



Cultura, cooperación descentralizada y desarrollo local

Eduard Miralles*

El presente artículo intenta aproximarse al fenómeno de la cooperación cultural descentralizada entre Europa y América Latina a la luz del nuevo lugar que ocupa la cultura en el desarrollo local. Para ello se parte de un somero análisis del estado de la institucionalidad local en relación con las políticas para la cultura tanto en la Unión Europea como en América Latina, estableciendo algunos modelos y tendencias fundamentales. En segundo lugar, se pasa revista a las teorías y conceptos que vinculan las nociones de cultura, cooperación y desarrollo, apuntando algunas claves para un nuevo paradigma. Finalmente, se propone una tipología de la cooperación cultural descentralizada a partir de una doble distinción entre finalidades y modalidades de dicha cooperación, incidiendo particularmente en el lugar que ocupan las que se podrían considerar como nuevas estrategias relativas al diseño y la promoción de redes, agencias y agendas para el desarrollo cultural local.

PALABRAS CLAVE

Desarrollo local |
cultura y desarrollo |
políticas culturales |
cooperación descentralizada |
redes |

* Eduard Miralles (Barcelona, 1961) es asesor de relaciones culturales de la Diputación de Barcelona y presidente de la Fundación Interarts (www.interarts.net), organización especializada en cooperación cultural internacional. Ha sido fundador de la red Interlocal de ciudades iberoamericanas para la cultura (www.redinterlocal.org) y colabora habitualmente como consultor en materia de cultura, desarrollo y cooperación con instituciones como AECID, OEI o UNESCO.

1. Introducción

Hoy en día la cultura no sólo es ya la “compañera del imperio” que tradicionalmente ha dado esplendor al gobierno de las naciones durante los periplos de sus más insignes representantes. Del mismo modo que la cooperación ha expandido los límites de la diplomacia más allá de las habituales relaciones internacionales y que la presencia del sector no gubernamental y, en especial, de los poderes subnacionales regionales y locales han transformado significativamente las típicas formas de concebir la acción exterior por parte del sector público, la cultura hoy entendida como un factor de desarrollo y como un instrumento propiciador de la cohesión social ha superado ampliamente la concepción más tradicional de la llamada “diplomacia artística”.

El propósito de este artículo es intentar dar cuenta de ello, partiendo de un somero análisis del estado de la institucionalidad local en relación con las políticas para la cultura tanto en la Unión Europea como en América Latina, estableciendo algunos modelos y tendencias fundamentales. En segundo lugar, se pasa revista a las teorías y conceptos que vinculan las nociones de cultura, cooperación y desarrollo, apuntando algunas claves para un nuevo paradigma. Finalmente, se ensaya una cierta tipología razonada y razonable de la cooperación cultural descentralizada a partir de una doble distinción entre finalidades (sensibilización ciudadana, fortalecimiento institucional, desarrollo cultural y desarrollo estructural – urbano, económico y social –) y modalidades (transferencia de recursos, intercambios de profesionales, creadores y ciudadanos, formación, información y asesoramiento y producción y coproducción de eventos, programas y servicios), incidiendo particularmente en las que se podrían considerar como nuevas

estrategias relativas al diseño y la promoción de redes, agencias y agendas para el desarrollo cultural local.

Aún a pesar de lo novedoso de tales interacciones y los avances sin duda notables experimentados recientemente en lo tocante a la relación entre sus distintos ámbitos, podemos afirmar que el discurso de la cultura sigue estando demasiado ausente de la cooperación tanto como el discurso de la cooperación lo está de la cultura. De un modo análogo, el discurso de la cultura sigue estando demasiado ausente del desarrollo tanto como el discurso del desarrollo lo está de la cultura. Reducir tales distancias, tanto desde la modestia necesaria como desde las limitaciones evidentes, no deja de ser la intención última de este artículo.

