la necesidad de dos legislaturas para hacer cambios más estructurales”.

Desde la oposición, Sofía Miranda (Cs) sostiene sobre la acción cultural en las bibliotecas: “Viéndolo con perspectiva creo que fue un error por su parte prometer nueve bibliotecas. Con la Ley de Racionalidad y Sostenibilidad a la que estamos sometidos no podemos aumentar plantilla. La plantilla de las bibliotecas ya estaba sumamente mermada. Construyes nueve bibliotecas, pero luego, ¿cómo las dotas? Creo que eso fue un error. En general, Belén Llera creo que lo hizo bastante bien como directora con los medios que tenía. Creo que hay que hacer un debate profundo sobre el modelo de bibliotecas (que no se hizo). En ese plan que se hizo, se establecían los diferentes modelos existentes, pero no se escogía uno. Las bibliotecas son modelos de los años 90 que nada tienen que ver con las de los próximos años”. Respecto a la política cultural de las bibliotecas, Isabel Rosell (PP) sostiene que “lo que nadie se ha atrevido a plantear es si en el 2030 todavía son las bibliotecas el equipamiento que necesita un barrio o un distrito. Igual es más necesario que hacer nuevas bibliotecas (que requieren muchos costes), hacer otros equipamientos más baratos (salas de estudios con aire acondicionado, wifi, etc.). Cuando la gente protesta es porque necesita mayor apertura de salas de estudio, no de libros que se pueden prestar por internet”.

Por su parte, la concejala socialista Mar Espinar afirma que “Belén Llera fue de las mejores personas que tuvo Ahora Madrid. Hizo una labor extraordinaria con los recursos que tenía y con los problemas internos que había. Lo de la construcción de 8 bibliotecas para mí no era algo que criticar, pues lógicamente hay barrios nuevos y deben tener su biblioteca. Pero cuando dices eso te olvidas de cómo están las bibliotecas actuales, en ninguna está cubierta la plantilla, hay muchísimos problemas y siempre dije que antes de ponernos a hacer bibliotecas nuevas era necesario afianzar las que ya teníamos. Hay que hacer obras de restauración de muchas bibliotecas, un plan de RRHH que no está cubierto... Eso también había que abordarlo. Pero también necesitamos cuidar lo que ya tenemos”.

Sobre los centros culturales de distrito, Guillermo Zapata también realiza una valoración al respecto: “A través de los Foros Locales y los Presupuestos Participativos, y sin cambiar el organigrama de los centros, fuimos haciendo mejoras. En esa pelea vimos bastante rápido que no era solo una resistencia al cambio de modelo por parte de la oposición (en muchos casos también era porque el PSOE tenía otra idea de cultura). Esa diferencia se notaba muchísimo y además era hegemónica. En los sectores de la administración progresistas nuestra posición era minoritaria. [...] Esta idea que teníamos de cómo los poderes iban a atacarnos creo que ahí había un punto naif en el sentido de que había resistencias mucho más micropolíticas que no se habían socializado y que, en ese sentido, éramos un pelín vanguardistas (en el peor sentido). Era mucho más fácil cambiar un centro cultural de distrito negociando con las direcciones cambios concretos. Todo eso se va desarrollando de una manera mucho más inteligente y capilar según va pasando el tiempo. A través de las comisiones de cultura de los foros, si tú tienes una segunda legislatura puedes plantear una lógica *consejista* (ya prevista en el reglamento), pero la realidad administrativa a veces nos dobló y la doblamos”.

Mar Espinar, portavoz socialista, afirma: “Seguimos defendiendo que a los centros culturales de distrito había que darles una vuelta pues llevaban mucho tiempo sin tocarse. Ahora Madrid quiso arreglar ese problema creando una cúpula sobre la cúpula, cuando el problema real que tienen los centros es por abajo (técnicos, asesores, administrativos...). Se apelaba a que los directores no estaban licenciados, pero era verdad que llevaban muchos años en los centros y tenían una red tejida desde hacía mucho tiempo, llevando a sus espaldas muchísimos años de recortes del PP. Yo creo que debíamos darle una mínima estructura y darle una vuelta y ya si no funcionaban metíamos al gestor cultural y lo que hiciera falta. Los directores de los centros lo hacen todo porque están solos. También insistimos muchas veces en meter centros culturales de referencia en el circuito cultural de Madrid. Que no solo los grandes centros culturales estén en el centro. Puedes coger el centro Úrculo de Tetuán, por ejemplo, y potenciarlo y vas llevando la oferta cultural a distintos sitios. En este sentido, desde mi punto de vista no se hizo nada por la descentralización cultural”.

Isabel Rosell (PP), por su parte, considera que “los centros culturales de distrito se han quedado obsoletos, pues dependen de los distritos y estos muchas veces no disponen de recursos, sobre todo en 2011. Justo en 2015 empieza a haber dinero por lo que tienes que poner al día ese mantenimiento que no se ha hecho antes. Los centros son muy del distrito y de su gente por lo que el nivel cultural no siempre es como nos gustaría. [...] Lo de que hay que sacar que los grupos o artistas provengan de los barrios es otro tópico porque no siempre puede ser así. Ese modelo de descentralización no se consiguió en los centros culturales de distrito”.

A modo de balance general de los equipamientos de proximidad, a través del análisis documental se puede observar una cierta incoherencia entre unos estancamientos presupuestarios generalizados en proporción al total destinado a cultura, tanto en las partidas presupuestarias de cultura hacia los distritos, como en bibliotecas y los centros de distrito, con un discurso de potenciación de una política cultural de proximidad. Si bien es cierto que especialmente en el caso de las bibliotecas, se realizaron avances relevantes para los usuarios, como la creación del carné único, el diseño participado de bibliotecas, o la mejora del funcionamiento interno en términos de compra de libros y disponibilidad de novedades, las expectativas creadas por el propio Gobierno municipal en torno a la construcción de infraestructura o incrementos de personal que permitieran una mayor apertura de los espacios, juegan en su contra de cara a la valoración final. La regla de gasto a la que están sometidos los ayuntamientos, unida a la poca experiencia institucional, hizo que se llevaran a cabo al comienzo de la legislatura varias proyecciones imposibles de asumir en cuatro años. En lo que respecta a los centros culturales de distrito, las críticas desde todos los frentes a la reforma de los centros culturales de distrito planteada por el Gobierno de Ahora Madrid paralizaron cualquier modificación y no se consiguieron cambios de gran calado a lo largo de la legislatura.

#### **6.4.4. OTRAS INTERVENCIONES DE DESCENTRALIZACIÓN CULTURAL Y PATRIMONIAL**

A lo largo de esta legislatura también tuvieron lugar varias intervenciones de descentralización cultural patrimonial como el Centro Cultural Daoíz y Velarde, el Palacio del Capricho, la Quinta de Torre Arias o el Espacio Abierto Quinta de los Molinos desarrolladas entre el Área de Cultura y Deportes y el de Desarrollo Urbano Sostenible, que analizamos —solo descriptivamente— a continuación.

- **Centro Cultural Daoíz y Velarde (Retiro)**

El antiguo complejo militar de infantería y artillería situado en el barrio de Pacífico, conocido como los cuarteles de Daoíz y Velarde, fue cedido al Gobierno municipal en los años ochenta. Tras una intensa y larga labor de reivindicación vecinal del equipamiento, el Gobierno del Partido Popular comenzó en 2006 unas obras de remodelación del espacio que —sobrecostes incluidos— finalizaron en 2013 y tras un periodo de inactividad, en 2015, se aprobó la gestión directa del centro. Con la llegada de Ahora Madrid en junio de 2015, se abrió el centro al público, con una dimensión de 5.242 m<sup>2</sup> y se trataría de diseñar un modelo de programación participada entre el Área de Cultura, a través de Madrid Destino, la Junta Municipal del distrito Retiro y las

asociaciones y colectivos vecinales del distrito<sup>216</sup>. Tras un periodo de inacción por parte del Gobierno municipal, en los presupuestos de 2017, a raíz de una enmienda socialista se destinó una partida de un millón y medio de euros para habilitar el teatro del centro<sup>217</sup>, cuyas obras se iniciarían —con un considerable retraso— a comienzos de 2019 y, por tanto, no estuvieron finalizadas al término de la legislatura<sup>218</sup>.

- **Palacio del Capricho (San Blas-Canillejas)**

El Palacio de los Duques de Osuna del Capricho, situado en el distrito de Barajas llevaba varios años de abandono, habiéndose realizado la última restauración, con un coste de 3 millones de euros, en 2009 y donde solo se había intervenido en la fachada. Así, en 2014, ante la necesidad de una mayor rehabilitación del conjunto del edificio, el Gobierno del Partido Popular había estudiado la posibilidad de introducir la iniciativa privada en la gestión del complejo<sup>219</sup>. Con la llegada al gobierno de Ahora Madrid, en 2016, el Ayuntamiento puso en marcha con la colaboración del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM), un concurso de ideas para la rehabilitación del Palacio del Capricho, así como para la realización de un museo dedicado a la Duquesa de Osuna y su época, la ilustración, para el cual se recibieron 52 propuestas, resultando ganador el proyecto “Entre-Luces”<sup>220</sup>. En octubre de 2017 la Junta de Gobierno del Ayuntamiento aprobó el contrato de licitación de las obras dedicando un presupuesto de 4,3 millones de euros para que las obras comenzasen en marzo de 2018 con un plazo de ejecución de 1 año (marzo de 2019)<sup>221</sup>. Poco tiempo después, en mayo de 2018, PP, PSOE y Cs votaron en el Pleno del distrito de Barajas, a favor de una paralización de las obras, argumentando que se estaban derribando

---

<sup>216</sup> Véase: «Daoíz y Velarde abrirá en diciembre con un modelo de programación participativo» en *madrid.es* [Digital]. 21 de septiembre de 2015. Disponible en: <https://www.madrid.es/portales/munimadrid/es/Inicio/Actualidad/Noticias/Daoiz-y-Velarde-abrirá-en-diciembre-con-un-modelo-de-programacion-participativo/?vgnextfmt=default&vgnextoid=98c22e5f9efef410VgnVCM200000c205a0aRCRD&vgnnextchannel=a12149fa40ec9410VgnVCM100000171f5a0aRCRD> [Última consulta: 5 de mayo de 2020].

<sup>217</sup> Véase: «Los teatros madrileños, a escena: millón y medio para Daoíz y Velarde y nuevo rumbo para el Galileo» en *madridiario* [Digital]. 28 de marzo de 2017. Disponible en: <https://www.madridiario.es/442741/los-teatros-madrilenos-a-escena-> [Última consulta: 5 de mayo de 2020].

<sup>218</sup> Véase: Villena, Marta: «Un teatro para el distrito madrileño de Retiro tras "25 años de lucha" vecinal» en *El País* [Digital]. 15 de abril de 2019. Disponible en: [https://elpais.com/ccaa/2019/04/12/madrid/1555090808\\_656475.html](https://elpais.com/ccaa/2019/04/12/madrid/1555090808_656475.html) [Última consulta: 5 de mayo de 2020].

<sup>219</sup> Véase: Villalba, E. «Bodas, bautizos y comuniones en el Palacio del parque de El Capricho» en *madridiario* [Digital]. 10 de enero de 2014. Disponible en: <https://www.madridiario.es/noticia/407554/distritos/bodas-bautizos-y-comuniones-en-el-palacio-del-parque-de-el-capricho.html> [Última consulta: 18 de marzo de 2020].

<sup>220</sup> Véase: «Entre - Luces gana el concurso de ideas del Palacio del Capricho». 29 de julio de 2016. Disponible en: <https://www.madrid.es/portales/munimadrid/es/Inicio/Actualidad/Noticias/Entre-luces-gana-el-concurso-de-ideas-del-Palacio-del-Capricho/?vgnextfmt=default&vgnextoid=95fe149cf8636510VgnVCM2000001f4a900aRCRD&vgnnextchannel=a12149fa40ec9410VgnVCM100000171f5a0aRCRD> [Última consulta: 18 de marzo de 2020].

<sup>221</sup> Véase: «Aprobado el gasto para las obras de rehabilitación y museográficas del Capricho». Ayuntamiento de Madrid. 5 de octubre de 2017. Disponible en: <https://www.madrid.es/portales/munimadrid/es/Inicio/Actualidad/Noticias/Aprobado-el-gasto-para-las-obras-de-rehabilitacion-y-museograficas-del-Capricho/?vgnextfmt=default&vgnextoid=e85f2c0856cee510VgnVCM1000001d4a900aRCRD&vgnnextchannel=a12149fa40ec9410VgnVCM100000171f5a0aRCRD> [Última consulta: 18 de marzo de 2020].

muros y elementos originales del siglo XVI, argumento compartido por la Asociación de Amigos del Jardín del Capricho. No obstante, en el Pleno del Ayuntamiento de ese mismo mes de mayo, con la abstención del Partido Popular y Ciudadanos, las obras se mantenían en activo y se descartaba su paralización<sup>222-223</sup>. Finalmente, a fecha de mayo 2019, el Palacio no había sido inaugurado.

- **Quinta de Torre Arias (San Blas-Canillejas)**

La Quinta de Torre Arias es una gran finca nobiliaria del siglo XVI situada en el distrito de San Blas-Canillejas. En 2014, fruto de la decisión del Partido Popular de ceder los terrenos a la Universidad de Navarra (universidad privada cercana al Opus Dei) para la creación de un campus, los vecinos del distrito comenzaron a organizarse y crearon la Plataforma Vecinal Quinta de Torre Arias, con el objetivo de defender la gestión pública del complejo. La lucha vecinal llevó el proyecto a los tribunales y finalmente fue suprimido por el Tribunal Superior de Justicia de Madrid (TSJM)<sup>224</sup>. Tras la llegada al gobierno de Ahora Madrid, a finales de 2016, el complejo fue abierto al público<sup>225</sup> y se comenzó a trabajar en un plan especial de protección para la finca que sería aprobado por unanimidad en el Pleno municipal de junio de 2018 a pesar de algunas críticas de grupos municipales alegando la falta de realización —por parte del gobierno municipal— de un plan de usos para el complejo<sup>226</sup>.

- **Quinta de los Molinos (San Blas-Canillejas)**

Sin cambiar de distrito, también en San Blas-Canillejas tuvo lugar, en julio de 2018, la inauguración del Espacio Abierto Quinta de los Molinos situado en el Palacete del parque Quinta de los Molinos. Se trata de un centro cultural dedicado exclusivamente a la infancia y juventud (0 a 16 años) abierto “al arte, la creación, el juego, la convivencia, el encuentro, el aprendizaje y la formación”. El centro cuenta con una programación estable de diversas disciplinas, así como

---

<sup>222</sup> Véase: «El PP rechaza un museo de mujeres de la Ilustración en el Palacio del Capricho, donde quiso crear un salón de bodas» en *eldiario.es* [Digital]. 10 de mayo de 2018. Disponible en: [https://www.eldiario.es/madrid/PP-peropuso-bautizos-Capricho-Ilustracion\\_0\\_769923738.html](https://www.eldiario.es/madrid/PP-peropuso-bautizos-Capricho-Ilustracion_0_769923738.html) [Última consulta: 18 de marzo de 2020].

<sup>223</sup> Diario de sesiones del Pleno del Ayuntamiento de Madrid. Sesión 13/2008. 30 de mayo de 2018. Número 1.590. Fecha de edición: 8 de Junio de 2018.

<sup>224</sup> Véase: Plataforma Ciudadana Quinta Torre Arias. Disponible en: [http://torreariasplataforma.blogspot.com/p/blog-page\\_11.html](http://torreariasplataforma.blogspot.com/p/blog-page_11.html)

<sup>225</sup> Véase: «El Ayuntamiento de Madrid abre a la ciudadanía la Quinta de Torre Arias». Ayuntamiento de Madrid. 27 de noviembre de 2016. Disponible en: <https://www.madrid.es/portales/munimadrid/es/Inicio/Actualidad/Noticias/El-Ayuntamiento-de-Madrid-abre-a-la-ciudadania-la-Quinta-de-Torre-Arias/?vgnextfmt=default&vgnextoid=159d7dc52cb98510VgnVCM1000001d4a900aRCRD&vgnnextchannel=a12149fa40ec9410VgnVCM100000171f5a0aRCRD> [Última consulta: 19 de marzo de 2020].

<sup>226</sup> Diario de sesiones del Pleno del Ayuntamiento de Madrid. (Sesión 16/2018). 27 de junio de 2018. Número 1.622. Fecha de edición: 9 de julio de 2018.

espacios más abiertos a la experimentación y la improvisación. También cuenta con un café – jardín gestionado por una ONG de integración sociolaboral<sup>227</sup>.

Además de estas tres importantes intervenciones en la zona este de Madrid, también cabe mencionar otras más próximas al distrito centro como han sido el frontón Beti-Jai, el Palacio de Sueca o la Nave 9 de Matadero, también mencionadas en el Plan de Gobierno del comienzo de legislatura.

- **Beti-Jai (Chamberí)**

El frontón de pelota vasca Beti-Jai, situado en el céntrico distrito de Chamberí fue inaugurado en el año 1894, y tras multitud de usos fue declarado, en 2011, Bien de Interés Cultural (BIC). Desde que en diciembre de 2015 comenzaron las obras de restauración del frontón, este iba a ser uno de los proyectos más polémicos de la legislatura con numerosas críticas tanto por parte de la oposición como de las organizaciones sociales y vecinales. Si bien, en julio de 2016, se realizó un taller participativo para diseñar conjuntamente el futuro del Beti-Jai, en octubre de ese mismo año, el Ayuntamiento presentaba un *Plan especial para la mejora de las determinaciones pormenorizadas del frontón Beti-Jai*. Ello derivó en duras críticas, especialmente por parte de la Plataforma Salvemos el Frontón Beti-Jai de Madrid y la asociación Madrid, Ciudadanía y Patrimonio (MCyP), dada la escasa consideración que se había tenido al proceso participativo y la introducción en el plan de importantes modificaciones en el edificio. Estas organizaciones iniciaron un proceso administrativo para derogar el plan y en diciembre de 2018 el Tribunal Superior de Justicia de Madrid (TSJM) declaró nulo el plan dándole la razón a las organizaciones sociales. Pocos días después del final de la legislatura, con el fin de las obras (que tuvieron un coste estimado de unos 5 millones de euros), el frontón se abrió al público apto para recibir visitas, pero con el plan de usos pendiente de definir<sup>228</sup>.

- **Palacio de Sueca (Centro)**

El Palacio de la Duquesa de Sueca, situado en la céntrica calle Duque de Alba, y catalogado como Bien de Interés Cultural (BIC) llevaba años en estado de abandono. En diciembre de 2016, el Gobierno municipal puso en marcha las obras de rehabilitación del Palacio, destinando a ellas un

---

<sup>227</sup> Véase: <https://espacioquinta.madrid.es>

<sup>228</sup> Véase: *Historia del frontón Beti-Jai*. Disponible en: <https://frontonbetijaimadrid.org/historia-del-fronton-beti-jai>

presupuesto de 3,9 millones de euros<sup>229</sup>. En paralelo a las obras se realizó un proceso participativo para diseñar un plan de usos para el palacio. Al finalizar la legislatura, si bien las obras estaban bastante avanzadas, la inauguración no se produjo y el plan de uso estaba pendiente de definirse.

- **Nave 9 de Matadero Madrid (Araganzuela)**

La Nave 9 de Matadero también aparecía en el Plan de Gobierno como uno de los espacios que el Gobierno municipal rehabilitaría y en los que introduciría nuevos usos y programas. De este modo, en septiembre de 2017, el Ayuntamiento realizó un acuerdo de cesión con la Fundación Sandretto Re Rebaudengo, presidida por la mecenas italiana Patrizia Sandretto, quien posee una colección dedicada a las artes visuales a partir de los años setenta. El contrato de cesión, que se realizó sin concurso previo y no fue llevado al Pleno municipal para su aprobación, consistía en la cesión a la fundación privada de la Nave 9 de Matadero, más de 6.300 m<sup>2</sup>, durante 50 años. A cambio, la fundación se ocuparía de las obras de rehabilitación, estimadas en torno a los 7 millones de euros, además de la exposición de cien obras en rotación de su colección, así como la realización de diferentes cursos, talleres, programas educativos o conferencias para acercar el arte contemporáneo a la población<sup>230-231</sup>. La cesión, además de no encajar muy bien con los valores asumidos por el nuevo Ayuntamiento en cuanto a transparencia, parecía que tampoco encajaba muy bien con el modelo de cultura que defendía el Área de Cultura, a quien no se le tuvo muy en cuenta en esta operación. Así, valorando esta operación como propia del anterior gobierno Popular, la edil socialista Mar Espinar expresaba en una red social: “Adjudicar «a dedo» por cincuenta años ya lo hacía el PP, ¿dónde está el cambio?”<sup>232</sup>. Ante las críticas, el principal responsable de la operación de cesión, el coordinador de la Alcaldía Luis Cueto, reconoce que “es verdad que la forma de hacer fue la misma, en vez de sacar un concurso no lo hicimos. Normalmente, los mecenas que quieren hacer una fundación en una ciudad no se presentan a los concursos. No se hace así. En determinados mundillos tienes que seducir a alguien que se va a dejar 10 millones en tu ciudad, y no solo eso, sino que, además, cada año, va a gastarse en comprar obra local y cursos para escolares y comisarios jóvenes 1,5 millones de euros. Estoy convencido

---

<sup>229</sup> Véase: «Hacia la ciudad que quieres: Palacio de la Duquesa de Sueca». Ayuntamiento de Madrid. 2 de diciembre de 2016. Disponible en: <https://www.madrid.es/portales/munimadrid/es/Inicio/Actualidad/Noticias/Hacia-la-ciudad-que-quieres-Palacio-de-la-Duquesa-de-Sueca/?vgnextfmt=default&vgnextoid=115460a975fb8510VgnVCM2000001f4a900aRCRD&vgnnextchannel=a12149fa40ec9410VgnVCM100000171f5a0aRCRD> [Última consulta: 19 de marzo de 2020].

<sup>230</sup> Véase: Costa, J.M. «La fundación de arte Sandretto en Matadero Madrid, ¿50 años y qué más?» en *eldiario.es* [Digital]. 4 de octubre de 2017. Disponible en: [https://www.eldiario.es/cultura/arte/fundacion-arte-Sandretto-Matadero-Madrid\\_0\\_693630889.html](https://www.eldiario.es/cultura/arte/fundacion-arte-Sandretto-Matadero-Madrid_0_693630889.html) [Última consulta: 11 de abril de 2020].

<sup>231</sup> Camarzana, Saioa. «La Fundación Sandretto llega a Madrid» en *El Cultural* [Digital]. 25 de septiembre de 2017. Disponible en: <https://elcultural.com/la-fundacion-sandretto-llega-a-madrid> [Última consulta: 11 de abril de 2020].

<sup>232</sup> Mar Espinar (@espinar\_mar). 25 de septiembre de 2017. 9:36 [Tuit]. Disponible en: [https://twitter.com/espinar\\_mar/status/912400512292671489](https://twitter.com/espinar_mar/status/912400512292671489)



de que era una buena operación. El problema fue que se fue de presupuesto, la nave es muy compleja con muchas columnas... se pasaba de 7 a 14 millones y para su fundación no era viable porque no sería suyo (era una cesión de 50 años)”. Finalmente, las obras no se realizaron debido a protección patrimonial de la nave y antes de finalizar la legislatura de Ahora Madrid los plazos para la ejecución de las intervenciones habían finalizado, dejando huérfano el proyecto y la búsqueda de otros posibles espacios<sup>233</sup>.

Por último, cabe destacar para finalizar este apartado, dos casos que volvieron a poner en tensión al Gobierno municipal con los movimientos sociales y vecinales. Se trata de las Cocheras de Cuatro Caminos y el Taller de Precisión de Artillería.

- **Cocheras de Cuatro Caminos (Tetuán)**

A finales de 2014, el Gobierno del Partido Popular de la Comunidad de Madrid sacó a subasta los terrenos de las antiguas cocheras del metro en Cuatro Caminos. Este solar fue adquirido por el grupo Ibossa y posteriormente la gestión del solar pasó a un grupo de cooperativistas. Ante el comienzo de derribo de partes del complejo, la asociación Madrid, Cultura y Patrimonio comenzó los trámites para declararlo Bien de Interés Cultural (BIC) alegando su valor como patrimonio industrial, dado que en las cocheras se encuentran elementos originales del que fuera uno de los primeros metros del mundo. Ante la negativa de la Comunidad de Madrid de reconocerlas como BIC, la asociación recurrió a la vía judicial. Con la llegada al Ayuntamiento de Ahora Madrid, la nueva corporación que, en su plan de gobierno, había expuesto que tratarían de reformular la propuesta “proporcionando a los cooperativistas las máximas garantías jurídicas”<sup>234</sup>, se vio en una situación intermedia entre la posición de los cooperativistas de construir un complejo residencial, y la del tejido asociativo que pasaba en primer lugar, por la preservación del edificio y, en segundo término, por la posibilidad de construir un museo sobre el metro de Madrid. La firma por parte del Ayuntamiento, en junio de 2018, del *Plan Parcial de las Cocheras de Cuatro Caminos*, el cual permitía la destrucción de las cocheras y la construcción de un rascacielos de más de treinta plantas, causó una oleada de críticas desde los movimientos sociales y vecinales. Este hecho hizo que la asociación Madrid, Ciudadanía y Patrimonio recurriera a los tribunales en varias ocasiones, hasta que finalmente en diciembre de 2018 el Ayuntamiento de Madrid se viera obligado a anular el plan al estar este fundamentado en un paso previo de 2014 sin validez jurídica. Al finalizar la

---

<sup>233</sup> Véase: Esteban, Paloma. «La joya cultural de Carmena agoniza: ¿adiós a la Fundación Sandretto en Matadero?» en *El Confidencial* [Digital]. 20 de noviembre de 2019. Disponible en: [https://www.elconfidencial.com/espana/madrid/2019-11-20/joya-cultural-carmena-agoniza-nave-9-matadero\\_2343438/](https://www.elconfidencial.com/espana/madrid/2019-11-20/joya-cultural-carmena-agoniza-nave-9-matadero_2343438/) [Última consulta: 11 de abril de 2020].

<sup>234</sup> Plan de Gobierno. Ayuntamiento de Madrid. Octubre de 2016.

legislatura, este conflicto siguió entroncado y fue uno de tantos en el que los movimientos sociales se sintieron defraudados por un Gobierno que, en teoría, había sido posible gracias a ellos<sup>235</sup>.

- **Taller de Precisión de Artillería (TPA) (Chamberí)**

Al cabo de pocos meses de llegar al Gobierno, en noviembre de 2015, se aprobaba en el Pleno municipal el Plan Parcial de Reforma Interior “TPA Raimundo Fernández Villaverde”, el cual implicaba la demolición del antiguo Taller de Precisión de Artillería (TPA) situado en el barrio de Chamberí (muy próximo a las Cocheras de Cuatro Caminos). Esta aprobación<sup>236</sup> salía adelante con los votos a favor del Partido Popular y los de Ahora Madrid excepto seis concejales de los pertenecientes a Izquierda Unida, Anticapitalistas o Ganemos evidenciándose así una de las primeras divisiones internas de la formación del Gobierno, la cual se repetiría en numerosas votaciones a lo largo de la legislatura. La Asociación Madrid Ciudadanía y Patrimonio fue muy crítica con este plan, calificándolo como uno más de los “pelotazos urbanísticos” que había facilitado el Partido Popular. Además, desde la asociación, afirmaban que la aprobación de ese plan suponía llevarse por delante el Taller de Precisión de Artillería, un edificio de estilo neomudéjar construido en 1899 con gran valor histórico y arquitectónico, pues era uno de los ejemplos más notables del patrimonio industrial de Madrid y como tal, debería estar en el catálogo de elementos protegidos de la ciudad<sup>237</sup>. En abril de 2016, el Tribunal Superior de Justicia de Madrid admitía a trámite un recurso contra el Plan Parcial de Reforma Interior interpuesto por Ecologistas en Acción con el apoyo y la colaboración de la Asociación Madrid, Ciudadanía y Patrimonio y otras asociaciones y colectivos del barrio de Chamberí, por incumplir la Ley de Suelo y autorizar la demolición de un edificio histórico como era el TPA<sup>238</sup>. Pese al recurso interpuesto, a finales de 2016 el taller era demolido, conservándose solo parte de la rejería de la fachada principal que fue llevada a la Academia de Artillería de Segovia. En octubre de 2019, el TSJM anuló el plan urbanístico que había aprobado el Ayuntamiento, pero ya era tarde para recuperar el taller. Una vez más, al igual que en el caso de las Cocheras de Cuatro Caminos, los movimientos sociales se tensionaban de nuevo con un Ayuntamiento en división interna y carente de un rumbo fijo.

---

<sup>235</sup> Véase: Salvemos Cuatro Caminos. Disponible en: <https://cocherascuatrocaminos.es>

<sup>236</sup> Diario de sesiones del Pleno del Ayuntamiento de Madrid. Sesión extraordinaria del 27 de noviembre de 2015. Número 1.211. Fecha de edición: 11 de diciembre de 2015.

<sup>237</sup> Véase: Madrid, Ciudadanía y Patrimonio – Taller de Precisión de Artillería. Disponible en: <https://madridciudadaniaypatrimonio.org/temas-mcyp/taller-de-precision-de-artilleria>

<sup>238</sup> Véase: «Admitido a trámite el recurso contra la demolición del Taller de Artillería de Chamberí» en *ecologistas en acción* [Digital]. Disponible en: <https://www.ecologistasenaccion.org/32062/admitido-a-tramite-el-recurso-contr-la-demolicion-del-taller-de-artilleria-de-chamberi/> [Última consulta: 8 de abril de 2020].

#### 6.4.5. BALANCE GENERAL DE LA DESCENTRALIZACIÓN CULTURAL Y LA CULTURA DE PROXIMIDAD EN EL AYUNTAMIENTO DE MADRID (2015-2019)

En términos generales, a modo de balance sobre la descentralización cultural y la cultura de proximidad llevada a cabo por el Gobierno de Ahora Madrid, se comentan a continuación, dos indicadores obtenidos a través del cuestionario realizado. En la **Tabla 6.19**, en la que se incluyen una serie de valoraciones en torno a este eje, se puede observar como las opiniones más señaladas son las que hacen referencia al impacto positivo de la descentralización de los grandes eventos culturales (Veranos de la Villa, Carnaval, San Isidro, Año Nuevo Chino, etc.). De otro modo, también se observa mayoritariamente una insatisfacción generalizada con las bibliotecas y centros de distrito, al considerar que no se potenciaron lo suficiente.

**Tabla 6.19:** Acuerdo con las siguientes afirmaciones sobre la descentralización cultural y la cultura de proximidad promovida por el Ayuntamiento de Madrid (2015-2019)

	Frecuencia (n°)	Porcentaje (%)
La descentralización de los grandes eventos culturales de la ciudad fue muy positiva y permitió acercarlos a un mayor número de personas.	39	28,5
Las bibliotecas y centros de distrito no han sido suficientemente potenciados y esperaba ciertas mejoras en estos equipamientos que no tuvieron lugar.	22	16,1
Sí se ha realizado una cierta descentralización de los grandes eventos (Carnaval, Veranos de la villa, Año Nuevo Chino...) lo cual es positivo, pero no se ha promovido realmente una cultura de proximidad que funcione durante todo el año.	36	26,3
La comunicación de los grandes eventos culturales fue muy positiva por parte del Ayuntamiento.	21	15,3
El Ayuntamiento no fue capaz de comunicar correctamente los cambios de localización de algunos eventos culturales de la ciudad.	8	5,8
El número de plazas en las bibliotecas y salas de estudio en Madrid es muy reducido y el Ayuntamiento no fue capaz de revertir esta situación.	9	6,6
NS/NC	2	1,5

Elaboración propia a partir del cuestionario realizado

*Encuestados/as:* 67

*Porcentaje (%):* Porcentaje respecto al total que han marcado esa opción

Desde una perspectiva más global, un 44,8 % de los participantes en la encuesta quienes se consideran satisfechos/as con el fomento de la descentralización cultural y el fomento de la cultura de proximidad llevada a cabo por el Ayuntamiento de Madrid en el periodo 2015 – 2019, seguido de un 22,4 % que no se sienten “ni satisfechos/as ni insatisfechos/as” y un 19,4 % que dice sentirse insatisfecho/a. La valoración global se sitúa en un 3,3 sobre 5 (**Tabla 6.20**).

**Tabla 6.20:** *Grado de satisfacción con el fomento de la descentralización cultural y la cultura de proximidad realizada desde el Ayuntamiento de Madrid (2015-2019) a nivel global (asignación de recursos, ejecución de proyectos, mejoras en este aspecto, etc.)*

	<b>Frecuencia</b>	<b>Porcentaje (%)</b>	<b>Media (sobre 5)</b>
Muy insatisfecho/a	3	4,5	
Insatisfecho/a	13	19,4	
Ni satisfecho/a ni insatisfecho/a	15	22,4	
Satisfecho/a	30	44,8	3,3
Muy satisfecho/a	6	9	
NS/NC	-	-	
<b>Total</b>	<b>67</b>	<b>100</b>	

Elaboración propia a partir del cuestionario realizado

*Encuestados/as:* 67

*Porcentaje (%):* Porcentaje respecto al total que han marcado esa opción

*Media:* Valoración media de las personas encuestadas

Por otro lado, si bien ya hemos ido explorando la información obtenida en las entrevistas realizadas en cada uno de los diferentes subapartados que conforman este extenso apartado, cabe citar en este punto las valoraciones generales de quien fuera directora de Programas y Actividades Culturales de Ahora Madrid la mayor parte de la legislatura, Getsemaní San Marcos: “Siendo autocrítica casi podría decir que, en términos generales, hemos hecho una descentralización formal, voy a esparcir las cosas por los 21 distritos, pero no ha habido un verdadero trabajo profundo en términos de proximidad: ¿Qué pasa con los centros culturales de distrito? Cuya competencia no dependía de cultura, sino de las propias Juntas de distrito... Creo que cuando se habla de descentralización uno de los grandes retos es ir más a fondo y entender cómo se puede hacer ese trabajo de proximidad que está vinculado con muchas cuestiones como la igualdad, la redistribución de los recursos o el equilibrio social” (Antic Teatre, 2019).

Tras el análisis realizado del eje de descentralización y proximidad, se pone de manifiesto la acertada valoración de San Marcos pues, si bien es cierto que se realizó una considerable apuesta por descongestionar del centro la oferta cultural de la ciudad —especialmente en lo relativo a festividades y grandes eventos culturales—, esta quedó muy relegada a las actividades concretas de una celebración o un evento cultural, pero no se consiguió esa descentralización cultural real, trabajando más a fondo en la cotidianeidad de la cultura de proximidad. Si bien el trabajo realizado en la red de bibliotecas fue positivo, y se implementaron algunas mejoras que todas las partes valoraron positivamente, no se cumplieron las expectativas —sin duda demasiado ambiciosas— de construcción de nuevas infraestructuras. Respecto a los otros equipamientos de proximidad,

los centros culturales de distrito, a pesar de que formaban parte central del discurso del cambio de modelo cultural de Ahora Madrid, apenas se realizaron intervenciones de gran calado. Por otra parte, respecto a los programas municipales llevados a cabo a través de Intermediae y Medialab Prado, si bien estos también permitieron llevar la cultura a muchos de los distritos de la ciudad con propuestas innovadoras en términos de experimentación y ampliación del campo cultural, en términos de política pública no puede decirse que su impacto haya sido excesivamente alto.

## **6.5. GESTIÓN COMUNITARIA DE LA CULTURA EN EL AYUNTAMIENTO DE MADRID (2015-2019)**

La gestión comunitaria de la cultura y el fomento del asociacionismo fue otro de los ejes principales que marcaron la política cultural no solo de Ahora Madrid, sino del conjunto de las candidaturas —posteriormente gobiernos— llamados municipalistas. De este modo, expresiones como favorecer “una cultura del bien común” o promover los “proyectos comunitarios” fueron una parte muy importante de los discursos culturales de Ahora Madrid antes y después de conseguir formar gobierno. En lo referente a la participación ciudadana, si bien una parte importante de las líneas de acción, muy relacionada con la tecnología y los procesos participativos, se llevó a cabo —como hemos visto en el apartado 6.3.— desde el Área de Participación Ciudadana, Transparencia y Gobierno Abierto, otros aspectos de la participación ciudadana, más relacionados con los movimientos vecinales y las asociaciones, los cuales analizaremos en este apartado, se gestionaron a través del Área de Coordinación Territorial y Asociaciones (posteriormente llamada Área de Coordinación Territorial y Cooperación Público-Social) dirigida por el ex presidente de la Federación Regional de Asociaciones Vecinales de Madrid (FRAVM), Nacho Murgui.

### **6.5.1. ANÁLISIS DE LA ACCIÓN MUNICIPAL Y ESTUDIO CUALITATIVO**

El análisis de este eje se inicia con una descripción de una de las políticas realizadas por el Ayuntamiento de Madrid, en relación con esta temática: las cesiones de espacios de locales municipales. Seguidamente, se abordan las tensiones y conflictos abiertos que el Gobierno mantuvo con varios espacios y colectivos durante toda la legislatura. Finalmente, se concluye el apartado con un análisis sobre la promoción del asociacionismo realizada desde el Ayuntamiento valiéndonos principalmente de datos municipales e información presupuestaria.

### **6.5.1.1. LAS CESIONES DE USO DE ESPACIOS MUNICIPALES**

Como ya vimos anteriormente, dentro del Plan de Gobierno presentado por el Ayuntamiento de Madrid en octubre de 2016, se encontraba, entre las diferentes estrategias para favorecer la participación ciudadana, “la cesión de espacios a la iniciativa social y ciudadana en los distritos”<sup>239</sup>. Lo que veremos a continuación será un intento de trazado más o menos cronológico de lo ocurrido en torno a esta temática, la cual resulta central para entender la formación de la candidatura de Ahora Madrid y las tensiones internas que se generarían después en el seno de la formación.

En primer lugar, es necesario destacar al colectivo del Patio Maravillas como uno de los principales agentes responsables del nacimiento de Ahora Madrid y su historia —aunque sea brevemente— debe ser expuesta para comprender todos los hechos que narraremos en este apartado. El colectivo del Patio Maravillas echó a andar en 2006 —en plena burbuja inmobiliaria— cuando un grupo de jóvenes activistas comenzaron a pensar en la idea de crear un centro social que tuviera herramientas y ejes concretos de acción capaces de provocar denuncias y cambios reales ante la situación de corrupción y precariedad existente. Así, en el año 2007, se decidió okupar un antiguo colegio que llevaba años cerrado situado en la calle Acuerdo, nº 8. El proyecto comenzó a tomar forma y se comenzaron a desarrollar diferentes talleres, asesorías gratuitas y varias actividades que, en su conjunto trataban de alejarse del arquetipo de espacio okupado y abrirse más al conjunto de la ciudadanía.

Tras diferentes procesos de negociación con el Ayuntamiento, en 2010, el colectivo es finalmente desalojado y pasa a okupar otro espacio, situado en la calle Pez, nº 21. Mientras que los diferentes grupos que se asociaban en torno al Patio Maravillas iban creciendo, comenzaba a gestarse el 15M, del que muchos de estos colectivos formarían parte activa, llegando incluso a suspender temporalmente las actividades en el Patio, trasladándolas a la Puerta del Sol. En este punto, cabe destacar que los dos concejales de cultura que tendría Ahora Madrid durante sus cuatro años en el Gobierno municipal —Guillermo Zapata y Celia Mayer— formaban parte activa del centro y a raíz del 15M fueron participando en las diferentes corrientes municipalistas que desembocarían en Ganemos Madrid.

Poco antes de la investidura de Manuela Carmena (junio de 2015), el Gobierno municipal —todavía bajo el mando del Partido Popular— desaloja el centro de la calle Pez y el colectivo decide okupar la que iba a ser su última sede, en la calle Divino Pastor, nº 9. Con la llegada al Gobierno

---

<sup>239</sup> Plan de Gobierno. Ayuntamiento de Madrid. Octubre de 2016.

de Ahora Madrid, comienza un periodo de negociación con el Patio que —ante la no concreción de una alternativa— desemboca en el desalojo en agosto de 2015. Sin producirse, en esta ocasión, otra okupación, debido a la confianza depositada en el Gobierno Municipal. No obstante, el tiempo de reflexión del colectivo, se vio interrumpido en octubre de 2016, cuando el Ayuntamiento hizo oficial la cesión a la Embajada de México de un local de 2700 m<sup>2</sup> situado en la calle Alberto Aguilera, nº 20, a pesar de que ese espacio había sido ofrecido con anterioridad como alternativa para el Patio Maravillas. El hecho de que la alcaldesa Manuela Carmena diera a entender que desconocía la situación del Patio Maravillas y no decidiera buscar ninguna solución para el mismo, comenzó a desatar una división interna en el seno de Ahora Madrid que se prolongaría a lo largo de toda la legislatura<sup>240</sup>. Guillermo Zapata hace una breve valoración del conflicto entre el Ayuntamiento y el Patio: “Evidentemente para mí es una ruptura muy grande a muchos niveles el que no fuéramos capaces de encontrarle una solución a la cuestión del Patio, además sintiendo que, si yo no estuviera en esa candidatura, igual sí hubiera habido la posibilidad de llegar a un acuerdo. El relato de que un Gobierno le iba a ceder un local a una gente muy afín era un relato falso porque la asamblea del Patio ya había decidido que no quería participar de ese proceso”.

Para finalizar aquí los aspectos relacionados con el Patio Maravillas, simplemente destacar que, finalmente, en el Pleno municipal de abril del año 2017 se votó el Plan Especial de Usos del último edificio que albergó al Patio Maravillas, situado en la calle Divino Pastor, nº 9, para la construcción de apartamentos turísticos. La votación salió aprobada gracias a los concejales del Partido Popular y los votos a favor de 16 concejales de Ahora Madrid (los concejales Guillermo Zapata, Monserrat Galcerán, Pablo Carmona y Rommy Arce se ausentaron de la votación). Por su parte, el Partido Socialista se situaba más a la izquierda de Ahora Madrid, votando en contra, criticando la devaluación del edificio para beneficio privado y denunciando la gentrificación que estaba favoreciendo el grupo del Gobierno<sup>241</sup>. En julio de ese mismo año, 2017, coincidiendo con el décimo aniversario, desaparecía finalmente el Patio Maravillas.

Volviendo al comienzo de legislatura, con la llegada al gobierno de Ahora Madrid, se plantea —principalmente a través del Área de Coordinación Territorial y Asociaciones— la creación de un marco de cesión de espacios a iniciativas vecinales. Para este proceso, el Ayuntamiento mantendrá diferentes reuniones con varios colectivos de la ciudad con el objetivo de configurar unos estatutos para los centros sociales, inspirándose en modelos como el de Nápoles, donde los

---

<sup>240</sup> Véase: Casado, D. «Vida y muerte del Patio Maravillas, el movimiento social más influyente del Madrid actual» en *somosmalasaña* [Digital]. 10 de julio de 2017. Disponible en: <https://somosmalasana.eldiario.es/vida-y-muerte-del-patio-maravillas-el-movimiento-social-mas-influyente-del-madrid-actual/> [Última consulta: 2 de abril de 2020].

<sup>241</sup> Pleno del Ayuntamiento de Madrid. Sesión (11/2017). 26 de abril de 2017. Número 1.435. Fecha de edición: 11 de mayo de 2017.

centros sociales tienen el reconocimiento de «bienes comunes». No obstante, este proceso se fue dilatando y, en enero de 2016, tuvo lugar una muestra más de la autonomía de los movimientos sociales respecto al Gobierno municipal, con la creación de la Red de Espacios Ciudadanos (REC) y la presentación de una propuesta de *Marco común para los espacios de gestión ciudadana de Madrid*. En este documento, se hacía referencia a las diferentes iniciativas de gestión ciudadana existentes en la capital y también se constataba el creciente aumento de proyectos autogestionados que nacían en torno a la defensa del derecho a la ciudad, denunciando el urbanismo especulador que asolaba (y asola) la ciudad. De este modo, el documento planteaba que estos proyectos “han demostrado con creces su capacidad de gestión [...] de ofrecer a la ciudadanía cauces de expresión, encuentro, solidaridad y autoorganización, de fortalecer los lazos de vecindad y de alimentar y extender el tejido social. En definitiva, han demostrado su capacidad para construir comunidad y hacer ciudad” y apelaba a la necesidad de que Madrid realizara una descentralización que descongestionara el centro masificado, apostando por espacios ciudadanos que hicieran de Madrid una ciudad más justa y habitable. De este modo el *Marco* plantea un compromiso de que todos los espacios adheridos tengan una gestión horizontal, una naturaleza plural y diversa, sean proyectos sin ánimo de lucro, y promuevan la superación de los sesgos (clase, género, edad, etc.) en la participación en el mismo. Además, se plantea el acuerdo de cesión con el Ayuntamiento, aplicando criterios de transparencia y de sostenibilidad, mecanismos de seguimiento y evaluación de los proyectos, promoción de la economía social y solidaria en los bienes que se adquieran para el funcionamiento del espacio, o el apoyo de la administración para gastos de suministros y materiales previo acuerdo de ambas partes<sup>242</sup>.

En febrero de 2016, el Ayuntamiento presentaba unas directrices para la cesión de uso de locales a entidades ciudadanas y en marzo se hacía pública la relación de cinco locales municipales (**Tabla 6.21**) disponibles para solicitar su cesión<sup>243</sup>. Las entidades solicitantes no podían tener ánimo de lucro y tenían que estar correctamente inscritas en el Registro de Entidades Ciudadanas del Ayuntamiento de Madrid. Por otra parte, entre los criterios de adjudicación, se encontraban, además de que no tuvieran ánimo de lucro, que los proyectos se enmarcasen en el contexto de su distrito, que promovieran la participación ciudadana y el desarrollo comunitario, o que las actividades que se realizaran fueran gratuitas, abiertas e inclusivas. El mantenimiento y conservación del inmueble correría a cargo de la entidad que obtuviera la cesión, así como cualquier obra que necesitase el mismo. También se establecía —por parte del Ayuntamiento— la creación de un grupo de seguimiento del proyecto, así como de asesoramiento técnico en

---

<sup>242</sup> Marco común para los espacios de gestión ciudadana de Madrid. Red de Espacios Ciudadanos. Enero 2016.

<sup>243</sup> Directrices para la gestión de autorizaciones o cesiones de uso de locales o inmuebles municipales adscritos a los distritos, a favor de entidades ciudadanas. Ayuntamiento de Madrid. 27 de febrero de 2016.



materia de cultura y participación ciudadana. Estas directrices no fueron demasiado bien recibidas por la Red de Iniciativas Ciudadanas alegando una falta de reconocimiento específico a los espacios de gestión ciudadana, un fomento de la competitividad en detrimento de la cooperación para optar a los diferentes espacios, un retraso en los procesos de designación de los proyectos y la ausencia de una hoja de ruta que controlase e hiciese el seguimiento de las directrices.

**Tabla 6.21:** *Relación de inmuebles que se ponen a disposición de la cesión a entidades sin ánimo de lucro en marzo de 2016*

DISTRITO	LOCALES
Arganzuela	Plaza Legazpi nº 7 Superficie aproximada: 1.000 m2 Inventario Ayuntamiento de Madrid: nº archivo 119
Salamanca	Calle Cartagena nº 17 Superficie aproximada: Solar 175 m2 Inventario Ayuntamiento de Madrid: nº archivo 222
Chamberí	Calle Bravo Murillo nº 39 H Superficie aproximada total 3 locales: 333 m2 Inventario Ayuntamiento de Madrid: nº archivo 429, 430, 431
Fuencarral-El Pardo	Calle Manresa nº 1 c/v Av. Cardenal Herrera Oria, nº 80 Superficie: 736 m2 Inventario Ayuntamiento de Madrid: nº archivo 490
Ciudad Lineal	Avenida de Badajoz nº 58 Superficie aproximada: 158 m2 Inventario Ayuntamiento de Madrid: nº archivo 1.146

Fuente: Ayuntamiento de Madrid

Debido a la mayor relevancia que tienen las prácticas culturales en su programación, analizamos a continuación dos casos de proyectos beneficiados por esta convocatoria de cesión de espacios municipales, como son el Espacio Vecinal Arganzuela (EVA) y la Casa de Cultura y Participación Ciudadana de Chamberí (CCPCC). Con el análisis documental y apoyándonos en las entrevistas realizadas, focalizaremos principalmente en el proceso de creación de los colectivos que obtuvieron la cesión del local, el funcionamiento y gestión de los proyectos, las tensiones existentes relativas a la independencia y autonomía de un proyecto con apoyos municipales, y las posibles críticas realizadas desde los partidos políticos.

- **Espacio Vecinal Aranzuela (EVA)**

Tras la apertura de Mercamadrid en 1982, el antiguo Mercado de Frutas y Verduras de Legazpi, un edificio de más de 29.000 m<sup>2</sup> inaugurado en 1934 con un notable valor arquitectónico, dejó de funcionar como mercado y comenzó a ser utilizado para otros fines: oficina de objetos perdidos, SAMUR, bomberos, secciones sindicales u oficinas municipales. En 2007, distintas entidades vecinales y movimientos sociales comienzan a reivindicar el edificio para iniciativas ciudadanas. Con el Gobierno de Ruíz Gallardón (PP), se plantea un proyecto donde el edificio acogería la sede del Área de Urbanismo del Ayuntamiento, pero finalmente el proyecto no fue aprobado y el edificio quedó abandonado. A partir de 2012, la Asociación de Vecinos Nudo Sur reivindica el uso autogestionado del edificio y en 2014, unido al calor del desalojo y la demolición del cercano Centro Social Okupado La Traba, nace el Espacio Vecinal Aranzuela (EVA) a partir del cual comienzan a desarrollarse diferentes actividades en torno al edificio y tienen lugar varias fases de negociación con el Ayuntamiento, que en esos momentos plantea algunos proyectos comerciales para el espacio. Finalmente, se logran paralizar esos proyectos y, tras el cambio de gobierno en 2015 y la creación del marco de cesión de espacios a entidades vecinales, el colectivo EVA decide presentar su propuesta para la obtención de la cesión de un espacio de 1000 m<sup>2</sup> dentro del mercado.

A la convocatoria se presentaron nueve proyectos donde se baremaba los distintos aspectos que se explicaban en las directrices de cesión y EVA fue el proyecto que obtuvo mayor puntuación. En febrero de 2017, se dotaba a la iniciativa vecinal del espacio por cuatro años prorrogables a otros cuatro años más, y EVA comenzó su funcionamiento como local para multitud de colectivos, creando espacios y desarrollando diversas actividades (biblioteca, ludoteca, clases de idiomas, taller de bici, yoga, clases de guitarra, meditación, etc.)<sup>244</sup>. Un miembro del colectivo EVA<sup>245</sup> nos asegura que la seguridad en torno a la cesión del proyecto era limitada, pues a pesar de la cesión, “si en un momento determinado, el Ayuntamiento quiere disponer del edificio, este puede finalizar la cesión cuando lo considere” (entrevistado 15). La misma persona, argumenta sobre el proceso de cesión de espacios: “Yo creo que las cosas reguladas siempre son mejor que las arbitrarias, sin duda. Este Ayuntamiento no tiene nada que ver con el anterior y tiene una sensibilidad que no tenía el anterior (a pesar de que el anterior también había hecho cesiones). Yo creo que, aunque nosotros tardáramos casi dos años en conseguir la cesión, en general es positivo que se produzca un protocolo y un marco legal” (entrevistado 15). Es habitual en este tipo de espacios que surjan debates en torno a cuánto tiene que aportar el Ayuntamiento al proyecto y si

---

<sup>244</sup> Véase: EVA - <https://www.evarganzuela.org/eva/quienes-somos/> y Plataforma en Defensa del Antiguo Mercado de Frutas y verduras de Legazpi - <http://mercadolegazpi.org>

<sup>245</sup> Miembro del Espacio Vecinal Aranzuela (EVA) (entrevistado 15). Fecha de la entrevista: 6 de mayo de 2019.

estas aportaciones hacen que el proyecto pierda cierta independencia. Ante esto, nos explica: “Nosotros nos financiamos con subvenciones, que nos dan escasamente para pagar la luz y la electricidad. El Ayuntamiento no da nada de esto, únicamente te cede el espacio. Si hay una avería, también corre por nuestra cuenta... Nosotros funcionamos mediante la asamblea del centro y ahí a veces surgen a menudo discusiones sobre si pedir o no subvenciones, por esto que comentas. La situación actual es que nos dan el dinero de la subvención y no condicionan nada más. Yo sería partidario incluso de que nos dotaran de más recursos” (entrevistado 15). Si bien las críticas a esta política de cesiones de espacios fueron —como veremos más adelante— una constante principalmente por parte de los grupos de la oposición, en el caso del espacio EVA, las críticas existieron y hubo reticencias cuando se conoció la cesión, pero finalmente no hubo excesivos conflictos.

- **Casa de la Cultura y Participación Ciudadana de Chamberí (CCPCC)**

El otro caso que analizaremos tiene lugar más cerca del centro de Madrid, la Casa de Cultura y Participación Ciudadana de Chamberí. A partir de la okupación en 2012 de un local abandonado, el Centro Social Okupado Autogestionado La Morada comenzó su andadura como un espacio para actividades culturales, solidarias y reivindicativas. Numerosos grupos y colectivos fueron autoorganizándose en torno a este espacio hasta que en 2016 se produjo —con dudosa legalidad— el desalojo del centro<sup>246</sup>. Siendo este el germen del caso que aquí analizamos, en 2016, el Ayuntamiento rehabilitó un local próximo al que había okupado La Morada años atrás y lo sacó a concurso para su cesión. Desde 1976, este local había sido un supermercado y durante décadas había estado bajo la propiedad municipal, sin recibir ningún uso. De este modo, se creó la Casa de Cultura y Participación Ciudadana de Chamberí (CCPCC) para el proyecto de cesión, agrupando a 16 colectivos diferentes, lo cual fue valorado muy positivamente por el Ayuntamiento e hizo que se le otorgase la cesión del local a este proyecto en abril de 2017.