2. Nueva institucionalidad local y políticas para la cultura

Es inevitable encabezar esta reflexión afirmando que la institucionalidad de la cultura en general, y la presencia en particular de dicha institucionalidad en los niveles subnacionales, regionales y locales, de la administración es precaria, discontinua e incluso concurrente, tanto en los países europeos como en los latinoamericanos. Aunque muchas Constituciones reconocen explícitamente la importancia de la cultura y la obligación por parte de los poderes públicos de protegerla y difundirla, la traducción de esta voluntad en términos de reglamentación normativa y de desarrollo e implementación de servicios culturales públicos es compleja e insuficiente y dista mucho de alcanzar niveles parecidos a los que pueden encontrarse en sectores cercanos de la acción institucional. Por desgracia, nociones como las de “sistema cultural”, “ratios de servicio” en función del número de habitantes o “tasa de cobertura” del servicio existente están ausentes de los discursos habituales sobre las políticas para la cultura. Buena parte de la comple-



alidad existente tiene que ver, en buena medida, con la dificultad de definir el “objeto” de la política cultural – en definitiva, qué entendemos por “cultura”¹ – así como con la existencia generalizada de un cierto tabú, escrúpulo o prejuicio cuando se trata de establecer reglas de juego para algo tan frágil y sensible como la cultura – a menudo se señala el “dirigismo cultural” como un peligro, mientras que nadie juzga como ilícita la existencia de “dirigismo” sanitario o educativo.² Ni que decir tiene que la relativa novedad histórica de las políticas para la cultura – en gran medida inexistentes antes de la Ilustración y el siglo XVIII – se traduce en una falta de tradición que contribuye a incrementar dicha precariedad e insuficiencia.

A pesar de estas peculiaridades, puede afirmarse que no existe ningún estado europeo ni latinoamericano que no haya emprendido, a partir del siglo XIX, el desarrollo de ciertas formas de institucionalidad cultural concordantes con una relativa concepción de lo que deben ser las políticas para la cultura.³ Haciendo salvedad de las particularidades que se derivan de la situación de cada país y de su trayectoria específica, en todos los casos se cons-

tata el desarrollo de tres líneas de actuación – consecutivas en su origen histórico, pero a la vez acumulativas y hoy día simultáneas en el presente – que a grandes rasgos podemos caracterizar del siguiente modo:

- En primer lugar, políticas de “cultura patrimonial” de corte normativo, orientadas a la clasificación, protección y conservación del patrimonio, ya sea éste de carácter mueble o inmueble, material o inmaterial. Surgen en Europa a finales del siglo XVIII y sus establecimientos más característicos – grandes museos, bibliotecas, archivos o teatros “nacionales” – se implantan también con rapidez por las ciudades capitales de los nuevos países latinoamericanos que a principios del siglo XIX acceden a su independencia. La noción de patrimonio, en ambos casos, actúa como una suerte de “código genético” imprescindible para sustanciar las relaciones entre memoria, pueblo y nación que están en la base de una nueva concepción del Estado.

- En segundo lugar, políticas de “democratización de la cultura”, con carácter de servicio público, orientadas al desarrollo de es-

trategias que hagan posible la apropiación del patrimonio cultural por parte de sectores más o menos amplios de la ciudadanía. La “democratización de la cultura” es la política cultural característica del Estado de bienestar, y cabe cifrar su partida de nacimiento en los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial. Las “nuevas catedrales” para la democratización de la cultura – en expresión de André Malraux, quien en el año 1959 fue nombrado ministro del primer ministerio de cultura que existió en Europa, el francés –, ya no van a ser los grandes establecimientos “contenedor” – bibliotecas, museos, etc. – sino una nueva generación de establecimientos “escaparate” o “aparador” – los llamados centros culturales, maisons de la culture, etc. – que proliferarán con rapidez a lo largo de los años sesenta y setenta en ambos continentes, aún cuando la premisa del advenimiento del bienestar sea inexistente.⁴

- Finalmente, políticas de “democracia cultural” concebidas con carácter de fomento, estímulo o impulso de las capacidades de la ciudadanía no sólo como beneficiarios legítimos de bienes culturales, sino también como productores y creadores de cultura, desarrollando la articulación del conjunto de actores culturales presentes en el territorio, tanto públicos como privados o pertenecientes a la sociedad civil, concibiendo la cultura no como una finalidad en sí misma, sino como un factor de desarrollo susceptible de provocar impactos notables a escala social, económica y territorial. Los principios de la “democracia cultural” como base para una nueva agenda de las políticas para la cultura adquieren en buena medida carta de naturaleza a partir de la conferencia “Mondiacult”⁵ que UNESCO celebra

en México en el año 1982, y se expanden con celeridad a ambos lados del Atlántico a lo largo de los años ochenta.

Si tras este breve excursus regresamos a nuestra reflexión inicial sobre la relación entre una posible nueva institucionalidad local y las políticas para la cultura, quizás podamos arrojar un poco más de luz sobre aquella situación que, un poco más arriba, calificábamos de precaria, discontinua e incluso concurrente. En primer lugar, el insuficiente entramado normativo de las políticas para la cultura se hace especialmente patente en los niveles locales y regionales de casi todos los países; la retórica habitual que considera como parte de las obligaciones de los poderes públicos la necesidad de “promover” o “difundir” la cultura, así como la obligación de “garantizar el acceso” de la ciudadanía a la misma, raramente alcanza concreciones significativas. Una consecuencia inevitable de semejante situación, en casi todos los países europeos y latinoamericanos, es el hecho de que los distintos niveles de administración del Estado, ya sean nacionales, regionales o locales, estén condenados a una situación de concurrencia competencial que acaba generando tanto solapamientos como verdaderos “agujeros negros” o “zonas de sombra”, circunstancia que provoca que buena parte de las políticas para la cultura se construyan y resuelvan no tanto desde la lógica de la ley como desde la lógica del pacto entre las respectivas instituciones, algo que acaba siendo a la vez causa y efecto de un funcionamiento escasamente normalizado.

En el reverso de las competencias cabe situar la financiación, a todas luces para el poder local insuficiente. Aunque nadie pone en duda

¹ Aunque existen muchísimas definiciones del concepto de “cultura”, en su mayor parte se polarizan entre la cultura concebida como las bellas artes, cuyo propósito es perseguir la excelencia (*The glory of the garden*, tal como señala el título del informe del Arts Council de Gran Bretaña que en el año 1984 cuestionó la tradicional orientación de dicha institución, desde su fundación en el año 1946, hacia el “desarrollo de un mejor conocimiento, comprensión y práctica de las bellas artes, incrementando el acceso del público”) y la cultura concebida en su dimensión antropológica “como el conjunto de los rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan una sociedad o un grupo social. Ella engloba, además de las artes y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales inherentes al ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias”. (Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales “Mondiacult”, convocada por UNESCO en México en 1982).

² Los tres grandes modelos de políticas para la cultura que han existido en el mundo, haciendo la salvedad del sistema existente en los países de la antigua órbita soviética, pueden ser interpretados a partir de la existencia o no de tal “dirigismo”, midiendo la distancia existente entre el estado como sujeto de intervención y la cultura como objeto de la misma: mientras que en el modelo norteamericano del National Endowment for the Arts la intervención del estado es teóricamente inexistente y se limita a arbitrar una cierta lógica de subsidios para el sector, en el modelo “continental” europeo de los Ministerios de Cultura sucede justamente lo contrario, y los países que se acogen a la tradición de los Arts Councils – Reino Unido, países nórdicos, etc. – se basan en el principio del arm’s length o distancia próxima entre ambos. Muchos estados latinoamericanos (Colombia, por ejemplo) se han debatido también entre el modelo ministerial y el de un consejo para la cultura. Podría afirmarse, no obstante, que la tendencia actual es perseguir un cierto equilibrio entre ambos: tal es el caso del Reino Unido, con la creación en el año 1997 de un Ministerio para la Cultura, los Medios de comunicación y el Deporte que cohabita con el Arts Council, o el caso de Chile, con la creación en el año 2003 de un Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de corte ministerial.

³ En lo que respecta a América Latina véase, en este sentido, el ya clásico *Políticas culturales en América Latina* coordinado por Néstor García Canclini (Grijalbo; México, 1987).

⁴ Es preciso hacer notar, en este sentido, la significación de instituciones culturales como el Centro Cultural General San Martín de la ciudad de Buenos Aires, creado en el año 1970, o el Complejo Cultural Fundación Teresa Carreño de Caracas, creado en el año 1973, inspirados en buena medida por el modelo francés de las “maisons de la culture” desarrollado a lo largo de los años inmediatamente anteriores.