Al igual que en el anterior espacio que hemos analizado y en el resto de espacios que se adjudicaron, los suministros eran asumidos por la entidad ciudadana y, en este caso, —como nos comenta un miembro de la entidad<sup>247</sup>— con las aportaciones de los diferentes colectivos es suficiente para costear los gastos del local. Sobre la pérdida de autonomía de este tipo de espacios al obtener una cesión municipal, este miembro nos comenta: “En este espacio no se realizan actividades partidistas, pero en esta sede hay muchos colectivos con perspectivas muy diferentes,

---

<sup>246</sup> Véase: CSOA La Morada - <https://csoalamorada.wordpress.com> y Casa de la Cultura y Participación Ciudadana de Chamberí - <https://casaculturachamberi.com>

<sup>247</sup> Miembro de la Casa de Cultura y Participación Ciudadana de Chamberí (entrevistado 17). Fecha de la entrevista: 14 de mayo de 2019.

y donde muchas no coinciden con ciertas acciones que ha llevado a cabo el Ayuntamiento. [...] El Ayuntamiento no ha tenido ningún tipo de injerencia en las actividades que realizamos y confiamos en que no se produzcan. Los socios de la asamblea CCPCC nos reunimos periódicamente y tomamos las decisiones. Hay comisiones de trabajo, de mantenimiento, de actividades... todo autogestionado. En la asamblea no ha habido tensión, pero sí ha habido debate. Ayer mismo debatimos sobre si solicitar las subvenciones del Ayuntamiento. Viendo que había más ventajas que inconvenientes decidimos solicitarla. Ya pudimos comprobar este año que no hay contraprestaciones. Comprendemos que el movimiento asociativo necesita subvenciones para cubrir los gastos de funcionamiento corriente. Seguimos siendo absolutamente independientes. Seguramente podríamos existir sin la aportación de la subvención, pero nos parece oportuno pedirla y la utilizamos para poder desarrollar las actividades. Hemos debatido, y nos hemos convencido unos a otros”. Sobre las críticas por parte de la oposición política de Ahora Madrid, establece: “cuando se nos cedió a nosotros el local, en la Junta de Distrito, PP y Cs fueron muy críticos con la cesión argumentando que era una manera de ceder un espacio a «los amigos». El PSOE no tenía esa actitud, pero era más favorable de que el espacio no tuviera esa gestión ciudadana, sino que debía haber una cierta cogestión con algún tipo de personal municipal en el centro. Recientemente, hemos ido a la Junta de Distrito a comentar lo que hemos hecho durante estos dos años para tratar de acallar las voces que criticaban nuestro proyecto. Hicimos una demostración con todos los colectivos que formábamos parte de este proyecto, y se evidenció de tal manera la diversidad en la asociación (colectivos de salud mental, feministas, de cultura, etc.) que en ese momento se desdijeron de todo lo que se había dicho del lugar. Eso sí, estamos muy contentos de que esta corporación favoreciera el movimiento vecinal a través de la cesión de un espacio. Esto es un espacio fértil, muy diverso, que genera tejido social y es muy difícil criticarlo, aunque suponemos que lo seguirán haciendo” (entrevistado17).

En julio de 2017, el Ayuntamiento de Madrid, publicó desde el Área de Coordinación Territorial y Cooperación Público-Social, una *Guía para la elaboración de proyectos para la solicitud de cesión de uso de locales municipales*<sup>248</sup> donde se explicaban los pasos que debían seguir los proyectos que quisieran solicitar una cesión de un espacio municipal. Además de las dos iniciativas analizadas, en 2017, el local de Fuencarral-El Pardo fue cedido a varias entidades vecinales y de salud mental y se creó el Centro Social Autogestionado Playa Gata<sup>249</sup>; el local municipal del distrito de Salamanca, se cedería a un proyecto de participación vecinal creado *ex*

---

<sup>248</sup> Guía para la elaboración de proyectos para la solicitud de cesión de uso de locales municipales. Ayuntamiento de Madrid. Julio de 2017.

<sup>249</sup> Véase: E.P., «Playa Gata, el primer espacio cedido por el Ayuntamiento en Fuencarral, se inaugurará en una semana» en *madriario* [Digital]. 15 de abril de 2017. Disponible en: <https://www.madriario.es/443323/playa-gata> [última consulta: 7 de abril de 2020].

*profeso* llamado La Gasolinera<sup>250</sup> y en 2018 el local de Ciudad Lineal fue cedido a cuatro asociaciones sin ánimo de lucro relacionadas con la reinserción social y la atención psíquica<sup>251</sup>. Posteriormente, se irían incorporando nuevos espacios municipales para su cesión hasta finalizar la legislatura con un total de 14 locales cedidos en 10 distritos diferentes<sup>252</sup>.

Guillermo Zapata (concejal de Ahora Madrid) valora la política de cesión de espacios en los siguientes términos: “Encontramos una resistencia brutal por parte de las personas que llevaban los centros culturales de distrito (con la mejor de las intenciones) al plan de modificación de esos centros. El área de Coordinación Territorial al final articula mucha política cultural o una parte importante. Entonces pensamos que si queríamos centros comunitarios teníamos que empezar rápidamente a ceder espacios porque en los centros culturales de distrito no íbamos a ser capaces de hacer ese traslado de centro cultural a centro cívico, con una capacidad de auto organización mayor. [...] Por tanto, esa idea de cesión de espacios tenía también un componente de generación de procesos para que esos espacios pudieran estar habitados con potencia social. Todo esto de intentar generar condiciones garantistas y normas para acceder a determinados lugares, por un lado, y por otro, la necesidad política de reconocer sujetos políticos de la ciudad por la relevancia que tienen. Eso estaba relacionado con que nosotros no habíamos venido aquí a ganarles a estos la partida sino a cambiar las normas”.

Montserrat Galcerán, concejala de Ahora Madrid, por su parte, sostiene: “Se discutió el reglamento, pero luego cada distrito en función de los locales que tenía hacía lo que podía. En Moncloa no cedimos ninguno. En Chamberí lo hicieron bien y necesitaban un colectivo que tuviera esa necesidad. En términos generales no creo que haya habido poca transparencia. Ahora que, en algún distrito, una asociación determinada tenga buena relación con el concejal y se lo de, es posible”.

Sobre algunas críticas por la escasa transparencia de los procesos de cesión, Mar Espinar (PSOE) sostiene: “Es verdad que la política de cesión de espacios era muy buena pues el Ayuntamiento tiene un montón de espacios que no ocupa. El propio Matadero tiene dos naves enormes que no

---

<sup>250</sup> Véase: López Macías, Javier, «El espacio vecinal 'La Gasolinera' abre sus puertas en el distrito de Salamanca: "Queremos hacer barrio"» en *madriidiario* [Digital]. Disponible en: <https://www.madriidiario.es/442896/espacio-vecinal-gasolinera-puertas-salamanca-hacer-barrio> [Última consulta: 7 de abril de 2020].

<sup>251</sup> Véase: «Ciudad Lineal cede un espacio municipal a cuatro entidades sociales sin ánimo de lucro». Ayuntamiento de Madrid. 3 de abril de 2018. Disponible en: <https://www.madrid.es/portales/munimadrid/es/Inicio/Actualidad/Noticias/Ciudad-Lineal-cede-un-espacio-municipal-a-cuatro-entidades-sociales-sin-animo-de-lucro/?vgnnextfmt=default&vgnextoid=4d8213c648a82610VgnVCM1000001d4a900aRCRD&vgnnextchannel=a12149fa40ec9410VgnVCM100000171f5a0aRCRD> [Última consulta: 7 de abril de 2020].

<sup>252</sup> Véase: Diario de sesiones del Pleno del Ayuntamiento de Madrid. Comisión Permanente Ordinaria de Participación Ciudadana, Transparencia y Gobierno Abierto. (Sesión 005/2019/027). 22 de abril de 2019. Número 1.743. Fecha de edición: 29 de abril de 2019.

usa. El proceso empezó a ser más participativo y abierto cuando ya se habían dado todos los locales que querían las asociaciones. Algo notaron que no hicieron del todo bien cuando crearon el campus del asociacionismo. Da que pensar que todos los locales fueron cedidos a entidades de la misma línea que el Ayuntamiento”. Por su parte, Sofía Miranda (Cs) sostiene que “se firmaron cesiones dos días antes de las elecciones de 2019 sin el proceso que marca la ordenanza. Esto confirma todas las sospechas que había anteriormente. Confirma lo que pasó durante esos cuatro años. Unas asociaciones tenían privilegios por encima de otras, imagino que por afinidad con el concejal. La administración es para que sea objetiva. A mí me da igual qué tipo de asociación seas siempre y cuando cumplas los requisitos y hayas concurrido de una forma legal, transparente y en igualdad de condiciones al resto. Todas las asociaciones tienen su función y cumplen una función bastante positiva en la vida del barrio. Entonces, estás rompiendo los principios básicos de la administración”.

Desde la Federación Regional de Asociaciones Vecinales de Madrid (FRAVM) argumentan: “La mayoría de asociaciones de la FRAVM tienen local. Pero sí que veíamos que había algunos colectivos que hacían labores importantes en los barrios que no tenían esos espacios de trabajo y que era necesario que lo tuvieran. Es bueno que haya espacios de referencia además de los propios de cada asociación. [...] Esos espacios eran necesarios y si está todo revisado y todo bien, que se mantenga” (Entrevistado 28).

A modo de conclusión de este subapartado, si bien se puede valorar positivamente la creación de un marco legal de cesión de espacios municipales a entidades ciudadanas, pues supone una importante potencialización del tejido cultural sin tener además que incurrir en importantes inversiones desde la administración local, existen bastantes sombras sobre la transparencia en los procesos de selección de los colectivos elegidos, lo cual invita a revisar los sistemas de control de las convocatorias públicas y enturbia una acción política, que si no fuera por este aspecto, habría tenido buena acogida por parte de todos los sectores implicados.

#### **6.5.1.2. LAS TENSIONES AYUNTAMIENTO-CENTROS SOCIALES**

Además de los casos que hemos visto en donde diferentes entidades ciudadanas llegaron a acuerdos de cesión de espacios a través de las nuevas directrices municipales, también hubo otros en los que, como ya hemos visto al comienzo de este apartado con el caso del Patio Maravillas, la okupación de locales por parte de un colectivo dio lugar a diferentes niveles de tensiones con el Ayuntamiento que pasamos a explicar a continuación.

- **Centro Social de Comunes Urbanos La Ingovernable**

El 6 de mayo de 2017 tenía lugar en Madrid una manifestación convocada por la plataforma Madrid No Se Vende, para denunciar aspectos como la mercantilización de la ciudad, la corrupción estructural, la *turistificación* o la contaminación, a la que se unieron más de una veintena de colectivos provenientes de los diferentes movimientos sociales de la ciudad. Al finalizar la manifestación, un grupo de personas decidieron entrar a okupar un edificio situado en la calle Gobernador, nº 39 con el Paseo del Prado inaugurando así el Centro Social La Ingovernable definiéndose como un “centro social de comunes urbanos [...] un bien común autogestionado [...] un espacio libre de actitudes sexistas, racistas, homófobas y transfobas” así como un proyecto “feminista, ecologista, mestizo y solidario”<sup>253</sup>. Una de las personas que formaban parte del colectivo del centro<sup>254</sup> expone que decidieron okupar este edificio en concreto porque “era un ejemplo perfecto del expolio de Madrid, un espacio público que de repente es malvendido de una manera muy chusca y cutre... era el ejemplo más claro para indicar lo que se estaba haciendo con la ciudad de Madrid. Cualquier espacio podía haberse okupado, pero este era especialmente simbólico por el hecho de haber sido patrimonio histórico de Madrid, un edificio de principios del siglo XX, era una fotografía del Madrid de los últimos 100 años” (entrevistada 27).

En 2013, bajo el mandato de Ana Botella (Partido Popular), el edificio municipal de 3000 m<sup>2</sup>, había sido cedido gratuitamente durante 75 años a la Fundación Emilio Ambasz, arquitecto argentino íntimo amigo del marido de Ana Botella y ex presidente del Gobierno, José María Aznar, para la construcción del Museo de las Artes, Arquitectura, Diseño y Urbanismo, dedicado a la obra de Ambasz<sup>255</sup>. En el último Pleno municipal de Ana Botella (mayo de 2015), se aprobaba el derribo del edificio para la construcción del museo ante las denuncias de varias asociaciones como Madrid, Ciudadanía y Patrimonio (MCyP), por la opacidad y falta de transparencia de todo el proceso. El edificio, que históricamente había albergado un centro de Madrid Salud, una escuela de idiomas o una de las sedes de la UNED, pero en esos momentos estaba abandonado, comenzaba tras la okupación a tener una relevante utilidad pública, a través de servir de sede a multitud de colectivos, así como a desarrollar diferentes actividades como clases de música, cursos de idiomas, talleres de escritura, yoga o teatro.

---

<sup>253</sup> Véase: Centro Social de Comunes Urbanos La Ingovernable - <https://ingovernable.net>

<sup>254</sup> Miembro del Centro Social La Ingovernable (entrevistada 27). Fecha de la entrevista: 28 de noviembre de 2019.

<sup>255</sup> Véase: H. Riaño, Peio. «Ana Botella aprueba otro pelotazo cultural en el último segundo de su mandato» en *El Confidencial* [Digital]. 14 de mayo de 2015. Disponible en: [https://www.elconfidencial.com/cultura/2015-05-14/ana-botella-aprueba-otro-pelotazo-cultural-en-el-ultimo-segundo-de-su-mandato\\_794826/](https://www.elconfidencial.com/cultura/2015-05-14/ana-botella-aprueba-otro-pelotazo-cultural-en-el-ultimo-segundo-de-su-mandato_794826/) [Última consulta: 10 de abril de 2020].

Casi un año después de que se produjera la okupación, en marzo de 2018, el Ayuntamiento de Madrid emite, a través de la Dirección General de Patrimonio, un requerimiento hacia La Ingovernable para que dejen libre el edificio de la calle Gobernador, nº 39, pues de lo contrario, el día 4 de abril se ejecutará el desalojo<sup>256</sup>. No obstante, el Ayuntamiento explica a diferentes medios que se trata de un acto administrativo y que no se producirá ningún desalojo<sup>257</sup>. En ese momento, La Ingovernable sirve de sede a más de cincuenta colectivos y ofrece un importante servicio social y cultural a la ciudad de Madrid, lo cual hace que tenga un respaldo muy importante. El Ayuntamiento, por su parte, se encuentra una vez más, en una situación de tensión con los movimientos sociales y parece no querer dar demasiados pasos en firme. Tras la no ejecución de la orden de desalojo, se produce en junio una segunda que tampoco se lleva a cabo. En este contexto, el Ayuntamiento expone su voluntad de convertir el edificio en un centro dotacional por lo que planea rescindir el acuerdo de cesión con la Fundación Ambasz. La Ingovernable, por su parte, que considera que el centro ya está siendo un centro dotacional para la ciudadanía, critica la falta de voluntad de diálogo municipal, así como la posibilidad de que el Ayuntamiento indemnice a la Fundación Ambasz al rescindir el acuerdo de cesión, ya que se habían incumplido de manera bastante clara las condiciones que regulaban la cesión del edificio<sup>258</sup>. Finalmente, el Ayuntamiento desoyó a La Ingovernable e indemnizó a la Fundación Ambasz con 1,4 millones de euros<sup>259</sup>.

En octubre de 2018, la portavoz del Gobierno municipal, Rita Maestre, anunciaba en rueda de prensa la puesta en marcha de un plan de usos participado para el espacio, donde se ubicaría la Biblioteca de Mujeres Marisa Mediavilla y varias salas de estudios, reconociendo que el plan de usos “se desarrollará en colaboración y en diálogo con muchos actores sociales, pero bajo la iniciativa del Ayuntamiento que es quien tiene que liderar la apertura al público y a la ciudad de ese espacio”<sup>260</sup>. La Ingovernable pidió formalmente una reunión, fijada para el 6 de noviembre con Manuela Carmena con el objetivo de “comenzar un diálogo abierto” con el Ayuntamiento,

---

<sup>256</sup> Resolución de la Dirección General de Patrimonio. Carta enviada a La Ingovernable. 12 de febrero de 2018. (Fuente: Diario *El Salto* [Digital]).

<sup>257</sup> Véase: Elorduy, Pablo. «El Ayuntamiento de Madrid asegura que no ejecutará el desalojo de La Ingovernable» en *El Salto* [Digital]. 15 de marzo de 2018. Disponible en: <https://www.elsaltodiario.com/ahora-madrid/niega-desalojo-ingovernable-4-abril> [Última consulta: 10 de abril de 2020].

<sup>258</sup> Véase: Rivas, Pablo. «La Ingovernable se enfrenta a su segunda orden de desalojo» en *El Salto* [Digital] 5 de junio de 2018. Disponible en: <https://www.elsaltodiario.com/centros-sociales/la-ingovernable-segunda-orden-desalojo> [Última consulta: 10 de abril de 2020].

<sup>259</sup> Véase: «Ayuntamiento de Madrid pacta 1,4 millones de indemnización a Ambasz por revertir la cesión de Prado 30» en *Europa Press* [Digital]. 12 de julio de 2018. Disponible en: <https://www.europapress.es/madrid/noticia-ayuntamiento-madrid-pacta-14-millones-indemnizacion-ambasz-revertir-cesion-prado-30-20180712155006.html> [Última consulta: 3 de marzo de 2021].

<sup>260</sup> Véase: «Anuncio unilateral del Ayuntamiento de Madrid imponiendo un "plan de usos" a la Ingovernable». Declaraciones de Rita Maestre. Canal de Youtube del Centro Social La Ingovernable. 5 de noviembre de 2018. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=B1ShOkbg9-Y> [Última consulta: 10 de abril de 2020].



contando con el apoyo de más de 200 asociaciones y 1300 particulares que firmaron una carta donde se le pedía al Ayuntamiento que reconociera a La Ingobernable como un agente más de la ciudad. Nadie del Ayuntamiento acudió a esa reunión<sup>261</sup>. Según una de las participantes de la gestión del centro, “con las palabras de Rita Maestre nosotras flipamos ya que se presentaban como el adalid del cambio y el diálogo y no quieren ni sentarse a hablar con nosotras. Qué triste que el supuesto partido del cambio nos venga a decir «esto se tiene que decidir así». [...] Esa posición de Rita Maestre forma parte de una posición de un sector mayoritario en Ahora Madrid, del sector que manda y que ha supuesto un conflicto directo con todos los movimientos sociales” (entrevistada 27). El emplazamiento de la Biblioteca de Mujeres en el edificio también suponía un desencuentro entre el Ayuntamiento y los movimientos: “Lo que quiso hacer el Ayuntamiento fue, por un lado, dividir al movimiento feminista y, por otro, que, no leyendo el momento actual de la ciudad, no saber que todo el movimiento feminista se reunía en La Ingobernable. [...] Eso fue una sorpresa para todas porque nosotras conocemos a la Biblioteca de Mujeres y nos pusimos en contacto con ellas. Ellas nos dijeron que estaban con nosotras. Eso demostró una vez más que el Ayuntamiento municipalista estaba muy separado del suelo de la ciudad. Eso fue muy triste” (entrevistada 27).

Al preguntar por los objetivos buscados desde La Ingobernable interpelando al Ayuntamiento, la respuesta es contundente: “La Ingobernable solo quería sentarse con el Ayuntamiento a hablar y que nos reconocieran como actor político. Nos reconocía toda la derecha como un actor político con el que hay que batallar y el Ayuntamiento ni siquiera decía la palabra Ingobernable (decían Calle Gobernador, 39). Nuestro objetivo era ser reconocidos. Adherirnos o no a algún tipo de acuerdos fue algo que quedó pendiente en la asamblea porque no habíamos conseguido lo otro. No era prioritario en ese momento y, además, La Ingobernable existe en el momento en que se le da uso y hay una parte ahí que no necesita una cesión de uso porque ya se le da un uso, entonces no es prioritario. Además, esta toda la arquitectura administrativa que es bastante permeable y floja que tampoco ha supuesto ningún tipo de seguridad para esos espacios como por ejemplo EVA (Arganzuela). No perdimos tiempo en eso, el tiempo lo empleábamos en La Ingobernable” (entrevistada 27).

Es observable que, en este colectivo, a diferencia de otros espacios que veremos posteriormente, sí reconocían al Ayuntamiento como agente, pero también pretendían ser reconocidos como un igual, algo que finalmente no llegó a suceder. En el final de legislatura, en un acto de campaña para las elecciones municipales de 2019, donde la división de Ahora Madrid ya se había producido

---

<sup>261</sup> Véase: «Carmena planta a La Ingobernable y a los 200 colectivos que la apoyan» en *El Salto* [Digital]. 6 de noviembre de 2018. Disponible en: <https://www.elsaltodiario.com/la-ingobernable/carmena-planta-a-la-ingobernable-y-a-los-200-colectivos-que-la-apoyaron> [Última consulta: 11 de abril de 202

a nivel electoral, Luis Cueto, persona con gran peso en Cultura tras el cese de Celia Mayer, constató que el Ayuntamiento había instado al juez a que se reinstaurara la legalidad en el edificio de la calle Gobernador, nº 39 afirmando que les parecían fantásticas las “iniciativas ciudadanas y la gestión autolibertaria de espacios no dirigistas y que la gente se organice, pero no okupar los espacios [...] porque eso es ilegal” (Madrid en pie Audiovisuales, 2019). Valorando estas palabras, la portavoz de La Ingobernable comenta que “lo que demuestra ahí Luis Cueto es caer en el discurso de la derecha tratando de infantilizar el problema y desprestigiar el movimiento autónomo de los movimientos sociales. Argumentando que «lo que no venga del Estado no vale». Se trata de otro posicionamiento público más de la estructura de Ahora Madrid. Una cosa era su discurso municipalista del principio y otra cosa lo que fue luego” (entrevistada 27).

Valiéndonos de las reflexiones de varios/as entrevistados/as acerca del conflicto de La Ingobernable se puede hacer una exposición de la opinión de la mayoría de las partes implicadas. Así, el concejal de Ahora Madrid, Guillermo Zapata, considera que “cuando se abre un conflicto en la ciudad, por el hecho de ser conflicto, te plantea una pregunta que rompe los procesos administrativos, y eso también es la política. Nosotros teníamos que la obligación de escuchar y reconocer a La Ingobernable como sujeto porque estaba abriendo un conflicto en la ciudad. Y hay que reconocerlo como sujeto porque sino no sería capaz de abrir ese conflicto. Gobierna quien gobierna. El PP lo hace, reconoce a La Ingobernable como sujeto, aunque sea para desalojarle. Lo reconoce como agente de un conflicto urbano. Nosotros teníamos que tener una relación distinta con los conflictos urbanos, pero partiendo de que eran sujetos. Las administraciones tienen que ser capaces de interrelacionarse con eso. Y me da igual si es eso o una acampada. Tú puedes asumir la norma mientras esta es un acto de orden y de consenso. Si no, tienes que repensar la posición. Había esta tensión, lo cual no quiere decir que no haya habido también lecturas erróneas por parte de los sujetos políticos que se relacionaban con el Ayuntamiento a partir de *a priori* que ahí no entro. No por el hecho de abrirle un conflicto al Ayuntamiento vas a tener una buena lectura de lo que está pasando. Son dos cosas diferentes. Yo creo que el Ayuntamiento llegó con La Ingobernable todo lo lejos que pudo llegar”.

Por su parte, la también concejala de Ahora Madrid, Monserrat Galcerán, sostiene que “no se hizo todo lo que se podía haber hecho. Yo la impresión que tengo es que, sobre todo Rita (Maestre) y Jorge (García Castaño), empezaron una negociación con La Ingobernable para ganar tiempo, demorando la pelota para ver qué pasaba. No fueron a la negociación con un ánimo de resolverla. La alcaldesa no quería que eso se cediera a La Ingobernable. Lo que hicieron fue, con mejor o peor intención, retrasar el tema. También nos llega que en la asamblea de La Ingobernable había gente que no quería negociación de ningún tipo. Tampoco fue un tema que se discutiera mucho”.

Con una postura más cercana a la alcaldesa, Luis Cueto sostiene: “Manuela le encargó a Rita Maestre y a Jorge García Castaño que comenzaran un proceso de negociación porque no estaba dispuesta a dar carta libre a la ocupación de espacios públicos sin más. Igual que se hizo la cesión de Sandretto, estaba en estas negociaciones cederles una parte del edificio a La Ingovernable, perfectamente. Se les fue de las manos una negociación donde jugaron de farol. Se les cedía una de las tres plantas, porque se querían las otras para hacer la biblioteca feminista y un espacio vecinal, pero ellos solo negociaban tener todo el edificio. Un gobierno como el del PP tiene cero complejos para desalojarlos (pues lo rentabiliza ante su electorado). Manuela no quería hacer las cosas a lo bestia con la policía y apuró al máximo las negociaciones que, de todas formas, hubieran acabado con una orden judicial de desalojo, porque el PP ejecutó la orden instada por el Gobierno de Ahora Madrid. Aquellos concejales que no querían hacer caso a Manuela o aquellos colectivos que tenían la inteligencia y la astucia de retrasar todo en vez de oponerse, ganaron a corto plazo, pero luego les echó el Partido Popular. Mi opinión es que hay personas que prefieren ser víctimas expulsadas heroicas que humillados negociadores”.

La Ingovernable formó parte activa del discurso de los diferentes candidatos a la alcaldía para las elecciones municipales de 2019. El Partido Popular dedicó buena parte de su discurso electoral a la promesa del desalojo del colectivo de La Ingovernable para la creación de un centro de salud y una biblioteca de distrito. Por su parte Ciudadanos apostaba igualmente por el desalojo y la creación, además de la biblioteca, de un museo de la fotografía. Por parte del Partido Socialista, su intención era llevar a cabo el desalojo y habilitar en el inmueble un equipamiento público en colaboración con las asociaciones vecinales<sup>262</sup>. Finalmente, la imagen del desalojo de La Ingovernable con Ahora Madrid en el Gobierno municipal no tuvo lugar y sería unos meses más tarde, tras la victoria del Partido Popular en las elecciones de 2019, con José Luis Martínez Almeida como alcalde de Madrid, cuando sí tuviera lugar el desalojo.

- **Espacio Sociocultural La Salamandra de Moratalaz**

Otro caso destacable y notablemente diferente al de La Ingovernable sería el del Espacio Sociocultural La Salamandra de Moratalaz. Con los antecedentes del desalojo —en mayo de 2012— del Centro Social La Salamanquesa en el barrio de Salamanca, en noviembre de ese mismo año, varios colectivos okupan el colegio abandonado del barrio de Moratalaz, Gil Alberdi. Tras su consiguiente desalojo, el colegio vuelve a quedarse abandonado hasta 2015, cuando a raíz

---

<sup>262</sup> Véase: «Las seis posibles vidas de La Ingovernable» en *El País* [Digital]. 11 de mayo de 2019. Disponible en: [https://elpais.com/ccaa/2019/05/09/madrid/1557410493\\_569655.html](https://elpais.com/ccaa/2019/05/09/madrid/1557410493_569655.html) [Última consulta: 3 de marzo de 2021].

del cambio en el Gobierno municipal, en septiembre de ese año, varios colectivos se acercan al concejal de distrito, Pablo Carmona (perteneciente al sector de Ahora Madrid más cercano a los movimientos sociales), para intentar establecer un diálogo con el Ayuntamiento para una posible cesión de uso del espacio. En este caso, se da la situación, que, al tratarse de un colegio, la titularidad es compartida entre el Ayuntamiento y la Comunidad de Madrid. La infraestructura pertenece al Ayuntamiento, pero su gestión compete a la comunidad, lo cual hacía que la cesión no dependa exclusivamente del ente municipal. Finalmente, tras un proceso de negociación, en mayo de 2016, el Ayuntamiento abre el espacio a los colectivos que conformaban La Salamandra y comienza a establecerse una colaboración entre el Ayuntamiento y las diferentes iniciativas sociales.

Entre los objetivos del Centro Sociocultural La Salamandra, están el crear barrio, potenciar las actividades culturales de las asociaciones y los/as vecinos/as del distrito, ser una alternativa cultural y de ocio accesible, o promover la cultura del bien común y el cooperativismo<sup>263</sup>. Así, comienzan a compatibilizarse en el centro actividades municipales, con las desarrolladas por los diferentes colectivos, como las clases de taichí, de guitarra, coro, batukada, grupo de autoconsumo o charlas temáticas, entre otras. Cabe señalar en este punto que no se firmó ningún acuerdo de cesión entre el Ayuntamiento y La Salamandra, sino que se trató de una autorización verbal por parte del concejal de distrito, lo cual tendría, como veremos más adelante, unas consecuencias determinadas. El proyecto fue adquiriendo una mayor dimensión. Los diferentes grupos que habitaban el espacio realizaron importantes obras de rehabilitación y se fueron integrando cada vez más colectivos (niños con autismo, Cruz Roja o personas con diversidad funcional). Dada la magnitud del proyecto, se llegó a realizar una propuesta a la Comunidad de Madrid para formalizar la cesión, pero fue denegada alegando que ese colegio tenía que quedarse como colegio “de refresco” (colegios utilizados cuando algún colegio público no puede utilizarse).

A través del plenario de los Foros Locales, se llevó una resolución a la Junta de Distrito en favor del espacio, la cual fue apoyada por Ahora Madrid y el Partido Socialista pero rechazada por Ciudadanos y Partido Popular. La crítica por parte de la oposición a Ahora Madrid fue constante durante el proyecto, denunciando, además de la falta de legalidad del mismo, la falta de pluralidad en el espacio. Un miembro del Centro Sociocultural La Salamandra<sup>264</sup> explica: ”Aquí se ha llegado a organizar hasta un taller de belenes, en tanto que había un grupo de vecinos que quería hacerlo. No ha habido ni una sola actividad en tres años a la que hayamos dicho que no. Nuestra asamblea dice que no podemos decir a nada que no salvo a personas o comentarios machistas,

---

<sup>263</sup> Véase: Espacio Sociocultural La Salamandra - <http://lasalamandra.info>

<sup>264</sup> Véase: Miembro de La Salamandra (entrevistado 26). Fecha de la entrevista: 21 de noviembre de 2021.

violentos, racistas, etc. La asamblea general era abierta a todo el mundo y había diferentes comisiones” (entrevistado 26). La situación duró hasta que Ahora Madrid estuvo en el Gobierno y en julio de 2019, con el Partido Popular de nuevo en la alcaldía, sin intermediar diálogo alguno con el colectivo, se cambiaron las cerraduras y el espacio fue cerrado. Así, podemos observar como en este caso, a diferencia de otros analizados, sí hubo entendimiento entre el Ayuntamiento y los movimientos sociales. Sin embargo, debido a la particular titularidad del edificio y la no dependencia en exclusiva del ente municipal, el proyecto no pudo consolidarse formalmente.

Finalmente, con un punto de vista diferente al de La Ingovernable o La Salamandra —quienes sí reconocían al Ayuntamiento como un sujeto con el cual dialogar—, hemos querido analizar un último «modelo» de espacios que, con un carácter más libertario o anarquista, no pretendían obtener ningún reconocimiento ni establecer diálogo alguno con el Ayuntamiento, pues según estos colectivos, este solo se mostraba abierto a una “institucionalización” de estos espacios<sup>265</sup>. Tres casos que representarían este modelo de centros sociales son La Enredadera de Tetuán, La Dragona en La Elipa o el Eko en Carabanchel, los cuales tras años de okupación de sus respectivos locales, se vieron salpicados en cierta medida por las dinámicas municipales del nuevo Gobierno local.

- **Centro Social Autogestionado La Enredadera**

El Centro Social Autogestionado La Enredadera comenzó su andadura en 2008 a raíz de la okupación de un local abandonado en la calle Anastasio Herrero en el barrio de Tetuán. Tras un periodo de limpieza y rehabilitación, el centro social fue inaugurado en junio de 2009 con el objetivo de crear un espacio para la “transformación social [...] eliminando las relaciones de poder [...] generando herramientas para cambiar un sistema que nos oprime, basado en desigualdades y la explotación del planeta”<sup>266</sup>. El centro se enfrentó en 2010 a un desalojo judicial, pero volvió a ser okupado. Ya con Ahora Madrid en el Gobierno, en verano de 2016, el Ayuntamiento envió al centro —a través del Departamento de Disciplina Urbanística— una notificación instándoles a comenzar un “proceso de burocratización” del centro, a través de la solicitud de una licencia de actividades bajo amenaza de precinto. La respuesta del centro social fue negativa, alegando su funcionamiento autónomo como forma de construir barrio, así como su incompatibilidad con la vía institucional la cual “implicaría aceptar la lógica de la administración, empleando toda nuestra energía en dinámicas burocráticas y perdiendo la potencia de crecimiento y la autonomía de nuestros proyectos”. Desde La Enredadera afirman entender la okupación como

---

<sup>265</sup> Véase: Nistal, L. «Los espacios autogestionados de Madrid cuestionan a Carmena» en *Izquierda Diario* [Digital]. 6 de junio de 2017. Disponible en: <http://www.izquierdadiario.es/Los-espacios-autogestionados-de-Madrid-cuestionan-a-Carmena> [Última consulta: 13 de abril de 2014].

<sup>266</sup> Véase: Centro Social Autogestionado La Enredadera (Tetuán) - <https://laenredaderadetetuan.wordpress.com>

“una herramienta para el cambio social, una manera de tomar las riendas de nuestras vidas” como “el cuerpo con el que combatimos la privatización del planeta y de los seres que lo habitan. La especulación, la lógica del sistema de propiedad, supone la muerte, la expulsión de la gente de los lugares donde habita, donde crecieron, donde se da la vida. La okupación no podrá ser legalizada, se viene legitimando desde la calle, los barrios, los diferentes mundos. Es una fuerza sin nombre que trasforma el uso del espacio urbano arrebatado por los de arriba, en esta guerra de la muerte contra la vida”<sup>267</sup>. Tras otra notificación emitida en 2017, el desalojo no tuvo lugar, y al término de la legislatura de Ahora Madrid, el centro social se encontraba en una situación similar en la que estaba a su llegada al Gobierno.

- **Centro Social Okupado y Autogestionado La Dragona**

Otro caso similar a La Enredadera, en donde el Ayuntamiento buscó insertar, de alguna manera, a los centros sociales más autónomos en las lógicas institucionales, fue el caso del Centro Social Okupado y Autogestionado La Dragona. Este centro inicia su andadura en 2008 a raíz de la okupación de un antiguo edificio donde vivían los trabajadores del cementerio de La Almudena, situado justo a la entrada. El edificio, llevaba 26 años abandonado y pertenecía a la Empresa Mixta de Servicios Funerarios de Madrid. El espacio nació como un proyecto desde el cual —de manera totalmente asamblearia y autogestionada— “tejer redes de participación y crecimiento colectivo” y con el objetivo de crear “un espacio combativo contra la propiedad privada y la especulación y contra la mercantilización del ocio” existente en el sistema capitalista, a partir de una amplia oferta de actividades gratuitas como gimnasio, biblioteca, taller de bicicletas, talleres de percusión o cine, entre otras<sup>268</sup>. A pesar de un proceso de judicialización a raíz de una denuncia interpuesta por la empresa mixta, el desalojo no se produjo y en 2016, con el final de la concesión del edificio y su retorno a la titularidad completamente municipal, el Ayuntamiento comenzó un proceso de diálogo con el centro social.

En febrero de 2016, se insta al colectivo a desalojar el edificio invitándoles a constituirse en asociación para poder optar a la cesión de espacios a entidades ciudadanas que el Ayuntamiento estaba preparando en ese momento. Desde La Dragona se rechaza totalmente esa propuesta alegando lo siguiente: “Constituirnos en asociación con un presidente y demás puestos orgánicos va en contra de todos nuestros principios: este espacio se construye y gestiona de manera horizontal y antiautoritaria, y para que siga siendo un espacio plural, crítico con el sistema y libre de coerciones externas, entendemos que esto debe seguir siendo así”. Se argumentaba que “la

---

<sup>267</sup> Véase: «La enredadera de Tetuán, bajo amenaza de precinto» en *madrid15m* [Digital]. 26 de septiembre de 2016. Disponible en: <http://madrid15m.org/la-enredadera-de-tetuan-bajo-amenaza-de-precinto/> [Última consulta: 13 de abril de 2020].

<sup>268</sup> Véase: Centro Social Okupado Autogestionado La Dragona - <https://www.nodo50.org/eldragonodelaelipa/>

okupación es uno de los medios que tenemos en nuestra vida diaria con el que intentamos socavar los cimientos de un sistema opresivo y productivista. Es una de las herramientas que utilizamos para tejer lugares de solidaridad y acción alejados de las leyes y normas impuestas desde fuera. El control municipal al que nos veríamos sometidos es incompatible con la libertad a la hora de desarrollar nuestras actividades que, por su contenido, son críticas tanto con el estado, con la actividad municipal o con el sistema de dominación en el que nos vemos inmersos”, alegando además: “No entendemos que un Ayuntamiento gobernado por Ahora Madrid quiera desalojar centros sociales, siendo estos concededores de la importancia que este tipo de lugares han tenido para el nacimiento de colectivos como el suyo”. Con este comunicado, se aprecia a la perfección unas diferencias considerables con otros centros sociales que analizamos con anterioridad, donde sí estaban dispuestos a tener una colaboración con la institución y el grado de voluntad de colaboración con el ente municipal era mucho mayor. A partir de aquí el Ayuntamiento, con el objetivo de recuperar el diálogo, retiró en noviembre de 2016 la orden de desalojo que había emitido, pero en 2017, ante la falta de solución, volvería a emitir una nueva orden de desalojo argumentando que solo se trataba de un trámite para “comprobar y subsanar posibles deficiencias”<sup>269</sup>. El proceso continuó sin resolverse y al final, en un proceso similar al desalojo de La Ingobernable, el desalojo de La Dragona no se produjo con el Gobierno de Ahora Madrid, sino que tendría lugar en octubre de 2019, bajo el Gobierno del Partido Popular.

- **Espacio Sociocultural Liberado Autogestionado EKO**

Para cerrar este bloque, analizaremos brevemente el caso del Espacio Sociocultural Liberado Autogestionado (ESLA) EKO en Carabanchel. En 2011, la Asamblea Popular de Carabanchel decidió liberar un antiguo economato de la calle Ánade, el cual había pertenecido a varias inmobiliarias y llevaba abandonado 14 años<sup>270</sup>. Tras un periodo de acondicionamiento, en enero de 2012 se inauguró el centro bajo las premisas de ser un espacio autogestionado y horizontal, feminista, ecologista y anticapitalista, alejado de las dinámicas mercantiles y las relaciones capitalistas de producción<sup>271</sup>. Si bien la relación de este espacio con el Ayuntamiento no estuvo sujeto a tantas tensiones como otros centros, debido —entendemos— a la titularidad privada del mismo, el Ayuntamiento de Madrid también tuvo un acercamiento hacia el centro social. En octubre de 2016, a raíz de una orden judicial, la policía municipal y varios técnicos del Área de Urbanismo acudieron al centro con el objetivo de realizar una inspección técnica. Su intención

---

<sup>269</sup> Véase: «El Ayuntamiento solicita el desalojo de La Dragona» en *madridiario* [Digital], 6 de noviembre de 2017. Disponible en: <https://www.madridiario.es/450078/el-ayuntamiento-vuelve-a-intentar-desalojar-la-dragona> [última consulta: 13 de abril de 2020].

<sup>270</sup> Véase: 15mpedia. Centro Social Liberado Autogestionado EKO - [https://15mpedia.org/wiki/ESLA\\_EKO](https://15mpedia.org/wiki/ESLA_EKO)

<sup>271</sup> Véase: Centro Social Liberado Autogestionado EKO - <http://eslaeko.net>

tras la inspección era cerrar el centro, pero ante la llegada masiva de personas, finalmente se retiraron. En un comunicado emitido desde el ESLA EKO denunciaba las presiones y ataques recibidos por parte del Gobierno municipal hacia ellos y otros centros sociales de la ciudad, afirmando que “aprender a relacionarse con los espacios comunes de la ciudad es un mínimo que no debería hacer falta recordar, [...] estaremos en frente cada vez que intentéis quitarnos lo que construimos colectivamente”, en una muestra más de la separación que existió a lo largo de la legislatura, entre el Gobierno de Ahora Madrid y los centros sociales que no aceptaban los mecanismos de participación propuestos por el ente municipal.

A modo de resumen, podemos observar en la **Tabla 6.22**, las tres principales tipologías de centros sociales en la ciudad de Madrid con las que el Ayuntamiento tuvo que trabajar de un modo u otro. Si bien un primer condicionante claro era la titularidad municipal del edificio, el Ayuntamiento también desarrolló (o trató de desarrollar) planes urbanísticos en ciertos edificios que implicaban el desalojo de algunos colectivos con los cuales el Ayuntamiento tuvo que intentar establecer un diálogo (político o jurídico). Se observa claramente en la tabla como los centros que optaron a la cesión de espacios a entidades ciudadanas, promovida por el Ayuntamiento (como EVA, la CCPPCC o la Gasolinera), tienen lógicamente una relación mayor con el ente municipal sin verse excesivamente afectada la pérdida de autonomía. En el caso de los centros sociales donde no existía un convenio para la ocupación del espacio hemos diferenciado entre aquellos colectivos que sí intentaban establecer un diálogo con el Ayuntamiento (como La Ingobernable o la Salamandra) y los que no (La Enredadera, La Dragona o EKO). En el primer caso, hemos calificado la relación con la institución como *Media-Baja* ya que sí hubo cierta colaboración “no oficial” en algunos casos o negociaciones encubiertas. En el segundo caso, en cambio los centros nunca intentaron establecer ningún tipo de diálogo con el Ayuntamiento y, cuando este se produjo fue a instancias del ente municipal. Respecto a su autonomía, ambos tenían una autonomía bastante alta pues su funcionamiento se basaba en los acuerdos aprobados en la asamblea de los respectivos centros.



**Tabla 6.22:** Modelos de centros sociales existentes en Madrid (2015-2019)

Tipo de centro social	Cesión de espacios municipales (EVA, CCPCC o Gasolinera)	Okupación con búsqueda de diálogo (Patio Maravillas, Ingovernable o Salamandra)	Okupación sin búsqueda diálogo (Enredadera, La Dragona o Eko)
<b>Titularidad del Edificio</b>	<i>Municipal</i>	<i>Privada / Municipal</i>	<i>Privada / Municipal</i>
<b>Relación Institucional</b>	<i>Alta:</i> colaboración mutua, cesión del espacio y seguimiento.	<i>Baja-Media:</i> relación encubierta o no oficial y notificaciones.	- Del centro al Ayuntamiento: <i>Nula</i> - Del Ayuntamiento al centro: <i>Notificaciones.</i>
<b>Autonomía del Colectivo</b>	<i>Media-Alta:</i> no intervención del Ayuntamiento en el centro, cumplimiento de ciertas normas, evaluación y seguimiento.	<i>Alta:</i> las decisiones las toma la asamblea del centro.	<i>Alta:</i> las decisiones las toma la asamblea del centro.

Fuente: Elaboración propia.

Como ya hemos visto, varios de estos espacios fueron desalojados durante los primeros meses del nuevo Gobierno del Partido Popular que entró en el Ayuntamiento, en junio de 2019, y llevaba en su programa el desalojo inmediato de este tipo de espacios. Si bien habría sido interesante conocer las acciones llevadas a cabo por la candidatura Más Madrid en caso de haber conseguido la alcaldía, los resultados electorales no iban a permitir hacer este análisis.

Para cerrar aquí el apartado, hacemos referencia a continuación a algunas reflexiones de los/as entrevistados/as en torno a las tensiones y los conflictos que mantuvo el Ayuntamiento en la etapa de Ahora Madrid con los diferentes centros sociales de la ciudad. Así, la concejala de Cultura durante los dos primeros años de mandato, Celia Mayer, sostiene que “una de las expectativas que teníamos todas las personas que habíamos estado participando en movimientos y centros sociales era establecer una vía de comunicación y un marco de derecho a la ciudad, en el cual se permitieran los espacios y centros sociales, y donde estos fueran una constante y una cotidianeidad en la ciudad, con centenares de iniciativas ciudadanas amparadas en el derecho democrático y auspiciadas por el Ayuntamiento, que pudieran generar espacios de socialización, de compartir, de ayudarse, de atender situaciones de extrema necesidad... Eso era una de las expectativas que teníamos al llegar, que eso se institucionalizase. Nos hemos quedado en un punto interesante para un primer paso con la normativa de cesión de espacios que se hizo desde Coordinación Territorial. Eso está bien, pero los resultados han llegado a una parte de la

ciudadanía, pero a otra no. En parte es un marco de derechos que creo que está bien, pero en parte no ha resuelto el problema. Pero también había un conflicto interno. No todos los concejales le dábamos el mismo valor a los espacios sociales. Unos tratábamos de presionar para que ese espacio político se abriera y otros no. Eso era un problema y nosotros perdimos”.

La concejala de Ahora Madrid, Montserrat Galcerán, por su parte, sobre la relación Ayuntamiento-centros sociales sostiene: “Yo entiendo que el Ayuntamiento debe apoyar en lo que pueda y tener la mejor relación posible, pero claro, hay determinadas cosas por las que el Ayuntamiento no puede pasar pues eso sería prevaricación clarísima. Yo con La Enredadera tuve una relación aceptable y me criticaban, pero claro, eso va en la decisión que he tomado. Alguna vez que hubo algún problema, pues hicimos lo que pudimos... pero tú no le puedes decir a la policía que no vaya ahí. [...] Pero claro por según que cosas puedes ir a la cárcel... Es una situación tensa. También puede haber denuncias de vecinos por ruido... Si un local es privado también tienes argumentos para decir que no tienes por qué intervenir. Además, el PP ha cedido muchas veces locales a gente nuestra cercana como Eskalera Karakola o el Campo de la Cebada. El PP cuando gobierna, aunque sea por un modelo caciquil, también lo hace”.

El también concejal de Ahora Madrid, Guillermo Zapata, en una línea similar opina que “si no hay un reconocimiento y tú no tienes un proyecto para ese espacio, pues que pase lo que tenga que pasar, no tienes por qué estar controlándolo todo *per se*, no tienes por qué dejar un espacio cerrado solo para evitar que pase algo (la vida, la ciudadanía, la política, un taller...). Otra cosa es que tengas que intervenir en el edificio porque se cae (y tienes una responsabilidad subsidiaria) o tienes un proyecto y tienes que defenderlo. En el caso de La Dragona teníamos claro que allí había gente haciendo cosas. Si hay un problema hay mecanismos... Puede haber casos en los que el objetivo sea revelar una verdad, que es el autoritarismo del Estado y lleva hacia posiciones de enroque donde quizás tengas que expulsar a la gente. Eso forma parte de las contradicciones que hay que asumir. Resolver esos conflictos es tu trabajo”.

La concejala socialista Mar Espinar, por su parte, considera que: “Ahora Madrid dejó que se diluyeran los procesos completamente. No hicieron lo que tenían que hacer. En el caso de La Ingovernable alargaron el proceso todo lo que pudieron y perdimos un espacio público. El Patio Maravillas o La Ingovernable como conceptos tienen que existir y son enriquecedores para la cultura de la ciudad. Dicho esto, no tienen más derecho que el resto para ocuparlo por el hecho de haber entrado allí. Ese espacio es de todos. Ahora Madrid lo que debía haber hecho era coger esos espacios públicos y devolvérselos a los madrileños, y de eso no hicieron nada”.

Para concluir, una consultora cultural, experta en derecho de la cultura sostiene que “cualquiera que esté en el movimiento okupa se va a encontrar con siglos de derecho romano y civil que defiende el derecho a la propiedad y está en la base de nuestro sistema legal. Una administración tiene que aceptar la legalidad, y la legalidad es el derecho a la propiedad privada recogida en la constitución y el código civil. Ahí, el Ayuntamiento puede hacer poco salvo que los inmuebles sean propios y sino, o crean un movimiento para cambiar la legislación nacional o... el propio sistema legal es un corsé, no podían hacer nada salvo que quisieran ir a la cárcel por prevaricar” (entrevistada 29). Por otro lado, con una opinión diametralmente dispuesta, un participante de uno de los espacios que obtuvo la cesión de un local reflexiona: “Si hay espacios ocupados como La Ingovernable o en su momento el Patio Maravillas es porque no hay suficientes espacios cedidos, un colectivo no ocupa si no es necesario. Es una pena que espacios tan fértiles y tan importantes para el desarrollo comunitario se echen a perder. Hay críticas que hacer: tiene que haber mayor respaldo y una colaboración más activa por parte del Ayuntamiento: mayor seguimiento, acompañamiento y facilitación. Es necesario ofrecer mayor colaboración con los centros de distrito. Nuestros espacios son escuelas de ciudadanía y de desarrollo comunitario y es necesario encontrar cauces por los que estos espacios ocupados puedan tener continuidad” (entrevistado 17).

### **6.5.1.3. EL FOMENTO MUNICIPAL DEL ASOCIACIONISMO**

Si bien una de las políticas del Gobierno de Ahora Madrid en relación con el fomento del asociacionismo fue la cesión de espacios municipales, la cual fue parte importante durante los primeros meses de Gobierno, también se repasan a continuación otras que, con más o menos acierto, se llevaron a cabo en la línea de objetivos relacionados con la promoción de la actividad asociativa y los espacios comunitarios.

Como ya hemos visto en el anterior capítulo, en abril de 2017, el Área de Coordinación Territorial y Asociaciones pasó a denominarse de Coordinación Territorial y Colaboración Público-Social. Este cambio venía motivado por una intención de la corporación municipal de impulsar una “cultura de cooperación cívica en la ciudad [...] generando sinergias entre la ciudadanía y su Gobierno municipal”<sup>272</sup>. Tras el cambio de nombre del área, se aprobó en mayo de 2018 una nueva ordenanza de cooperación público-social, a través de la cual se pretendía crear un marco normativo para favorecer la colaboración entre el Ayuntamiento y el tejido social de la ciudad en

---

<sup>272</sup> Véase: «Coordinación Territorial y Asociaciones pasa a ser Coordinación Territorial y Cooperación Público Social» en *Diario de Madrid* [Digital]. 4 de abril de 2017. Disponible en: <https://diario.madrid.es/blog/notas-de-prensa/coordinacion-territorial-y-asociaciones-pasa-a-ser-coordinacion-territorial-y-cooperacion-publico-social/> [Última consulta: 31 de mayo de 2020].

proyectos de diversos ámbitos como urbanismo, medioambiente, protección de la salud, promoción cultural, desarrollo económico o participación ciudadana entre otros.

Cabe destacar la realización, en 2017, de la jornada *Ciudadanía Activa y Gobierno Local: la ciudad como espacio de cooperación* en la cual tuvo lugar un análisis de la situación del tejido asociativo de las ciudades, dando a conocer experiencias de éxito en la ciudad de Madrid, así como la realización de varios talleres para promover el debate en torno a las líneas de acción futuras<sup>273</sup>.

También en 2017, se inauguraba el Centro de Recursos para el Asociacionismo y la Ciudadanía Activa, CRAS!, un servicio gratuito de préstamo temporal de material (carpas, escenarios, equipos de sonido, mesas, sillas, etc.) dirigido al tejido asociativo registrado en el Ayuntamiento de Madrid, así como a los Foros Locales, con el objetivo de facilitar la realización de jornadas, encuentros, talleres u otras actividades<sup>274</sup>. Durante el primer año, el Ayuntamiento recibió más de 140 peticiones de material y reforzó la partida en 80.000 euros para el año 2019 para la compra de más material<sup>275</sup>. Sofía Miranda (Cs) valora esta iniciativa: “En el CRAS! se cedía material a las asociaciones, lo cual veo una idea bastante buena, pues el material del Ayuntamiento está ahí y tiene que estar a disposición de las asociaciones y es una manera de apoyar al sector cultural que no tiene porque ser siempre con dinero”.

Otro proyecto reseñable fue la creación del Campus Asociativo de Madrid en la Casa de Campo<sup>276</sup>. En diciembre de 2018, el proyecto fue presentado por la alcaldesa Manuela Carmena, y el delegado del Área de Coordinación Territorial y Cooperación Público-Social, Nacho Murgui. En el acto, se expuso la necesidad trasladada desde el Consejo Sectorial de Asociaciones de Madrid al Ayuntamiento de crear un espacio de referencia donde pudieran reunirse asociaciones y federaciones que no tenían donde hacerlo, como ya ocurría en muchas ciudades nacionales y europeas. De esta forma, con una inversión de aproximadamente 9 millones de euros, se optó por

---

<sup>273</sup> Véase: «Jornada de trabajo sobre la cooperación entre administración local y tejido asociativo» en *Diario de Madrid*. Ayuntamiento de Madrid. 4 de noviembre de 2017. Disponible en: <https://diario.madrid.es/blog/notas-de-prensa/jornada-de-trabajo-sobre-la-cooperacion-entre-administracion-local-y-tejido-asociativo/> [Última consulta: 29 de mayo de 2020].

<sup>274</sup> Véase: [www.madrid.es/cras](http://www.madrid.es/cras)

<sup>275</sup> Véase: «El servicio municipal de préstamo CRAS! estrena APP en 2019 y posibilita el intercambio de material entre las entidades» en *Europa Press* [Digital]. 28 de noviembre de 2018. Disponible en: <https://www.europapress.es/madrid/noticia-servicio-municipal-prestamo-cras-estrena-app-2019-posibilita-intercambio-material-entidades-20181128154956.html> [Última consulta: 29 de mayo de 2020].

<sup>276</sup> Véase: «Carmena y Murgui presentan el Campus Asociativo que se construirá en la Casa de Campo». Ayuntamiento de Madrid. 3 de diciembre de 2018. Disponible en: <https://www.madrid.es/portales/munimadrid/es/Inicio/Actualidad/Noticias/Carmena-y-Murgui-presentan-el-Campus-Asociativo-que-se-construira-en-la-Casa-de-Campo/?vgnextfmt=default&vgnextoid=17671acf6d377610VgnVCM2000001f4a900aRCRD&vgnnextchannel=a12149fa40ec9410VgnVCM100000171f5a0aRCRD> [Última consulta: 19 de abril de 2020].

rehabilitar varios pabellones situados en la Casa de Campo con el objetivo de crear este campus, que estaría integrado por el ya comentado anteriormente, Centro de Recursos para el Asociacionismo y la Ciudadanía Activa (CRAS!), aulas de formación, salas de reuniones, salas de exposiciones, una biblioteca, espacios de almacén, áreas de *coworking* y un auditorio, entre otros. Meses más tarde, en uno de los últimos plenos con Ahora Madrid en el Gobierno (marzo de 2019), se proponía por parte de la alcaldía la aprobación de la Escuela del Campus Asociativo de Madrid como “órgano colegiado de asesoramiento y participación en las materias de formación y capacitación, destinadas al sector asociativo de Madrid, vinculado al consejo sectorial de asociaciones y otras entidades ciudadanas”<sup>277</sup>. La propuesta, que fue aprobada con los votos a favor de Ahora Madrid y el PSOE, tuvo la oposición de los otros dos grupos municipales. El Grupo Municipal de Ciudadanos criticó la falta de diálogo con el resto de grupos políticos a lo largo del proceso, así como el excesivo gasto que suponía el conjunto del proyecto. Por su parte, el Grupo Municipal del Partido Popular aludió también, además de al aumento de gasto y burocracia, a la idea sostenida a lo largo de toda la legislatura, que hacía referencia a que las acciones políticas del Gobierno, solo beneficiaban a las asociaciones afines. Ambos partidos (Partido Popular y Ciudadanos) anunciaron en ese momento que no continuarían adelante con el proyecto en caso de lograr formar Gobierno en las elecciones municipales de 2019.

Dentro de este análisis documental-descriptivo que estamos realizando en este subapartado, también resulta conveniente hacer referencia a una serie de datos obtenidos directamente del Ayuntamiento. De este modo, se observa en la **Tabla 6.23** la evolución del número de entidades y colectivos inscritos en el registro del Ayuntamiento, observándose un incremento continuado hasta el 11 de junio de 2019, fecha en la que se incorporó la nueva corporación, finalizando el mandato Ahora Madrid con un total de 2.548 entidades y colectivos registrados, un 34 % más que a finales del año 2014 (último año completo que gobernó el Partido Popular).

**Tabla 6.23:** *Nº de entidades y colectivos inscritos en el Registro del Ayuntamiento de Madrid (2014-2019)*

Año	2014	2015	2016	2017	2018	Junio de 2019
<b>Total (Nº)</b>	1.894	1.896	2.032	2.228	2.463	2.548

Fuente: Ayuntamiento de Madrid.

*Nota: Todos los datos ofrecidos excepto el de 2019 son a fecha de 31 de diciembre.*

<sup>277</sup> Diario de Sesiones del Pleno Municipal del Ayuntamiento de Madrid. Sesión (5/2019). 27 de marzo de 2019. Fecha de edición: 9 de abril de 2019. Número: 1.740.

En lo que respecta a las entidades catalogadas como «culturales» en el Registro del Ayuntamiento de Madrid, también se observa (**Tabla 6.24**) una tendencia incrementalista a lo largo de los cuatro años de la legislatura 2015-2019, pasando de 341 entidades culturales y casas regionales en diciembre de 2014 a 501 en junio de 2019 al término de la legislatura (un 47 % más).

**Tabla 6.24:** *Nº de entidades culturales y casas regionales (2014-2019)*

	2014	2015	2016	2017	2018	Junio de 2019
<b>Culturales</b>	35	33	33	33	-	-
<b>Casas regionales</b>	306	309	339	401	-	-
<b>Culturales y casas regionales*</b>	-	-	-	-	479	501
<b>Total</b>	341	342	372	434	479	501

Fuente: Ayuntamiento de Madrid

*\*Nota: Entidades Culturales y Casas Regionales (antes de la modificación del Reglamento Orgánico de Participación Ciudadana de 2018, esta categoría se dividía en dos).*

En cuanto a personas asociadas censadas en dicha categoría, el aumento también es considerable y continuado, pasando de los 67.287 asociados en 2014 a los 81.302 en 2019 (**Tabla 6.25**), lo cual supuso un incremento de casi un 21 %.

**Tabla 6.25:** *Nº de personas asociadas censadas en cada categoría (2014-2019)*

	2014	2015	2016	2017	2018	2019
<b>Culturales (Nº)</b>	50.470	49.390	47.066	55.315	-	-
<b>Casas Regionales (Nº)</b>	16.817	15.632	14.997	14.461	-	-
<b>Culturales y Casas Regionales* (Nº)</b>	-	-	-	-	79.846	81.302
<b>Total (Nº)</b>	67.287	65.022	62.063	69.776	79.846	81.302

Fuente: Ayuntamiento de Madrid

*\*Nota: Culturales y casas regionales (antes de la modificación del Reglamento Orgánico de Participación Ciudadana de 2018, esta categoría se dividía en dos).*

Otro aspecto que cabe mencionar, el cuál tuvo una cierta relevancia a lo largo de los cuatro años del mandato de Ahora Madrid, fue el relativo a las fiestas populares en los distritos. Si bien es complicado hacer un análisis exhaustivo de las partidas presupuestarias dedicadas al respecto, pues se deben tener en cuenta los presupuestos de los 21 distritos de Madrid y, aún así las partidas para las fiestas pueden provenir de distintas áreas de los distritos, los datos proporcionados por el Ayuntamiento confirman un considerable aumento en estas partidas presupuestarias (**Anexo V**). De este modo, algunos distritos vieron aumentado su presupuesto para las fiestas en más de un 700 % (Chamartín) y otros como Carabanchel, Salamanca, Ciudad Lineal o Villaverde en más de un 300 % en comparación con el año 2014<sup>278</sup>. Este aumento presupuestario fue defendido por el Gobierno de Ahora Madrid como un proceso enmarcado en los objetivos estratégicos del Gobierno local para la descentralización y la democratización cultural. Desde una parte de la oposición, Ciudadanos en este caso, se criticó esta política, la cual servía —según su nº 1, Begoña Villacís— para favorecer asociaciones afines al equipo de Gobierno y mermaba déficits en otras áreas más importantes como limpieza o seguridad.

Por último, se puede observar en la **Tabla 6.26** los importes de las subvenciones para el fomento del asociacionismo otorgadas por el Ayuntamiento desde 2014 hasta 2019. Con la llegada del nuevo Gobierno municipal en 2015 hubo un incremento de las subvenciones realizadas desde el área de Gobierno y para los distritos. Sin embargo, sería en 2017 y los años sucesivos cuando el incremento iba a ser más perceptible llegando a aumentar en un 194 % respecto a 2015. Las subvenciones a las entidades de los distritos también experimentaron un aumento muy considerable desde 2015 hasta 2019 (215 %) y se añadió una partida presupuestaria anual a partir de 2017 de 50.000 euros, para proyectos sociales o culturales en la Cañada Real. Por último, cabe destacar la creación de nuevos convenios con entidades de la ciudad, así como el incremento de las subvenciones con estas, siendo el más destacado el convenio con la Federación Regional de Asociaciones Vecinales de Madrid (FRAVM), que pasó de recibir 178.560 euros (nominales) anuales en 2015 a 315.000 euros (nominales) en 2019 (un incremento del 76 %). En total, las subvenciones al fomento del asociacionismo experimentaron incrementos presupuestarios considerables de un 146 %, de 1.419.492 euros (constantes) en 2015 a 3.495.808 euros (constantes) en 2019.

---

<sup>278</sup> Véase: «El gasto en fiestas se triplica en siete distritos de Madrid en los últimos tres años» en *El País* [Digital]. 1 de septiembre de 2018. Disponible en: [https://elpais.com/ccaa/2018/08/31/madrid/1535741571\\_208740.html](https://elpais.com/ccaa/2018/08/31/madrid/1535741571_208740.html) [Última consulta: 5 de marzo de 2021].

**Tabla 6.26:** *Importe subvenciones de fomento al asociacionismo (2014-2019) (en euros constantes)*

	2014	2015	2016	2017	2018	2019
<b>Área de Gobierno (€)</b>	67.621	67.938	68.117	196.477	193.222	191.386
<b>Distritos (€)</b>	623.330	653.245	1.243.708	1.615.824	1.580.586	1.965.488
<b>Cañada Real (€)</b>	-	-	-	49.119	48.305	47.846
<b>Convenios (€)</b>	728.541	731.956	733.881	1.309.182	1.314.928	1.291.088
<b>Total (€)</b>	1.419.492	1.453.139	2.045.706	3.170.602	3.137.041	3.495.808

Fuente: Elaboración propia a partir de datos del Ayuntamiento de Madrid

Como última acción de la legislatura, desde el Área de Gobierno de Coordinación Territorial y Cooperación Público-Social se publicó una *Guía de gestión municipal en tiempos de participación ciudadana*<sup>279</sup> donde se explicaban las principales competencias del Ayuntamiento de Madrid, así como los mecanismos municipales disponibles para poder llevar a cabo propuestas desde la ciudadanía o el tejido asociativo.

### 6.5.2. ANÁLISIS CUANTITATIVO DE LA ACCIÓN MUNICIPAL

En el ámbito de la gestión comunitaria de la cultura y el asociacionismo, como se observa en la **Tabla 6.27**, la creación de un marco de cesión de espacios a entidades ciudadanas obtiene una buena valoración (3,7 sobre 5) con un 38,8 % de los/as encuestados/as declarando sentirse satisfechos/as con la creación de esas directrices. Menos entusiasmo supuso el anuncio de creación de un Campus de Asociaciones en la Casa de Campo, donde si bien es mayor el número de personas que se sienten satisfechos/as o muy satisfechos/as con la iniciativa, casi la mitad de los/as encuestados/as (49,2 %) afirman sentirse ni satisfechos/as ni no satisfechos/as, (con una valoración media de 3,2 sobre 5). Por otra parte, en cuanto a la relación del Ayuntamiento con dos centros sociales como el Patio Maravillas o La Ingobernable, la sensación generalizada es de insatisfacción con la gestión por parte del Ayuntamiento de ambos conflictos (2,2 sobre 5 de

<sup>279</sup> Guía de gestión municipal en tiempos de participación ciudadana. Ayuntamiento de Madrid. 2019.



valoración media) con predominio en los dos casos de la opción “Insatisfecho/a” (49,2 % en el caso del Patio Maravillas y 35,8 % en La Ingobernable).

**Tabla 6.27:** *Grado de satisfacción con las acciones municipales y la resolución de conflictos relacionados con la gestión comunitaria en la ciudad de Madrid (2015-2019)*

	Muy insatisfecho/a	Insatisfecho/a	Ni insatisfecho/a ni satisfecho/a	Bastante satisfecho/a	Muy satisfecho/a	NS/NC	Media (sobre 5)
	Nº (%)	Nº (%)	Nº (%)	Nº (%)	Nº (%)	Nº (%)	
<b>Marco de Cesión de Espacios</b>	5 (7,5)	12 (17,9)	17 (25,4)	26 (38,8)	7 (10,4)	-	3,7
<b>Campus Asociaciones en la Casa de Campo</b>	7 (10,4)	4 (6)	31 (49,2)	20 (29,9)	4 (6)	1 (1,5)	3,2
<b>Conflicto con el Patio Maravillas</b>	14 (20,9)	31 (49,2)	18 (28,6)	3 (4,5)	-	1 (1,5)	2,2
<b>Conflicto con La Ingobernable*</b>	17 (25,3)	24 (35,8)	19 (28,4)	5 (7,5)	-	2 (3)	2,2

Fuente: elaboración propia a partir del cuestionario realizado

\* Nota: Si bien el centro social "La Ingobernable" ya habido sido desalojado en la realización de este cuestionario, el Ayuntamiento de Ahora Madrid mantuvo la orden de desalojo del centro hasta el final de su mandato (mayo 2019).

Encuestados/as: 67

Nº (%): nº de personas que han marcado esa opción y porcentaje respecto al total

Media: Valoración media de las personas encuestadas

Por otro lado, en la tabla 6.28, se observa cómo una de las valoraciones más respaldadas (26,3 %) es la afirmación de que el Ayuntamiento no fue capaz de establecer un diálogo productivo con algunos de los centros sociales de la ciudad. Además, como ya se observaba en la anterior tabla, se observa un alto grado de acuerdo (24,6 % de encuestados/as) con la creación de un marco de cesión de espacios municipales por parte del Ayuntamiento para potenciar las iniciativas vecinales. Por último, las dos afirmaciones que sostienen que el Ayuntamiento apoyó excesivamente a las organizaciones afines, suman un total de 26,3 %, una de las opiniones más generalizadas.

**Tabla 6.28:** Acuerdo con las siguientes afirmaciones sobre el fomento de la gestión comunitaria y el asociacionismo promovido por el Ayuntamiento de Madrid (2015-2019)

	Frecuencia	Porcentaje (%)
El Ayuntamiento no fue capaz de entablar diálogo con ciertos espacios comunitarios de la ciudad que aportaban una riqueza cultural a la ciudad incalculable.	31	26,3
La creación de un campus municipal de impulso al asociacionismo en la casa de campo sería muy positivo para la ciudad y una reclamación histórica cumplida.	19	16,1
El marco de cesión de espacios creado por el Ayuntamiento es un instrumento para favorecer a sus colectivos afines.	17	14,4
El marco de cesión de espacios creado por el Ayuntamiento es una buena manera de favorecer y potenciar la iniciativa ciudadana.	29	24,6
El Ayuntamiento apoyó excesivamente las asociaciones más afines y dio la espalda al resto.	14	11,9
El Ayuntamiento fue demasiado permisivo con el colectivo de La Ingobernable y debió desalojarles en cuanto okuparon el edificio.	3	2,5
NS/NC	5	4,2

Encuestados/as: 67

Frecuencia: n° de personas que han marcado esa opción

Porcentaje (%): Porcentaje respecto al total que han marcado esa opción

A nivel global, como se observa en la **Tabla 6.29**, casi la mitad de los/as encuestados (47,8 %) se declaran “ni satisfechos/as ni insatisfechos/as” con el fomento municipal de la gestión comunitaria de la cultura y el asociacionismo (3,1 sobre 5).

**Tabla 6.29:** Grado de satisfacción con el fomento de la gestión comunitaria de la cultura y el asociacionismo realizada desde el Ayuntamiento de Madrid (2015-2019) a nivel global (asignación de recursos, ejecución de proyectos, mejoras en este aspecto, etc.)

	Frecuencia	Porcentaje (%)	Media (sobre 5)
Muy insatisfecho/a	5	7,5	
Insatisfecho/a	7	10,4	
Ni satisfecho/a ni insatisfecho/a	32	47,8	
Satisfecho/a	22	32,8	3,1
Muy satisfecho/a	1	1,5	
NS/NC	-	-	
Total	67	100	

Encuestados/as: 67

Frecuencia: n° de personas que han marcado esa opción

*Porcentaje (%): Porcentaje respecto al total que han marcado esa opción*  
*Media: Valoración media de las personas encuestadas*

### **6.5.3. BALANCE GENERAL DE LA GESTIÓN COMUNITARIA DE LA CULTURA DEL AYUNTAMIENTO DE MADRID (2015-2019)**

Si bien la mayoría de todas las opiniones de las personas entrevistadas ya han ido expresándose a lo largo del apartado, en los relativo al tema de cada uno de los subapartados (cesión de espacios, relación con los centros sociales o promoción municipal del asociacionismo), expresamos a continuación dos opiniones del tejido asociativo para posteriormente comentar un balance general en torno a este eje.

Una de las personas del movimiento asociativo entrevistadas hace balance sobre la gestión comunitaria durante el periodo de Ahora Madrid: “En términos generales la valoración es buena. Creo que se ha avanzado, especialmente teniendo en cuenta de donde veníamos hace cuatro años. Esta corporación ha mostrado bastante más sensibilidad que la que tenía el anterior Gobierno” (entrevistado 17).

Un miembro de la comisión de Cultura de la FRAVM, considera que: “La expresión general es que sí hemos sido escuchados. No obstante, el sentimiento generalizado entre las asociaciones es que hubo muy buenas palabras, pero muy poca eficacia y resultados. Sí que ha habido una interlocución buena y fluida, en general, y dimos pasos, pero muchas veces caminando en círculos” (entrevistado 28).

Con todo, se puede observar en el análisis a las distintas acciones llevadas a cabo desde el Área de Coordinación Territorial y Cooperación Público-Social del Ayuntamiento, un cierto interés por potenciar el desarrollo comunitario de los barrios y el asociacionismo. En este sentido, cabe destacar que el hecho de que quien fuera nombrado delegado del área, Ignacio Murgui, hubiese sido presidente de la FRAVM desde 2007, hizo que, a lo largo de la legislatura, la oposición incidiera bastante en posibles beneficios hacia asociaciones afines, por parte del delegado del área.

Si bien se observa, como decimos, una tendencia hacia el fomento del tejido social, se trata más bien de una apuesta por el asociacionismo clásico que por los colectivos autogestionados menos o nada burocratizados, en los cuales el Ayuntamiento encontró una fuerte oposición, al entender estos que el Ayuntamiento no estaba cumpliendo las promesas de participación democrática que le habían llevado hasta el consistorio madrileño. En este sentido, como hemos visto, si bien a nivel presupuestario y cuantitativo en general, los datos arrojan una mejora en el apoyo al

asociacionismo respecto a los años anteriores, las tensiones con los movimientos sociales por okupaciones de espacios o exceso de liderazgo municipal en los procesos decisorios, no distaron excesivamente de lo que pudiera existir años atrás.

## 6.6. BALANCE GENERAL SOBRE LA POLÍTICA CULTURAL DEL AYUNTAMIENTO DE MADRID (2015-2019)

Para terminar el capítulo, exponemos a continuación las percepciones cuantitativas y cualitativas obtenidas fruto de las diferentes técnicas de investigación utilizadas, para conocer la valoración general en torno la política cultural desarrollada en el Ayuntamiento de Madrid, durante la legislatura 2015-2019. Valiéndonos de la información obtenida en el cuestionario realizado, se presentan las percepciones cuantitativas, para seguidamente, valiéndonos de las entrevistas, se muestran las percepciones de corte cualitativo.

### 6.6.1. ANÁLISIS CUANTITATIVO DE LA ACCIÓN MUNICIPAL

A modo de valoraciones finales, podemos observar (**Tabla 6.30**) una cierta satisfacción con la distribución de los recursos municipales para la cultura (un 44,8 % de las personas que participaron en la encuesta afirman estar satisfechos/as) con una valoración media de 3,2 sobre 5.

**Tabla 6.30:** Valoración de la distribución de los recursos municipales destinados a la cultura en Madrid (2015-2019)

	Frecuencia	Porcentaje (%)	Media (sobre 5)
Muy insatisfecho/a	7	10,4	
Insatisfecho/a	10	14,9	
Ni satisfecho/a ni insatisfecho/a	15	22,4	
Satisfecho/a	30	44,8	3,2
Muy satisfecho/a	4	6	
NS/NC	1	1	
Total	67	100	

Fuente: elaboración propia

Encuestados/as: 67

Porcentaje (%): Porcentaje respecto al total que han marcado esa opción

Media: Valoración media de las personas encuestadas

Por otro lado, en referencia a la **Tabla 6.31**, un 88,1 % de las personas que respondieron la encuesta consideran que sí ha habido un cambio en la política cultural del Ayuntamiento de

Madrid respecto a la anterior etapa de gobierno. Por el contrario, un 11,9 % consideran que no ha habido cambio alguno. De entre las personas que sí consideran que hubo un cambio en las políticas culturales, la valoración del Ayuntamiento de Madrid es bastante positiva, con un 47,8 % de los participantes que valoran el cambio positivamente y un 32,8 % que lo valora muy positivamente (**Tabla 6.32**).

**Tabla 6.31:** *En el periodo 2015-2019, ¿ha habido un cambio en las políticas culturales respecto al periodo 2011-2015?*

	Frecuencia	Porcentaje (%)
Sí	59	88,1
No	8	11,9
Total	67	100

*Encuestados/as:* 67

*Porcentaje (%):* Porcentaje respecto al total que han marcado esa opción

**Tabla 6.32:** *Valoración del cambio*

	Frecuencia	Porcentaje (%)
Muy negativo	2	3
Negativo	2	3
Ni positivo ni negativo	2	3
Positivo	32	47,8
Muy positivo	22	32,8
NS/NC	-	-
Total	67	100

*Encuestados/as:* 67

*Porcentaje (%):* Porcentaje respecto al total que han marcado esa opción

En este último bloque de valoraciones generales, las personas que respondieron la encuesta fueron preguntadas abiertamente (sin opciones a elegir) por los puntos más fuertes y débiles de la política cultural municipal en Madrid (2015-2019). En cuanto a los puntos más destacados, para los cuales se aportaron 54 respuestas, cabe destacar la descentralización cultural realizada, siendo mencionada en un 27,8 % de las respuestas, la línea de ayudas a la creación cultural (14,8 %) y la creación del bono cultural para jóvenes, JOBO (9,3 %). Por el contrario, entre los puntos más débiles de la política cultural, con 52 respuestas aportadas, se encontrarían la mala gestión e

inoperancia generalizada (26,9 %), la falta de una concejalía de cultura (13,5 %) cuando, a raíz del cese de la concejala Celia Mayer a mitad de legislatura, esta fue asumida directamente desde la alcaldía y la gestión de la cultura en los distritos (11,5 %).

Para concluir este apartado, a modo de conclusión final, mencionamos la información obtenida con el cuestionario respecto a la valoración final de la política cultural de la ciudad en el periodo 2015-2019 (**Tabla 6.33**). Ante esta pregunta, con una valoración positiva, un 49,3 %, la opción mayoritaria, afirmaba sentirse “satisfechos/as” con la política cultural desarrollada, mientras que un 13,4 % se sentía “muy satisfecho/a”. Con peor valoración, un 16,4 % decía sentirse “insatisfecho/a”, seguido de un 11,9 %, “ni satisfecho/a ni insatisfecho/a y un 9 % que afirmaba sentirse “muy insatisfecho/a”. La nota media obtenida es de 3,4 (sobre 5), 6,8 (sobre 10).

**Tabla 6.33:** Valoración de la política cultural de la ciudad de Madrid (2015-2019)

	Frecuencia	Porcentaje (%)	Media (sobre 5)
Muy insatisfecho/a	6	9	3,4
Insatisfecho/a	11	16,4	
Ni satisfecho/a ni insatisfecho/a	8	11,9	
Satisfecho/a	33	49,3	
Muy satisfecho/a	9	13,4	
NS/NC	-	-	
Total	67	100	

Encuestados/as: 67

Media: Valoración media de las personas encuestadas

## 6.6.2. ANÁLISIS CUALITATIVO DE LA ACCIÓN MUNICIPAL

Comenzamos este análisis haciendo referencia a algunos aspectos transversales que, principalmente en un nivel más político que cultural jugaron un papel relevante en la política cultural llevada a cabo en el Ayuntamiento de Madrid entre 2015 y 2019. Si bien algunos de estos aspectos ya han sido analizados superficialmente en algunas partes del presente trabajo, se presenta este subapartado como una compilación de los mismos a modo de resumen.

En primer lugar, acatando el orden cronológico, se pueden encontrar en el Gobierno de Ahora Madrid enormes dificultades en el aterrizaje al consistorio. La formación de una candidatura en apenas unos meses, con muchas personas sin experiencia en la política institucional y sin la configuración de un programa electoral —especialmente en el campo cultural— sólido, se vio

superada por unos resultados electorales que les iban a permitir gobernar cuando pocas personas se planteaban esa posibilidad. Así, a través del relato de algunos protagonistas y otros agentes, se puede constatar ciertas dificultades en la inmersión del equipo de Gobierno dentro de un ente administrativo tan grande como es el Ayuntamiento de Madrid.

La concejala de Ahora Madrid, Montserrat Galcerán, analiza la llegada al Gobierno municipal: “Yo creo que se juntaron dos aspectos: uno de corte más psicológico y otro más político. Por el lado psicológico, era gente muy joven (aunque tampoco tanto), pero tenían una experiencia algo naïf. Era gente que eran precarios que venían de centros okupados... Yo estaba muy ilusionada por eso, pero luego me di cuenta que eso les hacía muy débiles psicológicamente. Las presiones que les imponía Manuela eran notables y se vieron muy sobrepasados. Además, la institución tiene una lógica muy pura. Te entra mucho miedo de que vas a meter la pata. Tú firmas habitualmente cientos de miles de euros si diriges un área. Psicológicamente eran demasiado frágiles y políticamente lo racionalizaron como que era una experiencia muy interesante que no podíamos tirar por la borda por ser demasiado radicales. Se centraron en gestionar bien y que no hubiera corrupción (que no la hubo) y bastante transparencia (que hubo bastante) y cierta decencia. El marco era «gestionar». Lo que más oías era «No prevaricaremos». El miedo a eso era terrible. No hubo la reflexión de hasta dónde podíamos tensar la cuerda. Además, se mantuvieron los técnicos anteriores. Nosotros tres, (Montserrat Galcerán, Pablo Carmona y Rommy Arce) y Carlos (Sánchez Mato) cambiamos todo el staff porque teníamos miedo de los que estaban. No era fácil encontrar técnicos de alto nivel que sean leales pues llevaban gobernando 25 años. El 70 % son del PP y PSOE. Nos costaba encontrar mucho a alguien cercano a nosotros. La mayoría de altos cargos no se cambiaron y era lo que había que haber hecho. En cultura, a veces el PP y el PSOE sabían antes las cosas que nosotros. Los funcionarios también se curan en salud muchas veces y no quieren arriesgarse”.

También Celia Mayer considera que debieron producirse cambios más considerables en la estructura burocrática: “No fuimos capaces de hacer procesos de simplificación administrativa y si los hubiésemos hecho, la gestión habría ido bastante más rápida en muchas cosas. Esa sensación de asfixia administrativa porque te come el procedimiento (que te impide hacer el cambio) fue una constante durante los 4 años”. La portavoz socialista, Mar Espinar, en una línea similar, sostiene que: “El error mayor que hizo Ahora Madrid es no cambiar el mastodonte burocrático que es el Ayuntamiento de Madrid que se hizo a imagen y semejanza del PP de Gallardón. Ellos ya sabían cómo funcionaba. Yo no sé por qué no tocaron nada y no se hicieron con las riendas de ese monstruo burocrático que es el Ayuntamiento”.

Un escritor y artista visual madrileño incide en las dificultades del equipo de Gobierno fruto de la escasa experiencia institucional: “El Ayuntamiento es un monstruo con muchos funcionarios y un presupuesto de miles de millones de euros. Llegar del Patio Maravillas a gestionar el Ayuntamiento no debe ser fácil” (entrevistado 43). Por su parte, para un miembro de la mesa interdistrital de Cultura de los Foros Locales, la principal dificultad estuvo en la diversidad ideológica de la formación: “Uno de los problemas de Ahora Madrid es que no tenía una organización detrás y estaba formada por gente con planteamientos muy diversos. Muchas de las personas en Ahora Madrid no contaban con un sustento ideológico (eran habitualmente post-marxistas, anticomunistas y populistas). El trabajo sociocultural pasaba por rescatar los elementos culturales clásicos que siguen siendo válidos y actualizarlos en su consumo (entrevistado 16).

También fue duramente criticado —desde perspectivas cercanas a los movimientos sociales— una cierta institucionalización de las personas participantes de Ahora Madrid que habían entrado en el Ayuntamiento. Ante esta crítica, Guillermo Zapata reflexiona: “Había personas que lo que nos pedían era que nos institucionalizásemos más (que no les preguntásemos tanto o que tomáramos decisiones más soberanas o que obedeciésemos a Manuela). La lectura de la institucionalización diría que tiene que ver con ese «nos doblamos y con eso doblamos». Yo no me arrepiento prácticamente de ninguna de las cosas que he hecho desde el punto de vista institucional, con las contradicciones que ello pudiera implicar. Yo no me he sentido mal con los momentos en los que he votado. Sí creo que es un error profundo la incapacidad de producir un sujeto político que se dotara de normas que pudieran trabajar con ese proceso de institucionalización, desde una perspectiva que no fuera exclusivamente la del control. La idea del control de abajo a arriba, yo no tengo la necesidad de hacerlo en el Gobierno del Estado, por ejemplo. Creo que hay que darles más vueltas a cómo opera la construcción de un vínculo político fuerte de transformación intensa o radical de la realidad, ¿cómo hacer eso operativo? ¿qué máquina eres capaz de pensar para que esa radicalidad no se deshaga? Yo lo que no percibo es esa especie de lógica entre la institucionalización y posición de privilegio social. Sí hay una diferencia brutal en el hecho de ser o no concejal, en lo más material y concreto (paro 14 meses, salarios superiores, visibilidad que a veces es positiva, red de relaciones que estableces...) pero la idea de que llegamos allí y nos apoltronamos y dejaron de creer... igual hay algo de eso, pero no es determinante para solucionar los problemas”.

Por otro lado, si bien el programa cultural de Ahora Madrid tardó —como ya hemos visto— casi un año en ser explicado con una cierta profundidad, ya desde el comienzo de la legislatura, la oposición trató de establecer continuamente un relato en torno a una cierta ideologización de la cultura. Así, a las diferentes declaraciones ya citadas en el anterior capítulo de los tres grupos municipales, meses más tarde, coincidiendo con el ecuador de la legislatura, al ser preguntada la



oposición por el balance de la acción municipal en materia de política cultural en un artículo del diario *El País*<sup>280</sup> de nuevo, se insistió en este aspecto. Isabel Rosell, portavoz de Cultura del Partido Popular, afirmaba: “Las escasas aportaciones de la alcaldía han venido determinadas por la utilización descarada de la cultura exclusivamente como herramienta ideológica y propaganda”. Por su parte, Sofía Miranda sostenía: “No ha habido ni transparencia ni diálogo en la política cultural municipal, y llevamos dos años en los que la cultura ha sido noticia solo por los escándalos producidos. También ha habido una tendencia a ideologizar la cultura, un error, porque no pertenece a ninguna ideología”.

Por último, en referencia a esta ideologización de la cultura denunciada por la oposición, Isabel Rosell, portavoz del PP, expone: “Si tú aplicas demasiada política y demasiada ideología a veces te olvidas por qué estás allí, que no es por frases o por utopías sino por dar servicio y tomar decisiones. [...] Cuando tú partes de la base de una ideología y no de una gestión o una realidad o necesidades, estás intentando transformar una realidad, pensando que, porque tú hagas esos programas, va a haber más cultura de ese tipo porque la estás regando, pero no funciona así. Es una manera de crear una necesidad que no existe. La labor pública en cultura parte de la necesidad de garantizar el derecho al acceso a la cultura. Cuando ellos dicen que la cultura es un derecho... esa no es la función. El político tiene que garantizar el acceso a la cultura, y luego definir lo que es cultura. Si cualquiera puede hacer cultura... ¿la cultura siempre es disfrute? ¿cómo distingues la cultura del ocio? ¿la comida y la gastronomía? ¿el disfrazarse en Carnaval? El entretenimiento y pasárselo bien también es cultura, pero... ¿tenemos que pagar eso también? Si quieres que participen los vecinos me parece muy bien, pero... ¿qué participen en qué? ¿en hacer cultura? ¿en disfrutarla o consumirla? Quieres que ellos sean los protagonistas de la cultura. Ahora Madrid parte de que la ciudadanía tiene que ser el sujeto cultural activo capaz de producir, de crear, de aprender, de divulgar, de discutir activamente la política cultural... me va usted a perdonar, en algunos sitios lo podrá hacer y en otros no. Porque al final, era una politización constante. Si tú partes de la base de que tienes que hacerlo todo para el ciudadano y que cualquiera puede hacer cultura y tú eres el responsable de que se conviertan en protagonistas de la cultura... eso queda muy bien, pero igual a mí no me interesa ser artista y lo que me interesa es leer una obra de teatro o leer un libro. [...] Se debe dejar y facilitar que la gente haga cosas, que lo privado haga cosas... no solo se puede apoyar lo experimental... con el dinero de la mayoría no puedes pagar algo a lo que va a ir muy poca gente. [...] La libertad y el espíritu crítico se pierden. Participan, pero tú decides”. Ante estas críticas por la ideologización de la cultura llevada a cabo por el Gobierno de Ahora Madrid, la asesora del área de Cultura del Gobierno, Azucena Klett, afirmaba en una mesa

---

<sup>280</sup> Hermoso, B. «El vía crucis cultural de Ahora Madrid» en *El País* [Digital], 22 de mayo de 2017. Disponible en: [https://elpais.com/cultura/2017/05/16/actualidad/1494944095\\_854016.html](https://elpais.com/cultura/2017/05/16/actualidad/1494944095_854016.html) [Última consulta: 28 de marzo de 2021].

redonda sobre políticas culturales en los ayuntamientos municipalistas que “ideologizada la cultura estaba antes, cuando solo se celebraban fiestas como los Reyes Magos o la Semana Santa y no había ningún reconocimiento a una ciudad cosmopolita como es Madrid” (Plataforma Iniciativas Culturales Urbanas Valencia, 2017).

Estas reflexiones se pueden enlazar con una permanente crítica realizada desde los sectores culturales hacia el Gobierno municipal en torno a la poca relevancia de estos en la acción cultural municipal. Un empresario teatral argumenta: “No sentimos olvido, sentimos claramente un desprecio absoluto hacia lo que representaba el sector al que yo represento. Yo tuve varios encuentros con Manuela en su despacho, donde plantearon una serie de convenios que no se llegaron a firmar al final de la legislatura. Ella los promovía, pero su equipo no los ponía en marcha. Todo lo que olía a empresa lo repudiaban y no se puede ser tan sectario. El equipo de la alcaldesa, al contrario que ella, no propiciaba ningún puente, al contrario de la alcaldesa que sí los propiciaba. El sectarismo ha imperado en esa pseudopolítica de participación” (entrevistado 37). En torno a esta crítica, el coordinador general de la alcaldía, Luis Cueto argumenta: “Yo creo que el tema de los sectores era una polémica permanente respecto de dónde ponían el foco los responsables de Cultura. Para los que lo criticaban por buscar la generación de la cultura desde la base, estabas arruinando a los que realmente daban trabajo, creaban espectáculos, tenían a su cargo un montón de responsabilidades.... para los que no lo criticaban, el seguir atendiendo casi en exclusividad a esos sectores que ya tenían sus lobbies y sus capacidades, y trabajaban con otro nivel de interlocución con el Ministerio de Cultura o la Comunidad Autónoma, que eran los tradicionales receptores de subvenciones, decían: «¿para qué hemos tenido un Ayuntamiento progresista de izquierdas diferente a lo de siempre? Para eso hubiéramos votado al PSOE que ya tenían acuñadísima la cultura corporativa de los sectores y de los de la ceja»”.

Por su parte, Celia Mayer, quien asumió el cargo de concejala de Cultura tras la dimisión de Guillermo Zapata, sin tener una trayectoria vinculada al sector cultural, explica su relación con los sectores culturales durante su etapa como delegada del área: “Durante mi etapa sentí un rechazo absoluto del sector. Suele pasar y es una contradicción brutal que tiene la cultura, que es un sentimiento muy generalizado dentro del sector como de maltrato institucional (nunca hay nadie que sea profesional, nunca se respetan los consensos...) y es un poco verdad, pero también hay una parte de reflexión de pensar en qué está pasando para que nosotros no podamos auto representarnos de alguna manera. Es decir, por qué el sector cultural y los tejidos culturales de base, no son capaces de hacer un lobby dentro de los partidos políticos que impongan sus agendas políticas y sus representantes. En general, la gente del Ayuntamiento fue tremendamente amable, pero yo pienso que ellos me verían como una extraña”. Mayer también analiza las tensiones provocadas con los sectores culturales y el rechazo por un tipo de cultura que se quiso promover

desde el Gobierno local: “Una de nuestras batallas fue qué se entendía que tenía que hacer un Ayuntamiento (que no un Ministerio) en términos de políticas culturales. Yo entiendo que el sector le pida al Ministerio políticas sectoriales, pero yo creo que la perspectiva cultural de los ayuntamientos tiene más que ver con pensar la cultura como un derecho para la ciudadanía y eso significa tener acceso a productos culturales que pueden estar en nuestros centros, acceso a aprender cultura, sin que sean solo las élites elegidas las que puedan hacerlo y unos derechos que se declinan en múltiples cosas. El sector pretendía que el Ayuntamiento operara como un Ministerio, como un agente dinamizador de la economía cultural de la ciudad, que principalmente se representaba en las necesidades del sector y, sin embargo, en todos los barrios de la ciudad, cualquiera pudiera acceder a la cultura. Eso fue un choque permanente de cómo se entendía cada una de las cosas que hacíamos. [...] Hay un elitismo cultural impresionante y hay un desprecio de unos determinados agentes en la cultura de sectores de cultura con respecto a otros tipos de cultura impresionante. Yo creo que la cultura es una red de conexiones y, entonces, cuanto más fomentes una cultura, más se va a reforzar la otra, a más gente le va a llegar, más público vas a tener, más gente se va a interesar... creo que es una visión muy poco empresarial y muy poco innovadora de lo que puede llegar a ser la cultura. Muy cortoplacista. Si en Madrid fuéramos capaces de lanzar un modelo cultural de la ciudad que fuera mucho más híbrido, que no solo tuviera las grandes artes escénicas en espacio cerrados, que compitiera con otras ciudades europeas, que innovara más... eso le daría beneficios a todo el mundo de todo tipo. Me parece de una ceguera muy brutal”.

Por su parte, Azucena Klett, asesora del área de Cultura, sostenía: “Parece que como Ayuntamiento no valoramos a los sectores profesionales. Claro que lo valoramos. Nosotros mismos somos profesionales de la cultura. Lo que pensamos es que el profesional no debe ser el destinatario de las políticas públicas ni el único que participe en su definición. El profesional debe ser un agente más en el marco de políticas públicas que a quien van dirigidas en última estancia es a la mejora de la calidad de vida de la ciudadanía. [...] Los municipios recibimos mucha presión de los sectores, pero... ¿Es competencia de los municipios desarrollar una política económica de apoyo a los sectores (que sería más bien estatal o autonómica) o es más bien el desarrollar todo el marco del derecho a la cultura, proximidad, acceso...? competencialmente lo que nos tocaría sería esta última parte (Plataforma Iniciativas Culturales Urbanas Valencia, 2017).

El último aspecto a tratar en este apartado, el cual ya ha sido comentado anteriormente brevemente, tiene que ver con la división interna surgida en el seno de la formación del Gobierno de Ahora Madrid. Si bien la diversidad de las personas que conformaban la candidatura —en términos de procedencia, experiencia o tradición política— jugó un papel que —tras los resultados electorales— pudo leerse como algo positivo, el desarrollo de la legislatura evidenció

una serie de tensiones internas que vendrían a dinamitar la cohesión del grupo municipal completamente. Así, tras la investidura de Manuela Carmena y su decisión —ya comentada— de no participar en la mesa coordinadora que, en teoría iba a ser el órgano de toma de decisiones de la formación, comenzó a formarse rápidamente un grupo formado por los/as concejales/as afines a la alcaldesa —los «mejores» denominados por la propia alcaldesa— y otro grupo con los llamados concejales «díscolos» que en numerosas ocasiones mostraron su disconformidad con las acciones, discursos o votaciones realizadas por la parte del grupo más afín a la alcaldesa. En este grupo se encontraban concejales como Carlos Sánchez Mato, proveniente de Izquierda Unida, Montserrat Galcerán o Rommy Arce, de Anticapitalistas o de Ganemos, como Pablo Carmona. Si bien esta división comenzó a resultar muy evidente al poco tiempo del inicio de la legislatura respecto al posicionamiento en diferentes temas, en el ámbito patrimonial y urbanístico fue especialmente evidente esta división, sobre todo al final de la legislatura con las posiciones acerca de la aprobación de proyecto Madrid Nuevo Norte, la conocida como «Operación Chamartín»<sup>281</sup>.

En una suerte de posición intermedia, se encontraban Guillermo Zapata y Celia Mayer, vinculados al espacio Madrid 129, los cuales explican su posición y las tensiones generadas. Celia Mayer explica: “Lo vivíamos muy mal y fue una tensión insoportable. Siempre habíamos entendido la política de otra manera a la que se estaba viviendo en la institución por muchas razones (cultura política, motivos personales...). Lo que se daba habitualmente en el seno del gobierno municipal era una política de choque de trenes entre dos visiones muy antagónicas y que además competían por el poder para la siguiente legislatura, que fue lo que nos partió por la mitad e imposibilitó que hubiera otra confluencia de cara a las próximas elecciones. Nosotros teníamos muchas diferencias y afinidades con las dos partes, pero partíamos de otra cultura política y nos tiramos los 4 años intentando mediar y negociar, con muy poco éxito (perdimos), pero pensábamos que uno de los restos de otra política municipalista era hacer las cosas de otra manera, negociar de verdad, y no fue así”.

Por su parte, Guillermo Zapata, también aporta su visión en torno a esta división interna: “Sí, estábamos en un punto intermedio Celia y yo. Formábamos parte de un colectivo que se llama Madrid 129 y nosotros obedecíamos a ese colectivo, que a veces decía por aquí o por allí. A veces

---

<sup>281</sup> Mientras que el grupo de concejales más cercanos a la alcaldesa se mostró favorable a la aprobación del proyecto Madrid Nuevo Norte, los concejales «díscolos» fueron muy críticos con el proyecto denunciando entre otros aspectos el carácter especulativo del proyecto, la privatización del suelo público que suponía, la ampliación del desequilibrio territorial norte-sur o el impacto ecológico de la operación. Véase: Carmona, P., «Romper Madrid, la Operación Chamartín como síntoma» en *Público* [Digital]. 20 de septiembre de 2018. Disponible en: [https://blogs.publico.es/contraparte/2018/09/20/romper-madrid-la-operacion-chamartin-como-sintoma/?utm\\_source=twitter&utm\\_medium=social&utm\\_campaign=web](https://blogs.publico.es/contraparte/2018/09/20/romper-madrid-la-operacion-chamartin-como-sintoma/?utm_source=twitter&utm_medium=social&utm_campaign=web) [Última consulta: 25 de abril de 2021].

nos autootorgamos la posición de mediación, pero era una posición algo *fake*, porque las partes, en general, no siempre nos reconocían ese papel, y tampoco lo intentábamos mucho. No había un consenso sobre cómo se tomaban las decisiones de voto legitimado por una fuente democrática. Llegamos todo lo lejos que pudimos, desde el punto de vista imaginativo, que termina en el momento en que formamos gobierno. El Gobierno no sigue trabajando sobre esa hipótesis. Nosotros no habíamos decidido el sentido del voto. Teníamos una interpretación consensual de lo que había que hacer ahí, yo hubiera preferido tener normas asumidas por todos. Eso no se daba porque el sujeto Ahora Madrid no se había desarrollado y no era capaz de imponernos esa disciplina. Manuela toma la decisión de no participar en el marco de coordinación, no consideró que ese marco debía ordenar la vida política o cómo ella se desarrollara como alcaldesa. El problema de abandonar ese espacio es que no le da la oportunidad de definirlo. Todo estaba diseñado para que las posiciones de voto fueran a través de un órgano que fuera mayor que los 20 concejales y, por tanto, más democrático, o por lo menos, establecer un mecanismo colectivo. Al abandonar eso, Manuela lo que genera es la imposibilidad de que una regla exista. Ahí hay diferentes decisiones: algunos compañeros se ven como autónomos en las decisiones en el pleno u obedecen a otra parte (Ganemos, IU, Madrid 129, Podemos...). Algunos de nosotros lo que intentamos fue construir algún tipo de mecanismo que nos diera orden. A partir de ahí se convirtió en una política de hechos consumados (al estilo de los diputados ingleses). Esa división evidentemente fragiliza muchísimo la posición del sujeto colectivo. Los concejales de distrito cooperábamos bastante, nos relacionábamos con las áreas de la misma manera... pero el pleno era otra cosa”.

Sobre esta división interna, Luis Cueto, coordinador general de la alcaldía, y persona de confianza de Manuela Carmena sostiene: “Yo creo que eso es una cosa natural en colectivos no profesionalizados de la política. Eso nunca ocurrirá en PP, Ciudadanos o PSOE porque quien se atreva a salirse de la dirección del partido está muerto para la siguiente legislatura. A los activistas sociales no les importa estar muertos. Su vocación no es perpetuarse en el cargo político por lo que tienen una libertad total para la insubordinación. Yo creo que eso es bueno. A efectos externos, da sensación de jaula de grillos, a efectos de la generación de políticas menos dirigistas y más creativas, mucho más entroncado en la calle. Cuando eso se pasa de la raya y se entra en descalificación, ya es solo desgaste”. Por su parte, Montserrat Galcerán, una de las concejales más críticas con las decisiones tomadas desde la alcaldía sostiene: “La división obviamente la percibimos muy mal. Con una cierta ingenuidad, pensamos que el sistema que habíamos construido, de reuniones, plenarios, participación, iba a proseguir dentro de la candidatura. [...] Desde mi punto de vista, habría que haber reforzado las dinámicas de grupo. Rita Maestre (Portavoz del Gobierno y persona de confianza de la alcaldesa) vio que no importaba la división interna siempre y cuando esta fuera minoritaria. Cuando había discusión en alguna proposición,

la posición de Rita siempre era lo que dijera Manuela, si vosotros queréis votar otra cosa sin problema (aunque luego nos criticaran). Nuestros votos normalmente eran simbólicos y rara vez inclinamos la balanza”.

Para conocer una opinión externa a la formación, Mar Espinar, portavoz socialista ofrece su visión sobre la división interna del equipo de Gobierno: “Lo vivíamos como un dislate, como lo que fue ese gobierno. Fue el ejemplo más claro de por qué el PSOE no entró nunca en el Gobierno. Porque entonces Ahora Madrid se partía. Había gente que no nos quería y otros que sí. Los equilibrios que tuvo que hacer Manuela Carmena los admiro. Admiro la capacidad de aguante que yo no tendría. Al final ella con las cosas que le importaban las hacía y cuando se le iba algo de las manos dejaba hacer, pero cuando luego tocaba corneta, volvían al redil. Políticamente se veía todo como un dislate. Resulta curioso que muchas veces votáramos con el sector más radical, pero es que el PSOE siempre ha pensado lo mismo. Sobre todo, en patrimonio cultural siempre hemos defendido que una ciudad sin patrimonio es una ciudad sin alma. Al final, las grandes empresas y los que ponen la pasta tiene un poder, que incluso aquellos que se creen por encima del bien y del mal acababan sucumbiendo a él”.

Con todo, es una evidencia notoria la división interna que se produjo en el seno del Gobierno municipal, reconocida por todas las partes implicadas y, de hecho, quedó totalmente demostrado con las candidaturas para las elecciones municipales de 2019 donde por un lado se presentó Manuela Carmena con la candidatura Más Madrid, conformada con los/as concejales/as más afines, y, por otro lado, Madrid En Pie Municipalista, conformada por miembros de los sectores más críticos con la corriente *carmenista*.

Por último, dado que todas las personas entrevistadas para la investigación realizaron a modo de conclusión una valoración general de la política cultural de Ahora Madrid en la legislatura 2015-2019, se exponen a continuación las respuestas obtenidas combinadas con otras declaraciones realizadas, siguiendo el orden que hemos tratado de mantener a lo largo de todas las percepciones cualitativas expuestas, es decir, concejales/as del equipo de Gobierno y cargos de responsabilidad de equipamientos culturales, oposición política y agentes culturales y sociales de la ciudad.

Así, uno de los mandos más cercanos a la alcaldesa, el coordinador general de Alcaldía, Luis Cueto sostiene que: “La política cultural fue un deslumbrante intento de ser diferente en la política desde abajo, con el despliegue en los distritos, con la atención a un patrimonio muy descuidado. Madrid recuperó brillo, presencia institucional, una actividad cultural con determinados eventos, abriéndose a la multiculturalidad y tuvo una época muy importante (no tan famosa como la movida). Pero tuvo un reverdecimiento cultural importantísimo y salimos de la caspa de la etapa

de Ana Botella y Álvarez del Manzano. Culturalmente hay dos grandes momentos en Madrid en los últimos años: Gallardón con Alicia Moreno y con Manuela Carmena”.

Un tanto más de crítica se aprecia en las palabras del primer director general de Programas y Actividades Culturales Jesús Carrillo, quien considera que se hicieron proyectos interesantes, pero con poco impacto real sobre la población, entre otros motivos, por el poco trabajo que se consiguió hacer en los barrios: “Se podía haber hecho muchísimo más pero también es cierto que no teníamos los instrumentos para hacerlo. Como ocurre en casi todas las instituciones del Estado, uno tiene que trabajar con los medios que hay, y ser honesto con esos medios e intentar hacer lo que pueda dentro de lo que hay e intentando poner a prueba la plasticidad de esos instrumentos. También hay que ser consciente de quién tiene el poder. La estructura del Ayuntamiento era tremendamente rígida y hacía que los programadores en el fondo tuviéramos las manos atadas porque es difícil hacer políticas culturales cuando las políticas económicas son totalmente ajenas. Traducir lo que queríamos hacer a la estructura es muy difícil. También hay muchos recursos en Madrid que podrían utilizarse mejor. Hubo proyectos preciosos que tuvieron un impacto en la población mínimo y tendrían que haberse hecho de un modo más sistemático por distritos y dotación de agentes para que los llevaran a cabo. Madrid es inmenso y no podemos quedarnos solo con un puñado de experiencias bonitas. Con más tiempo, una mayor confianza y cohesión del equipo, se podrían haber hecho trabajos desde abajo lentamente. Había mucha buena voluntad, pero es cierto que lo hicieron todo entre cuatro gatos (diez personas para toda la ciudad). Se pretendió seguir trabajando a pesar de todo, hacerlo con los medios que había. Si hubiera habido alguien con autoridad en el Ayuntamiento, el poner en los centros culturales de distrito alguien responsable podría haber sido lo más interesante que se hubiera hecho. Utilizar las infraestructuras de los barrios de otras maneras, podría haber sido la herencia. Puedo percibir que no hubo la capacidad ni la autoridad para hacerlo. Nacho Murgui me dio la impresión de que tenía las manos atadas ahí, por la verticalidad del poder de la alcaldesa, las rivalidades de los concejales de los distintos distritos que podían impedir llegar a acuerdos... Carmena nunca le dio demasiada autoridad y es difícil poner de acuerdo a diferentes sujetos”.

Guillermo Zapata, concejal de Cultura durante las primeras horas de Gobierno hasta su dimisión, no considera que haya habido una oportunidad perdida: “Se avanzó en la cuestión de la descentralización y los derechos, fundamentalmente en la capa del acceso, no fuimos capaces de llegar ni a la de producción ni a la de distribución, creo que debimos haber sido capaces de llegar ahí. La idea de que los sujetos fueran capaces de distribuir cultura no habría sido posible en ocho años, pero sí creo que la podíamos haber garantizado de una manera más potente y haber avanzado la cuestión de la propia producción, no solo con las subvenciones a la creación sino también generando infraestructuras (locales de ensayo, talleres para video...) que podíamos haber llegado

a hacerlas con más tiempo. Sobre si fue una oportunidad perdida... oportunidad perdida me habrían parecido cuatro años más del PP. Creo que hay que ser más ambiciosos, pero a partir de lo conquistado si no, todo son oportunidades perdidas”. La persona que sustituyó a Zapata, quien fuera concejala de Cultura hasta aproximadamente el ecuador de la legislatura, Celia Mayer, destaca una cierta ambivalencia en sus sensaciones sobre la legislatura en materia cultural: “Tengo un balance positivo y negativo a la vez, de luces y sombras. Por un lado, creo que hicimos cosas muy buenas y bonitas que sentaron las bases de un nuevo modelo cultural: democratizar espacios, hacer transparentes los concursos, llevar la cultura a los barrios y que la cultura fuese un derecho para muchas personas.... Todo eso giró un poco el timón de las políticas culturales municipales y a la vez inacabado, porque fue poco tiempo, el Ayuntamiento es una maquinaria muy complicada y muy lenta y hubo muchas expectativas no cumplidas”.

Por su parte, Belén Llera, directora general de Bibliotecas, Archivos y Museos también hace balance: “A nivel de política cultural creo que se intentó apoyar al tejido, que hasta entonces había estado muy al margen, y se intentó que ese tejido tuviera espacios donde ser programados... Se intentó apoyar a las pequeñas compañías teatrales, editoriales... La parte quizás más complicadas es lo que llaman la innovación aburrida. Yo puedo crear un servicio innovador, pero si no he creado las condiciones estructurales para que eso se mantenga no sirve y es quizás lo que ha faltado o no ha dado tiempo, que es lo que permite que determinados avances continúen o se mantengan”.

Marcos García (Medialab Prado) hace balance desde la visión que le daba estar dentro del funcionamiento de un espacio tan relevantes para este equipo de Gobierno como Medialab Prado. Así, sostiene: “En general, creo que la sensación es de oportunidad perdida. Se intentaron muchas cosas y aunque hubo aciertos, hubo también errores. Queda pendiente hacer balance y extraer aprendizajes”.

Si bien encontramos una cierta autocrítica en varias de las reflexiones de los miembros del equipo de Gobierno o los cargos directivos o técnicos, el balance que hace la oposición política es diametralmente diferente y bastante más crítico. De esta forma, comenzando por el grupo municipal socialista, quien apoyó la investidura de Manuela Carmena como alcaldesa. Su portavoz, Mar Espinar, definió en la última Comisión de Cultura de la legislatura a las personas de Ahora Madrid como “un enjambre de gente bien jugando a ser progre” afirmando: “si cuando les digo que el PSOE apostó por ustedes y perdimos, soy hasta optimista. No se puede haber gestionado peor la cultura, ni adrede. En algún momento llegué a pensar que ustedes tenían algo en contra de la cultura porque no era normal ese ensañamiento” (Ayuntamiento de Madrid, 2019b). Respondiendo sobre si se arrepintió de facilitar el Gobierno sostiene: “No me arrepiento.