⁵ En la declaración final de “Mondiacult” no sólo se define la noción de “democracia cultural”, sino que entre otras cosas se señala explícitamente “la dimensión cultural del desarrollo” y se recomienda hablar de “culturas” desde una dimensión plural y no sólo de “cultura”. Véase <http://unesdoc.unesco.org/images/0005/000525/052505sb.pdf>

que cualquier competencia, cuando no va acompañada de una financiación razonable, sólo puede ser un brindis al sol o papel mojado, lo cierto es que en la lógica de la acción cultural ésta sigue siendo una situación recurrente en exceso. En especial en los países de América Latina donde raras veces, en los procesos de “devolución” de competencias desde el estado nacional hacia los niveles de administración locales y regionales, dicha transferencia de atribuciones va acompañada de la transferencia de recursos económicos respectiva. Así las cosas, la realidad de la administración local de la cultura tiene que ver, a ambos lados del Atlántico, mucho más con las dificultades de resolver la tensión que provoca ser el primer peldaño – muchas veces sin capacidad de contención – de la demanda cultural ciudadana sin gozar de competencias específicas ni financiación suficiente que con la retórica, sin duda legítima pero a años luz de la realidad, de la aplicación del principio de subsidiariedad como condición necesaria para el desarrollo de una gobernanza sostenible. En general, el “esfuerzo” cultural de las administraciones locales y regionales está muy por encima de sus posibilidades. Valga el caso español como ejemplo: aún cuando la única competencia obligatoria explícita de la administración local en cultura es la provisión del servicio de biblioteca pública en aquellos municipios con una población superior a los 5.000 habitantes, la realidad “de facto” es que el gasto público local español supone el 55% del gasto público total de las administraciones en España, y que la administración local genera el 42% del empleo público del sector.⁶

En consecuencia, y de forma parecida a lo que sucede en otros sectores de actividad de la cooperación descentralizada, es preciso aclarar que en la cooperación cultural la “descentralización” se debate entre el espejismo y la asigna-

tura pendiente. Sólo en países con una tradición “central” extensa e intensa, como pudiera ser el caso de Francia – quizás el modelo de “estado cultural” de mayor densidad en el contexto europeo – hablar de “descentralización” y, por extensión, de “cooperación descentralizada” alcanza a tener verdadero sentido. Allá donde la presunta “centralidad” es en realidad precaria o inexistente, y tal es el caso, en materia de políticas para la cultura, de buena parte de los países europeos y latinoamericanos, ya sea por su orientación federal (Alemania), por su escasa vocación de “estado cultural” (Reino Unido), por la juventud relativa de sus instituciones culturales “centrales” (España, Grecia, Italia o Portugal) o por la existencia de una institucionalidad cultural relativamente débil (como en múltiples países latinoamericanos), la formulación de una estrategia de cooperación cultural descentralizada acaba siendo equívoca o compleja.

Permítasenos algunas consideraciones finales relativas a la presencia de las políticas para la cultura en las instancias de carácter intergubernamental. En lo que a la Unión Europea respecta, cabe recordar que la posición de buena parte de los estados miembro, expresada en los distintos tratados de la Unión, tradicionalmente ha consistido en bloquear todo intento de construcción de una verdadera política cultural común, reforzando el principio de subsidiariedad desde la Unión hacia los estados y reclamando unanimidad para la toma de las decisiones que afectan al ámbito de la cultura. Sólo a partir de la aprobación de la Agenda Europea de la Cultura,⁷ a finales del año 2007, parecería que la Unión Europea está dispuesta a tener una verdadera política cultural, poniendo en marcha mecanismos como el método abierto de coordinación con los estados miembro, el diálogo estructurado con el sector cultural o la presencia decidida

de la cultura como elemento significativo en las relaciones exteriores de la Unión, circunstancia que sin duda deberá abrir nuevos horizontes para la cooperación cultural, descentralizada o no, entre la Unión Europea y América Latina.