Creo que Madrid necesitaba ese cambio y el PSOE estuvo a la altura. Teníamos en nuestra mano dar ese cambio a Madrid y lo hicimos. Dicho esto, fue una oportunidad perdida. Como parte de la izquierda, creo que no hicimos las cosas bien, nosotros no supimos hacer valer nuestra posición. Debimos haberles torcido el brazo mucho más de lo que lo hicimos (lo hicimos muy poco). Ellos al final eran fuegos artificiales. Faltaba mucha ideología, mucha, mucha gestión y un modelo claro de ciudad. Se presentaron sin pensar que podrían gobernar y de pronto se vieron con un regalo envenenado. No había gente capaz y no había un modelo. Gobernar o presentarte a gobernar una ciudad cuando no tienes un modelo en la cabeza es imposible, y un gran ejemplo de eso fue Ahora Madrid. Carmena tampoco fue capaz de calcularlo dentro de ese icono pop que se convirtió. Mucho celofán y no supo articular un modelo porque ni ella misma tenía un modelo para la ciudad”.

Desde Ciudadanos, la portavoz de Cultura, Sofía Miranda, también hizo su valoración destacando algunos aspectos positivos y negativos de la legislatura: “Creo que se hizo una buena labor de descentralización y se hizo bastante bien. Sobre la cultura participativa, quizás el modelo que planteaba Ahora Madrid no fuese el adecuado. No funcionó y no caló lo suficiente porque, de hecho, eso ya no existe y no ha pasado nada. Hay cosas que respondían más a una visión muy particular de la cultura que se intentaba implementar que no era general, era una visión particular muy subjetiva. El trabajo con las subvenciones es de recibo decir que se hizo bastante bien”.

Por su parte, la portavoz del Partido Popular, Isabel Rosell, realiza una crítica profunda muy acentuada: “Mi visión no es demasiado positiva. Creo que se desaprovecharon numerosas oportunidades después de casi siete años muy duros económicamente donde solo se podía mantener lo que se tenía. Se perdió el momento de tirar adelante el Daoíz y Velarde o el Museo del Palacio del Capricho. Era el momento de dar un paso de gigante y abrir aquellos equipamientos que estaban casi terminados (Daoíz, Planteraio, Matadero...). Quedaban bastantes cosas que se iniciaron y no se remataron. No hay nada que vaya a quedar de esa época. No sé consiguió un consejo de cultura activo, la participación quedó más en una escenificación, un brindis al sol. [...] No se ha abierto ni un equipamiento. Tenían que acabar lo que se estaba empezando y hacer algo más y sobretodo hacer que funcionara, y subir el nivel y la calidad. Esa sería mi conclusión: Hubo una recuperación económica después de un periodo muy duro que no se aprovechó. Fue un periodo muy ideologizado y, por tanto, plagado de errores”.

Desde el tejido cultural y social de la ciudad, también se realizaron valoraciones de la legislatura muy relevantes. Así, un escritor y artista visual de Madrid afirma: “Todos teníamos puestas las expectativas muy altas en el cambio político. Pensábamos que iba a haber una explosión cultural que no llegó. Tampoco lo facilitaron, llegaron con miedo, sin experiencia, con muchas

inseguridades... ningún gesto de vamos a cambiarlo todo... Pasaron de gestionar un centro okupado a gestionar un Ayuntamiento y no sabían por donde andaban. Las expectativas se frustraron muy pronto. Los funcionarios eran los mismo que antes, no hubo cambio” (entrevistado 43). Una consultora cultural, experta en derecho de la cultura sostiene que “estos cuatro años son un ejemplo de que hacer política no es fácil. Había mucha gente que tenía buenas intenciones, pero ante la dificultad han tenido muchos problemas. También es reseñable lo difícil que es ser coherente con lo que uno dice. [...] Todo lo que ganas en coherencia con tus palabras se pierde por incoherencia en los resultados. La dificultad de ser coherente en lo que se dice y en lo que se hace y mantenerlo. También el hecho de haberse encontrado con dos concejales de cultura, para que terminara la alcaldesa... eso fue un despropósito pues la alcaldesa no era concejala. Eso hizo también que el sector no tuviera interlocutor con quien reunirse y eso es necesario” (entrevistada 29).

Un empresario teatral de Madrid se muestra bastante crítico con el equipo de Gobierno de Ahora Madrid: “Yo creo que han legislado para una parte que les representaba y han dejado fuera a otra parte, donde posiblemente también había votantes de los suyos. Se habían equivocado. No se puede ser tan sectario a la hora de legislar. Hay que legislar para el conjunto porque sino caes en los mismos errores que caían otros partidos que gobernaron anteriormente. No se puede legislar solo para una parte, se debe legislar para todas las partes” (entrevistado 37). Por su parte, también expresa cierto desencanto un miembro del colectivo La Ingovernable: “En el origen de Ahora Madrid sí que se ve un cierto espíritu municipalista e ideas del cambio, pero, conforme se van sucediendo los días en el gobierno, empieza a hacerse una limpieza en el Gobierno y solo van quedando las personas más alineadas con la alcaldesa y se van expulsando a las personas que más ponían en valor las causas municipalistas. Al final, se expulsa a toda esta gente, el partido se va convirtiendo en lo que se ha convertido y se ve que la gente que ha quedado es aquella que no ha velado por aquello que había al principio. Manuela Carmena no nace de una asamblea de un movimiento municipalista, es una mujer jueza, que por un motivo está ahí de cabeza, pero no viene del municipalismo, viene de otros espacios. También ya más al final de la legislatura hay una campaña de personificación de Ahora Madrid en Carmena y el partido se convierte en ella diciendo «aquí hay que cumplir las leyes» (entrevistada 27).

Si bien la percepción cuantitativa nos ofrece una visión una tanto más positiva de la legislatura y la acción político-cultural desarrollada, esta no se corresponde del todo con la percepción que nos ofrece la investigación cualitativa, a través de la cual se da a entender que, en líneas generales, no se han cumplido satisfactoriamente los objetivos propuestos al comienzo de la legislatura. Sin embargo, dada la complejidad de esta tarea, reservamos para el capítulo final de conclusiones un balance más ordenado y minucioso de la legislatura.

## **CAPÍTULO 7. APROXIMACIÓN A LA POLÍTICA CULTURAL DE OTROS AYUNTAMIENTOS MUNICIPALISTAS (2015-2019): BARCELONA, ZARAGOZA, A CORUÑA Y CÁDIZ**

Como ya hemos visto en el capítulo 5, la conformación de un Discurso Cultural Municipalista (DCM) queda bastante probada analizando la similitud de los programas culturales de las distintas confluencias ciudadanas que concurrieron a las elecciones municipales del 24 de mayo de 2015 y que, en muchos casos, lograron formar gobierno. De esta forma, considerábamos adecuado para complementar el análisis de las políticas culturales de Madrid, la realización de una breve aproximación hacia otras de las ciudades denominadas «municipalistas» como fueron (en orden de tamaño) Barcelona, Zaragoza, A Coruña y Cádiz. Así pues, a lo largo de este capítulo realizaremos un somero análisis a la política cultural de estas ciudades durante la legislatura 2015-2019, focalizando nuestro interés en las tensiones entre democracia y democratización cultural, continuando el análisis propuesto en el caso de Madrid de los ejes PPC (Participación, Proximidad y Común) y con la inclusión de algunos detalles específicos de cada territorio. Como ya hemos explicado en el capítulo metodológico, las técnicas de investigación para la realización de este capítulo han consistido en un análisis documental de documentos oficiales y prensa nacional y local, así como dos entrevistas semiestructuradas en profundidad por cada ciudad<sup>282</sup>, con técnicos/as municipales o miembros del tejido cultural de las ciudades.

### **7.1. LA POLÍTICA CULTURAL DEL AYUNTAMIENTO DE BARCELONA (2015-2019)**

Un mes después de que Podemos irrumpiera en la política española con cinco diputados en las elecciones al parlamento europeo, el 26 de junio de 2014, se presentaba la plataforma ciudadana *Guanyem Barcelona* (Calleja-López y Toret, 2019) apoyándose en un manifiesto<sup>283</sup> —firmado por personas provenientes de la universidad, la cultura y de la sociedad civil en general— que reivindicaba “la creación de una auténtica democracia metropolitana, que obligue a los representantes a mandar obedeciendo”. En el manifiesto también se hablaba —entre otras acciones— de llevar a cabo consultas vinculantes entre la ciudadanía, una mayor transparencia de la administración, limitación de mandatos y sueldos, plantar cara a los grandes *lobbies*

---

<sup>282</sup> A diferencia del tratamiento con el resto de las entrevistas de la tesis, en este caso, la información obtenida a través de ellas, no se expone textualmente, sino que forma parte del conjunto de cada texto.

<sup>283</sup> Véase: <https://guanyembarcelona.cat/es/firma/>

financieros, inmobiliarios y turísticos o garantizar el acceso a la educación, sanidad, vivienda y a una renta mínima. Meses más tarde, la plataforma ciudadana, liderada por la activista social Ada Colau, anunciaría, en febrero de 2015 su candidatura a las elecciones municipales de mayo de ese mismo año, bajo la confluencia electoral *Barcelona en Comú* (BeC), que agrupaba a los partidos Iniciativa per Catalunya Verds (ICV), Esquerra Unida i Alternativa (EUiA), Podemos, Procés Constituent y Equo<sup>284</sup>.

En lo que respecta al programa electoral de cultura, la candidatura de Barcelona en Comú fue probablemente la que más lo desarrollase de entre todas las candidaturas municipalistas. Se estableció un eje llamado *Recuperando la cultura*<sup>285</sup> que analizaba cómo en las últimas décadas la cultura se había utilizado en Barcelona como un recurso para culminar proyectos urbanos, sociales o económicos o para generar una imagen de ciudad-marca y situarla en el mercado global. Con este análisis se planteaba una “nueva política cultural municipal de la revolución democrática” que —entre otras acciones— apostara por una gestión cooperativa de la cultura, apoyando a las instituciones de cultura comunitaria y los equipamientos culturales municipales de proximidad, es decir, provocaría un cambio de rumbo: “de la cultura como recurso, a la cultura como derecho”, acercándose al paradigma que tradicionalmente se ha conocido como democracia cultural.

Tras las elecciones municipales del mes de mayo, Barcelona en Comú sería la lista más votada obteniendo 11 concejales<sup>286</sup> y configurando así el que iba a ser un complicado gobierno en minoría<sup>287</sup>. En la configuración del organigrama municipal, el Gobierno local estableció cuatro grandes áreas encabezadas por cuatro tenencias de alcaldía. En lo referente al ámbito de interés de la tesis, en el Área de Derechos de Ciudadanía, Participación y Transparencia, encabezado por el abogado Jaume Asens, estaba adscrito el Comisionado de Cultura bajo la dirección de la historiadora del arte y gestora cultural, Berta Sureda<sup>288</sup>.

Las líneas de actuación en Cultura iban perfilándose en sintonía con los documentos sobre políticas culturales elaborados previamente a las elecciones municipales, aunque con una falta

---

<sup>284</sup> Véase: <https://barcelonaencomu.cat/es/como-hemos-llegado-hasta-aqui>

<sup>285</sup> Véase: Barcelona en Comú. Eje *Recuperando la Cultura*. Disponible en: [https://barcelonaencomu.cat/sites/default/files/pdf/07\\_cultura-cast.pdf](https://barcelonaencomu.cat/sites/default/files/pdf/07_cultura-cast.pdf)

<sup>286</sup> Ministerio del Interior. Resultados elecciones municipales 2015.

<sup>287</sup> Dada la especificidad del caso de Barcelona, donde se puede dividir la legislatura en tres fases bien diferenciadas: gobierno en minoría, gobierno junto con el PSC, y gobierno en minoría de nuevo, se ha decidido realizar un análisis semi-cronológico, repasando cronológicamente las distintas fases de gobierno primero, y realizar un análisis de la política cultural después.

<sup>288</sup> Véase: «El nuevo organigrama municipal lo encabezan la alcaldesa y 4 tenencias». 14 de julio de 2015.

Disponible en: [https://ajuntament.barcelona.cat/ecologiaurbana/es/noticia/el-nuevo-organigrama-municipal-lo-encabezan-la-alcaldesa-y-4-tenencias\\_219624](https://ajuntament.barcelona.cat/ecologiaurbana/es/noticia/el-nuevo-organigrama-municipal-lo-encabezan-la-alcaldesa-y-4-tenencias_219624) [Última consulta: 9 de agosto de 2019].

considerable de concreción de las acciones que el consistorio llevaría a cabo. Así, en diciembre de 2015, en uno de los foros sobre políticas culturales con mayor trayectoria de la ciudad, el fórum *Interacció 15*<sup>289</sup> organizado por la Diputación de Barcelona, la comisionada de Cultura Berta Sureda aseguraba que en esa etapa que se iniciaba, comenzaban a trabajar asumiendo un concepto de culturas en plural más o menos profesional, donde todos los espacios se abriesen a la expresión, al conflicto, al disenso y dando prioridad a consolidar el tejido cultural de base existente en la ciudad y a la construcción de nuevas propuestas culturales. Según Sureda, el nuevo modelo de políticas culturales que pretendían llevar a cabo era —según sus propias palabras— un proceso “largo, lento y poco mediático”. Fruto de estas declaraciones, el diario *La Vanguardia* publicó al día siguiente el artículo «De la ópera a la chocolatada»<sup>290</sup> donde se criticaba la incapacidad del nuevo consistorio para “disfrutar de las bellas artes”. Las guerras culturales, en esta ocasión, ejercidas desde el poder mediático, llegaban también a Barcelona y, al igual que en Madrid, las disputas culturales por lo simbólico iban a jugar un papel muy relevante en la política cultural municipal<sup>291</sup>. Más adelante, se producirían otras polémicas como la que tuvo lugar en el marco de la exposición *Franco, Victòria, República*, en los alrededores de El Born Centro Cultura y Memoria<sup>292</sup>, la causada por la lectura de una versión un tanto irreverente del Padre Nuestro por la poeta Dolors Miquel durante la entrega de los Premios Ciutat de Barcelona 2016, o el discurso de la filósofa Marina Garcés durante el pregón de las fiestas de La Mercè 2017<sup>293</sup>. No obstante, estas polémicas y luchas de poder no tuvieron la misma intensidad que en Madrid, por un lado, porque no se realizó ninguna acción excesivamente controvertida, y también por otro, porque realmente nunca se puso en jaque a los poderes culturales de la ciudad.

En mayo de 2016, tendría lugar un acontecimiento que paralizaría el proyecto de políticas culturales que se había puesto en marcha apenas un año antes. La formación de gobierno Barcelona en Comú alcanzaba un acuerdo de gobierno con el PSC a través del cuál se modificaban

---

<sup>289</sup> Interacció 15 - Diàleg: Polítiques culturals per a un canvi d'època. Disponible en:

<https://www.youtube.com/watch?v=8V9owetYjsY>

<sup>290</sup> Véase: Carol, M. «De la ópera a la chocolatada». En *La Vanguardia* [Digital]. 4 de diciembre de 2015. Disponible en: <https://www.lavanguardia.com/opinion/20151204/30580929272/de-la-opera-a-la-chocolatada.html> [Última consulta: 9 de agosto de 2019].

<sup>291</sup> Véase: Segura, C. «La batalla por los símbolos» en *El País* [Digital]. 22 de mayo de 2017. Disponible en: [https://elpais.com/cultura/2017/05/18/actualidad/1495087213\\_639790.html](https://elpais.com/cultura/2017/05/18/actualidad/1495087213_639790.html) [Última consulta: 19 de agosto de 2019].

<sup>292</sup> Como parte de esa exposición, se instaló en los alrededores del centro cultural, una estatua del dictador Francisco Franco. La instalación generó fuertes críticas provenientes principalmente desde sectores nacionalistas y, tras ser vandalizada durante cuatro días, finalmente la estatua fue retirada.

<sup>293</sup> La filósofa catalana Marina Garcés, hizo referencia en el pregón de La Mercè 2017, a la ausencia en las fiestas de “unos jóvenes de Ripoll (Lleida) que tampoco estarán y sobre los que siempre tendremos la duda de si realmente querían morir matando, como hicieron” en referencia a los autores del atentado yihadista que se había producido en la ciudad un mes antes. Este mensaje generó duras críticas por parte del líder del grupo municipal del Partido popular, Alberto Fernández así como por parte de la Asociación Catalana de Víctimas de Organizaciones Terroristas (ACVOT) quién tachó el discurso de Garcés de “Despreciable y Ruín”. Véase: «Califican de "ruin" el pregón de la Mercè por comparar a las víctimas del 17-A con sus autores yihadistas» en *El Mundo* [Digital]. 24 de septiembre de 2017. Disponible en: <https://www.elmundo.es/cataluna/2017/09/24/59c80671468aeb696e8b464e.html> [Última consulta: 13 de agosto de 2019].

las diferentes áreas de gobierno, pasando Cultura a ser gestionada por los socialistas, con Jaume Collboni a la cabeza<sup>294</sup>. A pesar de que el acuerdo inicial, incluía el nombramiento como comisionado de Cultura de Xavier Marcé, gestor cultural de larga trayectoria muy vinculado a los sectores de las industrias culturales de la ciudad, finalmente, ante la presión ejercida por las bases de BeC y una parte importante del sector cultural<sup>295</sup>, la concejalía fue asumida directamente por Collboni incorporándola a su cartera de Empresa e Innovación (Rius-Ulldemolins y Gisbert, 2018) y nombrando al gestor cultural Valentí Oviedo, gerente del Institut de Cultura de Barcelona (ICUB). Poco después, Marcé sería nombrado asesor personal de Jaume Collboni<sup>296</sup>. Estos cambios reflejaban las dificultades para pasar de la teoría a la práctica en el marco de un gobierno en minoría (BeC tenía solo 11 concejales de 41) y la importancia que le otorgaba el PSC a la cultura en su modelo de ciudad (Rius-Ulldemolins y Gisbert, 2018). En resumen, suponían un bloqueo para el proyecto cultural de BeC más orientado hacia el paradigma de la democracia cultural y era percibido como una vuelta a un modelo de política cultural con más recorrido en la ciudad orientado hacia las industrias culturales o el turismo.

Tras el referéndum en Catalunya celebrado del 1 de octubre, y la consecuente aplicación del artículo 155 de la Constitución Española<sup>297</sup> con el apoyo del Partido Socialista, la dirección de Barcelona en Comú decidió preguntar a las bases sobre la continuidad del acuerdo de gobierno con los socialistas catalanes. Pese a lo ajustado del resultado, un 54 % de los votantes decidieron poner punto y final al acuerdo de gobierno con el PSC<sup>298</sup> y BeC retomó su gobierno en solitario.

Una vez roto el acuerdo de gobierno, Joan Subirats, Catedrático de Ciencia Política, y con un peso muy importante en la estructura de Barcelona en Comú desde su formación, era nombrado nuevo comisionado de Cultura<sup>299</sup>. Si bien desde algunos sectores se criticó esta decisión por no ser alguien que viniera de sectores puramente culturales, desde otros se valoró este hecho

---

<sup>294</sup> Véase: Proposta d'acord de govern d'esquerras per Barcelona. Mayo de 2016.

<sup>295</sup> Más de 1500 trabajadores/as independientes de la cultura en Barcelona firmaron un manifiesto oponiéndose a lo que se percibía como una paralización de las políticas culturales que se habían ido trazando durante el primer año con el gobierno de BeC, y un retorno a modelos más tradicionales y mercantilistas de política cultural que representaba Marcé. Treballadors/es independents de la cultura. 2016. *Volem que la política cultural a Barcelona canviï*. Barcelona : Change.

<sup>296</sup> Véase: Benvenuty, L. «Xavier Marcé será asesor personal del socialista Jaume Collboni» en *La Vanguardia* [Digital]. 21 de junio de 2016. Disponible en: <https://www.lavanguardia.com/local/barcelona/20160621/402658934728/xavier-marce-asesor-personal-collboni-barcelona.html> [Última consulta: 9 de agosto de 2019].

<sup>297</sup> El artículo 155 de la CE aplicado desde el Gobierno Nacional del Partido Popular (con el apoyo explícito de otras formaciones como el Partido Socialista o Ciudadanos), hace referencia a la suspensión de las competencias de una Comunidad Autónoma en caso de que dicha comunidad “no cumpliere las obligaciones que la Constitución u otras leyes le impongan” siendo asumidas dichas competencias por el Gobierno Central.

<sup>298</sup> Véase: «Les bases de Barcelona En Comú decideixen posar fi al pacte municipal amb el PSC». 12 de noviembre de 2017. Disponible en: <https://barcelonaencomu.cat/ca/premsa/les-bases-de-barcelona-en-comu-decideixen-posar-fi-al-pacte-municipal-amb-el-psc> [Última consulta: 10 de agosto de 2019].

<sup>299</sup> Véase: Mora, M. «La cultura a Barcelona: Desbordar la institució per fer una ciutat millor.». En *Crític* [Digital]. 30 de noviembre de 2017. Disponible en: <https://www.elcritic.cat/opinio/mireia-mora/la-cultura-a-barcelona-desbordar-la-institucio-per-fer-una-ciutat-millor-13155> [Última consulta: 10 de agosto de 2019].

positivamente, pensando que quizás su trayectoria en las políticas públicas podría ayudar a ampliar la mirada de las políticas culturales alineándose con otros aspectos como la economía social, la educación, la participación o la innovación, desde un horizonte de transformación social (Zamorano, 2018). Unos meses después de su nombramiento, se anunciaría un proyecto cultural que se ponía en marcha en la ciudad: *Ciudad Oberta*. Se trataba de una bienal de pensamiento que programaría 90 actividades en 71 espacios distribuidos por toda la ciudad. Durante una semana, los nombres más relevantes del pensamiento contemporáneo pasaron por la ciudad formando parte de los diferentes talleres, debates, exposiciones, conciertos, actividades familiares, simposios, etc. La bienal tuvo un gran éxito de crítica y público y la figura de Joan Subirats como responsable de Cultura se vio bastante reforzada.

A modo de compendio de las iniciativas y programas municipales llevados a cabo a lo largo del conjunto de la legislatura, nos centraremos —al igual que en el caso de Madrid— en los ejes PPC (Participación, Proximidad y Común) como elementos clave que han caracterizado las candidaturas municipalistas. En el ámbito de la participación ciudadana se pusieron en marcha varias iniciativas desde el Área de Derechos de Ciudadanía, Participación y Transparencia, que tuvieron cierta incidencia en la política cultural de la ciudad. Uno de estos programas, *Decidim Barcelona*, consistía en una plataforma online con los objetivos de promover la participación ciudadana y la democracia directa, deliberativa y participativa a través de diferentes encuentros, debates y propuestas online<sup>300</sup>. A través de esta plataforma, dentro del *Pla d'Actuació Municipal 2016-2019*, se realizaron 431 propuestas culturales de un total de 8.142, es decir, un 5,3 % del total, convirtiéndose en una herramienta muy relevante en muchas acciones municipales de calado como por ejemplo, la recuperación y el uso comunitario del Teatre Arnau o la reivindicación de una modificación de la ordenanza municipal para regular los espacios de música en vivo de pequeño formato, que más tarde se concretaría a través de la creación de una nueva tipología de espacios llamada *Espais de Cultura Viva*<sup>301</sup>.

Si bien en el caso de Madrid despertó cierto interés la creación de los Foros Locales o el Consejo de la Cultura como órganos para favorecer la gobernanza participativa de la ciudad, en el caso de Barcelona al existir ya estructuras similares desde hacía años, no hubo la posibilidad de implementar estos programas desde cero. Sin embargo, a pesar de que se había anunciado una transformación del *Consell de Cultura* en órgano decisorio y gestor de políticas culturales y no solo consultivo, finalmente no se produjo tal cambio. Otro contraste con la capital del estado

---

<sup>300</sup> Véase: <https://www.decidim.barcelona>

<sup>301</sup> Véase: «La normativa municipal s'adapta a la música en directe de petit format». Ajuntament de Barcelona. 3 de mayo de 2019. Disponible en: <https://ajuntament.barcelona.cat/ca/noticia/la-normativa-municipal-sadapta-a-la-musica-en-directe-de-petit-format-807532> [Última consulta: 12 de agosto de 2019].

fueron los espacios de reflexión y elaboración de políticas culturales conjuntamente entre la institución y la ciudadanía. Mientras que en Madrid no se elaboró un programa potente de Cultura para las elecciones municipales y se inauguraron *Los Laboratorios*<sup>302</sup> formando ya parte de la institución, en Barcelona se realizaron dos jornadas los meses previos a las elecciones para configurar el programa cultural de Barcelona en Comú. Una vez dentro de la institución se organizaron las jornadas *Culturas Viva*, un espacio para la reflexión, la formación y la investigación de nuevas prácticas y políticas culturales en el cual profundizaremos más adelante, dada su estrecha relación con el eje de la gestión comunitaria de la cultura.

La descentralización cultural y la cultura de proximidad también formaron parte del discurso político-cultural durante toda la legislatura. Como en el Ayuntamiento de Barcelona ya existía una potente red de bibliotecas —gestionada conjuntamente con la Diputación de Barcelona— y de centros cívicos distribuidos por los diferentes barrios y distritos de la ciudad, se dio más prioridad a la potenciación de las infraestructuras existentes que a la construcción de otras nuevas. Así, durante el año en que Cultura estuvo gestionada por el PSC, una de las iniciativas más relevantes que se llevó a cabo fue la creación de la *Mesura de Govern* “Pla de Xoc cultural als Barris de Barcelona”<sup>303</sup>. Con esta medida, el Ayuntamiento pretendía corregir las desigualdades existentes entre los diferentes barrios de la ciudad, facilitando el acceso a la cultura al mayor número de ciudadanos posibles y permitiéndoles ser parte activa en la gestión y la producción cultural de los equipamientos culturales de los barrios. Entre sus objetivos, se planteaban acciones como generar un contenido estable de diferentes disciplinas para la red de centros culturales de distrito, vincular este circuito a sus comunidades y crear redes de espectadores que formaran parte de la gestión de contenidos y propuestas, e impulsar un programa de aprendizaje artístico en los diferentes barrios. Este *Pla de Xoc*, se vio reflejado en la creación del programa municipal *Barcelona Districte Cultural*<sup>304</sup>. Este programa ofrece un circuito estable de espectáculos profesionales de música, teatro, danza, circo y audiovisual a lo largo de dos ediciones al año (en primavera y en otoño) en los equipamientos culturales de proximidad de los diez distritos de Barcelona. La programación —con entrada gratuita— está muy definida por cada territorio en cuestión y los espectadores participan en la selección de propuestas con el objetivo de convertirse en sujetos culturales activos. El programa recibió una valoración bastante positiva, pues generó una programación estable para los centros que antes no existía. Una prueba de ello es su permanencia cuando volvió a gobernar Cultura Barcelona en Comú. En el ámbito presupuestario, podemos observar una tendencia incrementalista considerable en las partidas dedicadas a los

---

<sup>302</sup> Los Laboratorios consistieron en unos encuentros entre el Ayuntamiento de Madrid y los agentes culturales de la ciudad para diseñar conjuntamente las políticas culturales. Ver capítulo 5.

<sup>303</sup> Véase: *Mesura de Govern. Pla de Xoc als Barris de Barcelona*. 23 de septiembre de 2016. Disponible en: <http://ajuntament.barcelona.cat/premsa/wp-content/uploads/2016/09/Mesura-de-Govern-cultura-barris-1.pdf>

<sup>304</sup> Véase: *Barcelona Districte Cultural*. Disponible en: <https://www.barcelona.cat/districtecultural/es/qué-es>



centros cívicos pasando de los 12,2 millones de euros de 2015 (8,8 % del total de Cultura) a los 18,4 millones en 2019 (12,7 % del total de Cultura) <sup>305</sup>. En las partidas presupuestarias de bibliotecas, sin embargo, no se produce ese incremento, sino que las cifras se mantienen más o menos sin cambios significativos.

En lo que respecta a las fiestas populares y la descentralización de eventos, se pueden observar ligeros aumentos en las partidas presupuestarias de fiestas y actos populares respecto a la legislatura anterior del gobierno de Convergència i Unió (CiU). Por otro lado, se observa también una clara tendencia descentralizadora en las fiestas de La Mercè donde se utilizaron espacios de los diferentes distritos de la ciudad para la programación de las fiestas.

Respecto a otro de nuestros ejes de investigación, la gestión comunitaria de la cultura, el Ayuntamiento de Barcelona llevó a cabo algunas iniciativas relevantes que destacamos a continuación. Por un lado, el programa municipal Cultura Viva que hemos señalado anteriormente, probablemente sea el más representativo de la política cultural que se quiso introducir en la ciudad de Barcelona con la llegada de Barcelona en Comú. En un primer momento, este programa, consistió en la realización de unas jornadas —en marzo de 2016— de dos días de duración, destinado a reflexionar colectivamente en torno a conceptos como la gestión cultural, la innovación democrática o la cultura cooperativa. Con la llegada del PSC al área de cultura, el programa perdería protagonismo durante un año para ser “rescatado” al año siguiente con la vuelta de Barcelona en Comú. El programa retomó entonces su andadura con fuerza y desde este espacio se continuaron impulsando las jornadas o el festival *BAM Cultura Viva*. También se desarrollaron diversas actividades de investigación en diferentes grupos de trabajo y proyectos llevados a cabo por la ciudadanía como *Discofòrum*, *La Veïnal* o la *Xarxa de comunitats de memòria*, además del apoyo a diferentes proyectos enmarcados en las lógicas de la cultura cooperativa.<sup>306</sup> El programa Cultura Viva ha incorporado otras visiones de la cultura que estaban bastante invisibilizadas desde el ámbito institucional y eso es algo sin duda positivo. Sin embargo, una crítica al programa podría venir definida por la excesiva endogamia generada desde los actores (personas físicas, empresas y/o asociaciones) que formaban parte del proyecto y que en ocasiones no permitió una mayor apertura hacia la ciudadanía.

Otra iniciativa municipal interesante, en este caso llevada a cabo desde la regiduría de Participación Ciudadana, fue el programa *Patrimoni Ciutadà d'us i gestió comunitàries*, a través del cual se trataba de “dar apoyo, impulsar y consolidar el uso y la gestión comunitaria de bienes

---

<sup>305</sup> Ajuntament de Barcelona. Presupuesto Abierto

<sup>306</sup> Véase: <http://ajuntament.barcelona.cat/culturaviva/es/>

públicos municipales, a través de la construcción de un marco institucional y normativo que permita reconocer y promover experiencias ciudadanas de uso comunitario de lo público<sup>307</sup>. De este modo, se planteó la creación de un *Catàleg, Oficina y Taula de Patrimoni Ciutadà* que censara los locales municipales disponibles en la ciudad, para llevar a cabo convocatorias de cesión de estos espacios a entidades e iniciativas ciudadanas, además de la creación de un órgano de participación que evaluara y dotara de control ciudadano el programa municipal. La primera cesión tuvo lugar en diciembre de 2018<sup>308</sup>, con la aprobación de cesión de 13.000 m<sup>2</sup> de Can Batlló a l'*Associació Espai comunitari i veïnal autogestionat* de Can Batlló por un periodo de 30 años. Este programa supone ir un paso más allá en la llamada «gestión cívica» que ya se utilizaba en la ciudad para la gestión de algunos equipamientos, pues promueve, además, unas lógicas de cooperación e impacto en el territorio determinadas que no promovía la gestión cívica. En este sentido, las partidas presupuestarias de «Relación con la ciudadanía y entidades» también muestran un importante ascenso pasando de los casi 9,5 millones de euros ejecutados en 2015 a los 13,3 millones de euros ejecutados en 2019.

Por último, con una mirada más transversal, se puede valorar positivamente la presentación en abril de 2019 de la *Mesura de Govern “Cap a una política pública de cultura i educació”*<sup>309</sup> desde la cual se pretendía atajar las desigualdades existentes en el derecho a participar en la vida cultural. Así, a través de reuniones de técnicos municipales de las áreas de Cultura y Educación del Ayuntamiento, conjuntamente con profesores y gestores culturales, se fueron trazando una serie de acciones a desarrollar a medio y largo plazo destinadas a generar unas bases, independientemente del partido que gobierne.

El análisis de estas políticas, a través de las partidas presupuestarias del ayuntamiento en Cultura (**Tabla 7.1**), muestra un cierto incremento en el porcentaje de gasto dedicado a la cultura respecto del total del presupuesto municipal, aumentando en casi medio punto la diferencia entre 2015 y 2019. Sin embargo, en términos absolutos, es en 2017 cuando se alcanzan los 156 millones de euros para cultura, que sería el pico máximo presupuestado<sup>310</sup>.

---

<sup>307</sup> Véase: Programa *Patrimoni Ciutadà d'us i gestió comunitàries*. Noviembre de 2017. Ajuntament de Barcelona

<sup>308</sup> Véase: «Barcelona aprova inicialment la concessió de més de 13.000 metres quadrats de Can Batlló a l'Associació Espai Comunitari i veïnal autogestionat». Ajuntament de Barcelona. 11 de diciembre de 2018. Disponible en: <https://ajuntament.barcelona.cat/premsa/2018/12/11/barcelona-aprova-inicialment-la-concessio-de-mes-de-13-000-metres-quadrats-de-can-batlló-a-lassociacio-espai-comunitari-i-veinal-autogestionat/> [Última consulta: 19 de agosto de 2019].

<sup>309</sup> Véase: *Mesura de Govern i pla d'accions. Cap a una política pública de cultura i educació*. Ajuntament de Barcelona. Abril de 2019. Disponible en: [https://www.barcelona.cat/barcelonacultura/sites/default/files/mg\\_culturaeducacio\\_plaaccio\\_af.pdf](https://www.barcelona.cat/barcelonacultura/sites/default/files/mg_culturaeducacio_plaaccio_af.pdf)

<sup>310</sup> Cabe señalar que existen otras partidas presupuestarias que no hemos incluido en esta tabla, aunque sí hemos tenido en cuenta a lo largo del apartado como las dedicadas a la participación ciudadana o el asociacionismo.

**Tabla 7.1:** Presupuesto ejecutado de «Cultura» en el Ayuntamiento de Barcelona (2015-2019) (en euros constantes. Año base 2016)

Año	Cultura	Total Gobierno	% Cultura / Total
2015	139.262.877	2.790.245.394	4,99
2016	150.879.134	2.825.774.229	5,34
2017	156.571.043	2.742.015.371	5,71
2018	147.192.416	2.700.550.232	5,45
2019	144.807.558	2.661.366.517	5,44

Fuente: Elaboración propia a partir de Presupuesto Abierto. Ajuntament de Barcelona.

Por otra parte, resulta también interesante —y posible debido a la transparencia detallada de los presupuestos— analizar el gasto en cultura de proximidad (**Tabla 7.2**), para lo cuál hemos sumado las partidas dedicadas a Bibliotecas, Centros Cívicos y Fiestas y actos populares. En este sentido, si bien ya habíamos observado anteriormente un aumento progresivo en las partidas de los centros cívicos, también podemos observar un incremento casi constante en el conjunto de la cultura de proximidad, aunque con algunas especificaciones a señalar. Por un lado, cabe destacar que se produce un cambio significativo con la entrada en el gobierno de Barcelona en Comú, ya que en sus primeros presupuestos aumentan el gasto de la cultura de proximidad en casi 6 millones de euros (pasando de representar un 23,5 % a un 25,4 % del total de Cultura). En este sentido, las cifras van experimentando una tendencia incrementalista casi cada año. La cultura de proximidad pasa, pues, de representar un 23,5 % del gasto total en Cultura en 2015, a un 28,9 % en 2019 es decir, más de cinco puntos porcentuales.

Los cambios en la cultura de proximidad —aunque probablemente sean percibidos como insuficientes— van en la línea de la política cultural que se pretendía implementar con la llegada de Barcelona en Comú. Sin embargo, la evolución de los presupuestos destinados a los grandes equipamientos culturales, muestran que, al contrario de lo que algunos sectores culturales temían con la llegada del nuevo gobierno, los recortes de financiación para estos centros finalmente no solo no se han producido sino que ha sido el principal gasto cultural del Ayuntamiento a través de sus aportaciones a numerosos consorcios y fundaciones, lo cual nos muestra una tendencia a la estabilidad y la inercia (Rius-Ulldemolins y Gisbert, 2018).

**Tabla 7.2:** Presupuesto ejecutado de «Cultura de proximidad» en el Ayuntamiento de Barcelona (2015-2019) (en euros constantes. Año base 2016)

Año	Bibliotecas	Centros Cívicos	Fiestas y actos populares	Total Cultura de proximidad	Total Cultura	% Cultura proximidad / Total cultura
2015	13.336.955	12.242.438	7.124.258	32.703.651	139.262.877	23,5
2016	15.470.399	15.228.897	7.643.404	38.342.700	150.879.134	25,4
2017	13.262.801	15.407.378	9.051.337	36.135.102	156.571.043	23,1
2018	14.089.245	16.984.417	8.872.689	39.946.351	147.192.416	27,1
2019	14.329.073	18.406.975	9.124.404	41.860.452	144.807.558	28,9

Fuente: Elaboración propia a partir de Presupuestos Abiertos. Ajuntament de Barcelona.

En conclusión, si nos retrotraemos al discurso de los programas culturales de Barcelona en Comú de 2015 que reivindicaba un cambio “de la cultura como recurso a la cultura como bien común”, se podría establecer que ha habido una distancia considerable entre los programas planteados y su implementación (Zamorano, 2018). Si bien es cierto que, al menos en términos conceptuales, se han equiparado las diferentes culturas que coexisten en la ciudad, promoviendo una cultura participativa, de base y de proximidad, en términos presupuestarios —siendo cierto que se han visto diversos avances— ese cambio no se ha producido de una manera tan explícita. Como ya hemos visto al analizar los presupuestos anuales, a pesar del discurso de cambio de modelo en las políticas culturales, las partidas presupuestarias de los grandes equipamientos culturales se han mantenido e incluso han aumentado y las partidas dedicadas a la participación y/o la cultura de proximidad han experimentado solamente aumentos moderados. Esto puede deberse, por un lado, a la excesiva dificultad de romper con el tradicional paradigma de la ciudad creativa, el cual está muy asentado en una ciudad donde el turismo y las industrias culturales y creativas tienen un peso muy importante (Rius-Ulldemolins y Gisbert, 2018). Por otro lado, las guerras culturales —aunque en menor medida que en Madrid— también debilitaron un ya de por sí débil gobierno en minoría, coartando la posibilidad de llevar a cabo cambios profundos. Además, los continuos cambios sufridos específicamente en el área de Cultura, que le llevaron a tener tres responsables diferentes en cuatro años, privaron de una cierta estabilidad al área complicando aún más los horizontes de cambio esperados en las políticas culturales.

## 7.2. LA POLÍTICA CULTURAL DEL AYUNTAMIENTO DE ZARAGOZA (2015-2019)

El 1 de octubre de 2014 se presentaba en Zaragoza el movimiento ciudadano *Ganemos Zaragoza* como parte de la hoja de ruta para concurrir a las elecciones municipales de 2015 y para “construir una ciudad al servicio del bienestar colectivo”<sup>311</sup>. Con este precedente, que sirvió para liderar la construcción de una candidatura municipal a través de acuerdos con otras formaciones políticas de similares objetivos, se presentaba en marzo de 2015 la candidatura liderada por Pedro Santiesteve, *Zaragoza en Común*. La candidatura, estaba formada por los partidos políticos Izquierda Unida, Podemos, Equo, Puyalón, Piratas de Aragón, Demos+ y Somos, los cuales renunciaron a sus siglas para formar parte de la candidatura conjunta<sup>312</sup>.

En el programa para las elecciones municipales presentado en abril de 2015<sup>313</sup>, la parte de política cultural estaba —comparándola con la de las candidaturas municipalistas de otras ciudades— bastante desarrollada. En consonancia con otras formaciones municipalistas, Zaragoza en Común criticaba la excesiva patrimonialización que la cultura había sufrido por parte de los políticos, el estado de precariedad de los trabajadores culturales, o la falta de transparencia y criterios democráticos en la gestión cultural municipal. Con este diagnóstico, se pretendía impulsar una cultura abierta y participativa, que garantizara el acceso a la cultura a toda la ciudadanía, apostando por una cultura de base, transparente, descentralizada y para el común de la ciudadanía. Como vemos, premisas muy similares a las expuestas anteriormente por las candidaturas de Madrid y Barcelona.

En las elecciones municipales de mayo de 2015, la lista de Zaragoza en Común obtendría 9 concejales siendo solo superada por la del Partido Popular que obtuvo 10<sup>314</sup>. Sin embargo, en el pleno de investidura, el candidato de Zaragoza en Común, Pedro Santiesteve, sería investido alcalde con los votos de los concejales del Partido Socialista (6) y la Chunta Aragonesista (2)<sup>315</sup>. Así, Zaragoza en Común configuraba un gobierno en minoría muy limitado por el escaso número de concejales obtenidos, donde Cultura y Economía formarían parte de la misma área, con el

---

<sup>311</sup> Véase: «Ganemos Zaragoza presenta su hoja de ruta para las elecciones» en *Heraldo de Aragón* [Digital]. 1 de octubre de 2014. Disponible en: <https://www.heraldo.es/noticias/aragon/zaragoza/2014/10/01/ganemos-zaragoza-presenta-hoja-ruta-para-las-elecciones-313380-2261126.html> [Última consulta: 20 de agosto de 2019].

<sup>312</sup> Véase: F. Civieta, O. «Zaragoza en común, un proyecto “para gobernar”» en *eldiario.es* [Digital]. 3 de marzo de 2015. Disponible en: [https://www.eldiario.es/aragon/elprismatico/Zaragoza-comun-proyecto-gobernar\\_6\\_362623757.html](https://www.eldiario.es/aragon/elprismatico/Zaragoza-comun-proyecto-gobernar_6_362623757.html) [Última consulta: 20 de agosto de 2019].

<sup>313</sup> Programa electoral colaborativo. Zaragoza en Común. Abril 2015.

<sup>314</sup> Ministerio de Interior. Resultados elecciones municipales 2015.

<sup>315</sup> Véase: Clavero, J. «Santiesteve, alcalde de Zaragoza» en *Heraldo de Aragón* [Digital]. 16 de junio de 2016. Disponible en: <https://www.heraldo.es/noticias/aragon/zaragoza/2015/06/13/santiesteve-alcalde-de-zaragoza-425193.html> [Última consulta: 20 de agosto de 2019].

periodista y escritor Fernando Rivarés como consejero, asumiendo a su vez el cargo de portavoz del Gobierno<sup>316</sup>. Saúl Esclarín, por su parte, sería nombrado director general de Cultura, y Elena Laseca, directora de la sociedad municipal Zaragoza Cultural, la cual sería cesada en 2018 debido a una reestructuración del organigrama de Cultura<sup>317</sup>. Otras áreas de interés para nuestra investigación serían la concejalía de Participación, Transparencia y Gobierno Abierto (con la gestión de los centros cívicos) con Elena Giner a la cabeza, o la concejalía de Educación e Inclusión (con la gestión de las bibliotecas municipales) con Arantza Gracia como concejala.

Unos meses después de haber configurado el gobierno, en diciembre de 2015, la Dirección General de Cultura presentaba el documento *Hacia una política cultural del bien común*<sup>318</sup>, mediante el cual se presentaban las líneas estratégicas de política cultural que querían llevarse a cabo. En consonancia con el programa electoral presentado unos meses antes, la cultura por la que se iba a trabajar se definía como: participativa y participada; transparente y responsable; sostenible; transformadora; cooperativa y transversal; accesible; y crítica. Así, se presentaron diversas iniciativas como la coordinación con el área de Participación Ciudadana para favorecer la participación activa en cultura y la descentralización cultural hacia los barrios, la reformulación del ya existente Consejo de Cultura para que se incluyesen en él representantes del tejido social, o la creación de una coordinadora de espacios creativos (públicos y privados) para diseñar conjuntamente las líneas de actuación de la política cultural local. Así, nos encontrábamos de nuevo ante unas premisas de cambio en la política cultural municipal, que iban desde el tradicional modelo de acceso a la cultura (democratización cultural), hacia un modelo de la cultura como derecho que permitiera desarrollar una vida cultural (democracia cultural). A continuación, se expondrán aquellas actuaciones más significativas —dentro de los parámetros Participación, Proximidad y Común— llevadas a cabo durante el periodo 2015-2019.

En el ámbito de la participación ciudadana y la gobernanza participativa se implementaron algunas iniciativas municipales que fueron relevantes para la política cultural de la ciudad. Durante los meses previos a las elecciones, se celebraron varias reuniones sectoriales para configurar conjuntamente el programa cultural de Zaragoza en Común para las elecciones. Tras estas, se elaboró el documento *Hacia una política cultural del bien común* teniendo en cuenta propuestas de técnicos municipales, posteriormente, el “pensamiento colectivo” se diluyó

---

<sup>316</sup> Véase: «Se realizará una auditoría de las Contratas y cuentas municipales». Zaragoza en Común. 18 de junio de 2015. Disponible en: <https://zaragozaencomun.com/se-realizara-una-auditoria-las-contratas-cuentas-municipales/> [Última consulta: 20 de agosto de 2019].

<sup>317</sup> Véase: «La gerente de Zaragoza Cultural, Elena Laseca, será cesada el miércoles» en *El periódico de Aragón* [Digital]. 26 de febrero de 2018. Disponible en: [https://www.elperiodicodearagon.com/noticias/aragon/gerente-zaragoza-cultural-elena-laseca-sera-cesada-miercoles\\_1267271.html](https://www.elperiodicodearagon.com/noticias/aragon/gerente-zaragoza-cultural-elena-laseca-sera-cesada-miercoles_1267271.html) [Última consulta: 20 de agosto de 2019].

<sup>318</sup> *Hacia una política cultural del bien común*. Dirección General de Cultura. Ayuntamiento de Zaragoza. Diciembre de 2015.

considerablemente. No obstante, a la mitad de legislatura, en 2017, se organizó desde el Ayuntamiento de Zaragoza el encuentro *Cómo tramitar un Unicornio*<sup>319</sup>, para tratar de pensar colectivamente nuevas lógicas de gestión de la cultura desde la institución.

También se impulsaron desde el área de participación los *Presupuestos Participativos* donde los ciudadanos podían votar a qué se podía dedicar una parte del presupuesto municipal. Se criticó la baja participación en estos procesos y en el ámbito cultural —aunque se llevaron a cabo algunos procesos interesantes— no tuvo un gran calado, y su mayor impacto fueron en urbanismo y movilidad. Por otro lado, seguramente la iniciativa más interesante en el ámbito de la participación fue la reformulación del *Consejo Sectorial de Cultura (CCZ)*, a través de la cual se incorporó no solo a agentes culturales sino también a la ciudadanía interesada en las mesas que continuaron siendo sectoriales. Asimismo, se trató de potenciar sus funciones de control y elaboración de políticas culturales (Barbieri, 2017).

En el ámbito de la descentralización cultural y la cultura de proximidad, Zaragoza ha contado tradicionalmente con una red de centros cívicos y bibliotecas bien repartidos por la ciudad y eso hizo que no fuera tan urgente llevar a cabo acciones municipales destinadas a la construcción de nuevos equipamientos de proximidad. Sin embargo, sí se realizó una iniciativa de descentralización de la cultura hacia los barrios denominada *Barrios Creando, Creando Barrios*, a través de la cual diversas asociaciones y compañías de artes escénicas de la ciudad con objetivos sociales y de participación comunitaria, dispusieron de un marco institucional desde el cual exhibir sus propuestas artísticas.

En lo referente a la descentralización de fiestas y eventos culturales —principalmente en las Fiestas del Pilar— sí que ha tenido lugar cierta descongestión en el centro de una ciudad como Zaragoza, que ha estado bastante descentralizada tradicionalmente. Se han trasladado escenarios del casco histórico hacia otros distritos de la ciudad con menos programación cultural y la valoración de la ciudadanía ha sido bastante positiva, recibiendo en un sondeo ciudadano la mejor nota desde que se hace el estudio en los años 2017 (7,9) y 2018 (7,8)<sup>320</sup>.

Si bien es cierto que la acción municipal que se ha relatado hasta ahora tuvo cierto impacto positivo en la ciudad, donde más se ha apreciado un cambio de rumbo en las políticas culturales

---

<sup>319</sup> Véase: Zaragoza 2017. *Cómo tramitar un unicornio*. Disponible en: <http://tramitarunicornio.com/presentacion/>  
El nombre de las jornadas hizo alusión al concepto de “unicornio” que define el investigador Jaron Rowan en *Cultura libre de estado* (2016) como “esas nuevas prácticas, paradigmas, espacios y redes que, en cultura, van más allá de lo probable y lo posible y se mueven en el marco de lo deseable y lo extraordinario”.

<sup>320</sup> Véase: «Un 86 % de la ciudadanía valora estas fiestas del Pilar como “buenas o muy buenas”» en *Arainfo*. 14 de octubre de 2018. Disponible en: <https://arainfo.org/un-86-de-la-ciudadania-valora-estas-fiestas-del-pilar-como-buenas-o-muy-buenas/> [Última consulta: 21 de agosto de 2019].

ha sido en lo referente a la gestión comunitaria de la cultura. En este aspecto, el proyecto *Harinera ZGZ* ha jugado un papel fundamental. Se trata de un espacio público reivindicado históricamente por la Asociación Vecinal del barrio de San José como espacio para la gestión comunitaria tras un largo proceso participativo de más de cuatro años. El proyecto fue impulsado desde el Ayuntamiento en 2016, cuando reconoció lo significativo del espacio, y adoptó una posición de facilitador, cogestionando el centro conjuntamente con el *Colectivo H* y los agentes culturales y el tejido vecinal que deseara participar (Fernández-Naves, 2016; Barbieri, 2017). Pasado unos años tras sus inicios, el proyecto está muy consolidado en la ciudad y ha adquirido relevancia y prestigio incluso a nivel internacional<sup>321</sup>.

Otro caso en torno a la gestión comunitaria con el que tuvo que lidiar el gobierno de Zaragoza en Común fue el Centro Social Comunitario Luis Buñuel. Este espacio, surgió a raíz del 15M en el edificio que ocupó hasta el año 2005 el IES Luis Buñuel, a través de un proceso de participación democrática, y con el objetivo de construir comunidad sobre un horizonte de transformación social<sup>322</sup>. Tras varios años de negociaciones para la cesión del espacio, y una falta de concretización de esta, en 2018 la policía local multó al colectivo comunitario por su utilización “alegal” del espacio<sup>323</sup>. Esto generó una cierta tensión entre el centro comunitario y el Gobierno de Zaragoza en Común, que precisamente se había destacado por abanderar la defensa de la cultura comunitaria. Finalmente, tras una declaración del Gobierno reconociendo el espacio como de interés general desde el punto de vista cultural, y con informes favorables del área de Cultura, Participación Ciudadana y de la asesoría jurídica municipal, se firmó un convenio de colaboración con el centro. De este modo, se le permitía al centro social Luis Buñuel la utilización de la planta baja del edificio y el patio, por un periodo de cuatro años prorrogables<sup>324</sup>, lo cual acarreó la crítica de la oposición política.

Un caso diferente al Centro Social Comunitario Luis Buñuel sería el del Centro Social Okupado Kike Mur, el cual ocupaba desde 2010 la antigua cárcel de Torrero. Este espacio, de corte anarquista libertario, utiliza la ocupación “como un acto de desobediencia” de “confrontación con el sistema”, y no busca ningún reconocimiento por parte de la institución<sup>325</sup>. Durante la legislatura,

---

<sup>321</sup> El proyecto *Harinera ZGZ* fue galardonado, en la edición de 2019, con el prestigioso premio *Eurocities* en la categoría de Participación. Véase: <http://www.eurocities.eu/eurocities/eurocities-awards/awards2019>

<sup>322</sup> Véase: *El CSC Luis Buñuel. Un proyecto de interés ciudadano*. Junio de 2016.

<sup>323</sup> Véase: D.L.G., «La Policía Local multa al Centro Luis Buñuel por su uso “alegal”» en *El periódico de Aragón* [Digital]. 23 de enero de 2018. Disponible en: [https://www.elperiodicodearagon.com/noticias/aragon/policia-local-multa-centro-luis-bunuel-uso-alegal\\_1258644.html](https://www.elperiodicodearagon.com/noticias/aragon/policia-local-multa-centro-luis-bunuel-uso-alegal_1258644.html) [Última consulta: 22 de agosto de 2019].

<sup>324</sup> Véase: «El Gobierno de Zaragoza regulariza los usos socioculturales del Antiguo Instituto Luis Buñuel». Ayuntamiento de Zaragoza. 9 de febrero de 2018. Disponible en:

[https://www.zaragoza.es/ciudad/noticias/detalle\\_Noticia?id=226597](https://www.zaragoza.es/ciudad/noticias/detalle_Noticia?id=226597) [Última consulta: 22 de agosto de 2019].

<sup>325</sup> Véase: *¿Qué es el CSO Kike Mur?*. Disponible en: [https://okupa.noblezabaturra.org/?page\\_id=146](https://okupa.noblezabaturra.org/?page_id=146)



el Gobierno municipal no buscó ningún tipo de acercamiento hacia el colectivo ni tampoco mostró interés en un posible desalojo.

En el caso de Zaragoza, se puede observar (**Tabla 7.3**) cómo han coexistido tres tipos de espacios de gestión comunitaria (con un mayor o menor grado de autonomía) siendo los tres de titularidad municipal: por un lado, Harinera ZGZ un proyecto en el que el Gobierno municipal tiene un liderazgo destacado en la cogestión del espacio dado que se encarga del mantenimiento del edificio y aporta financiación y personal municipal. El Colectivo H a través de una asamblea donde también participa el Ayuntamiento, es quien define la programación y la coordinación de actividades. Por su parte el Centro Social Comunitario Luis Buñuel, fruto de una reivindicación del espacio del antiguo IES Luis Buñuel, tras un tiempo en situación “alegal”, firmó un convenio con el Ayuntamiento para revertir la situación, y poder gestionar los contenidos de parte del centro, sin tratarse de una cesión total del edificio. Por último, el Centro Social Okupado Kike Mur representaría el mayor nivel de autonomía por parte del colectivo, sin ningún tipo de reconocimiento ni aportación institucional.

**Tabla 7.3:** Centros comunitarios en Zaragoza (2015-2019)

	<b>Harinera ZGZ</b>	<b>CSC Luis Buñuel</b>	<b>CSO Kike Mur</b>
<b>Titularidad</b>	<i>Municipal</i>	<i>Municipal</i>	<i>Municipal</i>
<b>Involucración institucional</b>	<i>Alta:</i> mantenimiento del espacio, suministros, financiación de actividades, personal municipal, etc.	<i>Media:</i> mantenimiento del espacio y suministros	<i>Pasiva:</i> no intervención
<b>Autonomía del colectivo</b>	<i>Media:</i> asamblea del Colectivo H (incluye representación municipal).	<i>Media-Alta:</i> asamblea CSC + limitaciones institucionales	<i>Alta:</i> plena autonomía del colectivo con dependencia del rumbo institucional

Fuente: Elaboración propia.

En el marco de la gestión comunitaria también se creó el programa municipal *Espacio Nexo. Conexiones y cartografías para una nueva cultura de la cultura*. Este programa pretendía explorar y repensar el sector cultural a través de una cultura comunitaria que integrase los feminismos, la economía social, el urbanismo o la ecología. Todo ello con el objetivo final de construir así diferentes grupos de trabajo donde la ciudadanía pueda ser partícipe de una vida cultural alejada

de los modelos tradicionales de consumo cultural, lo cual representaría una difícil tarea en parte por la dificultad de elaborar otros indicadores diferentes a los parámetros tradicionales.

Hacer una valoración de la política cultural de Zaragoza siguiendo sus presupuestos puede resultar un tanto complejo ya que varios de los aspectos que estamos analizando —enmarcados en los ejes PPC (Participación, Proximidad y Común)— se sitúan en organismos autónomos y en otras concejalías diferentes a Cultura como la de Participación Ciudadana, Transparencia y Gobierno Abierto o la de Educación e Inclusión, por lo que también sería necesario repasar los presupuestos de estos otros parámetros. En líneas generales, analizando el presupuesto de la sociedad municipal que gestiona una buena parte de la cultura de Zaragoza, *S.M. Zaragoza Cultural, S.A.U.*, se puede observar (**Tabla 7.4**) que durante la legislatura de ZeC no se producen cambios considerables a nivel presupuestario respecto al último ejercicio previo a su llegada (2015), provocando a lo largo de los cuatro años (2015-2019) muy leves incrementos fruto de la subida del presupuesto global.

**Tabla 7.4:** Presupuesto de la «Sociedad Municipal Zaragoza Cultural» (2015-2019) (en euros constantes. Año base 2016)

Año	Zaragoza Cultural	Total Gobierno	% Cultura / Total
2015	9.262.635	681.116.119	1,4
2016	9.123.369	701.939.796	1,3
2017	9.544.097	711.214.440	1,3
2018	9.996.311	727.530.125	1,4
2019	10.568.476	742.433.960	1,4

Fuente: Elaboración propia a partir de Ayuntamiento de Zaragoza.

Por otra parte, el *Patronato Municipal de las Artes Escénicas y de la Imagen*, que ha tenido un peso importante, por ejemplo, en las actividades de teatro comunitario en los barrios, ha visto ligeramente incrementado anualmente su presupuesto, pero no ha aumentado en proporción al total presupuestado, desde los 5,8 millones de euros (0,8 % del total) en 2015 hasta los 6,8 millones de euros (0,8 % del total) en 2019. Otro organismo a tener en cuenta que experimentó una mínima subida fue el de *Educación y Bibliotecas*, que pasó de los 10,6 millones de euros en 2015 (1,5 % del total) a los 13 millones de euros en 2019 (1,7 % del total). Otros aspectos como la participación ciudadana, sí experimentarían subidas más considerables, desde los 11 millones de euros en 2015 (1,5 % del total) hasta los 17 millones de euros en 2019 (2,2 % del total).

Si bien los presupuestos no muestran un excesivo aumento de gasto en las partidas presupuestarias correspondientes a Cultura, esto no quiere decir que no se haya producido ciertos cambios en las políticas culturales de la ciudad. El hecho de haber integrado en la política cultural diversos programas de descentralización y cultura comunitaria antes inexistentes, ya es una muestra de la apuesta institucional hacia la financiación de otro modelo de política cultural. Cabe destacar que —en este sentido— la inercia ejercida por la administración, unida al envejecimiento (y agotamiento) de buena parte de la plantilla de técnicos municipales supuso una fuerte oposición al cambio de política cultural. Sin embargo —asumiendo esto— es destacable que se hayan introducido en el debate cultural de Zaragoza términos como «participación», «equidad», «descentralización» o «cultura comunitaria», que no estaban en el discurso ni de los políticos ni de los agentes culturales. Además de estos avances de corte más teórico —como hemos visto— también se han producido otras mejoras materiales como la promoción de la participación ciudadana, la gestión comunitaria o la descentralización de fiestas y eventos culturales. De este modo, no podemos afirmar que haya habido una revolución en la política cultural de Zaragoza, pero sí que se hayan sentado ciertas bases para posibles futuros cambios de modelo en el medio plazo.

### **7.3. LA POLÍTICA CULTURAL DEL AYUNTAMIENTO DE A CORUÑA (2015-2019)**

Una de las primeras iniciativas ciudadanas que apareció en el Estado español, con la vista puesta en las elecciones municipales de 2015, fue *Marea Atlántica* en A Coruña. Esta plataforma, creada en julio de 2014, nació como una opción para crear un espacio de confluencia de cara a dichas elecciones. Tras ir consiguiendo poco a poco más apoyos, finalmente la “marca” Marea Atlántica se registró como partido político en marzo de 2015 agrupando en su seno organizaciones como Podemos, Esquerda Unida, Anova, Equo, Compromiso por Galicia y Espazo Ecosocialista, siendo liderada por el profesor de derecho de la Universidad de la Coruña, Xulio Ferreiro<sup>326</sup>. En el programa electoral, planteado con el título *99 medidas para o 99 %*, fruto de las aportaciones de agentes culturales de la ciudad las semanas previas a las elecciones, ofrecía en sus apartados de política cultural algunas medidas como la creación de un observatorio de investigación de proyectos culturales, el fomento de proyectos comunitarios, de la cultura de los barrios y de las

---

<sup>326</sup> Véase: Rodríguez, M. «La Marea Atlántica se registra como partido político para garantizar el uso de su marca» en *eldiario.es* [Digital]. 17 de marzo de 2015. Disponible en: <https://www.laopinioncoruna.es/coruna/2015/03/17/marea-atlantica-registra-partido-politico/937693.html> [Última consulta: 13 de octubre de 2019].

bibliotecas o la promoción de la cultura local<sup>327</sup>. De nuevo, medidas ya observables en las otras ciudades municipalistas analizadas.

Tras la celebración de la jornada electoral, Marea Atlántica fue la lista más votada, obteniendo cuatro votos más que el Partido Popular, empatando las dos formaciones con diez concejales cada una. De esta forma, y tras no llegar a ningún acuerdo con otras formaciones, Marea Atlántica establecía un gobierno en minoría con Xulio Ferreiro investido como alcalde de la ciudad, con una debilidad numérica que se haría notar a lo largo de toda la legislatura<sup>328</sup>. La política cultural iba a ser dirigida principalmente desde la *Consellería de Culturas, Deporte e Coñecemento*, con el programador cultural José Manuel Sande como edil, pero también desde la de *Participación e Innovación Democrática* asumida por la historiadora del arte, Claudia Delso<sup>329</sup>. El detalle de utilizar la palabra «Culturas» (en plural) respondía a la intención de la nueva corporación de tener presente la diversidad cultural existente en la ciudad. Por su parte, el dotar de un peso específico a la Concejalía de Participación e Innovación Democrática, hacían entrever la apuesta del Gobierno por dar relevancia a estos aspectos que hasta el momento no habían sido abordados con excesiva profundidad.

La participación ciudadana tomó, pues, bastante protagonismo con la llegada al gobierno de Marea Atlántica y la creación de la nueva concejalía. Tanto su concejala, Claudia Delso, como su asesora Natalia Balseiro, provenían del mundo de la cultura y la gestión cultural, lo cuál propició que ambas concejalías —Participación y Cultura— mostraran una cierta cooperación entre ellas. Una iniciativa que también se llevó a cabo en otras de las llamadas ciudades “municipalistas” fueron los *Presupuestos Participativos*, donde se destinaba una cantidad del presupuesto municipal anual a repartir entre diferentes proyectos propuestos a partir de la plataforma de participación digital *A Porta Aberta*. Si bien la iniciativa tuvo impacto en algún proyecto cultural, el principal objetivo de la iniciativa era más bien educar a la ciudadanía en el control y el manejo de las finanzas públicas y la promoción de modelos de gobernanza implicando a la ciudadanía en la toma de decisiones. En este sentido, también se pusieron en marcha diferentes procesos participativos y laboratorios ciudadanos con diferentes temáticas relacionadas con la innovación social y democrática, pero sin lograr ni el recorrido ni los resultados esperados. A diferencia de otras ciudades que analizamos en este capítulo, en La Coruña no hubo un gran proceso participativo al comienzo de la legislatura específico sobre políticas culturales, pues ya se habían

---

<sup>327</sup> Véase: Marea Atlántica. *99 medidas para o 99 %*.

<sup>328</sup> Ministerio de Interior. Resultados elecciones municipales 2015.

<sup>329</sup> Véase: Gago, X. «Ferreiro pasa revista a su gobierno» en *La voz de Galicia* [Digital]. 15 de junio de 2015.

Disponible en: [https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/coruna/2015/06/15/ferreiro-pasa-revista-gobierno/0003\\_201506H15C19911.htm](https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/coruna/2015/06/15/ferreiro-pasa-revista-gobierno/0003_201506H15C19911.htm) [Última consulta: 13 de octubre de 2019].

realizado algunos encuentros en la Marea de Cultura, previamente a las elecciones para codiseñar el programa cultural de la formación. Tampoco se planteó la creación de un Consejo de la Cultura como sí sucedió en otras ciudades como Madrid o Cádiz.

El ámbito de la descentralización cultural y la cultura de proximidad tuvo una cierta relevancia con el Gobierno de Marea Atlántica. Desde la Concejalía de Participación Ciudadana e Innovación Democrática, se desarrolló un proceso participativo para dividir la ciudad en distritos y favorecer así la participación ciudadana. Por su parte, desde la Concejalía de Culturas, se promovieron varios programas culturales en forma de convocatorias destinadas a asociaciones vecinales para favorecer la cultura de y en los barrios. Así, por ejemplo, a través de la iniciativa *Cultura de Barrio*<sup>330</sup> se trató de fomentar la cultura de carácter comunitario, creada desde abajo en los barrios, buscando favorecer un acompañamiento desde la institución hacia esas asociaciones que aún no dominaban las lógicas, en ocasiones, excesivamente burocratizadas de la administración. Otros proyectos en este ámbito, iban a ser *Facemos Comunidade*<sup>331</sup>, un programa de apoyo a entidades vecinales, para promover fiestas de carácter comunitario en los barrios, o el *Plan de apoio a entidades de arraigo*<sup>332</sup>, para ofrecer un apoyo a entidades culturales principalmente de música tradicional. Si bien la corporación obtuvo críticas por una excesiva exigencia en las convocatorias que las asociaciones no eran capaces de cumplir, esta exigencia se justificó desde el Gobierno apelando a una necesidad de hacer pedagogía con las asociaciones en torno a la necesidad de promover una correcta y ética relación de estas con la administración. Otro aspecto de la descentralización cultural llevada a cabo desde la corporación municipal, más allá de una mayor distribución de los eventos culturales por la ciudad en épocas festivas como Carnaval o las Fiestas de María Pita, sería el Festival Noroeste, que pasó de tener cuatro escenarios en el último año del Partido Popular (2015) a rondar los quince durante las ediciones celebradas bajo el mandato de Marea Atlántica. Además de esa política descentralizadora, también se introdujeron en el festival algunas medidas positivas como el aumento de bandas locales y femeninas en el cartel o un mayor control laboral de los músicos que actuaban en el festival.

Por último, la gestión comunitaria representó, durante el periodo de gobierno de la Marea Atlántica, uno de los principales ejes de ruptura con los movimientos sociales y división interna de la formación. Si bien como ya hemos comentado en el párrafo anterior, el Gobierno municipal llevó a cabo varias iniciativas de fomento de la acción cultural comunitaria en los barrios, este

---

<sup>330</sup> *Cultura Barrio*. Plan de apoio a asociacións e colectivos informais de carácter cultural. Concello da Coruña

<sup>331</sup> *Facemos Comunidade*. Plan de apoio a asociacións veciñais para a realización de festas de carácter comunitario. Concello da Coruña.

<sup>332</sup> *Plan de apoio a entidades de arraigo*. Concello da Coruña.

también se vio envuelto en importantes tensiones con colectivos autogestionados de la ciudad. Con el *Proxecto Cárcere*, el gobierno local pretendía la cesión del edificio de la antigua cárcel provincial a un colectivo que se encargara de su gestión. A pesar de informes técnicos contrarios a la utilización del espacio, el proyecto se convirtió prácticamente en una obsesión del Gobierno local por sacarlo adelante, y fue cedido al colectivo *Proxecto Cárcere*, que pasaría a ocuparse de su gestión. El proceso fue tildado por la oposición de falta de transparencia dado que el colectivo estaba estrechamente vinculado con el Gobierno local, al pertenecer varios concejales al mismo. Finalmente, el proyecto echó a andar en agosto de 2018, pero en diciembre de ese mismo año, el colectivo se vio obligado a cesar su actividad por indicación del Gobierno local. Además, el Partido Popular interpuso una demanda a la concejala de Participación, Claudia Delso quien tuvo que ir a declarar en mayo de 2019 acusada de prevaricación administrativa en la adjudicación del edificio. Otro punto de fricción con los movimientos sociales y los colectivos autogestionados de la ciudad aún más relevante, se produciría con el desalojo del Centro Social Okupado *A Insumisa* en mayo de 2018. El colectivo okupaba desde hacía un año las naves de la antigua Comandancia de Obras llevando a cabo un proyecto totalmente autogestionado e independiente. Debido a la intención del Gobierno de utilizar ese espacio para la creación de un centro para la juventud, la corporación municipal ordenó el desalojo del colectivo provocando una concentración en las inmediaciones del lugar con intervenciones represivas por parte de la policía nacional que se saldó con varios heridos fruto de las cargas policiales. Este hecho enfrentó a la Marea Atlántica con una buena parte de sus bases y de los militantes que la habían aupado al poder, provocando una importante fractura interna dentro de la formación política.

Las llamadas «guerras culturales» (Rowan, 2016) también jugaron un papel fundamental como elemento desestabilizador del Gobierno local siendo frecuentes las polémicas promovidas desde la oposición, desde la iglesia, o desde los mayoritarios medios de comunicación conservadores de la ciudad. Las primeras críticas tendrían lugar solo un día después de tomar posesión del cargo, cuando el alcalde Xulio Ferreiro —al igual que los alcaldes de Santiago y Ferrol— rechazó participar en la tradicional Ofrenda del Antiguo Reino de Galicia al Santísimo Señor Sacramentado, así como en la misa y en la procesión católica presidida por el arzobispo de Santiago, que tenía lugar en Lugo. El Gobierno local apeló así a una necesaria laicidad de las instituciones ante las duras críticas por parte del Partido Popular y la iglesia, quienes acusaron a los alcaldes de intolerantes y de no respetar las tradiciones<sup>333</sup>. Otra polémica de relevancia tendría lugar en el marco del *Entroido* (carnaval) de 2017, a raíz de un dibujo en el cartel oficial del ilustrador Alberto Guitián, donde aparecía una persona disfrazada de papa con una copa de vino.

---

<sup>333</sup> Vizoso, S. «Alcaldes de las mareas chocan con los obispos y el PP al no ir a una ofrenda» en *El País* [Digital]. 14 de junio de 2015. Disponible en: [https://elpais.com/politica/2015/06/14/actualidad/1434300293\\_910795.html](https://elpais.com/politica/2015/06/14/actualidad/1434300293_910795.html) [Última consulta: 19 de octubre de 2019].

Esa ilustración provocó una denuncia por parte de la Asociación de Viudas de Lugo (con el apoyo del Partido Popular y del Arzobispado de Santiago) hacia el concejal de Culturas, José Manuel Sande, por ofensa a los sentimientos religiosos (Linheira, 2018). Estas “guerras culturales”, por surrealistas que puedan parecer, al igual que en otras ciudades, cumplieron su misión de extender cierto temor a las críticas entre los concejales de Marea Atlántica, provocando —quizás inconscientemente— un cierto repliegue conservador en su acción de gobierno.

En el análisis presupuestario<sup>334</sup>, como podemos ver en la **Tabla 7.5**, las partidas de Cultura —las cuales incluyen gastos en bibliotecas y archivos, en el Instituto Municipal Coruña Espectáculos (IMCE), en protección del patrimonio histórico, museos municipales y promoción cultural entre otras— experimentaron incrementos llegando casi hasta el 11 % del presupuesto total del Ayuntamiento en 2017 (casi 2 puntos porcentuales más frente a 2015).

**Tabla 7.5:** *Presupuesto ejecutado de «Cultura» en A Coruña (2015-2019) (en euros constantes. Año base 2016)*

Año	Cultura	Total Gobierno	% Cultura / Total
2015	21.502.048	240.851.707	8,9
2016	23.455.697	220.018.461	10,7
2017	25.099.997	232.266.791	10,8
2018	24.741.484	246.201.010	10,1

Fuente: Presupuestos municipales. Ayuntamiento de A Coruña.

Por su parte, en las partidas presupuestarias destinadas a la participación ciudadana, también se pudo observar un notable aumento en estas en relación al último año del Partido Popular (**Tabla 7.6**) pasando de una partida de 144.000 euros en 2015 (0,06 % del total) a una de 1.379.000 euros en 2018 (0,56 % del total), confirmándose a nivel presupuestario, la importancia que la corporación local otorgaba a este aspecto.

<sup>334</sup> Si bien la intención en todas las tablas presupuestarias de la tesis es mostrar, al menos, el periodo 2015-2019, la falta de disponibilidad de los datos en La Coruña del año 2019 hizo que solo se puedan mostrar hasta el año 2018.

**Tabla 7.6:** Presupuesto ejecutado de «Participación Ciudadana» en A Coruña (2015-2019) (en euros constantes. Año base 2016)

Año	Participación Ciudadana	Total Gobierno	% Participación ciudadana / Total
2015	124.790	240.851.707	0,1
2016	339.073	220.018.461	0,2
2017	668.805	232.266.791	0,3
2018	752.779	246.201.010	0,3

Fuente: Presupuestos municipales. Ayuntamiento de La Coruña.

A modo de valoración final, si bien es cierto que se sentaron algunas bases interesantes en la política cultural de la ciudad, que quizás podrían haber tenido un mayor recorrido en una siguiente legislatura, la corporación municipal pecó en ocasiones de cierta tibieza y falta de voluntad en la defensa de sus planteamientos. A pesar de que el Gobierno de Marea Atlántica mantuvo una considerable coherencia en lo relativo a cuestiones como la laicidad de las instituciones o la libertad de expresión, no fue capaz de gestionar correctamente sus propias contradicciones en el ámbito de la gestión comunitaria y su relación con los movimientos sociales. Por otra parte, hubo una clara intención (apreciable a nivel presupuestario) por potenciar y promover la participación ciudadana, pero los resultados obtenidos tampoco fueron ciertamente los esperados. En cuanto a los programas culturales, sí se mostró una cierta intención de apoyar la cultura de base y el tejido asociativo, apostando por artistas locales y tratando de romper las lógicas culturales del anterior Gobierno municipal del Partido Popular orientadas hacia un seguidismo de la política cultural de otras ciudades españolas. Iniciativas como *Cultura de barrio* o *Facemos comunidade* fueron interesantes y positivas para la ciudad y el tejido asociativo, pero quizás fueron insuficientes y podrían haberse dado con una mayor intensidad. En definitiva, una parte de la acción de gobierno en materia cultural estuvo dirigida hacia un cambio de paradigma en la política cultural, pero debido a resistencias tanto internas como externas al Gobierno, estos cambios no lograron convertirse en estructurales y, por lo tanto, el cambio en la política cultural fue insuficiente.

#### **7.4. LA POLÍTICA CULTURAL DEL AYUNTAMIENTO DE CÁDIZ (2015-2019)**

Como ya hemos visto, tras la irrupción de Podemos en el panorama nacional en 2014, y la decisión de no concurrir con su nombre en las elecciones municipales de 2015, fueron varias las fórmulas que se utilizaron para crear candidaturas en la órbita de la formación morada. Mientras que en



ciudades como Barcelona, Zaragoza o Madrid sí se consiguió aglutinar a los principales partidos de izquierda de cada ciudad, dentro de una plataforma ciudadana (Ahora Madrid, Barcelona en Comú o Zaragoza en Común), en el caso de Cádiz, no se consiguió tal nivel de confluencia y se presentaron dos candidaturas con programas similares: *Por Cádiz sí se puede* (que conseguiría 8 concejales) y *Ganar Cádiz en común* (2 concejales), siendo la lista del Partido Popular, la más votada con 10 concejales<sup>335</sup>. Sin embargo, tras el apoyo de los 5 concejales del PSOE y los 2 de Ganar Cádiz en Común a la lista de Por Cádiz sí se puede, su cabeza de lista, José María González, “Kichi” era investido alcalde, poniendo fin a veinte años de gobierno del Partido Popular<sup>336</sup>.

Una vez tuvo lugar la investidura, las candidaturas Por Cádiz sí se puede y Ganar Cádiz en Común, llegaron a un acuerdo de gobierno<sup>337</sup>. En ese acuerdo, donde destacaban principalmente políticas de emergencia social, de transparencia y participación, descentralización, empleo, o vivienda, se marcaban una serie de acciones en materia de política cultural en la línea de otras candidaturas municipalistas: protección del patrimonio histórico, garantizar el acceso a la cultura a la ciudadanía, favorecer al tejido sociocultural de la ciudad o la promoción de unas políticas culturales de formación e integración social. La trabajadora social Eva Tubío, de Ganar Cádiz en Común, iba a ser la responsable de Cultura, a la que uniría las competencias en vivienda y salud, y el técnico superior de Cultura, Enrique del Álamo sería nombrado director del área de Cultura municipal, aglutinando todas las áreas de la concejalía de Cultura.

En el programa cultural del Gobierno, el concepto de participación o gobernanza participativa tuvo desde el comienzo de legislatura un peso bastante relevante. El principal programa municipal más representativo en este ámbito fue *Culturas Comunes*<sup>338</sup>, al cual ya hemos aludido en el capítulo anterior como una de las muchas jornadas realizadas en el Estado español en torno al denominado Discurso Cultural Municipalista (DCM). No obstante, este programa no consistió solamente en unas jornadas, sino que fue el elemento principal para la construcción del Plan Director de la Delegación de Cultura del Ayuntamiento de Cádiz (2016-2019). Con la participación como elemento central, y una buena recepción por parte de la ciudadanía, el programa *Culturas Comunes* planteó diferentes fases de trabajo encaminadas a elaborar el plan director: jornadas con el tejido cultural de la ciudad para elaborar un diagnóstico compartido, mesas de trabajo de técnicos culturales municipales, y reuniones del grupo promotor del plan.

---

<sup>335</sup> Ministerio de Interior. Resultados elecciones municipales 2015.

<sup>336</sup> Véase: «El PSOE apoya a 'Kichi' en Cádiz y relevan a Teófila Martínez (PP) tras 20 años» en *El Confidencial* [Digital]. 13 de junio de 2016. Disponible en: [https://www.elconfidencial.com/elecciones-municipales-y-autonomicas/2015-06-13/el-psoe-apoya-a-kichi-en-cadiz-y-relevan-a-teofila-martinez-pp-tras-20-anos\\_883313/](https://www.elconfidencial.com/elecciones-municipales-y-autonomicas/2015-06-13/el-psoe-apoya-a-kichi-en-cadiz-y-relevan-a-teofila-martinez-pp-tras-20-anos_883313/) [Última consulta: 31 de agosto de 2019].

<sup>337</sup> Acuerdo Marco para el Gobierno de Por Cádiz Sí Se Puede y Ganar Cádiz en Común. 30 de junio de 2015. Disponible en: <http://www.transformarcadiz.org/acuerdo-marco-para-el-gobierno-de-por-cadiz-si-se-puede-y-ganar-cadiz-en-comun/>

<sup>338</sup> *Culturas Comunes: Plan Director de la Delegación de Cultura del Ayuntamiento de Cádiz 2016 – 2019*. Ayuntamiento de Cádiz.

Tras el proceso, se presentaron un total de quince retos con diferentes actuaciones cada uno, basados en los principios fundamentales de: Participación, Transparencia, Sostenibilidad, Cooperación, Aprendizaje Crítico e Igualdad. Entre los principales retos presentados destacaban, en concordancia con otras candidaturas municipalistas: la colaboración entre la institución municipal y el tejido asociativo y cultural de la ciudad (reto 3); la implicación de la ciudadanía en el diseño de las políticas culturales (reto 4) a través de la creación, entre otras actuaciones, de un consejo municipal de cultura; la mejora de la accesibilidad y la transparencia de los equipamientos culturales municipales (reto 6); el fortalecimiento de la red de bibliotecas municipales (reto 10), o la promoción del uso de espacios públicos no formales para la creación y la promoción cultural (reto 11). El programa que, en sus comienzos, contó con una gran participación del tejido cultural y tuvo una buena respuesta por parte de la ciudadanía, poco a poco se fue diluyendo y, pese a contar con interesantes retos y muy buenos planteamientos teóricos, estos no tuvieron el impacto deseado en la práctica política.

Si bien el encuentro *Culturas Comunes* fue —a pesar de no haber tenido el impacto deseado— una de las actuaciones municipales más relevantes en materia de participación al comienzo de la legislatura, la creación del Consejo Municipal de Cultura iba a ser la iniciativa más relevante del último año. El consejo, constituido en mayo de 2019, contaba con representación de todos los grupos municipales, vocales especialistas, técnicos municipales y representantes de las diferentes mesas sectoriales. Entre sus funciones: colaborar en el diseño, la planificación y la evaluación de las políticas culturales de la ciudad, favorecer la participación ciudadana o proponer procedimientos y/o estrategias culturales a desarrollar en la ciudad<sup>339</sup>. Dada su tardía aprobación y su corto recorrido, no fue posible realizar una valoración en firme al final de la legislatura.

Si bien la descentralización cultural y la cultura de proximidad también tenían una cierta importancia en el programa cultural del Gobierno, el hecho de ser una ciudad mucho más pequeña (120.000 habitantes) que otras que hemos visto con anterioridad, unido a la escasez de recursos (humanos y económicos), hizo que el Ayuntamiento no pusiera el foco principal en este aspecto. Sí se llevó a cabo una cierta descentralización en las fiestas (como por ejemplo en el Carnaval) o en actividades escénicas, llevando estas a la calle y a diversos barrios de la ciudad. No obstante, en bibliotecas y centros cívicos no se produjo ninguna inversión relevante.

Respecto a la gestión comunitaria y el asociacionismo, el Ayuntamiento tampoco logró realizar un impulso relevante a las organizaciones y colectivos existentes. De nuevo, la escasez de

---

<sup>339</sup> Véase: «Constituido el consejo de cultura municipal». Gabinete de Prensa del Ayuntamiento de Cádiz. 21 de mayo de 2019. Disponible en: <https://transparencia.cadiz.es/constituido-el-consejo-de-cultura-municipal/> [Última consulta: 7 de septiembre de 2019].

recursos económicos, y la falta de cooperación entre asociaciones, hizo que no se produjera como tal el reto marcado en *Culturas Comunes* de fomentar el asociacionismo y la gestión comunitaria.

A nivel presupuestario, el Ayuntamiento de Cádiz estuvo durante toda la legislatura muy condicionado por la alta deuda municipal y por la Ley de Estabilidad Presupuestaria y Sostenibilidad Financiera. Esto hizo que el Ayuntamiento tuviera grandes problemas para aprobar sus presupuestos cada año y priorizaran en políticas de empleo, vivienda o de servicios sociales. En el ámbito cultural, se puede observar cómo a lo largo de los cuatro años de legislatura se ha producido un descenso con altibajos de casi 2 millones de euros respecto a las partidas de Cultura de 2015, pasando su porcentaje sobre el total del 7,8 % a inicios del periodo (2015), al 7,2 % en 2019 (**Tabla 7.7**).

**Tabla 7.7:** Presupuesto ejecutado de «Cultura» en Cádiz (2015-2019) (en euros constantes. Año base 2016)

Año	Cultura	Total del Gobierno	% Cultura / Total
2015	12.094.079	155.838.355	7,8
2016	11.974.941	156.150.032	7,7
2017	10.084.600	140.436.929	7,2
2018	10.679.144	139.309.315	7,7
2019	10.041.996	139.809.802	7,2

Fuente: Elaboración propia a partir de presupuestos.gobierno.es

Las llamadas guerras culturales no tuvieron en Cádiz la repercusión tan notable que tendrían en ciudades como Madrid o Barcelona. No obstante, el hecho de heredar un ayuntamiento gobernado por el Partido Popular durante tantos años, planteaba luchas contra estructuras muy consolidadas. De este modo, la repercusión de cuestiones como el vestido de la concejala de Transparencia, Participación y Fiestas, María Romay, durante el Carnaval de 2018, o la publicación de un mensaje de humor negro en Facebook de la concejala de Cultura, fue seguramente superior a lo que merecieran dichas anécdotas.

A pesar de algunos proyectos interesantes llevados a cabo, analizando el caso de Cádiz nos encontramos con dos principales oposiciones al cambio de modelo en la política cultural municipal. Por un lado, una estructura funcional muy reducida, envejecida y con poca permeabilidad hacia el cambio y la colaboración institucional. Por otro lado, como comentábamos anteriormente, las dificultades presupuestarias permitieron mantener lo ya existente, pero fueron determinantes para limitar cualquier posibilidad de cambio o mejora en las políticas culturales.

Estos dos aspectos, unidos al poco experimentado equipo de gobierno, hicieron que los resultados no cumplieran con las expectativas depositadas al inicio de la legislatura.

## **7.5. BALANCE GENERAL**

Si bien los análisis realizados en estas cuatro ciudades no nos permiten establecer valoraciones tan sólidas como en el caso madrileño, con la información obtenida a través del análisis documental y las entrevistas, sí podemos establecer una aproximación a lo que supuso la llegada de las confluencias municipalistas en materia de política cultural. En primer lugar, cabe destacar el desigual balance de las diferentes ciudades analizadas. Así, si bien en Barcelona, Zaragoza o La Coruña se llevaron a cabo —sin entrar de momento a hacer la valoración— un mayor número de programas e intervenciones municipales, la situación financiera de Cádiz no permitió que se pudieran introducir excesivos cambios reseñables.

Comenzando el balance por el primer eje analizado, la gobernanza participativa de la cultura, es evidente que los diferentes ayuntamientos analizados depositaron en la participación ciudadana gran parte de su discurso y acción cultural, como se puede apreciar en la conformación de una concejalía específica de participación ciudadana en todas las ciudades. Así, programas como los Presupuestos Participativos u otras herramientas o plataformas vinculadas a lo que se ha denominado democracia digital ocuparon buena parte de la acción cultural en estos ayuntamientos a los pocos meses de comenzar su andadura municipal, con desiguales resultados, pero con poca incidencia —en líneas generales— en el sector cultural. Otros elementos de gobernanza participativa como el Consejo de Cultura fueron renovados como el caso de Zaragoza, o creados desde cero, en el caso de Cádiz, donde su tardía creación no nos permite realizar una valoración sobre el mismo. En líneas generales, podemos establecer que sí bien hubo un cierto intento por promover la participación ciudadana y la gobernanza participativa, las herramientas utilizadas para ello y las diferentes estrategias empleadas para favorecer su uso, no consiguieron establecer grandes cambios en la toma de decisiones de las políticas públicas municipales, especialmente en el sector cultural.

En cuanto a la descentralización cultural, en líneas generales los diferentes gobiernos municipales llevaron a cabo diferentes iniciativas interesantes para impulsar la cultura en los barrios y los distritos de las ciudades. Programas como *Barcelona Districte Cultural*, *Barrios Creando Creando Barrios* en Zaragoza o *Cultura de Barrio* en La Coruña supusieron una extensión de la oferta cultural considerable valorada positivamente. Por otro lado, la descentralización provocada

en las fiestas o festivales de las diferentes ciudades también fue un hecho bastante considerable que mejoró los flujos de público distribuyéndolo por diferentes partes de la ciudad. En cuanto a la cultura de proximidad, las buenas redes de equipamientos —bibliotecas y centros cívicos— ya existentes en Barcelona o Zaragoza no dejaban mucho margen o posibilidades de mejora y, en términos generales, no se llevaron a cabo importantes cambios en este sentido en ninguna de las ciudades analizadas.

Por último, es dentro del eje de la gestión comunitaria de la cultura donde probablemente se llevaron a cabo los cambios más relevantes y también donde los Gobiernos encontraron más tensiones, tanto con la oposición política, como con los movimientos sociales. Así, si bien se llevaron a cabo experiencias muy reseñables como el programa de cesión de espacios municipales *Patrimoni Ciutadà* en Barcelona o el proyecto de gestión comunitaria *Harinera Zaragoza*, también se generaron conflictos abiertos con proyectos autogestionados cuando algunos de estos colectivos percibió una cierta falta de apoyo institucional e incluso actitudes represivas como en el caso de La Coruña, en unos gobiernos que habían llegado al poder, en buena parte gracias al apoyo de los movimientos sociales.

A nivel presupuestario, podemos observar, en líneas generales, leves incrementos en las partidas dedicadas a la cultura, lo cual denota una cierta inercia de los gobiernos hacia el continuismo y ciertas dificultades por establecer cambios profundos en la estructura económica de la cultura de las ciudades. Por otro lado, también cabe señalar que si bien en las ciudades analizadas en este capítulo, la virulencia de las guerras culturales no alcanzó el nivel de Madrid, también estas ciudades estuvieron expuestas a ellas, lo cual se tradujo habitualmente en repliegues en la acción política o divisiones internas en el seno de las formaciones.

Con todo, podemos sostener que se observa en la legislatura 2015-2019 una cierta intención en los gobiernos denominados municipalistas por llevar a cabo un cambio de modelo en la política cultural en línea con lo que hemos denominado Discurso Cultural Municipalista (DCM) donde aspectos como la participación ciudadana, la descentralización cultural o la gestión comunitaria de la cultura adquieren un papel preponderante anteponiéndose a otras visiones más propias del comienzo de siglo XX en línea con la creación de grandes infraestructuras culturales orientadas hacia el turismo o las industrias culturales. No obstante, si bien en el plano discursivo, este hecho es claramente constatable, no puede decirse que se haya traducido totalmente a la acción política pues siendo cierto que se han llevado a cabo programas municipales interesantes en la órbita del cambio de políticas culturales, su implementación y los resultados obtenidos no tuvieron todo el impacto deseado acorde con las expectativas creadas.

## **CAPÍTULO 8. CONCLUSIONES FINALES**

Este capítulo tiene por objetivo dar a conocer las principales conclusiones que se pueden obtener una vez analizados el conjunto de los resultados obtenidos. En el primer punto (8.1), se realiza una valoración de las hipótesis definidas durante el transcurso de la investigación. Como hemos comentado en el apartado metodológico, al tratarse de una investigación principalmente cualitativa, las hipótesis no se definieron al comienzo de la investigación para una vez finalizada esta, contrastar si se habían cumplido o no, sino que, en nuestro caso, las hipótesis fueron creándose a medida que íbamos realizando la investigación para poder relacionarlas en el presente capítulo con los resultados obtenidos una vez finalizada la investigación. Seguidamente, se presentan en el apartado 8.2, las conclusiones generales de la tesis. En el siguiente apartado (8.3), se discuten los resultados de nuestra investigación con los de otros/as autores/as que también han investigado en torno a las políticas culturales de las candidaturas municipalistas y otros temas comunes a nuestra investigación. Dada la escasa bibliografía existente sobre el tema específico de la política cultural del Ayuntamiento de Madrid entre 2015 y 2019, aportaremos también visiones del ciclo municipalista con un carácter más global. En el apartado 8.4, abordaremos las limitaciones que tiene la investigación, para finalmente en el último apartado (8.5), explorar y ahondar en las posibles líneas de investigación futuras que puedan llevarse a cabo en relación a nuestra temática.

### **8.1. EVALUACIÓN DE LAS HIPÓTESIS**

A continuación, procedemos a realizar la evaluación de las hipótesis formuladas en el capítulo introductorio partiendo de los tres objetivos principales de la investigación: 1) Contribución teórica en torno al rumbo histórico y los escenarios de futuro de la cultura y la política cultural; 2) Análisis del proceso de cambio en las políticas culturales del Ayuntamiento de Madrid (2015-2019) y 3) Aproximación a la política cultural de los ayuntamientos de Barcelona, Zaragoza, Coruña y Cádiz (2015-2019).

#### **8.1.1. HIPÓTESIS DEL OBJETIVO 1: CONTRIBUCIÓN TEÓRICA EN TORNO AL RUMBO HISTÓRICO Y LOS ESCENARIOS DE FUTURO DE LA CULTURA Y LA POLÍTICA CULTURAL**

En línea con el primer objetivo, partiendo de la hipótesis **H.1.1**, la cual planteaba la irrupción de nuevos modelos en las políticas culturales asociados al paradigma de la democracia cultural,

desarrollamos los capítulos 3 y 4 para llevarlo a cabo. En el capítulo 3, nos remontamos varios siglos atrás para ir conociendo las diferentes etapas que fue atravesando el concepto de cultura, facilitándonos así la comprensión de sus significados en la actualidad con la vista puesta en el futuro. A lo largo de este capítulo, también pudimos explorar la relación entre diferentes conceptos que han girado tradicionalmente en la órbita de la cultura como la cultura popular y la alta cultura, la hegemonía, la participación, la mediación cultural o la emancipación. También, como cierre de este capítulo, pudimos comprobar la evolución de los distintos paradigmas de la política cultural tanto a nivel internacional como en el caso español. En este capítulo, efectivamente pudimos comprobar cómo el ámbito de las políticas culturales se encuentra actualmente en años de cambios y refundación de los paradigmas tradicionales, los cuales en parte se están definiendo a través de las acciones políticas analizadas en este trabajo que marcarán las que vendrán en el futuro. Por otro lado, en el capítulo 4, explorando nociones más recientes como las industrias culturales y creativas, analizamos también —fundamentalmente centrándonos en el caso español— cambios notables en el panorama político que fueron derivando en movimientos municipalistas que, a su vez, fueron configurando en el ámbito cultural lo que denominamos Discurso Cultural Municipalista (DCM), una suerte de reactualización del discurso de la democracia cultural imbricado del paradigma de los bienes comunes y la gestión comunitaria de la cultura, el cual utilizamos en el análisis de la parte empírica cuyos resultados expondremos a continuación.

### **8.1.2. HIPÓTESIS DEL OBJETIVO 2: ANÁLISIS DEL PROCESO DE CAMBIO EN LAS POLÍTICAS CULTURALES DEL AYUNTAMIENTO DE MADRID (2015-2019)**

- **GOBERNANZA PARTICIPATIVA (PARTICIPACIÓN)**

Comenzando nuestro análisis por el primer eje analizado en el capítulo 6, la gobernanza participativa en cultura, como planteamos en la hipótesis **H.2.1**, en consonancia con los programas electorales del discurso municipalista general, y de la candidatura de Ahora Madrid en particular, con la llegada al Gobierno local, se producirían cambios considerables en la configuración de las políticas culturales de la ciudad, ampliando la gobernanza participativa de la cultura y dando voz a agentes culturales y otros sujetos que hasta el momento no contaban con ella o no tenían una clara interlocución con la institución municipal.

En este sentido, a raíz de las diferentes técnicas de investigación llevadas a cabo, podemos constatar que, efectivamente, la participación ciudadana —en cultura y en el resto de áreas—

ocupó un lugar central en el Gobierno municipal, no solo en términos retóricos —pues su utilización en todos los discursos y marcos conceptuales fue muy considerable— sino que también a nivel presupuestario los recursos destinados a participación fueron reforzados. Sin embargo, a pesar de la movilización de partidas presupuestarias orientadas a mejorar la gobernanza participativa, no se consiguió alcanzar el impacto esperado. Por un lado, el Gobierno municipal dotó de gran importancia a la llamada *democracia digital* a través de la creación de varios programas de participación telemática que no contaron con la participación ciudadana esperada, lo cual fue un hecho extensible también a otros programas de participación presencial, donde la participación fue —en líneas generales— muy baja y con muy poca diversidad entre las personas participantes en los diferentes procesos. Por otro lado, en el ámbito específicamente cultural, la idea de creación de algunos programas como Los Laboratorios fue valorada positivamente pero no así su ejecución, la cual fue criticada desde diversos sectores (oposición política, sector asociativo y empresarial) por numerosos motivos como la propia metodología de las sesiones, el dirigismo de estas o el carácter poco vinculante de las conclusiones obtenidas. En el caso del Consejo de Cultura, la demora en la configuración y la estructura del mismo, fue retrasando los tiempos de tal manera que no pudo implementarse durante el transcurso de la legislatura y, por tanto, no hubo posibilidad de evaluar una evaluación al respecto.

En línea con las valoraciones recibidas, resulta oportuno destacar una cierta «burbuja participativa» creada —probablemente involuntariamente— desde el Ayuntamiento, que no contó con la respuesta ciudadana esperada por varios motivos, entre los que se pueden destacar la poca cultura participativa de la sociedad, la cual no se puede cambiar de un día para otro, sino que es un trabajo a realizar prolongadamente en el tiempo, o la incompatibilidad de los procesos con las dinámicas ya establecidas del tejido asociativo, el cual no tenía capacidad para abarcar todo lo que se planteaba desde el ente municipal. Así, si bien es cierto que algunos procesos participativos llevados a cabo tuvieron un impacto positivo, no resulta extraño que entre las percepciones más generalizadas en torno a la gobernanza participativa se encuentren las que hacen referencia al poco carácter vinculante de los diferentes programas y procesos participativos, los cuales sirvieron —intencionadamente o no— para poco más que para reforzar un discurso participativo sin otorgar poderes reales de configuración conjunta de las políticas culturales de la ciudad. Así, teniendo en cuenta todos los análisis realizados, resulta evidente que, si bien se han dado pasos hacia un fomento de la gobernanza participativa en las políticas culturales de la ciudad, no podría decirse que los resultados esperados al comienzo de la legislatura hayan cumplido las expectativas creadas.



- **DESCENTRALIZACIÓN CULTURAL Y CULTURA DE PROXIMIDAD (PROXIMIDAD)**

En consonancia con el siguiente eje de análisis, la descentralización cultural y la cultura de proximidad, planteamos tres hipótesis durante el trascurso de la investigación. Por un lado, con la llegada de Ahora Madrid al Gobierno tendría lugar una descentralización de las actividades y la oferta cultural hacia el conjunto de los distritos y barrios de la ciudad (**H.2.2**). Por otro lado, los centros de cultura de proximidad —principalmente bibliotecas y centros culturales de distrito— experimentarían considerables mejoras y el equipo de Gobierno priorizaría las inversiones y/o intervenciones en este tipo de equipamientos por encima de los grandes equipamientos culturales de la ciudad (**H.2.3**). También, como última hipótesis, el Gobierno local protegería y rehabilitaría el patrimonio cultural de los distritos de la ciudad (**H.2.4**).

Respecto a la descentralización de la oferta y las actividades culturales por los distritos de la ciudad, sí podemos sostener que hubo avances muy considerables al respecto. Este aspecto —desarrollado principalmente entre la Dirección General de Programas y Actividades Culturales y la empresa Madrid Destino, fue uno de los principales elementos de la política cultural ya desde el comienzo de la legislatura. De este modo, las principales actividades culturales y festividades organizadas anualmente desde el Ayuntamiento como el Carnaval, las fiestas de San Isidro o el festival Veranos de la Villa experimentaron un proceso de descentralización relevante a través del cual se trató de descongestionar la oferta cultural del centro, acercándola a los diferentes distritos de la ciudad. Si bien la ejecución y la gestión de los procesos de descentralización en muchos casos no contaron con la valoración positiva por parte de la oposición, en líneas generales la mayoría de los eventos —siendo especialmente destacable el caso del festival Veranos de la Villa— tuvieron una alta valoración popular. En relación con este proceso de descentralización cultural, cabe señalar también la implicación municipal desde 2016 en la organización del Año Nuevo Chino celebrado en Usera o las Noches del Ramadán en Lavapiés.

Sobre el fomento a la cultura de proximidad, la acción municipal no siguió la misma línea que la descentralización de la oferta cultural y su impacto fue mínimo. Ni las bibliotecas ni los centros de distrito experimentaron profundas transformaciones. En el caso de las bibliotecas, es cierto que existe un consenso en torno al buen trabajo realizado por la directora general, Belén Llera, y se llevaron a cabo importantes mejoras en su funcionamiento y gestión como la creación del carnet único de bibliotecas o la agilización de compra de libros. No obstante, a pesar de la puesta en marcha de algunos proyectos para la construcción de nuevas bibliotecas —donde destaca el proceso participativo realizado para la biblioteca de San Fermín— no se consiguió inaugurar ninguna de las nueve bibliotecas mencionadas en el Plan de Gobierno, lo cual denotaba un exceso

de optimismo y un desconocimiento de los procesos administrativos municipales que hacen que sea prácticamente imposible cumplir esos objetivos en cuatro años. Respecto a los centros culturales de distrito, que, según el discurso de Ahora Madrid, venían a representar el equipamiento referencia de su modelo, a pesar de un intento de reformulación del modelo de centros, finalmente no se llevaron a cabo cambios relevantes en su funcionamiento o estructura interna.

También cabe mencionar en torno al eje descentralización-proximidad, una cierta potenciación de programas municipales que —principalmente a través de espacios como Medialab Prado o Intermediae— trataron de llevar la cultura —en su concepción más amplia— hacia los distritos de la ciudad, desde dinámicas de participación activa. Si bien es cierto que estos programas, en ocasiones, recibieron críticas por su baja incidencia sobre la población o la escasa agencia y capacidad de decisión de las comunidades de cada distrito, también recibieron valoraciones positivas y supusieron experiencias de descentralización cultural que cabe señalar.

Por último, sobre la protección y rehabilitación del patrimonio cultural de los distritos es cierto que se llevaron a cabo —en varios casos sin terminar al final de la legislatura— intervenciones que llevaban estancadas muchos años como la rehabilitación del teatro del Centro Cultural Daoíz y Velarde, el Palacio del Capricho, la Quinta de Torre Arias, el frontón Beti-Jai, el Palacio de Sueca o la creación del Espacio Abierto Quinta de los Molinos como centro cultural para la infancia. No obstante, algunas de las decisiones del Gobierno de Ahora Madrid en torno a proyectos urbanísticos como las Cocheras de Cuatro Caminos o el Taller de Precisión de Artillería u otras cesiones de edificios municipales de dudosa legitimidad, como el edificio cedido a la Embajada de México o la Nave 9 de Matadero a la Fundación Sandretto, dieron lugar a fuertes divisiones internas y duras críticas por parte del tejido asociativo y el grupo municipal socialista.

En definitiva, podemos concluir que si bien la hipótesis **H.2.2.** sobre la descentralización de la oferta cultural puede darse por cumplida, pues es evidente que hubo una considerable descentralización de la oferta cultural en los eventos y festividades organizados desde el Ayuntamiento, no ocurre lo mismo con la hipótesis sobre la potenciación de los equipamientos de proximidad (**H.2.3**), que no sucedió en los términos que se había presentado y, en todo caso, esta se pudo percibir con algunos programas realizados a través de grandes centros culturales como Medialab Prado o Matadero (Intermediae) pero no tanto con los centros culturales de distrito o las bibliotecas. En el caso de las intervenciones patrimoniales (**H.2.4**), debido a las decisiones tomadas en varios proyectos, no podemos sostener que el Gobierno municipal realizó la defensa del patrimonio cultural que habría sido esperada.

- **GESTIÓN COMUNITARIA DE LA CULTURA (COMÚN)**

Para finalizar con el análisis PPC, mostramos a continuación los resultados obtenidos en la investigación en torno al fomento municipal de la gestión comunitaria de la cultura y el asociacionismo desde las dos hipótesis planteadas, la promoción municipal de espacios y proyectos culturales comunitarios (**H.2.5**) y la promoción del tejido asociativo de la ciudad (**H.2.6**). En primer lugar, es importante destacar los diferentes niveles de gestión comunitaria señalados en el capítulo 6 pues, si bien el Ayuntamiento tuvo una buena relación con espacios y proyectos más favorables a seguir las dinámicas municipales, no ocurrió lo mismo con proyectos nacidos a partir de la okupación de centros con un componente un tanto más libertario y autogestionado. Así, mientras que, en el primer caso, varios proyectos se beneficiaron, por ejemplo, de la política de cesión de espacios municipales, la cual no estuvo exenta de polémicas debido a la falta de transparencia en la selección de proyectos, otros espacios y proyectos más autónomos no contaron con una interlocución con el Ayuntamiento tan fluida, lo cual nos lleva a concluir que la hipótesis sobre el fomento de la gestión comunitaria solo sería cumplida en cierta medida.

Sobre el fomento del asociacionismo y el tejido vecinal de la ciudad, el mero análisis documental ya denota una considerable mejoría, tanto en términos de asociaciones creadas, de personas asociadas a alguna entidad o a nivel presupuestario, donde se incluyeron nuevas partidas y se aumentaron algunas ya existentes. En otro orden de cosas, también se creó el programa CRAS!, de cesión de equipamiento para las asociaciones y se dotó de un mayor presupuesto a las fiestas populares de los distritos, cuyas partidas experimentaron subidas muy considerables. Con todo, si bien la crítica por beneficiar asociaciones afines fue una constante en toda la legislatura y cabe tenerlo en cuenta, parece evidente que sí se hizo un trabajo importante de fomento del asociacionismo lo cual nos llevaría también a sostener un considerable cumplimiento de la hipótesis formulada.

- **HIPÓTESIS GENERALES: LAS TENSIONES ENTRE DEMOCRACIA Y DEMOCRATIZACIÓN CULTURAL EN LA POLÍTICA CULTURAL DEL AYUNTAMIENTO DE MADRID (2015-2019)**

Por un lado, podemos sostener en este punto, en línea con la hipótesis **H.2.7**, que sí se puede observar ciertamente un intento de cambio en las políticas culturales municipales con el Gobierno de Ahora Madrid orientadas hacia el paradigma de la democracia cultural. Por otro lado, corroborando la hipótesis **H.2.8**, hemos identificado una serie de tensiones o resistencias

producidas tanto a nivel interno como externo, en las que se vio envuelto el Gobierno municipal de Ahora Madrid durante el conjunto de la legislatura, que pasamos a resumir a continuación.

En primer lugar, con la llegada del nuevo equipo de Gobierno local —y también extensible a otras administraciones durante estos años— se pueden observar diferentes aspectos del plano simbólico que tensionan con los modelos de la política española tradicional. Aspectos relacionados con el lenguaje, la vestimenta o los modos de relacionarse y comportarse pasan a ocupar un lugar central en el plano mediático y comienzan a ganar importancia aspectos carentes de relevancia política en favor de la anécdota o el chascarrillo. En este sentido, la proliferación de diarios digitales surgida en esos años, con sus correspondientes dosis de *clickbait*<sup>340</sup> o *fake news*, fue determinante para conseguir un clima de perturbación y alteración en las instituciones y, el caso de la ciudad de Madrid, no sería una excepción. En este contexto, se daban las condiciones perfectas para lo que vino a denominarse como *guerras culturales*. Como analizamos en el capítulo 5, la utilización por parte de la oposición política y del poder mediático de elementos del plano simbólico o cultural para desgastar el Gobierno municipal fue muy habitual, especialmente en los primeros dos años de legislatura. En términos generales, el equipo de Ahora Madrid no supo cómo reaccionar a las diferentes polémicas surgidas y en su mayoría se movió entre la tibieza, el miedo y la falta de autodefensa de los miembros de su propio equipo, lo cual fue uno de los elementos que erosionó la formación, evidenciando una división interna e inestabilidad en el Gobierno que analizamos a continuación.

Como decimos, se puede identificar una segunda tensión en el nivel interno de la formación ya desde el comienzo de la legislatura. Las actuaciones y posicionamientos de un grupo municipal tan heterogéneo como Ahora Madrid comenzaron pronto a evidenciar una gran división interna que sobrepasaba las meras discrepancias puntuales que puedan existir en otros grupos municipales, cuyas dinámicas puedan estar habitualmente más sometidas a las estructuras internas del partido, lo cual no ocurría en Ahora Madrid. La decisión de la alcaldesa de no participar en la mesa coordinadora —el órgano creado para la toma de decisiones— de Ahora Madrid fue un primer paso para la creación de dos grupos diferenciados en torno a la mayor o menor afinidad con la alcaldesa Manuela Carmena. Seguidamente, los diferentes posicionamientos respecto a las llamadas *guerras culturales*, el poco poder otorgado a los/as concejales del sector no *carmenista*, o las numerosas votaciones en el Pleno municipal —principalmente aquellas relacionadas con el patrimonio y el urbanismo— fueron erosionando la relación del grupo municipal provocando incluso la división para las siguientes elecciones municipales en 2019. Además de la división

---

<sup>340</sup> *Clickbait*: técnica de redacción utilizada en los medios digitales a través de la cual se escribe el titular de una noticia de un modo sensacionalista con el objetivo de conseguir el mayor número de clics sin importar que lo enunciado no sea completamente verdadero o, directamente, sea falso.

interna en el grupo municipal, las continuas dimisiones de cargos que tuvieron lugar en el área de Cultura con tres concejales, dos directores generales de Programas y Actividades Culturales o tres directores de Madrid Destino diferentes en cuatro años no permitieron que el Gobierno tuviera la estabilidad necesaria para llevar a cabo un proyecto que tendía a criticarse desde la oposición por encontrarse carente de rumbo fijo.