En lo que respecta al programa URB-AL para la cooperación entre los poderes locales – y en su tercera fase también regionales – de la Unión Europea y América Latina, es preciso recordar que a pesar de que en su fundamentación se ha evocado con frecuencia la existencia de una comunidad con inequívocas raíces culturales entre ambas regiones del mundo, ninguna de las trece redes temáticas desarrolladas a partir del año 1995 a lo largo de las dos primeras fases del programa se orientó específicamente a la cooperación cultural entre gobiernos locales, aunque redes como las dedicadas a la “conservación de los contextos históricos urbanos”, las “políticas sociales urbanas” o la relación entre “ciudad y sociedad de la información” dieron cabida, directa o indirectamente, a proyectos de cooperación de carácter cultural. En los trabajos de reflexión sobre el futuro programa y, en especial, en el seminario sobre las lecciones aprendidas en las dos fases anteriores que tuvo lugar en la ciudad argentina de Rosario en julio del año 2007, se planteó la necesidad de incorporar la cooperación cultural a URB-AL, y en la convocatoria de la tercera fase se dio cabida a la posibilidad de incluir proyectos de cooperación cultural en la segunda de las líneas estratégicas, enfocada a la participación ciudadana. Ello no obstante, los proyectos de cooperación cultural presentados fueron prácticamente inexistentes y ninguno de los 20 proyectos seleccionados finalmente se orienta a dicha modalidad de cooperación descentralizada (indirectamente uno de ellos, centrado en el turismo sostenible como motor para la cohesión, la inclusión y el desarrollo social en territorios fronterizos, contempla de manera

tangencial la dimensión cultural de la actividad turística).

Conviene señalar, finalmente, la Carta Cultural Iberoamericana, aprobada en la XVI Cumbre Iberoamericana de Jefes de Estado y de Gobierno celebrada en Montevideo, Uruguay, en noviembre del año 2006 y, en especial, su Plan de Acción adoptado en la X Conferencia Iberoamericana de Cultura celebrado en Valparaíso, Chile, en julio del año 2007, como un reciente marco de referencia que abre nuevas posibilidades para la cooperación cultural descentralizada en el espacio iberoamericano.⁸

3. Cultura, cooperación y desarrollo: Hacia un nuevo paradigma

En rigor, la relación entre los conceptos de “cultura” y “desarrollo” no es en absoluto una relación reciente. Aunque ya se ha subrayado que en buena medida es a partir de la conferencia “Mondiacult” celebrada en México en el año 1982 que en el ámbito de las políticas para la cultura se incorpora la referencia a la dimensión cultural del desarrollo, por lo que respecta a la tradición europea, ya el movimiento de la *éducation populaire* desplegado en la Europa francófona con posterioridad a la Segunda Guerra Mundial y de un modo particularmente significativo a lo largo de los años sesenta sitúa la cuestión del desarrollo en su lugar central.⁹ En paralelo, las tesis de la “pedagogía de la liberación” de Paulo Freire expanden también a lo largo de los años sesenta por América Latina otra forma de interpretar la interacción entre la educación, la cultura y el desarrollo social y económico. De manera recíproca, la consideración de la noción de “desarrollo” como una categoría específicamente cultural adquirirá progresiva carta de naturaleza en la articulación de lo que

⁶ Véase el estudio sobre *La industria de la cultura y el ocio en España* (Fundación Autor; Madrid, 2000). En este mismo sentido, véase también el estudio *Diagnóstico de la gestión cultural de los municipios*, realizado por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Chile en el año 2005, descargable en <http://www.cnca.cl/gestion/EstudioGestionMunicipios.pdf>

⁷ Véase <http://www.mcu.es/cooperacion/CE/Internacional/UnionEuropea/AgendaEuropeaParalacultura.html>

⁸ Véase http://www.oei.es/cultura/carta_cultural_iberoamericana.htm

⁹ Véase al respecto la obra de Geneviève Poujol *L'éducation populaire: histoires et pouvoirs* (Les éditions ouvrières, col. Politique sociale; Paris, 1981)



se dio en llamar el movimiento de los “países no alineados”.¹⁰ Este nuevo orden de cosas comenzará a aparecer con contundencia en la escena institucional internacional en una serie de conferencias intergubernamentales convocadas por UNESCO a lo largo de los años setenta,¹¹ cuyo colofón será la celebración de “Mondiacult” en el año 1982.¹²