También podemos identificar otra tensión en la relación del nuevo Gobierno local con el resto de grupos municipales y con las estructuras internas de funcionamiento del Ayuntamiento. De este modo, la llamada *dependencia del rumbo o del camino*, es decir, los modos de hacer tradicionales de una institución —en este caso con las características de una institución tan grande como el Ayuntamiento de Madrid— supusieron una considerable resistencia al cambio tanto a nivel estructural, como burocrático u operativo, que poco a poco fue desgastando al equipo de Ahora Madrid.

Si bien como estamos viendo a nivel organizativo o estructural existieron varias tensiones, estas también se adentraron plenamente en el ámbito cultural. Así, podemos identificar otra tensión entre el concepto de cultura utilizado en muchas ocasiones por el equipo municipal y el utilizado por la oposición o algunos sectores culturales. Mientras que el Gobierno local incidió muchas veces en la creación de programas donde la cultura era comprendida desde su concepción más antropológica, en el sentido de un modo de vida, los otros sectores tendían a concebir la cultura desde una visión más limitada a los sectores tradicionales de las bellas artes, lo cual representaba probablemente la mayor expresión de la tensión entre los paradigmas de democracia y democratización cultural. Proyectos analizados en el capítulo 6 como Imagina Madrid o Experimenta Distrito representaban estos “nuevos” imaginarios culturales que no encajaban tan estrictamente en las disciplinas culturales tradicionales como las artes visuales, la música, el cine o la danza.

También podemos identificar otra tensión en torno a las personas que podían participar en la toma de decisiones de las políticas culturales. Así, las acciones del Ayuntamiento tratando de otorgar más peso y voz a agentes que tenían una mayor relación con el tejido social de la ciudad que con el estrictamente cultural, chocó de pleno con los sectores culturales más consolidados que no consideraban tan adecuada la incorporación de estos otros agentes en el territorio cultural. Esta tensión fue especialmente evidente en proyectos como el Consejo de la Cultura donde la incorporación de agentes independientes o del tejido asociativo de la ciudad a los órganos decisorios no tuvo la aceptación de una parte importante de los sectores culturales de la ciudad. Continuando en el ámbito de la gobernanza participativa y también a nivel transversal de todas las áreas, el Ayuntamiento encontró escaso interés de gran parte de la población hacia sus políticas

participativas, lo cual puede comprobarse atendiendo a los bajos registros de los procesos participativos. Como se señala en el capítulo 6, incluso personas favorables a las políticas participativas, no tenían ningún interés en formar parte de la toma de decisiones de las políticas públicas de la ciudad por diferentes motivos y lo cierto es que el Ayuntamiento no encontró esa respuesta popular en sus procesos.

Otro foco de tensión —en un plano ya de pura gestión y política cultural— se vio generado en la dicotomía centro-periferia. Si bien el discurso de la descentralización cultural suponía un punto central en el discurso del nuevo modelo que el Gobierno pretendía llevar a cabo, pese a un cierto consenso con balance positivo en la celebración de algunos eventos y festivales como Veranos de la Villa, también se criticó una excesiva apuesta por la descentralización en detrimento del centro de la ciudad, el cual, para algunas voces, perdió fuerza durante esta legislatura. En la apuesta por la descentralización también se generó otra tensión entre los equipos de trabajo de los centros culturales y las propias comunidades de los distritos sobre los cuales actuaban, evidenciando así una dificultad habitual en procesos de descentralización: las fricciones que se producen entre llevar la cultura a los barrios o promover la cultura que ya existe en los barrios.

Por último, dos tensiones con una fuerte relación entre cultura y política que ilustran bastante bien toda la legislatura nos sirven para concluir este resumen. Por un lado, las evidentes tensiones con los movimientos sociales en aspectos patrimoniales o en la relación del Ayuntamiento con los centros sociales fueron un elemento fundamental en el proceso de fragmentación de Ahora Madrid que desembocó en la división total de la formación. Por otro lado, las tensiones con la oposición y parte de los sectores culturales de la ciudad en torno a una «ideologización de la cultura», entendida como la utilización de la cultura para fines políticos o ideológicos supuso también un importante desgaste a la formación del Gobierno.

### **8.1.3. HIPÓTESIS DEL OBJETIVO 3: APROXIMACIÓN A LA POLÍTICA CULTURAL DE LOS AYUNTAMIENTOS DE BARCELONA, ZARAGOZA, A CORUÑA Y CÁDIZ (2015-2019)**

Respecto a las otras ciudades analizadas —Barcelona, Zaragoza, A Coruña y Cádiz— si bien el carácter más superficial de nuestra investigación no nos permite establecer conclusiones tan definidas como en el caso de Madrid, sí que podemos establecer algunos aspectos valorativos de sus respectivas legislaturas en línea con la hipótesis **H.3.1**, que planteaba —igual que en el caso madrileño— un intento de cambios en las políticas culturales de las diferentes ciudades orientado hacia la democracia cultural. Como hemos sostenido al final del capítulo 7, la política cultural

lleuada a cabo en las cuatro ciudades analizadas no puede valorarse de igual forma en todas ellas. Así, mientras que, en Barcelona, Zaragoza o Coruña sí se pudieron apreciar intentos más claros de un cambio de modelo de política cultural orientado hacia el paradigma de la democracia cultural alineado con el Discurso Cultural Municipalista (DCM), en Cádiz las limitaciones presupuestarias y la debilidad del Gobierno no permitieron que pudieran apreciarse apenas los cambios anunciados, por lo que la hipótesis **H.3.1**, podría verse cumplida solo hasta cierto punto. Teniendo en cuenta los ejes en los que hemos focalizado la investigación, en líneas generales, en todas las ciudades se llevaron a cabo diferentes procesos participativos o acciones municipales para mejorar la gobernanza participativa en cultura como los Presupuestos Participativos en varias ciudades o la plataforma Decidim Barcelona. Sin embargo, a pesar de algunas propuestas interesantes, sus resultados no fueron excesivamente relevantes. En lo relativo a la descentralización cultural, se llevaron a cabo diferentes programas municipales como Barcelona Districte Cultural, Barrios Creando Creando Barrios en Zaragoza, o Cultura de Barrio en A Coruña con el objetivo de mejorar la oferta cultural de los barrios y promover la participación cultural de los/as vecinos/as. En esta línea, también se produjo una importante descentralización hacia los distritos de las fiestas y festivales de las ciudades. En cuanto a la gestión comunitaria de la cultura, se llevaron a cabo experiencias interesantes en ciudades como Barcelona o Zaragoza. Bien con la creación de marcos legales para ceder espacios municipales o a través de la puesta en marcha de programas de fomento de la gestión comunitaria, la cultura comunitaria comenzó a adquirir un mayor peso en los discursos culturales y en los planes de acción municipales, aunque no llegó a adquirir un rol central en el desarrollo de las políticas culturales.

En el intento de cambio de modelo de política cultural, los gobiernos municipales de Barcelona, Zaragoza, A Coruña y Cádiz —en línea con la hipótesis **H.3.2**— también experimentaron tensiones similares a las vividas en el seno del Gobierno de Ahora Madrid que resumimos a continuación. En primer lugar, el hecho de que las cuatro confluencias municipalistas gobernarán en minoría —salvo el periodo en que BeC pactó con el PSC—, ya otorgaba a los gobiernos una considerable sensación de inestabilidad y poca capacidad de ejecución que, en muchas ocasiones, desembocó en tensiones con los otros grupos parlamentarios. En cierta relación con esto, las guerras culturales emprendidas contra los diferentes gobiernos, si bien no tuvieron la potencia que tuvieron en Madrid, sí que tuvieron también sonoridad en otras ciudades como Barcelona o A Coruña alimentando la tibieza y el repliegue de los Gobiernos en algunas ocasiones. El discurso cultural reivindicado, encaminado a promover otras culturas y otros modos de hacer cultura, también generó tensiones, rechazos y desconfianza en parte de los sectores culturales y la oposición política de las ciudades, que tenían —el ejemplo más claro sería Barcelona— el modelo economicista de las industrias culturales ya muy implantado desde hacía décadas. Por último, si bien los sectores situados en un espectro ideológico más a la derecha de estas formaciones

criticaron duramente algunas acciones desde posiciones más conservadoras, los gobiernos municipalistas —al igual que en Madrid— también recibieron habitualmente críticas desde los movimientos sociales al considerar estos que no estaban cumpliendo con el programa por el cual habían sido elegidos, lo cual fue generando poco a poca una sensación de desencanto bastante generalizada.

## **8.2. CONCLUSIONES GENERALES**

En definitiva, atendiendo a la investigación realizada con las distintas técnicas empleadas, podemos definir la política cultural municipal desarrollada por el Gobierno de Ahora Madrid entre los años 2015 y 2019, como un periodo de búsqueda de un cambio de modelo cultural protagonizado por una serie de acciones y programas municipales con valoraciones que oscilan entre la crítica, la tibieza, el conformismo y el desencanto. Si bien en términos presupuestarios el Gobierno no aterrizó en el consistorio en el momento más complicado, la Ley de Estabilidad Presupuestaria y Sostenibilidad Financiera sí supuso una importante resistencia para el desarrollo de la acción municipal. No obstante, las principales dificultades que encontró el equipo de Ahora Madrid en el cambio de modelo de la política cultural vinieron más definidas por otros aspectos. Por un lado, a nivel interno, fueron los propios concejales/as quienes no quisieron o no pudieron llevar a cabo propuestas que habían incluido en el programa electoral lo cual, como ya hemos visto, fue generando fracturas internas e inestabilidad en el grupo municipal, que fue derivando en un cierto desencanto de los movimientos sociales que habían apoyado la candidatura ante lo que consideraban una falta de radicalidad en la acción política del Gobierno. Por otro lado, a nivel externo, el resto de grupos municipales y una parte del sector cultural, no compartían el modelo de política cultural propuesto por la formación de Gobierno orientado hacia la democracia cultural. En este sentido, las ineficiencias técnicas en la gestión de muchos de los programas llevados a cabo desde el Ayuntamiento, tampoco ayudaron a que las otras partes se sintieran seducidas por las propuestas municipales culturales de un Gobierno que, quizás en otras circunstancias habría podido desarrollar un auténtico programa de cambio cultural en la ciudad de Madrid, pero donde las altas expectativas creadas, se transformaron en un comprensible sentimiento de desilusión.

Para concluir, podemos observar en las cinco ciudades analizadas una evidente búsqueda de orientar sus políticas culturales hacia el paradigma de la democracia cultural en línea con el Discurso Cultural Municipalista (DCM) con mayor o menor acierto en los diferentes ejes analizados y considerables resistencias en todas las ciudades para llevarlas a cabo. En términos



generales, si bien —como decimos— se llevaron a cabo muchas iniciativas y programas municipales muy interesantes orientados hacia ese paradigma, el análisis realizado nos indica una falta de profundidad en el cambio de las estructuras culturales debido a los factores que hemos ido analizando.

### **8.3. DISCUSIÓN DE LOS RESULTADOS**

Dotándolo de una gran relevancia para la comprensión general de la tesis, planteamos este apartado como un nexo de unión entre la contribución realizada en el marco teórico y los resultados obtenidos a través del análisis empírico. Como ya hemos advertido al comienzo de la tesis, la escasez de trabajos de investigación realizados en torno a las políticas culturales de la oleada municipalista 2015-2019, si bien suponen un valor añadido a esta tesis, también dificultan las posibilidades de alineación o confrontación con el trabajo de otros/as autores/as. No obstante, siendo cierto que las pocas contribuciones académicas existentes se centran de manera más general en el proceso municipalista, también existen varios trabajos específicos sobre políticas culturales que analizaremos a lo largo de este apartado.

#### **8.3.1. LA POLÍTICA CULTURAL EN DIÁLOGO HISTÓRICO**

Para comenzar, cabe destacar que la existencia de un marco teórico tan amplio corresponde a la necesidad de exponer los diferentes aspectos que conforman lo que entendemos por paradigmas de política cultural. Como hemos visto en el apartado 3.3, los paradigmas de la política cultural han ido evolucionando durante la segunda mitad del siglo XX. La democratización cultural iniciada en los países occidentales tras la Segunda Guerra Mundial planteaba una extensión del acceso a la cultura de la población que se concretizó —entre otras acciones— en la construcción de equipamientos culturales que permitieran a las amplias masas populares acceder a una cultura anteriormente reservada exclusivamente a las élites de la sociedad en línea con lo señalado por varios autores (Vidal-Beneyto, 1980; Ander-Egg, 1992; Urfalino, 1996; Evrard, 1997; López de Aguilera, 2000; Santerre, 2000; Pose Porto, 2006; Miralles, 2007; Coelho, 2009; Lopes, 2009; Barbieri, 2014; 2018; Baltà, 2016; Lacarrieu y Cerdeira, 2016; Bonet y Negrier, 2018a; Mangset, 2018).

Sin embargo, años más tarde, hacia finales de los años 60, dada la excesiva jerarquización de la cultura fomentada por este paradigma y los insuficientes resultados en su intención de llegar a

todas las capas de la población, comienza a introducirse el paradigma de la democracia cultural, el cual amplía la diversidad de las culturas reconocidas y plantea una relación más activa con la cultura que va más allá del mero consumo cultural (Fernández Prado, 1991; Ander-Egg, 1992; López de Aguilera, 2000; Santerre, 2000; Berman y Jiménez, 2006; Lopes, 2009; Bonet y Negrier, 2018a). Tras la insuficiente implementación de este paradigma en el Estado español, pronto comenzaría a aplicarse un giro economicista en la política cultural —con especial relevancia en la administración local— a través del cual la cultura comenzaba a instrumentalizarse como una herramienta para el desarrollo económico y la legitimación de procesos urbanísticos de regeneración urbana (López de Aguilera, 2000; Rodríguez Morató, 2005; Pose Porto, 2006; Gray, 2007; Rius-Ulldemolins y Sánchez-Belando, 2015, Hernández i Martí y Rius-Ulldemolins, 2016) en un contexto de auge de las industrias culturales y las ciudades-marca (Landry y Binachini, 1995; Esteban, 2007; Florida, 2010).

Tras la recesión económica iniciada en 2008, el paradigma economicista, ampliamente ligado a la conformación de la burbuja inmobiliaria española (Rendueles, 2016), se estanca, y, a raíz del 15M, comienzan a plantearse nuevos escenarios discursivos para la política cultural, recuperando buena parte de los aspectos del paradigma de la democracia cultural y relacionándolo con aspectos como la participación ciudadana activa y la vida cotidiana (Ebrey, 2016; Juncker y Gitte, 2016; Miles y Ebrey, 2016; Miles y Gibson, 2016; Bonet y Negrier, 2018a) o con los bienes comunes en el contexto cultural (Barbieri, 2014; Barba y Subirats, 2015; Font, Ojeda y Urbano, 2015; Borchi, 2016; Rowan, 2016; Calafell, Castro, Rodrigo y Zegrí, 2018) los cuales analizamos a lo largo del apartado 4.3. con el objetivo de sentar las bases teóricas de lo que supondría lo que hemos denominado *Discurso Cultural Municipalista* (DCM) que caracterizó la política cultural de las candidaturas municipalistas.

### **8.3.2. CULTURA Y PARTICIPACIÓN**

De esta forma, observamos en el discurso cultural municipalista alineado con la democracia cultural, una búsqueda por orientar el concepto de cultura —como hemos visto en el apartado 3.1— hacia un sentido amplio relacionado con la vida cotidiana, en línea con los textos de Raymond Williams (2008) donde afirma que la cultura es algo ordinario que forma parte de los modos de vida de todas las sociedades, con lo que de Certeau denominaba (1974) «culturas en plural» o con los procesos sociales de García Canclini (1997), confrontando así, entre otros, con las visiones de Mathew Arnold (2010) que veía a la cultura como un elemento conservador del orden social. Por otro lado, ante las tradicionales divisiones jerárquicas de la cultura existentes en otros paradigmas de la política cultural —alta cultura, cultura popular, cultura de masas— la

democracia cultural plantea un reconocimiento de todas ellas en plena diversidad y en línea con la propuesta de García Canclini (2001) la existencia de culturas híbridas comunicadas horizontalmente entre ellas. En este sentido, en el contexto de la posmodernidad, esta falta de reconocimiento de la división entre la alta cultura y la cultura popular, ha ido reduciendo el elitismo cultural existente, pero también ha supuesto el triunfo del comercio sobre la cultura (Storey, 2002) o la existencia de un relativismo cultural en ocasiones insostenible (Eagleton, 2016), cuestiones todas ellas abordadas en el apartado 3.2.

Como vimos en el apartado 4.2, el concepto de «participación» tiene una especial relevancia en el discurso cultural municipalista en sus múltiples acepciones, bien desde la búsqueda de una participación activa de los públicos culturales (Bonet y Negrier, 2018a, 2018b), desde la integración de la cultura en la vida cotidiana (Ebrey, 2016; Miles y Gibson, 2016; Wilson, Gross y Bull, 2017), desde el llamado «arte participativo» (Cejudo y López-Aparicio, 2016) o desde el más influyente para nuestra investigación, la gobernanza participativa de la cultura (Weber, 2010; Jancovich, 2017). Por otro lado, partiendo —como viéramos en el apartado 3.1.6— de los análisis relativos al gusto, el *habitus* y el consumo cultural (Bourdieu, 1988; Bourdieu y Darbel, 2003) los conceptos de *educación* y *mediación cultural* ocupan una parte importante del discurso municipalista en materia de cultura, alineándose con autores que proponen una aproximación integral entre la cultura y la educación que sea capaz de paliar las desigualdades sociales existentes (Barbieri, 2015b) planteando una orientación pedagógica de los equipamientos culturales en consonancia con el giro educativo del arte y la denominada *mediación cultural* (Gómez de la Iglesia, 2007; Rogoff, 2011; Cejudo y López-Aparicio, 2016; Acaso, 2017; Fontdevila, 2018). En la misma línea, también la búsqueda de la emancipación ciudadana y la conformación de un pensamiento crítico en la ciudadanía mueve los objetivos de este discurso cultural, para lo cual nos hemos valido de diferentes autores que abordaron estos aspectos (Rancière, 2010; Granés, 2011; Delgado, 2016) y así, ayudar a situar las bases teóricas que lo conforman.

### **8.3.3. LAS POLÍTICAS CULTURALES MUNICIPALISTAS**

Siguiendo el análisis de los ejes PPC (Participación, Proximidad y Común), comenzando por la gobernanza participativa, son mucho/as los/as autores/as a partir de los/as cuales definimos las principales características (Klein, 2001; Natera, 2004; De Sousa Santos, 2005; Ruano, 2010; Kaleidos, 2008; Subirats, 2016) incorporando herramientas para el análisis empírico como la Escalera de Participación (Arnstein, 1969) o los ejes de desigualdad en los procesos participativos (Kaleidos, 2008). En este sentido, centrándonos en el análisis de la gobernanza participativa del

caso de Madrid, las conclusiones obtenidas se sitúan en línea con las de Caballero Ferrándiz (2020), quien enuncia en Madrid unos procesos participativos poco vinculantes y una escasa dotación de recursos para llevarlos a cabo. Por otra parte, si bien compartimos con Nez y Ganuza (2020) la influencia del 15 M en la configuración de las políticas participativas de Ahora Madrid, así como los límites que mostraron los diferentes programas municipales llevados a cabo, no compartimos el hecho de que hayan sido como sostienen los autores “una propuesta firme para crear una sociedad articulada en redes horizontales sin líderes, ni centros políticos” (Nez y Ganuza, 2020: 17), sino que más bien consideramos que se trató de un conjunto de experiencias a través de las cuales se reforzaba una retórica participativa quizás sí con el objetivo de dar voz a la ciudadanía, pero sin ceder prácticamente poder de decisión. Así, en líneas generales, extrapolando a todas las ciudades municipalistas, estamos de acuerdo con las valoraciones de Rowan (2020) cuando afirma que si bien es cierto que las consultas y procesos participativos se multiplicaron considerablemente en estos años y se escucharon muchas propuestas, no se encontró la manera de canalizarlas hacia un cambio político o administrativo. La participación —sostiene Rowan (2020: 364)— “pasó de buscar cómo cambiar estructuralmente las instituciones culturales, a convertirse en espacios para la opinión sobre contenidos de instituciones ya existentes. [...] La participación ha acontecido a un nivel superficial, sin alterar las estructuras de poder sobre las que se sustentan las instituciones culturales”.

Para tratar el segundo eje, la descentralización cultural y la cultura de proximidad, abordamos en los capítulos del marco teórico varias referencias a la importancia de este aspecto en el paradigma de la democracia cultural (Ander-Egg, 1992, 2003; Santerre, 2000), especialmente en el ámbito local como herramienta para fortalecer el ecosistema cultural (López de Aguilera, 2000; Pérsico, 2005; Pérez “Kotelo”, 2007; Rowan, 2016a, 2016b; Zallo, 2019). En relación a este eje, si bien es cierto como afirman varios autores (Barbieri, 2018; Rius-Ulldemolins y Gisbert, 2018; Zamorano, 2018) que se realizaron varias intervenciones de redistribución territorial en materia cultural, nos situamos en el mismo lugar que Barbieri (2018) cuando afirma que los ayuntamientos municipalistas solo en parte consiguieron promover una descentralización cultural ampliando la oferta cultural en el nivel territorial. Así, como hemos visto en el análisis empírico, si bien se puede constatar una cierta descentralización en eventos, fiestas y actividades culturales hacia los barrios y distritos de las ciudades, estos cambios apenas se dieron en lo relativo a la cultura de proximidad, la cual representaba una parte fundamental de los programas culturales de las confluencias municipalistas.

El tercer eje analizado, la gestión comunitaria de la cultura, ha sido analizado teóricamente en profundidad en el apartado 4.3, abordando las aproximaciones realizadas de varios autores hacia la cultura como derecho o como bien común (Barba y Subirats, 2015; Álvarez Guillén, 2016;

Chauí, 2008; Barbieri, 2014, 2018; Rowan, 2016a, 2016b, 2020; Moreno-Caballud, 2017; Carrillo, 2020). En él ocupa un lugar central lo que Zamorano (2018) entiende como la nueva orientación del paradigma de la democracia cultural o lo que nosotros hemos denominado *Discurso Cultural Municipalista* (DCM). Leyendo el ciclo municipalista y focalizando en el caso de Madrid, pero también en las experiencias de otras ciudades que hemos analizado en el capítulo 7, sostenemos, en línea con Barbieri (2018), que no se consiguió establecer unas políticas culturales de lo común, sino que se llevaron a cabo proyectos puntuales de base comunitaria, en un intento de contemplar la cultura como parte de los bienes comunes, pero sin que esas implementaciones afectaran al grueso de la política cultural (Rius-Ulldemolins y Gisbert, 2018) y con inmensos problemas técnicos, administrativos o jurídicos por parte de los gobiernos municipales, para gestionar los disensos con los centros y los movimientos sociales que desembocaron habitualmente en conflictos abiertos entre ambos actores (Rowan, 2020).

Respecto al ámbito presupuestario, siendo muy escasos los trabajos que profundizan en esta parte, tras el análisis documental realizado, estamos de acuerdo con las conclusiones que plantean Rius-Ulldemolins y Gisbert (2018) sobre Madrid y Barcelona en la mitad de la legislatura, y lo extendemos a las otras ciudades analizadas, donde hubo —en líneas generales— unos leves incrementos en las partidas presupuestarias destinadas a Cultura, aumentos también muy leves en lo que respecta a la cultura de proximidad y pocos cambios respecto a la externalización en la gestión de equipamientos culturales.

En términos generales, podemos alinearnos, de nuevo, con Barbieri (2018) cuando establece que las políticas culturales en las ciudades municipalistas no se caracterizaron por tener un fuerte protagonismo en la acción global de los gobiernos. En consonancia con lo expuesto por varios/as autores/as (Barbieri, 2018; Rius-Ulldemolins y Gisbert, 2018; Zamorano, 2018), sí se produjo un cierto replanteamiento y una reconceptualización de las políticas culturales con una búsqueda por promover la participación social y el acceso igualitario a la cultura. Por otro lado, también podemos destacar en las políticas culturales municipalistas una ampliación del concepto de cultura en torno a los modos de vida, relacionándola con otras materias como la ecología, la experimentación científica, o el trabajo social. No obstante, hubo una enorme distancia entre el discurso y los programas culturales planteados (Zamorano, 2018) y su traducción en la práctica política (Barbieri, 2018).

A pesar de los considerables intentos de cambio de paradigma en las políticas culturales con la creación de bastantes programas municipales innovadores, percibimos al final de la legislatura, en línea con Rius-Ulldemolins y Gisbert (2018), una cierta prevalencia de la inercia sobre el cambio condicionada por factores tanto endógenos como exógenos, y una escasa incidencia del

procomún o la gestión comunitaria de la cultura, la cual venía determinada a ser el eje central de este discurso cultural (Barbieri, 2018; Rius-Ulldemolins y Gisbert, 2018; Zamorano, 2018). En línea con las tensiones identificadas en el apartado anterior de análisis de los resultados, incorporando también otras visiones en torno al ciclo municipalista general, no acotado a sus políticas culturales, podemos identificar cómo vinieron definiéndose esas resistencias al cambio.

#### **8.3.4. EL MUNICIPALISMO A DEBATE**

En este punto, queremos sostener que a pesar de algunas visiones que consideramos desproporcionadas, comparando las victorias electorales de las confluencias municipalistas, con la configuración en 1979 de los primeros ayuntamientos democráticos tras el franquismo (López Barceló, 2017), no parece que lo ocurrido en 2015 pueda alcanzar esa connotación de «hecho histórico». En líneas generales, como afirma Monterde (2019) no cabe duda de que las candidaturas municipalistas estaban mucho más preparadas para ganar las elecciones municipales que para gobernar las ciudades. No obstante, en consonancia con el mismo autor, un aspecto fundamental que cabe tener en cuenta ante cualquier análisis de los gobiernos municipalistas viene condicionado por la tensión existente entre los propios proyectos municipalistas, de carácter fresco, abierto, innovador y cargados de imaginación política, y los Ayuntamientos de las propias instituciones, maquinarias burocráticas complejas, envejecidas, jerarquizadas y con poca permeabilidad al cambio (Monterde, 2019). Esto se refleja claramente en el concepto de *path dependance* (Pierson, 1997) o «dependencia del rumbo» (Rowan, 2016a) ya analizado en el marco teórico (4.2.2), el cual hace referencia a cómo las decisiones previas y los modos de hacer habituales vertebran las instituciones, creando resistencias ante la posibilidad de incorporar nuevos hábitos, conductas o métodos de trabajo. En este sentido, tanto Barbieri (2018) como Rius-Ulldemolins y Gisbert (2018) lo identifican como uno de los puntos centrales de resistencia al cambio. No obstante, si bien esto ya era algo conocido antes de la llegada a las instituciones, fue al enfrentarse a toda la maquinaria administrativa (contrataciones públicas, leyes, ordenanzas municipales, gestión de servicios básicos, funcionamiento interno de la institución, etc.) cuando el municipalismo comienza a darse cuenta de dónde está y cómo se organiza el poder (Monterde, 2019).

Por otro lado, también iba a ser un aspecto a considerar, el vaciamiento producido en las organizaciones que habían conseguido la alcaldía, pues sus cargos electos debían pasar a soportar el peso del gobierno y tuvieron que rediseñar las estructuras organizativas para cumplir la doble función de gobernar la ciudad y la organización al mismo tiempo con enormes dificultades para mantener la conexión calle-institución (Calleja-López, 2019; Monterde, 2019;). En la totalidad

de las ciudades donde se consiguió la alcaldía, se tuvo que gobernar o bien en minoría o bien con el apoyo explícito de otras formaciones políticas, lo cual dio lugar a situaciones muy inestables con continuos procesos de negociación (Barbieri, 2018; Monterde, 2019). Además, en la acción del gobierno municipal es necesario contar con un amplio equipo de cargos medios y altos que puedan ejecutar el programa de gobierno (Monterde, 2019) con los que, en muchas ocasiones, las candidaturas municipalistas no contaron por su corta experiencia o su falta de afinidad con el funcionariado, entre otros motivos.

Teniendo en cuenta una posible sobredimensión de su importancia, sin duda, una de las causas de ausencia de cambio en las políticas municipalistas más analizadas ha venido definida por lo que se ha denominado como «guerras culturales» (Rowan, 2016a; Barbieri, 2018; Rius-Ulldemolins y Gisbert, 2018; Zamorano, 2018), esos ataques dirigidos hacia el plano simbólico desde los sectores —mediáticos y políticos principalmente— más conservadores de la ciudad, que guardan estrecha relación con el concepto de hegemonía gramsciano analizado en el marco teórico. No obstante, como ya hemos señalado, si bien lo consideramos un factor más de resistencia al cambio, no pensamos que sea válido para justificar todas las limitaciones de los gobiernos municipalistas.

Otro de los factores —analizado en la parte empírica de la tesis— causante del desencanto generalizado de ciertas candidaturas municipalistas, fue la llamada “institucionalización” de las candidaturas que lograron formar gobierno en las distintas ciudades. De este modo, compartimos con Fernández Patón (2019) que, en ocasiones, estas candidaturas ciudadanas modificaron su discurso y su acción de gobierno hacia posiciones más socialdemócratas o “posibilistas” con el objetivo de ser capaces de aumentar sus potenciales votantes. No obstante, el hecho de que el ciclo que aquí estamos analizando 2015-2019 se viera prácticamente finalizado —al menos en su ámbito municipal— en 2019 con la no continuidad de la mayoría de las candidaturas municipalistas, nos plantea la posibilidad de que no solo las candidaturas se hubieran institucionalizado, sino que quizás quien lo ha hizo fue la sociedad confiando de nuevo en los partidos tradicionales (Fernández Patón, 2019).

En definitiva, se puede observar (Rius-Ulldemolins y Gisbert, 2018) un cierto corsé del paradigma de las industrias culturales y la ciudad creativa en la mayoría de las ciudades analizadas. Si bien como afirma Barbieri (2018) este paradigma fue bastante criticado en contraposición con las ideas de la cultura como derecho y como bien común, las confluencias municipalistas tuvieron —en líneas generales— serias dificultades para configurar principios de organización que permitieran transformar la información fragmentada en soluciones alternativas a los problemas planteados.

Con todo, podemos concluir esta discusión de los resultados obtenidos compartiendo con Rubio Arostegui y Rius-Ulldemolins (2015) la importancia de las ciencias sociales para reivindicarse como el ámbito de investigación fundamental del paradigma cultural post-ciudad creativa en línea con las nuevas formas de valor público de la cultura, de gobernanza cultural y de participación e innovación social. Por otro lado, como destacaremos en el apartado de este capítulo sobre líneas de investigación futuras, nos sumamos a Rius-Ulldemolins y Gisbert (2018) al destacar la necesidad de continuar explorando los cambios o continuidades en las políticas culturales locales focalizando en sus dimensiones estructurales, no solo de las ciudades que puedan tener mayor impacto a nivel internacional, sino también de municipios de mediano o pequeño tamaño que puedan aportar experiencias relevantes al estudio de las políticas culturales contemporáneas.

## **8.4. LIMITACIONES DE LA INVESTIGACIÓN**

Desgraciadamente, no existe la investigación perfecta y esta tesis doctoral no es una excepción. En ese sentido, somos conscientes de las limitaciones de nuestra investigación, lo cual analizamos en el presente apartado. En primer lugar, la primera limitación de la tesis viene determinada por su conceptualización y rediseño de la investigación. Si bien en un primer momento, la idea era plantear una investigación sobre las políticas culturales de varias ciudades municipalistas realizando posteriormente un análisis comparativo, la viabilidad de esa investigación era técnicamente muy complicada, por lo que fuimos reduciendo el foco del análisis hasta finalmente decidir centrarnos en profundidad —por diferentes motivos ya explicados— en el caso de Madrid. Igualmente, con el objetivo de saldar mínimamente las deudas con las primeras concepciones de la tesis, planteamos el capítulo 7 donde realizamos una pequeña aproximación a las políticas culturales de otras ciudades municipalistas, con una amplitud del análisis menor que en el caso de Madrid. Si bien es algo que hemos aclarado durante toda la tesis, queríamos también destacarlo especialmente en este apartado.

Por otro lado, en cuanto al marco teórico de la tesis, es posible que el/la lector/a de la misma se vea un tanto abrumado/a por la densidad del mismo. Si bien uno de los objetivos de la investigación era realizar una contribución teórica en torno a la cultura y la política cultural es posible que en algunos apartados nos hayamos desviado ligeramente del foco principal seducidos por las interesantes aportaciones de la filosofía, la sociología o la historia política. También es posible que otros apartados no se hayan desarrollado tanto como debieran. En este sentido, cabe destacar que a pesar de haber tratado de redactar un marco teórico valiéndonos de fuentes bibliográficas de todas las partes del mundo, es probable que haya una excesiva preponderancia



de autores españoles y latinoamericanos, en detrimento de más autores europeos, norteamericanos y claramente, asiáticos y africanos, estos dos últimos claramente infrarrepresentados.

En cuanto al análisis empírico del caso de Madrid, en líneas generales la principal limitación puede venir definida por acotar nuestro análisis a los ejes PPC pues, si bien es cierto que son bastante representativos para nuestro análisis, no son el total de la acción cultural desarrollada desde el Ayuntamiento de Madrid. Por otro lado, en la información obtenida a través del análisis documental pueden apreciarse algunas limitaciones derivadas de la excesiva confianza depositada en ocasiones sobre la prensa, ya que, si bien la información fue previamente contrastada, siempre cabe la posibilidad de aportar involuntariamente información incorrecta. Respecto a las entrevistas, si bien procuramos hablar con todas las partes implicadas que pudieran realizar una valoración sobre la política cultural realizada, podríamos haber ampliado más el grupo de personas entrevistadas pertenecientes al sector cultural de la ciudad e incorporar otro grupo formado por habitantes de la ciudad, consumidores de cultura y asistentes a actividades culturales, pero sin relación profesional con el sector, lo cual habría dado una visión aún más amplia de la situación general. Por último, probablemente la limitación más evidente de la investigación, viene determinada por el escaso número de participantes en el cuestionario realizado. Si bien a pesar de las adversidades logramos sacarlo adelante, es probable que debiéramos intentar más vías de difusión para lograr un mayor alcance y que los resultados fueran más representativos.

Con todo, siendo conscientes de nuestras limitaciones, consideramos haber realizado un estudio desde la honestidad y la humildad con la mera intención de realizar una pequeña aportación a las políticas culturales orientadas a la democracia cultural que pueda ser de utilidad para generar conocimiento, y promover más experiencias reales en todo el mundo.

## **8.5. LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN FUTURAS**

Como propuesta para el futuro, queremos incidir en la necesidad de continuar investigando en torno a las políticas culturales orientadas hacia la democracia cultural como manera de contribuir a la consolidación del paradigma valiéndose de experiencias similares a las presentadas en esta tesis doctoral ya sea en el contexto nacional español o en el plano internacional sin importar el tamaño del ente administrativo que se analice, pues todos pueden contribuir a ampliar el conocimiento al respecto. Si bien el paradigma de la democracia cultural, por las condiciones intrínsecas del paradigma tiene una fuerte relación con la administración local, experiencias como

el programa Puntos de Cultura en Brasil nos demuestran que también desde entes regionales o nacionales se puede trabajar en favor de este paradigma.

Debido a la inviabilidad técnica que suponía en nuestro caso realizar un análisis en profundidad del resto de ciudades municipalistas, decidimos realizar una somera aproximación a la política cultural de las otras cuatro ciudades más grandes que también probaron la apuesta municipalista. En estas aproximaciones, ya pudimos intuir algunos cambios reseñables por lo que invitaríamos a todos/as los/as investigadores/as en políticas culturales a explorar con mayor profundidad las acciones realizadas en estos municipios durante el periodo 2015-2019. Además, en el caso de Barcelona y Cádiz, la reelección de las candidaturas en las elecciones municipales de 2019 puede permitir ampliar el periodo analizado, facilitándose así un análisis de un tiempo más prolongado, con la correspondiente mayor capacidad de acción municipal de los equipos de Gobierno.

En el caso de Madrid, tras la ya comentada división interna en el seno de la formación de Ahora Madrid, para las elecciones de 2019, la alcaldesa Manuela Carmena formó su propia candidatura, Más Madrid, acompañada de sus personas más afines, y no consiguió repetir como alcaldesa de la ciudad. El sector con el que Manuela Carmena había tensionado durante casi toda la legislatura formó su propia candidatura, Madrid en Pie Municipalista (Izquierda Unida, Anticapitalistas y La Bancada Municipalista) con el exconcejal de Ahora Madrid Carlos Sánchez Mato a la cabeza, no consiguiendo entrar en el Ayuntamiento. El Partido Popular, a través de un acuerdo de Gobierno con Ciudadanos y con el apoyo de la formación de extrema derecha, VOX, lograría investir a su candidato, José Luis Martínez-Almeida como alcalde de la ciudad, cerrando así —al menos en Madrid— la experiencia municipalista.

Ya durante los primeros meses del Gobierno del Partido Popular, con Andrea Levy como delegada del Área de Gobierno de Cultura, Turismo y Deportes del Ayuntamiento de Madrid, comenzaron a realizarse algunas acciones que contrastaban con las políticas llevadas a cabo por el anterior equipo de Gobierno que no entraremos a valorar. En este sentido, puede ser interesante plantear un análisis comparado entre las legislaturas 2015-2019 y 2019-2023 para confrontar los dos modelos de políticas culturales llevados a cabo.

En definitiva, planteamos la posibilidad de seguir investigando en torno al paradigma de la democracia cultural en el contexto actual, es decir, incidiendo en aspectos que han ido ganando relevancia dentro del paradigma como los bienes comunes, el arte comunitario, la participación ciudadana activa y los diversos públicos culturales o las nuevas formas de consumo cultural y su relación en la vida cotidiana. Para ello, se presenta más necesario que nunca —como ya hemos advertido a lo largo de la tesis— la generación de nuevos indicadores reconocibles por las

administraciones para que estas sean capaces de valorar información cualitativa, pues es este tipo de información la que nos permite valorar correctamente el impacto y el desarrollo del paradigma. La democracia cultural puede y debe continuar siendo el horizonte de las políticas culturales pues es el camino hacia una cultura abierta, diversa, igualitaria, accesible y, en definitiva, política, es decir, que constituya una herramienta para la emancipación colectiva y la transformación social. Contra quienes ven en la democracia cultural una utopía, conviene recuperar para cerrar las palabras de Eduardo Galeano que nos muestran la utilidad de las utopías para caminar hacia el horizonte:

*La utopía está en el horizonte. Camino dos pasos, ella se aleja dos pasos y el horizonte se corre diez pasos más allá. Por mucho que camine, nunca la alcanzaré. Entonces, ¿para qué sirve la utopía? Para eso, sirve para caminar.*

Eduardo Galeano

## BIBLIOGRAFÍA

- ACASO, M. (2017), «Atravesar las instituciones» en GRUPO DE EDUCACIÓN DE MATADERO MADRID, *Ni arte ni educación. Una experiencia en la que lo pedagógico vertebra lo artístico*, pp. 173-178. Los Libros de la Catarata, Madrid.
- ADORNO, T.W. (2004 [1970]), *Teoría Estética*. Akal, Madrid.
- ADORNO, T.W. (2005 [1960]), «Cultura y Administración» en *Escritos Sociológicos I, Obra completa 8*, pp. 114-136. Akal, Madrid.
- ADORNO, T.W. y HORKHEIMER, M. (2007 [1944]), *Dialéctica de la ilustración*. Akal, Madrid.
- ADORNO, T.W. (1966 [1954]), *Televisión y cultura de masas*. Eudecor, Córdoba (Argentina).
- ADORNO, T.W. y EISLER, H. (1976 [1944]), *El cine y la música*. Fundamentos, Madrid.
- AGULLES, J. (2017), *La destrucción de la ciudad*. Los Libros de la Catarata, Madrid.
- AECID (Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo) y OCPA (Observatorio de Políticas Culturales en África) (2009), *Políticas Culturales en África*.
- AHORA MADRID (2015), Programa Ahora Madrid. Madrid.
- ALCORIZA, J. y LASTRA, A. (2010), Introducción en ARNOLD, M., *Cultura y Anarquía*. Cátedra, Madrid.
- ALDAZ, M. (2017), «Institución arte y precariedad. Las prácticas artísticas en la época de la mercantilización de la vida» en ALIAGA, J.V. y NAVARRETE, C. (eds.), *Producción artística en tiempos de precariado laboral*, pp. 13-39. Tierradenadie, Madrid.
- ALIAGA, J.V. (2017), «A salto de mata. Algunas notas sobre la precarización de los/as artistas» en ALIAGA, J.V. y NAVARRETE, C. (eds.), *Producción artística en tiempos de precariado laboral*, pp. 93-104. Tierradenadie, Madrid.
- ALONSO TRIGUEROS, A. (2014), «Antonio Gramsci en los estudios culturales de Raymond Williams», *Methaodos*, Madrid.
- ÁLVAREZ GUILLÉN, M. (2016) «Del boom museístico a los laboratorios del procomún: un recorrido por la crítica a la institución en el caso español», *Kult-ur Revista Interdisciplinar*, 3 (5) pp. 77-94.
- ANDER-EGG, E. (1992), *Desarrollo y política cultural*. Ediciones Ciccus, Buenos Aires.
- ANDER-EGG, E. (2003), *La política cultural a nivel municipal*. Instituto Zacatecano de Cultura «Ramón López Velarde», Zacatecas, México.
- ARDOY, L.; PASADAS, S. y RUÍZ, J. (2004), *La triangulación metodológica en el ámbito de la investigación social: dos ejemplos de uso*, Instituto de Estudios Sociales de Andalucía (IESA/CSIC). Departamento de Estudios Telefónicos.
- ARIÑO VILLARROYA, A. (2007), «Música, democratización y omnivoridad», *Política y Sociedad*, 44 (3) pp. 131-150.
- ARNOLD, M. (2010 [1869]), *Cultura y anarquía*. Cátedra, Madrid.
- ARNSTEIN, S. (1969), «A ladder of citizen participation», *Journal of the American Planning Association*, 35: 4, 216-224.
- AUGÉ, M. (1993 [1992]), *Los «no lugares». Espacios del anonimato*. Gedisa, Barcelona.
- AYUNTAMIENTO DE MADRID (2012), *Hacia el Plan Estratégico de Cultura del Ayuntamiento de Madrid (2012-2015)*.
- AYUNTAMIENTO DE MADRID (2016a), *Relatorías del Laboratorio 1*, 17 y 18 de mayo de 2016.

- AYUNTAMIENTO DE MADRID (2016b), *Relatorías del Laboratorio 2*, 15 y 16 de junio de 2016.
- AYUNTAMIENTO DE MADRID (2016c), *Relatorías del Laboratorio 3*, 20 y 21 de julio de 2016.
- AYUNTAMIENTO DE MADRID (2016d), *Plan de Gobierno (2015 – 2019)*. 10 de octubre de 2016.
- AYUNTAMIENTO DE MADRID (2017), *Foros Locales. Manual de uso*.
- AYUNTAMIENTO DE MADRID (2018), *Informe anual Foros Locales 2018*.
- AYUNTAMIENTO DE MADRID (2019a), *Encuesta de Calidad de Vida y Satisfacción con los Servicios Públicos de la Ciudad de Madrid*.
- AYUNTAMIENTO DE MADRID (2019b), *Comisión Permanente Ordinaria de Cultura y Deportes*, 22 de abril de 2019.
- AYUNTAMIENTO DE MADRID (2019c), *Evaluación de los Foros Locales. Documento de conclusiones*, 8 de junio de 2019.
- BALTÀ PORTOLÉS, J. (2016), *El ejemplo francés. Cómo Francia protege la cultura*. Fundación Santillana y Fundación Alternativas, Madrid.
- BALTÀ, J.; ČOPIČ, V. y SRAKAR, A. (2014), «Literature Review on cultural governance and cities» *Kult-ur Revista Interdisciplinaria* 1 (1) pp. 183-200.
- BARBA, O. y SUBIRATS, A. (2015), *Gestión comunitaria y transformación social*. La Verònica Cartonera, Barcelona.
- BARBALHO, A. (2012), «Política Cultural e Orçamento Participativo: ou as possibilidades da democracia cultural na cidade contemporânea», *Políticas Culturais em Revista*, 1 (5), pp. 156-169.
- BARBIERI, N. (2012), *¿Por qué cambian las políticas públicas? Una aproximación narrativa a la continuidad, el cambio y la despolitización de las políticas culturales. El caso de las políticas culturales de la Generalitat de Catalunya (1980-2008)*. Tesis Doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona. Disponible en: <https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/97352/nbm1de1.pdf?sequence=1>
- BARBIERI, N. (2014), «Cultura, políticas públicas y bienes comunes. Hacia unas políticas de lo cultural» *Kult-ur Revista Interdisciplinaria* 1 (1) pp. 101-119.
- BARBIERI, N. (2015a), «Derechos culturales: ¿qué son? ¿cómo se han desarrollado en Cataluña y qué tipo de políticas requieren?», *Estado de Cultura y de las Artes*, 03\_2015, pp. 17-31, CONCA, Barcelona.
- BARBIERI, N. (2015b), «Cultura y educación. Hacia una aproximación integral», *Estado de la Cultura y de las Artes*, 03\_2015, pp. 33-39, CONCA, Barcelona.
- BARBIERI, N. (2016), «¿«Més enllà de l'accés? Equitat cultural, gestió comunitària i polítiques públiques», *Interacció*, Diputació de Barcelona.
- BARBIERI, N. (2018), «Políticas culturales en los ayuntamientos del cambio. ¿Hacia unas políticas públicas de lo común?», *Periférica Internacional. Revista Para El análisis De La Cultura Y El Territorio*, (18), 183-191, Universidad de Cádiz.
- BAUDRILLARD, J. (2009 [1970]), *La sociedad de consumo*. Siglo XXI, Madrid.
- BAUDRILLARD, J. (1987 [1978]), *Cultura y Simulacro*. Kairós, Barcelona.
- BAUMAN, Z. (2002 [1999]), *La cultura como praxis*. Paidós, Barcelona.
- BAUMAN, Z. (2013 [2011]), *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*. Fondo de Cultura Económica, Madrid.
- BAUMAN, Z. (2015 [2003]). *Modernidad líquida*. Fondo de Cultura Económica, Madrid.
- BELFIORE, E. (2006), «The Social Impacts of the Arts - Myth or Reality?», en Mirza, M. (ed.), *Culture Vultures*, Policy Exchange, London.

- BELLAVANCE, G. (2000), «Présentation. La démocratisation, et après?» en BELLAVANCE, G. (dir.) *Démocratisation de la culture ou démocratie culturelle?: deux logiques d'action publique*, pp.11-25, Sainte-Foy, Québec.
- BEN, L. (2019), «Ámbito competencial: evolución y estado de la cuestión. ¿Se ha perdido autonomía local?» en *Informe sobre el Estado de la Cultura en España 2019*, pp. 55-68, Fundación Alternativas, Madrid.
- BERMAN, S. y LUCINA, J. (2006), *Democracia Cultural*. Fondo de Cultura Económica, México.
- BERMEJO, Y. (2019), *Democracia futuras*. Medialab Prado y ParticipaLab.
- BERTRAN, L. (2019), «El trabajo en red del nuevo municipalismo» en ROTH, L.; MONTERDE, A. y CALLEJA, A., *Ciudades Democráticas. La revuelta municipalista en el ciclo Post 15-M*. Icaria, Barcelona.
- BENJAMIN, W. (2013 [1936]), *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. Amorrortu, Buenos Aires.
- BLANCO, I.; GOMÀ, R. y SUBIRATS, J. (2018), «El nuevo municipalismo: derecho a la ciudad y comunes urbanos», *GAPP. Nueva época*, nº 20, pp. 14-28.
- BLANCO, I. y GOMÀ, R. (2016), *El municipalisme del bé comú*. Icaria, Barcelona.
- BLANCO, J. y RODRIGO, J. (2019), *Arte y ciudad. El programa de Imagina Madrid como laboratorio de prácticas situadas*, Intermediae (Matadero Madrid).
- BLOMGREN, R. (2012), «Autonomy or democratic cultural policy: that is the question», *International Journal of Cultural Policy*, 18:5, pp. 519-529.
- BOAL, J. (2014), «Por una historia política del teatro del oprimido», *Literatura: teoría, historia, crítica*, 16(1):41, Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- BOAS, F. (1964 [1911]), *Cuestiones fundamentales de antropología cultural*. Ediciones Solar, Buenos Aires.
- BOLETÍN OFICIAL DEL ESTADO [BOE], Real Decreto 565/1985, de 24 de abril, por el que se establece la estructura orgánica básica del Ministerio de Cultura y de sus Organismos autónomos.
- BOLLIER, D. (2016), *Pensar desde los comunes*. Traficantes de sueños, Madrid.
- BONET, L. (1999), «Evolución y retos de la política cultural en España», *Tablero. Revista del Convenio Andrés Bello*, n. 61 [agosto], pp. 89-99.
- BONET, L. (2005), «Factores condicionantes de la participación cultural», *Boletín portal Iberoamericano de gestión cultural*, núm. 11: *Participación ciudadana* (marzo, 2005).
- BONET, L. (2016), «La dimensión sectorial de las políticas culturales en España» en RIUS-ULLDEMOLINS, J. y RUBIO AROSTEGUI, J.A. (eds.), *Treinta años de políticas culturales en España*. Publicaciones de la Universitat de València, Valencia.
- BONET, L. y NEGRIER, E. (2011), «Las tensiones estandarización diferenciación en las políticas culturales. El caso de España y Francia», *Nueva Época* 6, pp. 53-73.
- BONET, L. y NEGRIER, E. (2018a), «The participative turn in cultural policy: Paradigms, models contexts», *Poetics*, núm. 66, pp. 64-73.
- BONET, L. y NEGRIER, E. (eds.), (2018b), *Breaking the fourth Wall: proactive audience in the performing arts*, Kunnskapsverket, Elverum.
- BONET, L. y SASTRE, E. (2016), «Le financement participatif, une alternative à la politique culturelle», *Nectart*, 22, pp. 121-129.
- BORCHI, A. (2016), «Culture as commons: theoretical challenges and empirical evidence from occupied cultural spaces in Italy», *Cultural trends*, 27:1, pp. 33-45.

- BOTELHO, I. (2007), «Políticas culturais: discutindo pressupostos» en Marchiori Nussbaumer, G. (ed.), *Teorias e políticas da cultura: visões multidisciplinares*, pp. 171-180, Edufba, Salvador de Bahia.
- BOURDIEU, P. (1988 [1979]), *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Taurus, Madrid.
- BOURDIEU, P. (1995 [1992]), *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Anagrama, Madrid.
- BOURDIEU, P. (1997 [1994]), *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Anagrama, Barcelona.
- BOURDIEU, P. (2000a [1992]), *Cuestiones de sociología*. Akal, Madrid.
- BOURDIEU, P. (2000b), *Poder, derecho y clases sociales*. Desclée de Brouwer, Sevilla.
- BOURDIEU, P. (2010), *El sentido social del gusto*. Siglo XXI, Buenos Aires.
- BOURDIEU, P. y DARBEL, A. (2003 [1969]), *El amor al arte. Los museos europeos y su público*. Paidós, Barcelona.
- BRECHT, B. (1984 [1967]), *El compromiso en el arte y la literatura*. Península, Barcelona.
- BROSSAT, A. (2016 [2008]), *El gran hartazgo cultural*. Ediciones Dado, Madrid.
- BROSSAT, I. (2019), *La ciudad uberizada*. Katakraç, Pamplona.
- BUENO, G. (1996), *El mito de la cultura*. Prensa Ibérica, Barcelona.
- BURGOS, B.; SANZ, R. y FERNÁNDEZ-NAVES, G. (2020), «Cultura y Ciudadanía cumple seis años en 2020 con un nuevo Encuentro que profundiza en su vocación transdisciplinar», *Revista PH*, nº 101, pp. 2-4, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico.
- BUSQUET, J. (2008), *Lo sublime y lo vulgar. La "cultura de masas" o la pervivencia de un mito*. Editorial UOC, Barcelona.
- BUSTAMANTE, E. (2019), «Introducción. Tiempos convulsos, también para la cultura» en *Informe sobre el Estado de la Cultura en España 2019*, pp.17-28, Fundación Alternativas, Madrid.
- BUTLER, J. (2007 [1999]), *El género en disputa*. Paidós, Barcelona.
- CABALLERO FERRÁNDIZ, J. (2020), «Cierre deliberativo y miedo al desborde en la participación ciudadana de los Foros Locales del Ayuntamiento de Madrid», *Encrucijadas. Revista crítica de ciencias sociales*, Vol. 19.
- CALABRE, L. y REBELLO, D. (2014), «Do do-in antropológico à política de base comunitária – 10 anos do programa cultura viva: uma trajetória da relação entre estado e sociedade», *Políticas Culturais em Revista*, 2(7), pp. 6-25.
- CALAFELL, M.; CASTRO, M.; RODRIGO, J. y ZEGRÍ, M.; (2018), *La gestión comunitaria en la cultura Barcelona. Valores, retos y propuestas*. ICUB, Ayuntamiento de Barcelona.
- CALLE, A.; SURIÑACH, R. y PIÑEIRO, C. (2017), «Comunes y economías para la sostenibilidad de la vida» en COMUNARIA, *Rebeldías en común*. Libros en acción, Madrid.
- CALLEJA-LÓPEZ, A. y TORET, J. (2019), «El ciclo 15M: Cinco años de democracia y tecnopolítica» en ROTH, L.; MONTERDE, A. y CALLEJA, A., *Ciudades Democráticas. La revuelta municipalista en el ciclo Post 15-M*. Icaria, Barcelona.
- CALVERA, A. (2015), «Introducción. El pensamiento de William Morris a través de las conferencias» en MORRIS, W., *Escritos sobre arte, Diseño y Política*. Doble J, Sevilla.
- CALVO, A. y DE DIEGO, A. (2019), «Municipalismo democrático: las organizaciones municipalistas» en ROTH, L.; MONTERDE, A. y CALLEJA, A., *Ciudades Democráticas. La revuelta municipalista en el ciclo Post 15-M*. Icaria, Barcelona.
- CAMNITZER, L. (2017), «Ni arte ni educación» en GRUPO DE EDUCACIÓN DE MATADERO MADRID, *Ni arte ni educación. Una experiencia en la que lo pedagógico vertebra lo artístico*, pp. 19-26. Los Libros de la Catarata, Madrid.

- CARBÓ, G. (2013), *Polítiques culturals i educatives a Catalunya: dificultats de la interrelació*. Tesis Doctoral. Disponible en: <https://www.tdx.cat/handle/10803/119604>, Universitat de Girona.
- CARBÓ, G. (2019), «Ecofeminismo y políticas culturales locales», *Periférica Internacional. Revista Para El análisis De La Cultura Y El Territorio* (20), pp. 145-153, Universidad de Cádiz.
- CARRILLO, J. (2020), «Introducción al debate», *Revista PH*, nº 101, pp. 342-343, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico.
- CASACUBERTA, D.; RUBIO, N. y SERRA, L. (Coords.) (2011), *Acción cultural y desarrollo comunitario*. Graó, Barcelona.
- CASADEVANTE, J.L. y MARTÍNEZ, R. (2017), «Asaltar los suelos. De la ciudad neoliberal a los comunes urbanos», en COMUNARIA, *Rebeldías en común*, pp. 137-160. Libros en Acción, Madrid.
- CASTRO, F. (2021 [1961]), «Palabras a los intelectuales» en RAMÍREZ CAÑEDO, E. (comp.), *Volver a palabras a los intelectuales*. Instituto Cubano del Libro. Editorial de Ciencias Sociales, La Habana.
- CEBRIÁN, J.L. (1992 [1980]), *La España que bosteza. Apuntes para una historia crítica de la Transición*. Taurus, Madrid.
- CEJUDO, V. (2016), «Mediación Cultural. De los eventos a los procesos», *Travesías. Herramientas para activar la cultura local* (Módulo 6), PENSART.
- CEJUDO, V. (2018), «Mediación cultural, un ejercicio para posibilitar una cultura contemporánea», *Pensamiento-Cultura y Ciudadanía*, Ministerio de Cultura y Deporte.
- CERNADAS, A.; CHAO, L.; y PINEDA, C. (2017), «Participación ciudadana: de la participación en la gestión a la gestión de la participación», *Política y Sociedad* 54 (1), pp. 163-189.
- CHARTRAND, H. H. y McCAUGHEY, C. (1989), «The Arm's Length Principle and the Arts: An International Perspective» en M. C. CUMMINGS, & M. SCHUSTER (Eds.) *Who's to pay for the arts? the international search for models of support* (pp. 43-80), New York: American Council for the Arts.
- CHAUI, M. (2008), «Cultura y democracia», *Cuadernos del Pensamiento Crítico Latinoamericano no. 5*. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. España. Julio 2008.
- CHAVEZ AGUAYO, M.A. (2011), *Los consejos de las artes y el principio de "arm's length" en las políticas culturales subnacionales: un estudio comparativo entre Cataluña (España), Escocia (Reino Unido) y Jalisco (México)*. Tesis Doctoral. Universitat de Barcelona. Disponible en: [https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/80453/CHAVEZAGUAYO\\_TESIS.pdf?sequence=3](https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/80453/CHAVEZAGUAYO_TESIS.pdf?sequence=3)
- CHETTY, S.K. (1996), «The case study method for research in small-and medium-sized firms», *International small business journal*, vol. 15, pp. 73-85.
- CHOE, B. (2016), Book Review: «Cultural Policies in East Asia: Dynamics between the state, arts and creative industries», editado por Hye-Kyung Lee and Lorraine Lim (2014), *Chinese Journal of Communication*, 9:2, 208-211.
- CIRLOT, L. (1991 [1989]), *Las claves de las vanguardias artísticas en el siglo XX*. Planeta, Barcelona.
- CIUDADES Y GOBIERNOS LOCALES UNIDOS (CGLU)-COMISIÓN DE CULTURA (2008), *Agenda 21 de la cultura*. Barcelona.



- COELHO, T (2009), *Diccionario crítico de política cultural. Cultura e imaginario*. Gedisa, Barcelona.
- COMUNARIA (2017), «Introducción. Repensar los comunes para alimentar otros mundos» en COMUNARIA, *Rebeldías en común*. Libros en acción, Madrid.
- CONNECTED ACTION FOR THE COMMONS (2016), *Culture and the commons*. European Cultural Foundation, Amsterdam.
- CORAGGIO, J.L. (2011), *Economía social y solidaria. El trabajo antes que el capital*. Abya-Yala, Quito.
- CORBETTA, P. (2007), *Metodología y técnicas de investigación social* (Edición revisada). Mc Graw Hill, Madrid.
- CORREDOR LANAS, P. y CORREDOR LANAS, C. (2017), «La perspectiva de género en la cultura española: la igualdad como condición esencial para la diversidad.», en E. Bustamante (coord.), *Informe del Estado de la Cultura en España 2017*, pp. 33-48, Fundación Alternativas, Madrid.
- CORTINA, A. (2008), *La escuela de Fráncfort. Crítica y Utopía*. Síntesis, Madrid.
- COSTA, J. (2018), *Como acabar con la contracultura*. Taurus, Barcelona.
- DEBORD, G. (2015 [1967]), *La sociedad del espectáculo*. Pretextos, Valencia.
- DEBORD, G. (1999 [1958]), «Tesis sobre la revolución cultural», *Internacional Situacionista, Vol. 1: La realización del arte*. Literatura Gris, Madrid.
- DE CERTEAU, M. (1999 [1974]), *La cultura en plural*. Nueva Visión, Buenos Aires.
- DELGADO, M. (2016), *Ciudadanismo*. Los Libros de la Catarata, Madrid.
- DE NICOLA, A.; VECCHI, B. y ROGGERO, G. (2008), «Contra la clase creativa» en *Producción cultural y prácticas instituyentes*, pp. 43-55. Traficantes de Sueños, Madrid.
- DENZIN, N. K. (2009 [1970]), *The research act. A theoretical introduction to sociological methods*. Aldine Transaction, Londres.
- DE SOUSA SANTOS, B. (Coord.) (2005), *Democratizar la democracia: Los caminos de la democracia participativa*. Fondo de Cultura Económica, Madrid.
- DE SOUZA MARQUES, M. (2015), «Críticas ao modelo hierarquizado de cultura: por um projeto de democracia cultural para as políticas culturais públicas» *Revista de estudos sociais, núm. 53, julio – septiembre, 2015, pp. 43-53*. Universidad de Los Andes, Bogotá.
- DIABLUMA (2020), «Cultura, Estado, Diálogo e institucionalidad», *Revista PH*, nº 101, pp.381-382, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico.
- DÍEZ, X. (2011), «Introducción» en AA.VV, *La Transición en Cuadernos de Ruedo Ibérico*. Blacklist, Barcelona.
- DILLMAN, D.A.; SMYTH, J.D. y CHRISTIAN, L.M. (2014), *Internet, mail and mixed-mode surveys: the tailored design method*. Wiley, Nueva Jersey.
- DI MAGGIO, P. (1978), «Cultural democracy in a period of cultural expansion: The social composition of Arts», *Oxford University Press, Society for the Study of Social Problems*, 26 (2), pp. 179:197.
- DUBOIS, V. (1999), *La politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique*. Belin, Paris.
- DUBOIS, V. (2010), «Le model français et sa crise: ambitions, ambigüites et défis d'une politique culturelle» en Diane Saint-Pierre y Claudine Audet, eds. *Tendances et défis des politiques culturelles*, pp. 17-52, Press de l'Université de Laval, Québec.
- DURKHEIM, E. (1986 [1895]), *Las reglas del método sociológico*. Fondo de Cultura Económica, México.

- EAGLETON, T. (2001), *La idea de cultura. Una mirada política sobre los conflictos culturales*. Paidós, Barcelona.
- EAGLETON, T. (2017), *Cultura*. Taurus, Barcelona.
- EBREY, J. (2016), «The mundane and insignificant, the ordinary and the extraordinary: Understanding Everyday Participation and theories of everyday life», *Cultural Trends*, 25:3, 158-168.
- ECO, U. (1968 [1964]), *Apocalípticos e integrados*. Editorial Lumen, Barcelona.
- ECO, U. (2001 [1977]), *Cómo se hace una tesis*. Gedisa, Barcelona.
- ELIOT, T.S. (1949 [1948]), *Notas para la definición de cultura*. MC, Buenos Aires.
- ESPING-ANDERSEN, G. (1990), *The three worlds of welfare capitalism*. Princeton: Princeton University Press.
- ESTEBAN, I. (2007), *Efecto Guggenheim: del espacio basura al ornamento*. Anagrama, Barcelona.
- ETXEBARRIA ETXEITA, M. (2016), «El reto de la participación en cultura», *Periférica Internacional. Revista Para El análisis De La Cultura Y El Territorio* (16), pp. 165-173, Universidad de Cádiz.
- EVRARD, Y. (1997), “Democratizing Culture or Cultural Democracy?” *Journal of Arts Management, Law & Society*. 27, 3: 167-176.
- FEDERACIÓN ESPAÑOLA DE MUNICIPIOS Y PROVINCIAS (FEMP) (2006), *Agenda local de la participación (ALAPAR)*, Madrid.
- FEDERACIÓN ESPAÑOLA DE MUNICIPIOS Y PROVINCIAS (FEMP) (2009), *Guía para la evaluación de las políticas culturales locales. Sistema de indicadores para la evaluación de las políticas culturales locales en el Marco de la Agenda 21 de la cultura*, Madrid.
- FEDERACIÓN ESPAÑOLA DE MUNICIPIOS Y PROVINCIAS (FEMP) (2018), *Gobernanza participativa local*, Madrid.
- FEDERICI, S. (2010 [1998]), *Calibán y la bruja*. Traficantes de Sueños, Madrid.
- FERNÁNDEZ-NAVES, G. (2017), *Recuperar ciudadanía: fundamentos teórico-prácticos para la vida cultural*, Laboratorio de Cultura extendida, PROCURA. Publicación inédita.
- FERNÁNDEZ PATÓN, E. (2019), *Municipalismo y asalto institucional. Una visión descreída*. Traficantes de Sueños, Madrid.
- FERNÁNDEZ PRADO, E. (1991), *Política cultural. Qué es y para qué sirve*. Trea, Gijón.
- FLESHER FOMINAYA, C. (2020), *Democracy Reloaded. Inside Spain's Political Laboratory from 15-M to Podemos*. Oxford University Press.
- FLORIDA, R. (2010 [2002]), *La clase creativa. La transformación de la cultura del trabajo y del ocio en el siglo XX*. Paidós, Barcelona.
- FLORIDA, R. (2009 [2008]). *Las ciudades creativas. Por qué donde vives puede ser la decisión más importante de tu vida*. Paidós, Barcelona.
- FLYVBJERG, B. (2004), «Cinco malentendidos acerca de la investigación mediante los estudios de caso», *REIS*, 106, pp. 33-62.
- FINA, X.; SUBIRATS, J. (dirs.), BARBIERI, N; PARTAL, A. y MERINO, E. (2011), *Proximitat, Cultura, y tercer sector a Barcelona. Anàlisi de casos*. Icaria, Barcelona.
- FONT, J.; ALARCÓN, P.; GALAIS, C. y SMITH, G. (2017), «Procesos participativos y crisis: ¿participación como respuesta a la crisis o participación recortada por la crisis?», *Mélanges de la Casa Velázquez*, 47 (2), 151-166, Casa de Velázquez, Madrid.
- FONT, J. y BLANCO, I. (2006), *Polis, la ciudad participativa*. Diputación de Barcelona.

- FONT, J. y GARCÍA-ESPÍN, P. (2019), «From indignad@s to mayors? Participatory dilemmas in Spanish municipal movements» en FLESHER FOMINAYA, C. Y FEENSTRA, R.A., *Routledge handbook of Contemporary European Social Movements*. Routledge, Londres, Nueva York.
- FONT, J; OJEDA, H y URBANO, X. (2015) «La gestión comunitaria en la economía social y solidaria» *Diagonal Periódico* Disponible en: <https://www.diagonalperiodico.net/movimientos/25987-la-gestion-comunitaria-la-economia-social-y-solidaria.html>
- FONTDEVILA, O. (2018), *El arte de la mediación*. Consonni, Bilbao.
- FRAGO, L. y MARTÍNEZ-RIGOL, S. (2016), «Las utopías urbanas del siglo xix, herencias y carencias: la carencia social frente la herencia técnica», *XIV Coloquio Internacional de Geocrítica Las utopías y la construcción de la sociedad del futuro*, Universidad de Barcelona.
- FRANK, T. (1997), *The conquest of cool*. University of Chicago Press.
- FRASER, N. (1992), «Rethinking the Public Sphere: a contribution to the Critique of Actually Existing Democracy» en Craig Calhoun (ed.): *Habermas and the Public Sphere*, pp.109-142, MIT Press, Massachusetts.
- FREIRE, P. (1986 [1969]), *La educación como práctica de la libertad*. Siglo veintiuno, Madrid.
- FREUD, S. (1975 [1930]), *El malestar en la cultura*. Alianza, Madrid.
- GANS, H. J. (1999 [1974]), *Popular Culture and High Culture*. Basic Books, Nueva York.
- GANUZA, E. y GARCÍA-ESPÍN, P. (2017), «Do people want more participation? Tensions and conflicts in governance in times of scepticism», *Revista de Estudios Políticos*, 176, pp. 253-279.
- GARCÉS, M. (2013), *Un mundo común*. Bellaterra, Barcelona.
- GARCÉS, M. (2017a), *Nueva ilustración radical*. Anagrama, Barcelona.
- GARCÉS, M. (2017b), «Mea culpa» en AA.VV, *Mierda de música*. Blackie Books, Barcelona.
- GARCÍA CANCLINI, N. (1987), «Introducción. Políticas culturales y crisis de desarrollo. Un balance latinoamericano» en GARCÍA CANCLINI, N. Y BONFIL, G. (eds.), *Políticas culturales en América Latina*, pp.13-61, Grijalbo, México.
- GARCÍA CANCLINI, N. (1997), *Cultura y comunicación. Entre lo global y lo local*, Ediciones de periodismo y comunicación social de la Universidad Nacional de La Plata.
- GARCÍA CANCLINI, N. (2001 [1990]) *Culturas híbridas*. Paidós, Barcelona.
- GARCÍA, G. (2009), “Gobernanza. El «buen gobierno» neoliberal”. *Sistema: revista de Ciencias Sociales*, n. 212, pp. 15-30.
- GARCÍA-ESPÍN, P. y JIMENEZ SÁNCHEZ, M. (2017), «Los procesos participativos como potenciadores de la democracia. Explorando los efectos, mecanismos y evidencias en la sociedad civil», *Revista de Estudios Políticos*, 177, pp.113-146.
- GARCÍA RUÍZ, A. (2008), Introducción en WILLIAMS, R., *Historia y Cultura Común*, Los Libros de la Catarata, Madrid.
- GATTINGER, M. (2011), «Democratization of Culture, Cultural Democracy and Governance». *Canadian Public Arts Funders*.
- GEERTZ, C. (2000 [1973]), *La interpretación de las culturas*. Gedisa, Barcelona.
- GIBBS, G. (2012), *El análisis de datos cualitativos investigación cualitativa*. Morata, Madrid.
- GOBIERNO FORAL DE NAVARRA (2019), Ley Foral 1/2019, de 15 de enero, de Derechos Culturales de Navarra.

- GOMÀ i MUSTÉ, F. (1977), *Conocer Freud y su obra*. Dopesa, Barcelona.
- GÓMEZ DE LA IGLESIA, R. (2007), «A modo de prólogo. Peinando el viento. Cuando la pedagogía acaricia la gestión cultural» en GÓMEZ DE LA IGLESIA, R. (ed.), *Acción pedagógica en organizaciones artísticas y culturales*, pp. 9-23. Xabide, Vitoria-Gasteiz.
- GÓMEZ GIL, C. (2017), «Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS): una revisión crítica», *Papeles de relaciones ecosociales y cambio global*, nº 140, pp. 107-118, Fuhem, Madrid.
- GÓMEZ PELLÓN, E. (2010), *Introducción a la antropología social y cultural*, Universidad de Cantabria.
- GONZÁLEZ, A. M. (2014), «La filosofía kantiana como filosofía de la cultura», *ISEGORÍA. Revista de filosofía moral y política*, nº 51, pp. 691-708.
- GONZÁLEZ-TERUEL, A. y BARRIOS, M. (2012), *Métodos y técnicas para la investigación del comportamiento informacional*. Trea, Gijón.
- GONZÁLEZ-POSADA, J. y FERNÁNDEZ LEÓN, J. (2019), «Repensar las políticas culturales», *Periférica Internacional. Revista Para El análisis De La Cultura Y El Territorio* (20), 129-131, Universidad de Cádiz.
- GRAMSCI, A. (2011), *¿Qué es la cultura popular?* Universitat de Valencia.
- GRANÉS, C. (2011), *El puño invisible*. Taurus, Madrid.
- GRAY, C. (2007), «Commodification and instrumentality in cultural policy», *International journal of cultural policy*, 13:2, pp. 203-215.
- GRAY, C. (2010), «Analysing cultural policy: incorrigibly plural or ontologically incompatible?», *International Journal of Cultural Policy*, 16:2, pp. 215-230.
- GRAY, C. (2012), «Democratic cultural policy: democratic forms and policy consequences», *International Journal of Cultural Policy*, 18:5, pp. 505-518.
- GRIGNON, C. y PASSERON, J. C. (1992), *Lo culto y lo popular*. La Piqueta, Madrid.
- GUARDIOLA, I. (2019), *El ojo y la navaja*. Arcadia, Barcelona.
- GÜELL, P. (2008), «¿Qué se dice cuando se dice cultura? Notas sobre el nombre de un problema.», *Revista de Sociología. Universidad de Chile*, nº 22, pp. 37-64.
- GUTIÉRREZ, A.B. (2003), Introducción en BOURDIEU, P., *El sentido social del gusto*. Siglo XXI, Buenos Aires.
- GUTIÉRREZ, B. (2017), *Pasado mañana*. Arpa, Barcelona.
- GUZMÁN, B. (2013), «Cultura y desarrollo. Un largo recorrido», *Cultura & Desarrollo*, nº 9, pp. 6-13, UNESCO.
- GUZMÁN CHÁVEZ, M. G. (2016), «La sociedad del espectáculo es una sociedad de riesgo. Entre Ulrich Beck y Guy Debord», *Frontera Norte* vol. 28 (56), pp. 165-171.
- HADLEY, S. y GRAY, C. (2017), «Hyperinstrumentalism and cultural policy: means to an end or an end to meaning?», *Cultural Trends*, 26:2, pp. 95-106.
- HALL, S. (2006), «Estudios Culturales: dos paradigmas», *Revista Colombiana de Sociología*, (27), pp. 233-254.
- HARDIN, G. (1968), «The tragedy of the commons». *Science*, v. 162 (1968), pp. 1243-1248.
- HARDT, M. y NEGRI, A. (2004), *Multitud. Guerra y democracia en la era del Imperio*. Debate, Barcelona.
- HARDT, M. y NEGRI, A. (2011), *Commonwealth: El proyecto de una revolución del común*. Akal, Madrid.
- HARDT, M. y NEGRI, A. (2019), *Asamblea*. Akal, Madrid.
- HARRIS, M. (1990 [1983]), *Antropología Cultural*. Alianza, Madrid.
- HARVEY, D. (1989), «From managerialism to entrepreneurialism: The transformation in urban governance in late capitalism», *Geografiska Annaler. Series B, Human Geography*, Vol. 71, Nº 1, pp. 3-17.

- HARVEY, D. (2013 [2012]). *Ciudades rebeldes. Del derecho de la ciudad a la revolución urbana*. Akal, Madrid.
- HARVEY, E.R. (2014), *Políticas culturales en América Latina*. SGAE, Madrid.
- HEREDIA, D. (2018). «Entrevista a Santiago Erasos». *Periférica Internacional. Revista Para El Análisis De La Cultura Y El Territorio*, (18) pp. 13-23, Universidad de Cádiz.
- HERNÁNDEZ i MARTÍ. J.-M. y RIUS-ULLDEMOLINS, J. (2016), «La política cultural en las grandes ciudades» en RIUS-ULLDEMOLINS, J. Y RUBIO AROSTEGUI, J.A. (eds.) *Treinta años de políticas culturales en España*. Publicaciones de la Universitat de València, Valencia.
- HERNÁNDEZ-SAMPIERI, R. y MENDOZA, C. (2018), *Metodología de la investigación. Las rutas cuantitativa, cualitativa y mixta*, Mc Graw Hill Educación, Ciudad de México.
- HERRANZ, D.; LÓPEZ CARRASCO, C. y MUÑOZ-REJA, V. (2020), «Cómo funcionaba y por qué dejó de funcionar el 15M. Perfiles de participación y procesos de desvinculación entre mayo de 2011 y mayo de 2012», *Encrucijadas. Revista crítica de ciencias sociales*, Vol. 19.
- HERRERA-MEDINA, E.; BONILLA-ESTÉVEZ, H. y MOLINA-PRIETO, L. (2013), «Ciudades creativas: ¿Paradigma económico para el diseño y la Planeación urbana?». *Bitácora Urbano Territorial*, 22 (1), pp. 11-20, Universidad Nacional de Colombia.
- HERRERO, Y.; PASCUAL, M. y GONZÁLEZ REYES, M. (2018), *La vida en el centro. Voces y relatos ecofeministas*. Libros en acción, Madrid.
- HESMONDHALGH, D. (2007), *The Cultural Industries*. SAGE, Londres.
- HOME, S. (2002), *El asalto a la cultura: corrientes utópicas desde el Letrismo a la Class War*. Virus Editorial, Barcelona.
- HUERGA, L. y BUSQUETS, B. (2018), *Tú, ¡cállate! Sobre el derecho a la libertad de expresión y manifestación*. Rayo Verde, Barcelona.
- IZQUIERDO EXPÓSITO, V. (2018), «Arte y comunicación: el papel de las vanguardias artísticas en la revolución rusa de 1917», *Historia y comunicación social*, 23 (1), 65-74, Universidad Complutense de Madrid.
- JACOBS, J. (1967 [1961]), *Muerte y vida de las grandes ciudades*. Ediciones Península, Barcelona.
- JAMESON, F. (1991 [1989]), *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Paidós, Barcelona.
- JANCOVICH, L. (2017), «The participation myth», *International Journal of Cultural Policy*, 23:1, pp. 107-121.
- JAY, M. (1974 [1973]), *La Imaginación Dialéctica*. Taurus, Madrid.
- JIMÉNEZ, L.; AGUIRRE, I. y PIMENTEL, L.G. (2009), «Introducción» en JIMÉNEZ, L.; AGUIRRE, I. y PIMENTEL, L.G. (coord.), *Educación artística, cultura y ciudadanía*, pp. 11-14. OEI y Fundación Santillana, Madrid.
- JIMÉNEZ, L. y AGUIRRE, I. (2009), «Diversidad cultural y educación artística» en JIMÉNEZ, L.; AGUIRRE, I. y PIMENTEL, L.G. (coord.), *Educación artística, cultura y ciudadanía*, pp.31-43. OEI y Fundación Santillana, Madrid.
- JOHANSON, K.; GLOW, H., y KERSHAW, A. (2014). «New modes of arts participation and the limits of cultural indicators for local government», *Poetics*, 43, 43-59.
- JULIÁ, S. (2017), *Transición. Historia de una política española (1937-2017)*. Galaxia Gutenberg, Barcelona.
- JUNCKER, B. y BALLING, G. (2016), «The value of art and culture in everyday life: towards an expressive cultural democracy», *Journal of arts management, law and society*, vol. 46, n. 4-5, p.p. 231-242.

- KALEIDOS (2008), *Equipamientos municipales de proximidad. Metodología para la participación ciudadana*. Trea, Gijón.
- KLEIN, N. (2001), «Reclaiming the commons», *New left review*, núm. 9, pp. 81-89.
- KLETT, A. y LÓPEZ MEDIERO, Z. (2020), «Descentrar, ensayar, reimaginar. Producir cultura experimental y comunitaria», *Revista PH*, nº 101, pp. 390-393, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico.
- KÓVACS, M. y LÓPEZ CRUZ, T. (2011), «La Conferencia Intergubernamental sobre las Políticas Culturales en África», *Wale'keru. Revista de investigación en cultura y desarrollo*, nº 1, Universidad de Girona y Universidad Tecnológica de Bolívar.
- KROEBER, A. y KLUCKHOHN, C. (1952), *Culture. A Critical Review of Concepts and Definitions*. Harvard University, Cambridge, Massachusetts.
- KVALE, S. (2011), *Las entrevistas en investigación cualitativa*. Morata, Madrid.
- LACARRIEU, M. y CERDEIRA, M. (2016), «Institucionalidad y políticas culturales en Argentina. Límites y tensiones de los paradigmas democratización y democracia cultural», *Políticas Culturais em Revista, Salvador*, v. 9, n. 1, p. 10-33.
- LACLAU, E. y MOUFFE, C. (2015 [1985]), *Hegemonía y estrategia socialista*. Siglo XXI, Madrid.
- LA HIDRA COOPERATIVA (2016), «Gestión comunitaria de la cultura», Jornadas Cultura Viva. Ayuntamiento de Barcelona.
- LANDRY, C y BIANCHINI, F. (1995), *The Creative City*. Demos, Londres.
- LANGMAN, L. (2013), «Occupy: A New New Social Movement», *Current Sociology*, 61 (4), pp. 510-524.
- LASTRA, A. (2016), «El poder del prosumidor. Identificación de sus necesidades y repercusión en la producción audiovisual transmedia», *Icono 14*, vol. (14), pp. 71-94.
- LAVAL, C. y DARDOT, P. (2015), *Común*. Gedisa, Barcelona.
- LAZZARATO, M. (2008), «Las miserias de la «crítica artista» y del empleo cultural» en *Producción cultural y prácticas instituyentes*, pp. 101-137. Traficantes de Sueños, Madrid.
- LEFEBVRE, H. (1969 [1968]), *El derecho a la ciudad*. Península, Barcelona.
- LEFEBVRE, H. (1972 [1968]), *La vida cotidiana en el mundo moderno*. Alianza, Madrid.
- LENIN, V. I. (1975), *Escritos sobre la literatura y el arte*. Península, Barcelona.
- LENOIR, R. (2012), «Bourdieu, diez años después: legitimidad cultural y estratificación social», *Cultura y Representaciones Sociales*, año 6, núm. 12.
- LENORE, V. (2014), *Indies, Hipsters y gafapastas. Crónica de una dominación cultural*. Capitán Swing, Madrid.
- LÉVI-STRAUSS, C. (1969 [1949]), *Las estructuras elementales del parentesco*. Paidós, Barcelona.
- LINHEIRA, J. (2018), *La cultura como reserva india*. Libros.com.
- LLEDÓ, E. (1998), *Imágenes y palabras*. Taurus, Madrid.
- LOBERA, J. (2015), «De movimientos a partidos. La cristalización electoral de la protesta», *Revista Española de Sociología*, 24, pp. 97-105.
- LOOSELEY, D. (2011), «Notions of popular culture in cultural policy: a comparative history of France and Britain», *International Journal of Cultural Policy*, 17:4, 365-379.
- LÓPEZ, I. (2012), «Consensonomics: la ideología económica en la CT» en MARTÍNEZ, G. (coord.), *CT o la Cultura de la Transición*. Penguin Random House, Barcelona.
- LÓPEZ BARCELÓ, E. (2017), *La conquista de las ciudades*. Icaria, Barcelona.
- LÓPEZ-APARICIO, I. (2016), *Arte político y compromiso social. El arte como transformación creativa de conflictos*. CENDEAC, Murcia.
- LÓPEZ-APARICIO, I. y CEJUDO, V. (2016), «Prácticas artísticas colectivas ante nuevos

- escenarios sociopolíticos» *Kult-ur Revista Interdisciplinaria* 3 (5) pp. 117-142.
- LÓPEZ DE AGUILETA, I. (2000), *Cultura y ciudad*. Trea, Gijón.
  - LOREY, I. (2008), «Gubernamentalidad y precarización del sí. Sobre la normalización de los productores y las productoras culturales» en *Producción cultural y prácticas instituyentes*, pp. 57-78. Traficantes de Sueños, Madrid.
  - MACDONALD, D. (1969 [1960]), «Masscult y Midcult» en *Industria cultural y sociedad de masas*, pp.65-153, Editorial Arte, Caracas.
  - MACIONIS, J.J. y PLUMMER, K. (1999), *Sociología*. Prentice Hall, Madrid.
  - MANGSET, P. (2020), «The end of cultural policy», *International Journal of Cultural Policy*, Vol. 26 (3), pp. 398-411.
  - MANRIQUE, P. (2020), *Lo común sentido como sentido común*. La Vorágine, Santander.
  - MARCUSE, H. (1970), «Notas para una nueva definición de cultura», *Ensayos sobre política y cultura*, pp. 87-123, Ariel, Barcelona.
  - MARÍN GARCÍA, T. (2017), «Frente a la precariedad laboral en las artes. Situación y tentativas colectivas (en el Estado español)» en ALIAGA, J.V. y NAVARRETE, C. (eds.), *Producción artística en tiempos de precariado laboral*, pp.67-90. Tierradenadie, Madrid.
  - MARTEL, F. (2012 [2010]), *Cultura Mainstream*. Santillana, Madrid.
  - MARTÍN-BARBERO, J. (2010 [1987]), *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Anthropos, Barcelona.
  - MARTINELL, A. (2019), «La política cultural en los cuarenta años de ayuntamientos democráticos: una aproximación histórica» en *Informe sobre el Estado de la Cultura en España 2019*, 31-40, Fundación Alternativas, Madrid.
  - MARTINELL, A. (2020), «Cultura y desarrollo sostenible; un estado de la cuestión», *Periférica Internacional. Revista Para El análisis De La Cultura Y El Territorio*, (21), 128-135, Universidad de Cádiz.
  - MARTÍNEZ, G. (2012), «El concepto CT» en Martínez, G. (coord.), *CT o la Cultura de la Transición*. Penguin Random House, Barcelona.
  - MARTÍNEZ, R. (2018), *Innovación social y gobernanza multinivel. Cambio en las relaciones de poder y gestión del conflicto: Los casos de Barcelona y Madrid (1979-2015)*. Tesis doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona. Disponible en: <https://www.tesisenred.net/handle/10803/664042#page=1>
  - MARTÍNEZ DE ALBÉNIZ, I. (2001), «La ambivalencia de lo popular en los estudios culturales», *Papeles del CEIC* 2, Universidad del País Vasco.
  - MARTÍNEZ LUNA, S. (2017), «"Ni / ni": "Entrelugares" del arte y la educación» en GRUPO DE EDUCACIÓN DE MATADERO MADRID, *Ni arte ni educación. Una experiencia en la que lo pedagógico vertebró lo artístico*, pp. 27-44, Los Libros de la Catarata, Madrid.
  - MARX, K. y ENGELS, F. (1974 [1867]), *La ideología alemana*. Ediciones Grijalbo, Barcelona.
  - MARX, K. (2010 [1867]), *El capital*. Alianza, Madrid.
  - MARX, L. (2019), «Participation as policy in local cultural governance», *Cultural Trends*, Vol. 28, núm. 4, pp. 294-304.
  - MARZO, J.L. (2017), «Definiendo la in-dependencia del productor artístico: de la transición a la actualidad» en ALIAGA, J.V. y NAVARRETE, C. (eds.), *Producción artística en tiempos de precariado laboral*, pp. 41-65. Tierradenadie, Madrid.
  - MASBOUNGI, A. y PETITJEAN, A. (2019), *Madrid. Solidaridad, Participación, Creatividad*. Los Libros de la Catarata, Madrid.
  - MATTEI, U. (2013), *Bienes comunes: un manifiesto*. Trotta, Madrid.

- McGUIGAN, J. (2004), *Rethinking cultural policy*. Maidenhead, Open University.
- McGUIGAN, J. (2009), *Cool capitalism*. Pluto Press, Londres.
- MERTON, R. K. (1968), «The Mathew effect in science», *Science*, 159 (3810), pp. 56-63.
- MILES, A. y GIBSON, L. (2016), «Everyday participation and cultural value», *Cultural Trends*, 25:3, 151-157.
- MILES, A. y EBREY, J. (2017), «The village in the city: participation and cultural value on the urban periphery», *Cultural Trends*, 26:1, pp. 58-69.
- MILLER, T. y YÚDICE, G. (2004), *Política cultural*. Gedisa, Barcelona.
- MILLER, T. (2011), «La nueva derecha de los estudios culturales-las industrias creativas», *Tabula Rasa*, núm. 15, julio-diciembre, pp.115-135, Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca, Bogotá, Colombia.
- MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE (2019), *Anuario de estadísticas culturales*, Madrid.
- MIRALLES, E. (2007), «Cultura y Educación, ¿una extraña pareja?» en GÓMEZ DE LA IGLESIA, R. (ed.), *Acción pedagógica en organizaciones artísticas y culturales*, pp. 25-44, Xabide, Vitoria-Gasteiz.
- MONTERDE, A. (2019), «De la emergencia municipalista a la ciudad democrática» en ROTH, L.; MONTERDE, A. y CALLEJA, A. (eds.), *Ciudades Democráticas. La revuelta municipalista en el ciclo Post 15-M*, Icaria, Barcelona.
- MORENO, A. y RAMÍREZ, J.E., (2003), *Introducción elemental a Pierre Bourdieu*. Editorial Panamericana, Bogotá.
- MORENO-CABALLUD, L. (2017), *Culturas de cualquiera*. Acuarela, Madrid.
- MORRIS, W. (2015), *Escritos sobre arte, diseño y política*. Doble J, Sevilla.
- MORRIS, W. (2016), *La era del sucedáneo*. Pepitas de calabaza, Logroño.
- MOULAERT, F.; SWYNGEDOUW, E.; MARTINELLI, F. y GONZÁLEZ, S. (2010), *Can Neighbourhoods Save the City?: Community Development and Social Innovation*. Routledge, Londres.
- MOULIN, R. (1992), *L'artiste, l'institution et le marché*. Flammarion, París.
- MOVIMIENTO POR LA DEMOCRACIA (2014), *Carta por la Democracia*.
- MUÑOZ, B. (2000), *Theodor W. Adorno. Teoría crítica y cultura de masas*. Fundamentos, Barcelona.
- MUÑOZ, B. (2009), «La escuela de Birmingham: La sintaxis de la cotidianidad como producción social de la conciencia», *I/C Revista Científica de Información y Comunicación*, 6, pp. 21-68, Universidad de Sevilla.
- NATERA, A. (2004), «La noción de gobernanza como gestión pública, participativa y reticular», *Política y gestión, Universidad Carlos III*, Madrid.
- NAVARRETE, A. (2017), «Mujeres artistas: precarias, pobres y silenciadas» en ALIAGA, J.V. y NAVARRETE, C. (eds.), *Producción artística en tiempos de precariado laboral*, pp. 123-148. Tierradenadie, Madrid.
- NAVARRETE, C. (2017), «Del artista como productor a la feminización del trabajo» en ALIAGA, J.V. y NAVARRETE, C. (eds.), *Producción artística en tiempos de precariado laboral*, pp. 105-122. Tierradenadie, Madrid.
- NEGRIER, E. (2003), «Las políticas culturales en España y Francia. Una aproximación nacional y local comparada» *Working paper para el ICPS*, Francia.
- NEGRIER, E. (2007), «Políticas culturales. Francia y Europa del Sur», *Política y Sociedad*, 44 (3), pp. 57-70, Universidad Complutense de Madrid.
- NEZ, H. y GANUZA, E. (2020), «Del 15M a las instituciones. Las políticas participativas de Ahora Madrid (2015-2019)», *Encrucijadas. Revista crítica de ciencias sociales*, Vol. 19.



- NEL·LO y BLANCO, I. (2018) (Coords.), *Barrios y Crisis. Crisis económica, segregación urbana e innovación social en Cataluña*, Tirant Humanidades, Valencia.
- OBSERVATORIO METROPOLITANO (2014), *La apuesta municipalista. La democracia empieza por lo cercano*. Traficantes de Sueños, Madrid.
- OBSERVATORIO VASCO DE CULTURA (2016), *Estudio sobre públicos. Análisis desde la teoría y la práctica*, Gobierno Vasco.
- ORGANIZACIÓN DE LAS NACIONES UNIDAS (ONU) (1948), *Declaración Universal de los Derechos Humanos*, París.
- OSTROM, E. (2011 [1990]), *El gobierno de los bienes comunes*. Fondo de Cultura Económica, México D.F.
- OSTROM, E. y HESS, C. (eds.) (2016), *Los bienes comunes del conocimiento*. Traficantes de Sueños, Madrid.
- PALACIOS, D. (2017a), «Los Centros Socioculturales de Distrito en Madrid. Un análisis estratégico para la participación comunitaria». *Culturas. Revista de Gestión Cultural*, Vol. 4, núm 2, pp. 23-39.
- PALACIOS, D. (2017b), «Las casas de la cultura en Madrid: estado actual de un problema histórico para la comunidad local», *Santiago*, nº 142, pp. 246-258.
- PARDO, J.L. (2015), Prólogo en DEBORD, G., *La sociedad del espectáculo*. Pretextos, Valencia.
- PARÉS, M. (coord.) (2009), *Participación y calidad democrática*. Ariel, Barcelona.
- PASTOR PÉREZ, ANA (2019), *Conservación arqueológica social. Etnografías patrimoniales en el Barri Gòtic de Barcelona*. Tesis Doctoral. Universitat de Barcelona. Disponible en: <https://www.tdx.cat/handle/10803/668161#page=7>
- PECK, J. (2005), «Struggling with the creative class», *International Journal of Urban and Regional Research*, vol. 29, núm. 4, pp 740 -770.
- PÉREZ “KOTELO”, J.L. (2007), «Los centros cívicos y su acción pedagógica en la vida de la ciudad» en GÓMEZ DE LA IGLESIA, R. (ed.), *Acción pedagógica en organizaciones artísticas y culturales*, pp. 149-164, Xabide, Vitoria-Gasteiz.
- PÉRSICO, M.S. (2005), «La gestión participativa para el desarrollo cultural local. (De la práctica a la teoría o entre la teoría y la práctica)», *Boletín GC: Gestión Cultural* Nº 11: Participación Ciudadana.
- PETERSON, R. A. (1992), «Understanding audience segmentation: From elite and mass to omnivore and univore», *Poetics* 21, pp. 243-258.
- PIERSON, P. (1997), «Path Dependence, Increasing Returns, and the Study of Politics», *Program for the study of German and Europe*, Working paper series #7, Center for European Studies, Harvard University.
- POLANYI, K. (1992 [1944]), *La gran transformación. Los orígenes políticos y económicos de nuestro tiempo*. Fondo de Cultura Económica, Mexico, D.F.
- POLITYCZN, K. y EUROPEAN CULTURAL FOUNDATION (ECF) (eds.), (2015), *Build the city. Perspectives of commons and culture*. European Cultural Foundation, Amsterdam.
- PONTES DE ARAUJO, M.A. y VILLARROYA, A. (2020), «The institutionalization of Brazilian cultural policies after the military dictatorship (1985-2016)», *International journal of cultural policy*, vol. 26:1, pp. 1-15.
- POSE PORTO, H. M. (2006), *La cultura en las ciudades. Un quehacer cívico-social*. Graó, Barcelona.
- PRECIADO, P. B. (2016), *El manifiesto contrasexual*. Anagrama, Barcelona.
- PRESTON, P. (2019), *Un pueblo traicionado*. Penguin Random House, Barcelona.

- PRIETO-MARTÍN, P. (2010), *Participación en el ámbito local. Caminando hacia una democracia colaborativa*. Asociación Ciudades Kyosei, Sololá.
- PRONOVOST, G. (2007), «Participación cultural y transformaciones sociales» en RODRÍGUEZ MORATÓ, A. (coord.), *La sociedad de la cultura*, pp.55-69. Ariel, Barcelona.
- QUAGGIO, G. (2014), *La cultura en transición*. Alianza Editorial, Madrid.
- QUERO, M.J. (2013), «Monográfico: Los públicos de la cultura», *Observatorio Cultural del Proyecto Atalaya*, nº 55, Universidad de Cádiz.
- RAMÍREZ, M. T. (2007), «Ilustración y cultura. Kant y Hegel: dos modelos del concepto de cultura en la filosofía moderna», *La lámpara de Diógenes*, nº 14 y 15, pp. 168-178.
- RAMOS CEBRIÁN, S. (2019), «Explorando los derechos de participación cultural y nuevas maneras de acceso a la cultura», *Periférica Internacional. Revista Para El análisis De La Cultura Y El Territorio*, (20), 232-241, Universidad de Cádiz.
- RAMOS PÉREZ, A. J. (2020), «Democracia cultural y giro curatorial: Naves Matadero Madrid», *Culturas. Revista de Gestión Cultural*, Vol. 7, nº 2, pp. 20-39, Universitat Politècnica de València.
- RANCIÈRE, J. (2010 [2008]), *El espectador emancipado*. Ellago, Castellón.
- RAUNIG, G. (2007), «La industria creativa creativa como engaño de masas» en VVAA, *Producción cultural y prácticas instituyentes*, pp. 27-42. Traficantes de Sueños, Madrid.
- RAZQUÍN, A. (2017), *Didáctica ciudadana*. Universidad de Granada.
- RENDUELES, C. (2016), «Las paradojas de la cultura crítica. Las clases creativas como intelectualidad orgánica del capitalismo postfordista», *Periférica Internacional. Revista Para El análisis De La Cultura Y El Territorio* (17), pp. 19-25, Universidad de Cádiz.
- RENDUELES, C. (2017a), «Celine Dion y el peligro de la democracia» en *Mierda de música*. Blackie Books, Barcelona.
- RENDUELES, C. (2017b), «Las condiciones institucionales de una reconstrucción de los bienes comunes en sociedades mercantilizadas» en COMUNARIA, *Rebeldías en común*. Libros en Acción, Madrid.
- RENDUELES, C. y SUBIRATS, J. (2016), *Los Bienes Comunes ¿Oportunidad o espejismo?* Icaria, Barcelona.
- RHODES, R.A.W. (1996), «The New Governance: Governing without Government», *Political Studies*, núm. 44, pp. 652-667.
- RIBAS, P. (2001), «Introducción» en MARX, K. y ENGELS, F., *Manifiesto Comunista*. Alianza, Madrid.
- RIUS-ULLDEMOLINS, J. (2014a), «Modelos de política cultural, y modelos de equipamientos culturales: de los modelos nacionales a los modelos locales. Análisis del caso de Barcelona». *Política y sociedad*, v.51, n. 2, pp. 399-422.
- RIUS-ULLDEMOLINS, J. (2014b), «La gobernanza y la gestión de las instituciones culturales nacionales: de la oposición entre arte y economía a la articulación entre política cultural y gestión», *Papers*, Vol. 99 (nº1), pp.73-95, Universitat Autònoma de Barcelona.
- RIUS-ULLDEMOLINS, J. y GISBERT, V. (2018). «¿Por qué las políticas culturales locales no cambian? Constricciones del modelo urbano, inercia en la gestión y batallas culturales en los «gobiernos del cambio» en Madrid y Barcelona (2015-2018)». *Revista Española de Ciencia Política*, 47, 93-122.
- RIUS-ULLDEMOLINS, J. y MARTÍNEZ I ILLA, S. (2016), «El sistema de la política cultural en el Estado español desde la recuperación de la democracia» en RIUS-ULLDEMOLINS, J. y RUBIO AROSTEGUI, J.A. (eds.), *Treinta años de políticas culturales en España*. Publicaciones de la Universitat de València, Valencia.

- RIUS-ULLDEMOLINS, J. y SÁNCHEZ-BELANDO M.V. (2015), «Modelo Barcelona y política cultural: usos y abusos de la cultura por parte de un modelo emprendedor de desarrollo local», *Eure*, v. 41, n. 122, pp. 103-123.
- RODON, T. y HIERRO, M.J. (2016), «Podemos and Ciudadanos shake up the spanish party system: The 2015 local and regional elections», *South European Society and Politics*, 21 (3), pp. 339-357.
- RODRIGO, J. (2020), «Decrecimiento cultural: tentativas desde los ecofeminismos» *Revista PH*, nº 101, pp.352-354, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico.
- RODRÍGUEZ MORATÓ, A. (2005), «La reinención de la política cultural a escala local: el caso de Barcelona», *Sociedade e Estado*, 20 (2), pp. 351-376.
- RODRÍGUEZ, E. (2015), *Por qué fracasó la democracia en España. La transición y el régimen del '78*. Traficantes de Sueños, Madrid.
- RODRÍGUEZ, E. (2016), *La política en el ocaso de la clase media. El ciclo 15M-Podemos*. Traficantes de Sueños, Madrid.
- RODRÍGUEZ, E. y LÓPEZ, I. (2010), *Fin de ciclo. Financiarización, territorio y sociedad de propietarios en la onda larga del capitalismo hispano (1959-2010)*. Traficantes de Sueños, Madrid.
- RODRÍGUEZ, F. (2009), «Construcción ciudadana y educación artística» en JIMÉNEZ, L.; AGUIRRE, I. y PIMENTEL, L.G. (coord.), *Educación artística, cultura y ciudadanía*, pp. 25-29. OEI y Fundación Santillana, Madrid.
- ROGOFF, I. (2011), «El Giro», *Arte y políticas de identidad*, Vol. 4, pp.253-266, Universidad de Murcia.
- ROOSE, H.; VAN EIJCK, K. y LIEVENS, J. (2012), «Culture of distinction or culture of openness? Using a social space approach to analyze the social structuring of lifestyles», *Poetics*, 40 (6), 491-513.
- ROTH, L.; MONTERDE, A. y CALLEJA, A. (eds.) (2019), *Ciudades Democráticas. La revuelta municipalista en el ciclo Post 15-M*. Icaria, Barcelona.
- ROWAN, J. (2010), *Emprendizajes en cultura: discursos, instituciones y contradicciones de la empresarialidad cultural*. Traficantes de sueños, Madrid.
- ROWAN, J. (2014), «La cultura como problema: Ni Arnold ni Florida. Reflexiones acerca del devenir de las políticas culturales tras la crisis», *Observatorio Cultural* (23) pp. 4-10, Plataforma del Departamento de Estudios del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, Gobierno de Chile.
- ROWAN, J. (2016a), *Cultura libre de estado*. Traficantes de sueños, Madrid.
- ROWAN, J. (2016b), «Una economía cultural de la cultura», *Periférica Internacional. Revista Para El análisis De La Cultura Y El Territorio* (17), pp. 93-102, Universidad de Cádiz.
- ROWAN, J. (2020), «El juego de las sillas, o la participación como redistribución de poder», *Revista PH*, nº 101, pp.363-365, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico.
- RUANO, J.M. (2010), «Contra la participación: discurso y realidad de las experiencias de participación ciudadana», *Política y Sociedad*, 2010, Vol. 47 Núm. 3: 93-108.
- RUBIO AROSTEGUI, J.A. (2003), *La política cultural del Estado en los gobiernos socialistas: 1982.1996*. Trea, Gijón.
- RUBIO AROSTEGUI, J.A. (2005), «La política cultural del Estado en los gobiernos populares (1996-2004): entre el ¿liberalismo? y el continuismo socialista», *Revista Sistema*, 187: 111-124.
- RUBIO AROSTEGUI, J.A. (2012), «La política cultural de los Gobiernos autonómicos de la Comunidad de Madrid: su singularidad en el contexto autonómico español», *Revista de*

- investigaciones políticas y sociológicas*, (11), pp. 205-234, Universidad de Santiago de Compostela.
- RUBIO AROSTEGUI, J. 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*, Vol. 52, Núm. 1, pp. 27-52.
  - RUBIO AROSTEGUI, J. A. y RIUS-ULLDEMOLINS, J. (2020), «Las políticas culturales en el sur de Europa tras la crisis global: su impacto en la participación cultural», *Revista Española de Sociología (RES)*, nº 29 (1), pp. 33-48, Federación Española de Sociología.
  - RUBIO AROSTEGUI, J. A. y VILLARROYA, A. (2019), *El papel del mecenazgo en la política cultural española. Propuestas para reconfigurar su papel en la crisis en las artes y la industria cultural*. Fundación Alternativas, Madrid.
  - RUBIO-PUEYO, V. (2020), «Entre movimientos e instituciones: prácticas, aprendizajes y límites del “asalto institucional”», *Encrucijadas. Revista crítica de ciencias sociales*, Vol. 19.
  - RUIDO, M. (2017), «Los trabajos y los días en tiempos del capitalismo licuefacto» en ALIAGA, J.V. y NAVARRETE, C. (eds.), *Producción artística en tiempos de precariado laboral*, pp. 149-171. Tierradenadie, Madrid.
  - RULL JAN, M. (2017), «Las iniciativas participativas en España: ¿amenaza u oportunidad para la democracia representativa?», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 47 (2), pp.133-149, Casa de Velázquez, Madrid.
  - SÁNCHEZ-BELANDO, M.V. (2015), «Las políticas culturales de proximidad en el paradigma de la ciudad creativa: el caso del programa de centros cívicos en la ciudad de Barcelona», *Política y Sociedad*, 52 (1), pp. 125-152.
  - SÁNCHEZ-BELANDO, M.V. (2016), «La Gestión Comunitaria como práctica de innovación social en cultura: explorando nuevas formas de gobernar el ámbito socio-cultural de la ciudad de Barcelona. GT Sociología Económica y GT Sociología de las Artes y la Cultura - XII Congreso de Sociología de la Federación Española de Sociología, Gijón.
  - SANTAGATA, W.; BERTACCHINI, E.; BRAVO, G. y MARRELLI, M. (2011), «Cultural commons and cultural communities». Paper presentado en: *Sustaining Commons: Sustaining Our Future, the Thirteenth Biennial Conference of the International Association for the Study of the Commons*, Hyderabad, India.
  - SANTAMARÍA, A. (2016), *Paradojas de lo cool. Arte, literatura, Política*. La Vorágine, Santander.
  - SANTAMARÍA, A. (2018), *En los límites de lo posible*. Akal, Madrid.
  - SANTAMARÍA, S. (2019), *Alta cultura descafeinada*. Akal, Madrid.
  - SANTERRE, L. (2000), «De la démocratisation de la culture à la démocratie culturelle», en Bellavance, G. (dir.) *Démocratisation de la culture ou démocratie culturelle?: deux logiques d'action publique*, pp.47-94, Sainte-Foy, Québec.
  - SARTRE, J.P. (1950 [1948]), *¿Qué es la literatura?* Losada, Buenos Aires.
  - SCHRÖEDER, G. (2005 [2001]), Prólogo en SCHRÖEDER, G. y BREUNINGER, H. (coords.), *Teoría de la cultura*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
  - SCOTT, A. J. (2006). «Creative Cities: Conceptual Issues and Policy Questions». *Journal of Urban Affairs*, vol. 28, No. 1, pp. 1-17. Milwaukee: University of Wisconsin.
  - SCOTT, M. (2017), «“Hipster Capitalism” in the age of austerity? Polanyi meets Bourdieu’s new petite bourgeoisie», *Cultural Sociology*, vol. 11(1), pp. 60-76.
  - SEGARRA, T. (2016), «El derecho a participar en la vida cultural y sus consecuencias para el aprendizaje: Una historia de vida» *Kult-ur Revista Interdisciplinaria* 3 (6), pp. 215-236.