La huella de “Mondiacult” será de indiscutible trascendencia, incluso más allá del considerable impacto que provoca en el seno de la organización de UNESCO. A partir del año 1982, el binomio “cultura y desarrollo” se instala de modo inequívoco en la agenda de la cooperación cultural intergubernamental. UNESCO declara el período 1988-1997 como “Decenio Mundial del Desarrollo Cultural”, en el año 1993 se constituye una Comisión Mundial de Cultura y Desarrollo que encomienda al diplomático peruano Javier Pérez de Cuéllar la redacción de un informe mundial sobre el tema, cuyo documen-

to final se encabeza con el elocuente título de Nuestra diversidad creativa¹³ y en el año 1998 se convoca en Estocolmo una nueva Conferencia Intergubernamental de Políticas Culturales para el Desarrollo, bajo el título de “The power of Culture”, cuyo “Plan de acción”¹⁴ final constituye una verdadera agenda para el abordaje de dicho tema por parte de los gobiernos de los Estados. Finalmente, los Informes Mundiales de Cultura elaborados por UNESCO en los años 1998¹⁵ y 2001¹⁶ otorgarán una especial atención a las relaciones entre desarrollo y cultura. En la estela de la década anterior, es preciso destacar como hitos más importantes en los últimos años la elaboración y posterior aprobación por parte de UNESCO de la Declaración primero (año 2001) y de la Convención después (año 2005) “para la protección y promoción de la diversidad de las expresiones culturales”,¹⁷ cuyos artículos 12 y 14, respectivamente, son de importancia capital en lo que a la promoción de la cooperación cultural internacional y a la cooperación

cultural para el desarrollo respecta.¹⁸ Se trata del primer texto normativo con carácter internacional sobre la materia que nos ocupa, cuya entrada en vigor se produjo en marzo de 2007 y que al día de hoy ha sido ratificado por 93 Estados y también por parte de la Unión Europea. Resulta, para acabar, también de gran importancia que en el “Informe sobre el Desarrollo Humano” del Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD) correspondiente al año 2004 se eligiera como tema monográfico el desarrollo cultural, bajo el título de “La libertad cultural en el mundo diverso de hoy”.¹⁹

Como es de imaginar, la trayectoria intergubernamental sumariamente descrita hasta aquí en lo que respecta a las relaciones entre cultura y desarrollo, acarreará impactos y repercusiones de indiscutible trascendencia en el ámbito de los poderes públicos locales y regionales europeos y latinoamericanos, aún a pesar de que el grado de articulación de los mismos, más allá de las asociaciones estatales de municipios, es en general débil o precario.²⁰ Cabe destacar quizás, en la orilla europea, la labor llevada a cabo a lo largo de los años ochenta por parte del Consejo

de Europa, que consagró algunos de sus proyectos de investigación-acción más destacados a la pertinencia de las relaciones entre “cultura y ciudad” (proyecto 5), “cultura y desarrollo regional” (proyecto 10) y “cultura y barrios urbanos”.²¹ Algunas iniciativas como la creación en el año 1992 de una red europea de centros de formación de administradores culturales territoriales²² o el proyecto de creación, también en la década de los noventa, de un observatorio de políticas culturales urbanas y regionales – que jamás llegó a materializarse, ilustran con claridad el espíritu del Consejo de Europa en aquellos tiempos.

Ello no obstante, no será hasta principios de la presente década que la traducción operativa a escala local de las tesis que promueven la alianza entre cultura y desarrollo conseguirá un nivel de concreción significativo. Dicha concreción es fruto de la convergencia, por una parte, del proceso iniciado en el año 2002 en Porto Alegre, en el marco del II Foro Mundial de Autoridades Locales por la Inclusión Social, en el que los responsables municipales de cultura de algunas ciudades, lideradas por Porto Alegre y

¹⁰ El G-77, grupo de países en vías de desarrollo con el objetivo de ayudarse, sustentarse y apoyarse mutuamente en las deliberaciones de las Naciones Unidas fue creado en el año 1964.

¹¹ Se trata de la Conferencia de Helsinki (1972), que en su declaración final trata de las finalidades culturales del desarrollo, la Conferencia de Yakarta (1972), que otorgó un interés particular al análisis del desarrollo cultural de los individuos, la Conferencia de Accra (1975), cuya declaración final subrayó la noción de personalidad cultural como elemento de todo proceso interno o de desarrollo social y, finalmente, la Conferencia de Bogotá (1978) consagrada a explorar las relaciones entre la identidad y el pluralismo cultural.