- SERRANO GARCÍA, J.M. (2017), «La “uberización” del trabajo: Una forma más de violencia laboral» en MELLA MÉNDEZ, L. (dir.), *Los actuales cambios sociales y laborales: nuevos retos para el mundo del trabajo*. Peter Lang, Suiza.
- SHILS, E. (1969 [1960]), «La sociedad de masas y su cultura» en *Industria cultural y sociedad de masas*, pp. 155-192. Editorial Arte, Caracas.
- SIMMEL, G. (1968), «On the concept of the tragedy of the culture», *Conflict in modern culture*. Teachers College Press, Nueva York.
- SOLÉ TURA, J. (1967), Prólogo en GRAMSCI, A., *Cultura y Literatura*. Península, Barcelona.
- SOLA PIZARRO, B. (2020), «¿Hacia una nueva institucionalidad cultural? Aportes para un debate en crisis», *Revista PH*, nº 101, pp.383-385, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico.
- SORANDO, D. y ARDURA, A. (2016), *First we take Manhattan*. Los Libros de la Catarata, Madrid.
- STAKE, R. E. (1998 [1995]), *Investigación con estudio de casos*. Morata, Madrid.
- STANDING, G. (2011), *El Precariado. Una nueva clase social*. Pasado y Presente, Barcelona.
- STEVENSON, D. (2013), «What’s the problem again? The problematisation of cultural participation in Scottish cultural policy», *Cultural Trends*, 22(2), pp. 77-85.
- STEVENSON, N. (2017), «E.P. Thompson and Cultural Sociology: Questions of Poetics, Capitalism and the Commons», *Cultural Sociology*, Vol. 11(1), pp. 11-27.
- STOCKING, G. W. (1982), «Franz Boas y el concepto de cultura en perspectiva histórica», *Race, Culture and Evolution. Essays in the history of Antropology*, The University of Chicago Press, cap. 9, pp. 195-234, Chicago.
- STOKER, G. (1998), «El buen gobierno como teoría. Cinco propuestas», *Revista Internacional de Ciencias Sociales*, 155.
- STOREY, J. (2002 [1993]), *Teoría Cultural y Cultura Popular*. Octaedro, Barcelona.
- SUBIRATS, J. (2010), «Si la respuesta es gobernanza, ¿Cuál es la pregunta? Factores de cambio en la política y en las políticas», *Ekonomiaz*.
- SUBIRATS, J. (2011), *Otra sociedad ¿Otra política? De «no nos representan» a la democracia de lo común*. Icaria, Barcelona.
- SUBIRATS, J. (2016), *El poder de los próximos. Las virtudes del municipalismo*. Los Libros de la Catarata, Madrid.
- TAYLOR, M. (2016), «Nonparticipation or different styles of participation? Alternative interpretations from Taking Part», *Cultural Trends*, 25:3, 169-181.
- TEIXEIRA LOPES, J.M. (2009), “Da democratização da Cultura a um conceito e prática alternativos de Democracia Cultural” *ESEPF, Cuadernos de estudo 14*.
- TEJERINA, B. y PERUGORRÍA, I. (2017), «La crisis social de la política y la movilización política de la crisis: el 15-M», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 47-2, pp. 81-99, Casa de Velázquez, Madrid.
- TSE-TUNG, M. (1977), *Escritos sociológicos y culturales*. Laia, Barcelona.
- TURINO, C. (2013), *Puntos de Cultura. Cultura viva en movimiento*. RGC, Buenos Aires.
- TURNER, G. (1996), *British Cultural Studies*. Routledge, Londres.
- TURRIÓN, P.I. (2015), «Sin casa, sin futuro, sin pensión, sin miedo. La juventud del 15M», *ACME: An International E-Journal for Critical Geographies*, 2015, 14(1), pp. 30-40.
- TYLOR, E. B. (1977 [1871]), *Cultura Primitiva*. Ayuso, Madrid.
- UBASART-GONZÁLEZ, G. (2018), «Apuestas municipalistas: un salto de escala» en IBARRA GÜELL, P.; PARTÍ I PUIG, S.; CORTINA-ORIOL, M. Y SRIBMAN MITTLEMAN (eds.), *Nuevos movimientos sociales. De la calle a los ayuntamientos*, pp.65-

- 76, Icaria, Barcelona.
- UNESCO (1966), *Conferencia General de la Unesco 14C/31, París*.
  - UNESCO (1969), *Réflexions préalables sur les politiques culturelles*. Conclusiones Mesa redonda de Mónaco (1967).
  - UNESCO (1970), *Conferencia Intergubernamental sobre los Aspectos Institucionales, Administrativos y Financieros de las políticas culturales, Venezia*.
  - UNESCO (1972), *Conferencia Intergubernamental sobre las Políticas Culturales en Europa, Helsinki*.
  - UNESCO (1973), *Conferencia Intergubernamental sobre las Políticas Culturales en Asia, Yakarta*.
  - UNESCO (1978), *Conferencia Intergubernamental sobre las Políticas Culturales en América Latina y el Caribe, Bogotá*.
  - UNESCO (1982), *Declaración de México. Conferencia Mundial sobre políticas culturales, México D.F.*
  - UNESCO (1998), *Conferencia Intergubernamental sobre Políticas Culturales para el Desarrollo, Estocolmo*.
  - UNESCO (2001), *Declaración Universal de la Unesco sobre la Diversidad Cultural, París*.
  - UNESCO (2007), *Declaración de Friburgo sobre Derechos Culturales, Friburgo*.
  - UNESCO (2017a), *Informe mundial sobre la cultura para el desarrollo urbano sostenible «Cultura Futuro Urbano»*, París.
  - UNESCO (2017b), *La UNESCO avanza. La Agenda 2030 para el Desarrollo Sostenible*, París.
  - URFALINO, P (1996), *L'invention de la politique culturelle*. La Documentation Française, Paris.
  - VAN DER PLOEG, F. (2005), «The making of cultural policy: a european perspective», *CESIFO Working paper* (nº 1.524).
  - VEGAS, N. (2014), «Hipsters desde la periferia», Presentación en: LENORE, V., *Indies, Hipsters y gafapastas. Crónica de una dominación cultural*. Capitán Swing, Madrid.
  - VICH, V. (2013), «Desculturizar la cultura. Retos actuales de las políticas culturales», *Latin American Research Review*, Vol. 48, pp. 129-139.
  - VIDAL-BENEYTO, JOSÉ (1981), «Hacia una fundamentación teórica de la política cultural», *REIS*, nº 16, pp. 123-134.
  - VILARÓS, T. (2018 [1998]), *El mono del desencanto*. Siglo XXI, Madrid.
  - VILLARROYA, A. (2016), «Dones i polítiques culturals», *Informe anual del Consell Nacional de la Cultura i de les Arts (CoNCA)*. CoNCA Consell Nacional de la Cultura i les Arts.
  - VILLARROYA, A. (2017). «L'ocupació en el sector de la cultura des d'una perspectiva de gènere», *DeCultura*, núm. 50, pp. 1-59.
  - VILLARROYA, A. y ATECA-AMESTOY, V. (2019), «Compendium of Cultural Policies and Trends (Spain)», 20<sup>th</sup> edition, Association of the Compendium of Cultural Policies and Trends.
  - VON OSTEN, M. (2008), «Salidas incalculables» en *Producción cultural y prácticas instituyentes*, pp. 79-99. Traficantes de Sueños, Madrid.
  - WALLERSTEIN, I. (1989), «Culture as ideological battleground of the modern world-system», *Hitotsubashi Journal os Social Science Studies*, 21, pp: 5-22, The Hitotsubashi Academy.
  - WARNER, M. (2008 [2002]), *Públicos y Contrapúblicos*. MACBA y UAB, Barcelona.

- WARREN, S. y JONES, P. (2018), «Cultural Policy, Governance and Urban Diversity: resident perspectives from Birmingham, UK», *Tijdschrift voor economische en sociale geografie*, 109 (1), pp. 22-35.
- WEBER, R. (2014), «Quelle gouvernance pour la culture et le secteur culturel», *Revista Kultur Interdisciplinaria* núm. 1 (1), pp. 69-100.
- WILLEKENS, M. y LIEVENS, J. (2016), «Who participates and how much? Explaining non-attendance and the frequency of attending arts and heritage activities». *Poetics*, 56, 50–63.
- WILLIAMS, R. (1974 [1958]), *Cultura i Societat. (1780-1950)*. Laia, Barcelona.
- WILLIAMS, R. (1980 [1977]), *Marxismo y Literatura*. Península, Barcelona.
- WILLIAMS, R. (1983 [1976]), *Keywords. A vocabulary of culture and society*. Oxford University Press, Nueva York.
- WILLIAMS, R. (1992 [1961]), *The Long Revolution*. The Hogart Press, Londres.
- WILLIAMS, R. (1994), *Sociología de la cultura*. Paidós, Barcelona.
- WILLIAMS, R. (2001 [1958]), *Cultura y Sociedad (1780-1050)*. Nueva Visión, Buenos Aires.
- WILLIAMS, R. (2008), *Historia y cultura común. Antología*, Los Libros de la Catarata, Madrid.
- WILSON, C. (2016), *Música de mierda*. Blackie Books, Barcelona.
- WILSON, N. GROSS, J. BULL, A. (2017), *Towards cultural democracy: promoting cultural capabilities for everyone*. King College London.
- WOLLEN, P. (2006 [1993]), *El asalto a la nevera. Reflexiones sobre la cultura del siglo XX*. Akal, Madrid.
- WU, C. (2007 [2002]), *Privatizar la cultura*. Akal, Madrid.
- YEDIGIS, B. y WEINBACH, R. (2005), *Research Methods for Social Workers*. Pearson, Londres.
- YIN, R. K. (2003 [1984]), *Case study research. Design and Methods*. SAGE, Londres.
- YÚDICE, G. (2002), *El recurso de la cultura: usos de la cultura en la era global*. Gedisa, Barcelona.
- YÚDICE, G. (2008). «Modelos de desarrollo cultural urbano: ¿gentrificación o urbanismo social?» *Alteridades* vol. 18, No 36, pp. 47-61.
- YÚDICE, G. (2018), «Innovations in cultural policy and development in Latin America», *International Journal of Cultural Policy*, 24 (5), pp. 647-633.
- ZAFRA, R. (2017), *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*. Anagrama, Barcelona.
- ZALLO, R. (2019), «En el contexto de los cambios socioeconómicos y políticos: objetivos y desafíos de las políticas culturales locales», *Informe sobre el Estado de la Cultura en España 2019*, pp. 41-53, Fundación Alternativas, Madrid.
- ZAMORANO, M.M. (2018), «Políticas culturales y democracia cultural en Madrid y Barcelona (2015-2018): avances y limitaciones de dos proyectos con vocación constituyente». *Revista NAVA*, vol. 3, núm 2, pp. 135-156, Universidade Federal de Juiz de Fora.
- ZAMORANO, M. M., RIUS-ULLDEMOLINS, J., y KLEIN, R. (2014), «¿Hacia un modelo sudamericano de política cultural? Singularidades y convergencias en Uruguay, Paraguay y Chile en el siglo XXI». *ERLACS*, (96), 5-34.
- ZAPATA, G. (2012), «La CT como marco: un caso de éxito no CT: el 15-M. O de cómo puede suponer un éxito no previsto en una cultura, como la CT, que controla los accesos al éxito y al fracaso» en MARTÍNEZ, G. (coord.), *CT o la Cultura de la Transición*. Penguin

- Random House, Barcelona.
- ZEMOS98, (2012), *Educación expandida*. Zemos98, Sevilla.
  - ZIMMER, A. y ZOEPLER, S. (1996), «Cultural policies and the welfare state: The cases of Sweden, Germany and the United States», *The Journal of Arts Management, Law and Society*, 26, pp. 167-193.
  - ZOLBERG, V. (2007), «Los retos actuales de la política cultural. Una nueva idea de comunidad» en MORATÓ RODRÍGUEZ, A. (coord.), *La sociedad de la cultura*. Ariel, Barcelona.

## ARCHIVOS AUDIOVISUALES

- ANTIC TEATRE (2019), *Jornada de Política Cultural Municipalista*, 27 de enero de 2019. Disponible en: <http://www.anticteatre.com/jornadapoliticaculturalmunicipalista/?lang=es>
- EUROPA PRESS (2015), «Ahora Madrid quiere que la cultura suceda». Declaraciones de Guillermo Zapata. Canal Youtube de Europa Press. 19 de mayo de 2015. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Uy4gwVNHWD4>
- FUNDACIÓN PEDRO GARCÍA CABRERA (2015), *Hegemonía y gestión cultural*, por Jaron Rowan. 8 de diciembre de 2015. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=dFq2PrUMgf0>
- NEW ECONOMY INTERNACIONAL FORUM S.L. (2017), *Forum Europa con Manuela Carmena*. 21 de marzo de 2017. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=RW-g2yf0xKA>
- PLATAFORMA INICIATIVAS CULTURALES URBANAS VALENCIA (2017), Taula Redona amb Azucena Klett “Polítiques culturals en ajuntaments per al canvi”. 11 de junio de 2017. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=1KHowd0pgYQ&t=5518s>
- MADRID EN PIE AUDIOVISUALES (2019), *La cultura a debate*, Asociación Guindostán. 11 de mayo de 2019. Disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=s1Jz\\_3HOEEU&t=1s](https://www.youtube.com/watch?v=s1Jz_3HOEEU&t=1s)
- ZEMOS98 (2020), *Recetas Municipales 2*. Disponible en: [http://zemos98.org/portfolio\\_page/recetas-municipales-2/](http://zemos98.org/portfolio_page/recetas-municipales-2/)



## **ANEXOS**

## **ANEXO I. ENCUENTROS, CONFERENCIAS Y ACTOS**

Se muestran a continuación las conferencias, encuentros y actos relacionados directamente con la realización de la tesis doctoral a los que asistimos de manera presencial. A pesar de que no se muestran en este listado otros actos relacionados de carácter más informal, en los que hemos participado durante el transcurso de la investigación (presentaciones de libros, asambleas, conferencias online, etc.), su importancia e influencia para el desarrollo de la tesis es la misma que la de los actos que sí se muestran.

### **Año 2015**

- *Economía cooperativa de la cultura*. Eje de cultura de Guanyem Barcelona. 18 de enero de 2015, Barcelona.
- *Interacció 15. Repensant les polítiques culturals locals*. Diputació de Barcelona. Del 2 al 4 de diciembre de 2015, CERC, Barcelona.

### **Año 2016**

- *Pública 16. Encuentros Internacionales de Gestión Cultural*. 28 y 29 de enero de 2016. Círculo de Bellas Artes, Madrid.
- *Cultura Viva: Trobada per a una cultura com a be comú*. Ajuntament de Barcelona. 1 y 2 de marzo de 2016, Frabra i Coats – Fábrica de creación, Barcelona.

### **Año 2017**

- *MuniMad. Madrid ante los retos municipalistas en 2017*. Asamblea local de EQUO Madrid ciudad. 3 y 4 de marzo de 2017, Centro Cultural Puerta de Toledo, Madrid.
- *¿Qué pasa con el nuevo municipalismo? Austeridad, globalización y democracia*. Ciudades sin miedo. 9 de junio de 2017, Universidad Pompeu Fabra, Barcelona.
- *Gijon Conference on the Economics of Leisure, Culture and Sport*. Fundación Observatorio Económico del Deporte. 6 y 7 de octubre de 2017, Facultad de Comercio, Turismo y Ciencias Sociales Jovellanos, Gijón.
- *IX Foro de Industrias Culturales: Los alcaldes y la ciudad cultural*. Fundación Santillana y Fundación Alternativas. 14 de diciembre de 2017, Centro Centro, Madrid.

### **Año 2018**

- *Pública 18. Encuentros Internacionales de Gestión Cultural*. 25 de enero. Círculo de Bellas Artes, Madrid.

- Sesiones de las fases de participación para la creación del *Consejo de Cultura de la Ciudad de Madrid*. Centro Centro, (abril 2018 – junio 2018), Madrid.
- *Encuentro MAC 4 – Municipalismo, Autogobierno, Contrapoder*. Del 22 al 24 de junio de 2018. Ateneo de Madrid / EVA Arganzuela / Casa Cultura Casa del Reloj, Madrid.
- *IV Encuentro Cultura y Ciudadanía. Educación – Mediación – Público (-s)*. Ministerio de Cultura y Deporte. 3 y 4 de octubre de 2018, Centro Cultural Daoíz y Velarde, Madrid.
- *X Foro de Industrias Culturales: Modelos de gobernanza de la cultura*. Fundación Alternativas. 22 de noviembre de 2018, Congreso de los Diputados, Madrid.
- *Grandes públicos y artes visuales de 1950 a nuestros días: agencias, políticas y discursos*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 29 y 30 de noviembre de 2018, Madrid.

### **Año 2019**

- *Pública 19. Encuentros Internacionales de Gestión Cultural*. 31 de enero. Círculo de Bellas Artes, Madrid.
- *Nuevos Públicos, nuevos espacios culturales*. Biblioteca Nacional de España, 6 de marzo de 2019, Madrid.
- *Foro Local – Distrito de Tetuán*. Sesión Ordinaria. Junta Municipal del Distrito. 4 de abril de 2019, Madrid.
- *Entre la celebración y el conflicto*. Intermediae. 23 y 24 de abril de 2019, Matadero Madrid.
- *40 años de políticas culturales locales*. Ministerio de Cultura y Deporte y Fundación Alternativas. 7 de mayo de 2019, Auditorio San Marcos del Ministerio de Cultura y Deporte, Madrid.
- *V Encuentro Cultura y Ciudadanía. Espacio público: hacer-rehacer*. Ministerio de Cultura y Deporte. 23 y 24 de octubre de 2019, Matadero Madrid.

### **Año 2020**

- *Pública 20. Encuentros Internacionales de Gestión Cultural*. 30 de enero, Círculo de Bellas Artes, Madrid.
- *Sorteo y Democracia*. Igualdad x sorteo. 15 de febrero de 2019, Medialab Prado, Madrid.

## ANEXO II. ENTREVISTAS

### RELACIÓN DE PERSONAS ENTREVISTADAS

	Entrevistado/a	Cargo / ocupación / espacio <sup>341</sup>	Fecha y lugar de la entrevista
1	Rubén Martínez	Miembro de La Hidra Cooperativa, licenciado en Bellas Artes por la UB y doctorando en Ciencias Políticas por UAB	11 de febrero de 2015 / CCCB (Barcelona)
2	Natalia Oliete	Directora de la Casa Orlandai (Barcelona)	9 de enero de 2017 / e-mail
3	Santiago Eraso	Licenciado en Filosofía y Letras, gestor cultural y Ex director de Contenidos y Espacios Culturales de Madrid Destino (2015-2016)	9 de enero de 2017 / videollamada
4	Diego Garulo	Técnico municipal de Harinera Zaragoza	11 de enero de 2017 / e-mail
5	Ricardo Antón	Investigador de innovación social y miembro de ColaBoraBora	11 de enero de 2017 / videollamada
6	Jorge Linheira	Licenciado en Ciencias Políticas y de la Administración por la Universidade de Santiago de Compostela y máster en Gestión Cultural por la Universitat de València	18 de enero de 2017 / e-mail
7	Jaron Rowan	Doctor en Estudios Culturales por la Goldsmith University of London	18 de enero de 2017 / videollamada
8	Judit Font	Coordinadora del Ateneu 9 barris (Barcelona)	25 de enero de 2017 / teléfono
9	María Victoria Sánchez Belando	Doctora en Sociología por la Universitat de Barcelona. Profesora asociada Máster de Gestión Cultural, en el Máster de Sociología y en el Grado de Sociología de la Universidad de Barcelona	14 de junio de 2017 / Facultad de Economía de la UB
10	Nicolás Barbieri	Doctor en Ciencia Política, investigador del Instituto de Gobierno y Políticas Públicas y profesor del Departamento de Ciencia Política y Derecho Público de la Universitat Autònoma de Barcelona	16 de junio de 2017 / Restaurante Samoa (Barcelona)
11	Joan Subirats	Doctor en Ciencias Económicas por la Universitat de Barcelona y Catedrático en Ciencia Política por	19 de junio de 2017 / Forn La estrella (Barcelona)

<sup>341</sup> Se expresa el cargo, la ocupación o el espacio en el que desarrollaban las personas sus actividades en el momento de realización de la entrevista.

		la Universidad Autònoma de Barcelona	
12	Arturo Rodríguez Morató	Doctor en Sociología y Licenciado en Economía por la Universitat Autònoma de Barcelona. Profesor titular de Sociología en la Universitat de Barcelona	7 de junio de 2018 / Despacho personal (Barcelona)
13	César Rendueles	Doctor en filosofía por la Universidad Complutense de Madrid y profesor del Departamento de Sociología de la UCM	22 de junio de 2018 / Restaurante Shiray (Madrid)
14	Jazmín Beirak	Licenciada en Historia del Arte e investigadora de políticas culturales, Diputada de Podemos en la Asamblea de Madrid y portavoz de cultura (2015-2019).	10 de diciembre de 2018 / café Moderno
15	-	Miembro de la asamblea del Espacio Vecinal de Arganzuela (EVA), (Madrid)	6 de mayo de 2019 / EVA (Madrid)
16	-	Miembro de la Mesa Interdistrital de Cultura de los Foros Locales del Ayuntamiento de Madrid (2015-2019)	13 de mayo de 2019 / Domicilio particular (Madrid)
17	-	Miembro de la asamblea de la Casa de cultura y participación ciudadana de Chamberí (CCPCC) (Madrid)	14 de mayo de 2019 / CCPCC (Madrid)
18	Sergi Díaz	Técnico ICUB	11 de junio de 2019 / Sede ICUB (Barcelona)
19	Marta Domènech	Miembro de la Junta directiva de la Associació de professionals de la gestió cultural de Catalunya (APGCC)	12 de junio de 2019/ Coworkidea (Barcelona)
20	José Ramón Insa Alba	Técnico municipal de cultural del Ayuntamiento de Zaragoza	17 de junio de 2019 / Centro de Historias de Zaragoza
21	Diego Garulo	Técnico municipal de cultura del Ayuntamiento de Zaragoza	2 de julio de 2019 / videollamada
22	José Luis Ben	Técnico de cultura de la Diputación de Cádiz	1 de agosto de 2019 / videollamada
23	Carolina González	Técnica de cultura del Ayuntamiento de Cádiz	5 de agosto de 2019 / videollamada
24	Héctor Manuel Pose Porto	Doctor en Psicopedagogía por la Universidade da Coruña y profesor en la Facultad de Educación en la UDC	15 de octubre de 2019 / teléfono
25	Xulio Vázquez	Ex Asesor del grupo municipal de Marea Atántica	17 de octubre de 2019 / videollamada
26	-	Miembro del colectivo “La Salamandra” (Madrid)	21 de noviembre de 2019 / La Salamandra

27	-	Miembro del colectivo “La Ingovernable” (Madrid)	28 de noviembre de 2019 / Cervecería Ojos Negros
28	-	Miembro de la comisión de cultura de la Federación Regional de Asociaciones Vecinales de Madrid (FRAVM)	4 de diciembre de 2019 / sede FRAVM (Madrid)
29	-	Consultora y asesora cultural. Especialista en derecho a la cultura	17 de enero de 2020 / videollamada
30	-	Delegado de la sección sindical de CNT en Madrid Destino	19 de febrero de 2020 / sede del sindicato (Madrid)
31	Belén Llera	Directora General de Bibliotecas, Archivos y Museos del Ayuntamiento de Madrid (septiembre 2015-abril 2020)	13 de abril de 2020 / videollamada
32	Jesús Carrillo	Director General de Programas y Actividades Culturales del Ayuntamiento de Madrid (julio 2015-marzo 2016)	23 de abril de 2020 / videollamada
33	Montserrat Galcerán	Concejala del grupo municipal de Ahora Madrid (junio 2015-mayo 2019)	23 de abril de 2020 / videollamada
34	Marcos García	Director Medialab Prado	24 de abril de 2020 / videollamada
35	Maral Kekejian	Directora artística de la Cabalgata de Reyes Magos 2016 / directora artística de Veranos de la Villa (2016, 2017 y 2018)	29 de abril de 2020 / videollamada
36	Guillermo Zapata	Delegado del Área de Gobierno de Cultura y Deportes (2015). Concejala del grupo municipal de Ahora Madrid (junio 2015-mayo 2019). Grupo municipal de Ahora Madrid	6 de mayo de 2020 / videollamada
37	-	Empresario teatral de Madrid	7 de mayo de 2020 / videollamada
38	Mar Espinar	Concejala del Ayuntamiento de Madrid y portavoz de cultura del grupo municipal del Partido Socialista (junio 2015-mayo 2019).	11 de mayo de 2020 / videollamada
39	Celia Mayer	Delegada del Área de Gobierno de Cultura y Deportes (junio 2015-marzo 2017). Delegada del Área de Gobierno de Políticas de Género y Diversidad (marzo 2017-mayo 2019). Grupo municipal de Ahora Madrid	22 de mayo de 2020 / videollamada
40	Luis Cueto	Coordinador general de la alcaldía (junio 2015-mayo 2019)	26 de mayo de 2020 / teléfono
41	Sofía Miranda	Concejala del Ayuntamiento de Madrid y portavoz de cultura del	3 de julio de 2020 / videollamada

		grupo municipal de Ciudadanos (junio 2015-mayo 2019)	
42	Isabel Rosell	Concejala del Ayuntamiento de Madrid y portavoz de cultura del grupo municipal del Partido Popular (junio 2015-mayo de 2019).	10 de julio de 2020 / videollamada
43	-	Artista visual y escritor de Madrid	13 de octubre de 2020 / videollamada
44	-	Miembro de colectivo memorialista de Madrid	6 de febrero de 2021 / e-mail

14 entrevistados/as para el marco teórico
11 agentes culturales y sociales de Madrid
11 cargos políticos (Gobierno y oposición) y técnicos del Ayuntamiento de Madrid (2015-2019)
8 agentes y técnicos de otras ciudades (Barcelona, Zaragoza, A Coruña y Cádiz)

Destacamos también los encuentros (no entrevistas) con Juan Arturo Rubio Arostegui, Doctor en Ciencias Políticas y Sociología por la Universidad Complutense de Madrid, Joaquim Rius-Ulldemolins, Doctor en Sociología por la Universidad Autónoma de Barcelona y Joan Guàrdia, Catedrático de la Facultad de Psicología de la Universidad de Barcelona, los cuales fueron muy útiles para la estructuración metodológica de la tesis y la configuración de la misma.

## MODELO DE GUIÓN PARA LAS ENTREVISTAS DEL MARCO TEÓRICO

Si bien en función de los/as entrevistados/as se incidía más en unas temáticas u otras, en líneas generales se mantuvo un esquema similar al que se muestra a continuación:

- Explicación de la investigación y motivos de la solicitud de entrevista.
- Opinión sobre la teoría de algunos autores o escuelas de pensamiento que estudiaron aspectos relacionados con la teoría cultural, las industrias culturales, la sociología de la cultural, el consumo cultural o la participación cultural.
- Excelencia en cultura vs amateurismo. Elitismo en cultura. Participación activa en cultura.
- Democratización cultural y democracia cultural. ¿Cómo se tensionan? ¿Compatibilidad entre ambos?
- Las ciudades creativas y las industrias culturales.
- La gobernanza participativa. La participación ciudadana en la toma de decisiones.
- Los bienes comunes y la gestión comunitaria de la cultura. Potencialidades y límites.

## **MODELO DE GUIÓN PARA LAS ENTREVISTAS DEL ANÁLISIS EMPÍRICO DE LA CIUDAD DE MADRID (2015-2019)**

Mientras que, en las entrevistas a personas responsables o miembros de algún equipamiento concreto, las preguntas estaban fundamentalmente relacionadas con dichos equipamientos, las preguntas a agentes culturales de la ciudad y/o responsables políticos siguieron un esquema similar al siguiente:

- Configuración del programa cultural y llegada a la candidatura.
- Guerras culturales y primeros meses de gobierno.
- Valoración de los programas municipales sobre gobernanza participativa.
- Valoración de programas municipales culturales desarrollados principalmente en Intermediae y Medialab Prado.
- Valoración de la descentralización de las actividades y los eventos culturales organizados desde el Área de Cultura del Ayuntamiento o Madrid Destino.
- Valoración de los equipamientos culturales de proximidad (bibliotecas y centros culturales de distrito).
- Valoración de la promoción municipal del asociacionismo.
- Valoración de la relación entre el Ayuntamiento y los centros sociales o espacios culturales de gestión comunitaria.
- Dinámicas organizativas y funcionamiento interno del Ayuntamiento (Gobierno y oposición).
- Valoración general de la política cultural durante la legislatura 2015-2019.

## **MODELO DE GUIÓN PARA LAS ENTREVISTAS EN BARCELONA, ZARAGOZA, A CORUÑA Y CÁDIZ**

- Aspectos relativos a la configuración de cada candidatura específica.
- Valoración de los principales programas municipales sobre gobernanza participativa.
- Valoración de la descentralización cultural llevada a cabo en cada ciudad.
- Valoración de los equipamientos culturales de proximidad (bibliotecas, centros cívicos, casas de la cultura, etc.)
- Valoración de la promoción municipal del asociacionismo.
- Valoración de la relación entre el Ayuntamiento y los centros sociales o espacios culturales de gestión comunitaria.
- Valoración general de la política cultural durante la legislatura 2015-2019.



## ANEXO III. CUESTIONARIO SOBRE LA POLÍTICA CULTURAL DE LA CIUDAD DE MADRID 2015-2019

- **DATOS SOCIODEMOGRÁFICOS**

	Frecuencia	Porcentaje (%)
<b>Identidad de Género</b>		
Hombre		
Mujer		
No binario		
<b>Edad</b>		
Menos de 18		
De 18 a 24		
De 25 a 34		
De 35 a 44		
De 45 a 54		
Más de 54		
<b>Situación laboral</b>		
Ocupado/a		
En paro		
Inactivo/a		
<b>Nivel de estudios finalizado</b>		
Educación primaria o inferior		
Educación Secundaria Obligatoria (ESO o equivalente)		
Ciclos formativos de grado medio		
Bachillerato		
Ciclos formativos de grado superior		
Estudios universitarios (Licenciatura, Diplomatura o Grado)		
Máster o Postgrado especializado		
Doctorado		

<b>Su actividad profesional implica principalmente funciones de:</b>		
Auxiliar / Ayudante		
Creación / Artísticas		
Administración (oficina, gestión, contables, etc.)		
Tipo técnico (programación cultural, servicios, producción, etc.)		
Docencia		
Dirección		
En excedencia		
Investigación		
Creación artística y docencia		
Diseño digital		
<b>Tipo de organización donde desarrolla su actividad</b>	<b>Frecuencia</b>	<b>Porcentaje (%)</b>
Sector público		
Sector privado empresarial		
Tercer sector (asociaciones o fundaciones)		
<b>Sector de actividad donde desarrolla principalmente su actividad laboral</b>	<b>Frecuencia</b>	<b>Porcentaje (%)</b>
Artes escénicas (teatro, danza, circo y otras)		
Música e industria discográfica		
Artes visuales y prácticas		
Libro y Prensa		
Bibliotecas		
Cine y artes audiovisuales		
Cultura popular y tradicional		
Equipamiento cultural de proximidad		
Lengua y creación literaria		
Diseño y publicidad		
Patrimonio (Museos, archivos y actividades patrimoniales)		

Multidisciplinar		
Cooperación cultural		
Otros		

- BLOQUE 1: GOBERNANZA PARTICIPATIVA EN CULTURA**

*Valoración de programas municipales llevados a cabo por el Ayuntamiento de Madrid (2015-2019)*

	Muy insatisfecho/a	Insatisfecho/a	Ni insatisfecho/a ni satisfecho/a	Bastante satisfecho/a	Muy satisfecho/a	NS/NC	Media (sobre 5)
	Nº (%)	Nº (%)	Nº (%)	Nº (%)	Nº (%)	Nº (%)	
Foros Locales							
Presupuestos participativos							
Decide Madrid							
Observatorio de la ciudad de Madrid							
Los Laboratorios							
Consejo de la Cultura							

Nivel de acuerdo con las siguientes afirmaciones sobre los procesos participativos promovidos por el Ayuntamiento de Madrid (2015-2019)

	Frecuencia	Porcentaje (%)
Han funcionado de un modo transparente y democrático.		
Han sido utilizados para desactivar el activismo social existente en la ciudad.		
Se trataba de procesos excesivamente verticales, liderados claramente por la institución.		
Los procesos eran muy lentos, tediosos y daba la sensación de no ir hacia ningún lado.		
Fueron procesos muy horizontales, donde realmente se daba voz a la ciudadanía y se tenía en cuenta su opinión.		
Sirvieron para legitimar la retórica participativa del Ayuntamiento, pero en realidad la ciudadanía no formó parte activa en la toma de decisiones.		
La comunicación y accesibilidad de los procesos fue realmente buena.		
NS/NC		

Nivel de acuerdo con la afirmación: "El Ayuntamiento de Madrid (2015-2019) tuvo en cuenta al tejido cultural de la ciudad en el desarrollo de sus políticas culturales"

	Frecuencia	Porcentaje (%)	Media (sobre 5)
Muy en desacuerdo			
En desacuerdo			
Ni en desacuerdo ni de acuerdo			
De acuerdo			
Muy de acuerdo			
NS/NC			

*Nivel de satisfacción con el fomento de la gobernanza participativa realizado desde el Ayuntamiento de Madrid (2015-2019) a nivel global (asignación de recursos, ejecución de proyectos, mejoras en este aspecto, etc.)*

	Frecuencia (nº)	Porcentaje (%)	Media (sobre 5)
Muy insatisfecho/a			
Insatisfecho/a			
Ni satisfecho/a ni insatisfecho/a			
Satisfecho/a			
Muy satisfecho/a			
NS/NC			

- BLOQUE 2: DESCENTRALIZACIÓN CULTURAL Y CULTURA DE PROXIMIDAD**

*Nivel de satisfacción con los siguientes programas, eventos y equipamientos municipales llevados a cabo por el Ayuntamiento de Madrid (2015-2019)*

	Muy insatisfecho/a	Insatisfecho/a	Ni insatisfecho/a ni satisfecho/a	Bastante satisfecho/a	Muy satisfecho/a	NS/NC	Media (sobre 5)
	Nº (%)	Nº (%)	Nº (%)	Nº (%)	Nº (%)	Nº (%)	
Experimenta Distrito							
Imagina Madrid							
Ciudad Distrito							
Mirador Usera / Arganzuela							

	Muy insatisfecho/a	Insatisfecho/a	Ni insatisfecho/a ni satisfecho/a	Bastante satisfecho/a	Muy satisfecho/a	NS/NC	Media (sobre 5)
	Nº (%)	Nº (%)	Nº (%)	Nº (%)	Nº (%)	Nº (%)	
Veranos de la Villa							
Año Nuevo Chino							
Noches de Ramadán							
San Isidro							
Carnaval							
	Muy insatisfecho/a	Insatisfecho/a	Ni insatisfecho/a ni satisfecho/a	Bastante satisfecho/a	Muy satisfecho/a	NS/NC	Media (sobre 5)
	Nº (%)	Nº (%)	Nº (%)	Nº (%)	Nº (%)	Nº (%)	
Bibliotecas							
Centros culturales de distrito							

*Nivel de acuerdo con las siguientes afirmaciones sobre la descentralización cultural y la cultura de proximidad promovida por el Ayuntamiento de Madrid (2015-2019)*

	Frecuencia	Porcentaje (%)
La descentralización de los grandes eventos culturales de la ciudad fue muy positiva y permitió acercarlos a un mayor número de personas.		
Las bibliotecas y centros de distrito no han sido suficientemente potenciados y esperaba ciertas mejoras en estos equipamientos que no tuvieron lugar.		
Sí se ha realizado una cierta descentralización de los grandes eventos (Carnaval, Veranos de la villa, Año Nuevo Chino...) lo cual es positivo, pero no se ha promovido realmente una cultura de proximidad que funcione durante todo el año.		
La comunicación de los grandes eventos culturales fue muy positiva por parte del Ayuntamiento.		
El Ayuntamiento no fue capaz de comunicar correctamente los cambios de localización de algunos eventos culturales de la ciudad.		
El número de plazas en las bibliotecas y salas de estudio en Madrid es muy reducido y el Ayuntamiento no fue capaz de revertir esta situación.		
NS/NC		

*Grado de satisfacción con el fomento de la descentralización cultural y la cultura de proximidad realizada desde el Ayuntamiento de Madrid (2015-2019) a nivel global (asignación de recursos, ejecución de proyectos, mejoras en este aspecto, etc.)*

	Frecuencia	Porcentaje (%)	Media (sobre 5)
Muy insatisfecho/a			
Insatisfecho/a			
Ni satisfecho/a ni insatisfecho/a			
Satisfecho/a			
Muy satisfecho/a			
NS/NC			

- BLOQUE 3: GESTIÓN COMUNITARIA DE LA CULTURA Y PROMOCIÓN DEL ASOCIACIONISMO**

*Nivel de satisfacción con las acciones municipales y la resolución de conflictos relacionados con la gestión comunitaria en la ciudad de Madrid (2015-2019)*

	Muy insatisfecho/a	Insatisfecho/a	Ni insatisfecho/a ni satisfecho/a	Bastante satisfecho/a	Muy satisfecho/a	NS/NC	Media (sobre 5)
	Nº (%)	Nº (%)	Nº (%)	Nº (%)	Nº (%)	Nº (%)	
Marco de cesión de espacios							
Campus Asociaciones en la Casa de Campo							
Conflicto con el Patio Maravillas							
Conflicto con la Ingobernable *							

*\* Nota: Si bien el centro social "La Ingobernable" ya habido sido desalojada a la realización de este cuestionario, el Ayuntamiento de Ahora Madrid mantuvo la orden de desalojo del centro hasta el final de su mandato (mayo 2019)*



*Acuerdo con las siguientes afirmaciones sobre el fomento de la gestión comunitaria y el asociacionismo promovido por el Ayuntamiento de Madrid (2015-2019)*

	Frecuencia	Porcentaje (%)
El Ayuntamiento no fue capaz de entablar diálogo con ciertos espacios comunitarios de la ciudad que aportaban una riqueza cultural a la ciudad incalculable.		
La creación de un campus municipal de impulso al asociacionismo en la casa de campo sería muy positivo para la ciudad y una reclamación histórica cumplida.		
El marco de cesión de espacios creado por el Ayuntamiento es un instrumento para favorecer a sus colectivos afines.		
El marco de cesión de espacios creado por el Ayuntamiento es una buena manera de favorecer y potenciar la iniciativa ciudadana.		
El Ayuntamiento apoyó excesivamente las asociaciones más afines y dio la espalda al resto.		
El Ayuntamiento fue demasiado permisivo con el colectivo de La Ingobernable y debió desalojarles en cuanto okuparon el edificio.		
NS/NC		

*Nivel de satisfacción con el fomento de la gestión comunitaria de la cultura y el asociacionismo realizada desde el Ayuntamiento de Madrid (2015-2019) a nivel global (asignación de recursos, ejecución de proyectos, mejoras en este aspecto, etc.)*

	Frecuencia	Porcentaje (%)	Media (sobre 5)
Muy insatisfecho/a			
Insatisfecho/a			
Ni satisfecho/a ni insatisfecho/a			
Satisfecho/a			
Muy satisfecho/a			
NS/NC			

- **BLOQUE 4: VALORACIONES GENERALES**

*Valoración de la distribución de los recursos municipales destinados a la cultura en Madrid (2015-2019)*

	Frecuencia	Porcentaje (%)	Media (sobre 5)
Muy insatisfecho/a			
Insatisfecho/a			
Ni satisfecho/a ni insatisfecho/a			
Satisfecho/a			
Muy satisfecho/a			
NS/NC			

*En el periodo 2015-2019, ¿ha habido un cambio en las políticas culturales respecto al periodo 2011-2015?*

	Frecuencia	Porcentaje (%)
Sí		
No		

*Este cambio lo valora...*

	Frecuencia	Porcentaje (%)
Muy negativamente		
Negativamente		
Ni positiva ni negativamente		
Positivamente		
Muy positivamente		
NS/NC		

*Valoración de la política cultural de la ciudad de Madrid (2015-2019)*

	Frecuencia	Porcentaje (%)	Media (sobre 5)
Muy insatisfecho/a			
Insatisfecho/a			
Ni satisfecho/a ni insatisfecho/a			
Satisfecho/a			
Muy satisfecho/a			
NS/NC			

## ANEXO IV. PRESUPUESTOS NOMINALES (CAPÍTULO 6)\*

**Tabla 6.1:** Presupuesto ejecutado de «Cultura» en el Ayuntamiento de Madrid (2011-2019)

Año	Cultura (€)	Total Gobierno (€)	% Cultura / Total (€)
2011	188.514.122	4.478.751.686	4,2
2012	118.581.102	4.353.437.287	2,7
2013	128.216.826	4.619.873.117	2,8
2014	123.459.880	5.701.817.154	2,2
2015	131.183.024	4.409.536.507	3,0
2016	145.967.535	4.788.757.430	3,0
2017	159.346.754	4.257.036.747	3,7
2018	158.751.410	4.727.598.286	3,4
2019	186.215.142	5.009.232.444	3,7

Fuente: Elaboración propia a partir de *Presupuestos Abiertos*, Ayuntamiento de Madrid.

**Tabla 6.2:** Presupuesto ejecutado de «Actividades culturales» en el Ayuntamiento de Madrid (2015-2019)

Año	Actividades Culturales (€)	Total Cultura (€)	Actividades Culturales / Total Cultura (€)
2011	74.359.898	188.514.122	39,5
2012	65.438.143	118.581.102	55,2
2013	46.642.939	128.216.826	36,4
2014	29.420.763	123.459.880	23,8
2015	30.796.634	131.183.024	23,5
2016	36.540.351	145.967.535	25,0
2017	32.404.173	159.346.754	20,3
2018	37.476.948	158.751.410	23,6
2019	38.920.917	186.215.142	20,9

Fuente: Elaboración propia a partir de *Presupuestos Abiertos*, Ayuntamiento de Madrid.

\* Para facilitar la comprensión, se muestran en este anexo los presupuestos en euros nominales con los números de tablas correspondientes a las tablas del cuerpo de la tesis donde aparecen las cantidades expresadas en euros constantes.

**Tabla 6.3:** Presupuesto ejecutado de «Cultura» transferido a Madrid Destino, Cultura, Turismo y Negocio (2014- 2019)

Año	Madrid Destino (€)	Total Cultura (€)	Madrid Destino / Total Cultura (€)
2014	55.633.114	123.459.880	45,1
2015	62.279.801	131.183.024	47,5
2016	69.616.309	145.967.535	47,7
2017	85.896.161	159.346.754	53,9
2018	73.309.141	158.751.410	46,2
2019	88.454.354	186.215.142	47,5

Fuente: Elaboración propia a partir de *Presupuestos Abiertos*, Ayuntamiento de Madrid.

**Tabla 6.4:** Presupuesto ejecutado de «Participación ciudadana» en el Ayuntamiento de Madrid (2015-2019)

Año	Participación Ciudadana (€)	Presupuesto Total (€)	Participación ciudadana / Presupuesto Total (€)
2011	3.537.177	4.478.751.686	0,08
2012	2.743.579	4.353.437.287	0,06
2013	3.510.800	4.619.873.117	0,08
2014	3.792.238	5.701.817.154	0,07
2015	2.869.319	4.409.536.507	0,07
2016	3.544.992	4.788.757.430	0,07
2017	6.254.415	4.257.036.747	0,15
2018	6.367.821	4.727.598.286	0,13
2019	7.157.051	5.009.232.444	0,14

Fuente: Elaboración propia a partir de *Presupuestos Abiertos*, Ayuntamiento de Madrid.

**Tabla 6.5:** Datos sobre los «Presupuestos Participativos» de Madrid (2016-2019)

Año / Dato	Número de Participantes	Número de proyectos	Inversión total del gobierno (en € nominales)
2016	45.516	206	58.668.385
2017	67.135	311	99.042.894
2018	91.035	328	99.333.942
2019	75.611	369	89.154.966

Fuente: Elaboración propia a partir de *Proyectos resultado de los presupuestos participativos*, Ayuntamiento de Madrid.

**Tabla 6.10:** Datos estadísticos y presupuestarios de Medialab Prado e Intermediae (2015-2019)

Centro / Año	MEDIALAB PRADO			INTERMEDIAE		
	Nº Actividad	Nº Participantes	Presupuesto (en euros)	Nº Actividad	Nº Participantes	Presupuesto *
2015	1.296	65.000	207.299	630	38.610	2.472.238
2016	1.476	65.000	560.859	456	31.788	2.587.844
2017	1.619	60.000	1.410.648	1.360	27.000	3.426.368
2018	6.300	60.000	598.711	1.500	165.000	6.034.225
2019	1.623	51.500	872.437	584	300.323	5.467.914

\*Presupuesto de Matadero Madrid (centro al que pertenece Intermediae)

Fuente: Elaboración propia a partir de información del Ayuntamiento de Madrid

**Tabla 6.13:** Presupuesto de los eventos culturales y festividades organizados por el Ayuntamiento de Madrid (2014-2019)

Año / Festividades	2014	2015	2016	2017	2018	2019
Navidad y Cabalgata	1.126.923	1.580.759	973.491	710.306	1.020.977	2.659.446
Año Nuevo Chino <sup>342</sup>	-	-	192.096	198.877	218.917	217.552
Carnaval	389.757	353.823	281.324	195.768	158.714	165.441
Semana Santa	200.478	208.377	140.734	159.722	168.826	179.417
San Isidro	879.839	863.905	948.533	1.413.472	1.155.795	1.539.920
Documenta Madrid	163.592	191.717	148.627	314.689	410.236	420.841
Noches de Ramadán <sup>343</sup>	-	-	150.000	143.226	103.202	152.786
Veranos de la Villa	1.809.912	1.464.158	1.261.262	1.470.135	1.144.556	1.824.638
JazzMadrid	155.900	222.149	210.457	336.718	146.486	127.643

Fuente: Madrid Destino Cultura, Turismo y Negocio

<sup>342</sup> La ausencia de las partidas relativas al Año Nuevo Chino de 2014 y 2015 se deben a que esta actividad comenzó a celebrarse con el equipo de Gobierno de Ahora Madrid, en 2016.

<sup>343</sup> La ausencia de las partidas relativas a las Noches del Ramadán de 2014 y 2015 se deben a que esta actividad comenzó a celebrarse con el equipo de Gobierno de Ahora Madrid, en 2016.

**Tabla 6.15:** Presupuesto ejecutado de Cultura destinado a los distritos en el Ayuntamiento de Madrid (2015-2019)

Año	Total Cultura Distritos	Total Cultura (€)	Total Cultura Distritos / Total Cultura (%)
2014	23.511.712	123.459.880	19
2015	24.122.955	131.183.024	18,4
2016	25.368.968	145.967.535	17,4
2017	28.526.298	159.346.754	17,9
2018	30.922.833	158.751.410	19,5
2019	31.476.006	186.215.142	16,9

Fuente: Elaboración propia a partir de *Presupuestos Abiertos*, Ayuntamiento de Madrid.

**Tabla 6.16:** Presupuesto ejecutado de «Bibliotecas y Patrimonio bibliográfico» en el Ayuntamiento de Madrid (2015-2019)

Año	Bibliotecas públicas y patrimonio bibliográfico	Total Cultura	% Bibliotecas Públicas y Patrimonio Bibliográfico / Total Cultura
2014	21.893.275	123.459.880	17,7
2015	21.982.261	131.183.024	16,8
2016	23.415.403	145.967.535	16,0
2017	24.269.241	159.346.754	15,2
2018	23.357.532	158.751.410	14,7
2019	24.672.179	186.215.142	13,2

Fuente: Elaboración propia a partir de *Presupuestos Abiertos*, Ayuntamiento de Madrid.

**Tabla 6.17:** Presupuesto de «Talleres centros culturales (CCD)» en el Ayuntamiento de Madrid (2015-2019)

Año	Talleres CCD (€)	Total Cultura (€)	Talleres CCD / Total Cultura (%)
2014	7.689.335	123.459.880	6,2
2015	7.306.646	131.183.024	5,6
2016	7.201.936	145.967.535	4,9
2017	7.813.787	159.346.754	4,9
2018	8.485.694	158.751.410	5,3
2019	8.897.693	186.215.142	4,8

Fuente: Elaboración propia a partir de *Presupuestos Abiertos*, Ayuntamiento de Madrid.

**Tabla 6.25:** *Importe subvenciones de fomento al asociacionismo (2014-2019)*

	<b>2014</b>	<b>2015</b>	<b>2016</b>	<b>2017</b>	<b>2018</b>	<b>2019</b>
<b>Área de Gobierno (€)</b>	68.117	68.117	68.117	200.000	200.000	200.000
<b>Distritos (€)</b>	627.899	654.963	1.243.708	1.644.796	1.636.033	2.053.951
<b>Cañada Real (€)</b>	-	-	-	50.000	50.000	50.000
<b>Convenios (€)</b>	733.881	733.881	733.881	1.332.656	1.361.056	1.349.200
<b>Total (€)</b>	1.429.897	1.456.961	2.045.706	3.227.452	3.247.089	3.653.151

Fuente: Elaboración propia a partir de datos del Ayuntamiento de Madrid.



## ANEXO V. EVOLUCIÓN DE LOS PRESUPUESTOS PARA LAS FIESTAS DE LOS DISTRITOS DE MADRID (2014-2019)\*

- **Moncloa-Aravaca**

Año	Presupuestos (€) Desglosados en Moncloa - Aravaca		
	San Antonio	Dehesa de la Villa	Aravaca
2014	35.073,92	30.454,51	33.661,29
2015	39.039,07	32.780,76	36.986,68
2016	42.035,69	56.944,28	39.738,05
2017	82.129,52	98.083,15	87.075,21
2018	109.495,37	67.433,84	86.620,61
2019	138.525,97	107.702,23	118.131,60

Fuente: Ayuntamiento de Madrid

- **Villa de Vallecas**

Año	Presupuesto (€)
2014	50.658,73
2015	58792,75
2016	54.488,85
2017	103.945,04
2018	105.002,63
2019	96.678,44

Fuente: Ayuntamiento de Madrid

- **Retiro**

Año	Presupuesto (€)
2014	8.676,56
2015	4.199,56
2016	13.612,50
2017	2.383,70
2018	55.599,50
2019	44.851,07

Fuente: Ayuntamiento de Madrid

\* Previa solicitud de información al Ayuntamiento de Madrid, solo fueron facilitados los presupuestos de los siguientes 9 distritos (de un total 21). Todos los presupuestos se ofrecen en euros nominales.

- **Usera**

<b>Año</b>	<b>Presupuesto (€)</b>
2014	44.000
2015	73.999,97
2016	128623 + 21.175 (Cabalgata)
2017	116.402 + 69.369,3 (Cabalgata)
2018	111.721,6 + 34.920,6
2019	260.682,4 + 93.049

Fuente: Ayuntamiento de Madrid

- **San Blas - Canillejas**

<b>Año</b>	<b>Presupuesto (€)</b>
2014	62.550
2015	75.772,42
2016	144.939,85
2017	235.399,55
2018	335.811,91
2019	332.684,58

Fuente: Ayuntamiento de Madrid

- **Arganzuela**

<b>Año</b>	<b>Presupuesto (€)</b>
2016	127.050
2017	131.829,5
2018	152.613,26
2019	192.071,06

Fuente: Ayuntamiento de Madrid

- **Fuencarral-El Pardo**

<b>Año</b>	<b>Presupuesto (€)</b>
2014	62.847,4
2015	62.708,25
2016	93.593,5
2017	122.657,7
2018	129.041,06
2019	336.896,67

Fuente: Ayuntamiento de Madrid

- **Puente de Vallecas**

<b>Año</b>	<b>Presupuesto (€)</b>
2014	44.500,00
2015	57.535,50
2016	82.280,00
2017	96.800,00
2018	96.800,00
2019	112.530,00

Fuente: Ayuntamiento de Madrid

- **Ciudad Lineal**

<b>Año</b>	<b>Presupuesto (€)</b>
2014	37.150
2015	47.190
2016	49.610
2017	136.554
2018	145.544
2019	153.090

Fuente: Ayuntamiento de Madrid.

## ANEXO VI. PRESUPUESTOS NOMINALES (CAPÍTULO 7)\*

**Tabla 7.1:** Presupuesto ejecutado de «Cultura» en el Ayuntamiento de Barcelona (2015-2019)  
(en euros nominales)

Año	Cultura	Total Gobierno	% Cultura / Total
2015	132.782.787	2.790.245.394	4,8
2016	144.290.099	2.702.369.985	5,3
2017	152.578.372	2.672.092.066	5,7
2018	145.160.174	2.663.264.528	5,5
2019	144.807.558	2.661.366.517	5,4

Fuente: Elaboración propia a partir de *Presupuesto Abierto*, Ajuntament de Barcelona.

**Tabla 7.2:** Presupuesto ejecutado de «Cultura de proximidad» en el Ayuntamiento de Barcelona (2015-2019) (en euros nominales)

Año	Bibliotecas	Centros Cívicos	Fiestas y actos populares	Total cultura de proximidad	Total cultura	% Cultura de proximidad / Total cultura
2015	12.716.369	11.672.781	6.792.757	31.181.907	132.782.787	23,5
2016	14.794.792	14.563.836	7.309.609	36.668.237	144.290.099	25,4
2017	12.924.590	15.014.479	8.820.522	36.759.591	152.578.372	24,1
2018	13.894.719	16.749.918	8.750.186	39.394.824	145.160.174	27,1
2019	14.329.073	18.406.975	9.124.404	41.860.452	144.807.558	28,9

Fuente: Elaboración propia a partir de *Presupuestos Abiertos*, Ajuntament de Barcelona.

\* Para facilitar la comprensión, se muestran los números de tablas correspondientes a las tablas del cuerpo de la tesis donde aparecen las cantidades expresadas en euros constantes.

**Tabla 7.4:** Presupuesto de «Sociedad Municipal Zaragoza Cultural» (2015-2019) (en euros nominales)

<b>Año</b>	<b>Zaragoza Cultural</b>	<b>Total Gobierno</b>	<b>% Cultura / Total</b>
2015	9.290.423	683.159.538	1,4
2016	9.123.369	701.939.796	1,3
2017	9.715.891	724.016.300	1,3
2018	10.315.132	752.993.680	1,4
2019	11.012.352	773.616.187	1,4

Fuente: Elaboración propia a partir de Ayuntamiento de Zaragoza.

**Tabla 7.5:** Presupuesto ejecutado de «Cultura» en A Coruña (2015-2019) (en euros nominales)

<b>Año</b>	<b>Cultura</b>	<b>Total Gobierno</b>	<b>% Cultura / Total</b>
2015	21.272.066	238.275.604	8,9
2016	23.042.385	216.141.530	10,7
2017	24.583.738	227.489.511	10,8
2018	24.741.484	246.201.010	10,1

Fuente: Presupuestos municipales, Ayuntamiento de La Coruña.

**Tabla 7.6:** Presupuesto ejecutado de «Participación ciudadana» en A Coruña (2015-2019) (en euros nominales)

<b>Año</b>	<b>Participación Ciudadana</b>	<b>Total Gobierno</b>	<b>% Participación ciudadana / Total</b>
2015	123.455	238.275.604	0,1
2016	333.098	216.141.530	0,2
2017	655.049	227.489.511	0,3
2018	752.779	246.201.010	0,3

Fuente: Presupuestos municipales, Ayuntamiento de La Coruña.

**Tabla 7.7:** Presupuesto ejecutado de «Cultura» en Cádiz (2015-2019) (en euros nominales)

<b>Año</b>	<b>Cultura</b>	<b>Total del Gobierno</b>	<b>% Cultura / Total</b>
2015	12.118.268	156.150.032	7,8
2016	11.974.941	156.150.032	7,7
2017	10.352.223	141.228.005	7,1
2018	10.483.844	146.946.038	7,1
2019	10.483.844	145.961.434	7,2

Fuente: Elaboración propia a partir de [presupuestos.gobierno.es](http://presupuestos.gobierno.es)