¹² Es preciso recordar aquí que en cierta medida en “Mondiacult” se escenifica una nueva correlación de fuerzas entre los Estados Unidos, la Unión Soviética, los países de Europa y el grupo de los “no alineados” y que tras la celebración de dicha conferencia, y en plena crisis provocada por el “informe McBride” de 1980 sobre el nuevo orden comunicacional mundial, los Estados Unidos, el Reino Unido y Singapur deciden abandonar UNESCO, decisión que acarreará profundas consecuencias económicas y de legitimidad para la institución, no regresando a la misma hasta el año 2003 (Estados Unidos) y 2007 (Singapur), en el contexto de la aprobación de una Convención de la Diversidad que amenaza con afectar sus intereses en el mercado cultural mundial.

¹³ Véase Javier Pérez de Cuéllar y Lourdes Arizpe (coordinadores): *Nuestra diversidad creativa. Informe de la Comisión Mundial de Cultura y Desarrollo* (UNESCO; Madrid, 1997). También es de interés consultar la sección europea de dicho informe, coordinada por el Consejo de Europa, publicada autónomamente bajo los elocuentes títulos de *In from the margins* (versión inglesa) y de *La culture au coeur* (versión francesa). En español, por razones que aquí no vienen al caso, se trata de *Sueños e identidades. Una aportación al debate sobre cultura y desarrollo en Europa* (Ed. Península/Interarts; Barcelona, 1999).

¹⁴ Véase http://portal.unesco.org/culture/es/ev.php-URL_ID=15540&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

¹⁵ Véase *Informe mundial sobre la cultura 1998: cultura, creatividad y mercados* (UNESCO; París, 1998)

¹⁶ Véase *Informe mundial sobre cultura 2000-2001: diversidad cultural, conflicto y pluralismo* (UNESCO; París, 2001)

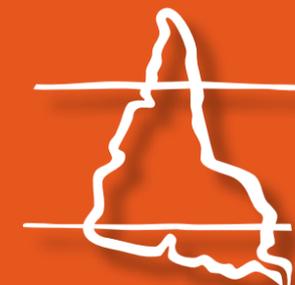
¹⁷ Véase <http://unesdoc.unesco.org/images/0014/001429/142919s.pdf>. La Convención fue aprobada en la 33ª Conferencia General de UNESCO, celebrada en París en octubre de 2005, con el voto favorable de 148 estados miembros, el voto en contra de Estados Unidos e Israel y la abstención de Australia, Liberia, Honduras y Nicaragua. Sin duda, su influencia futura en el mercado global de bienes y servicios culturales y sus implicaciones en la negociación de los Tratados de Libre Comercio fueron determinantes en este sentido.

¹⁸ En el artículo 12 de la Convención, orientado a la promoción de la cooperación cultural internacional, se hace referencia explícita a la necesidad de facilitar el diálogo sobre la política cultural, fortalecer las capacidades estratégicas y de gestión del sector público mediante los intercambios y la puesta en común de las mejores prácticas, fortalecer las alianzas con la sociedad civil, las ONG y el sector privado, promover el uso de las nuevas tecnologías y privilegiar el intercambio de información y fomentar acuerdos de coproducción y codistribución. Del mismo modo, en el artículo 14, consagrado a la cooperación para el desarrollo, se indican estrategias para el fortalecimiento de las industrias culturales en los países en desarrollo, así como la necesidad de generar iniciativas de capacity building a través de la formación y el intercambio de información, se establece la transferencia de técnicas y conocimientos empíricos en el ámbito de las industrias y empresas culturales y, finalmente, se apuntan medidas de apoyo financiero, en particular a través de la creación de un Fondo Internacional para la Diversidad Cultural. La Convención constituye, por lo tanto, una agenda real con carácter normativo para la cooperación cultural internacional en clave de desarrollo, cuyo alcance hacia las instancias regionales y locales de los respectivos países signatarios no debe pasar desapercibido.

¹⁹ Véase <http://hdr.undp.org/es/informes/mundial/idb2004/>

²⁰ No obstante, cabe destacar en Europa la existencia del Consejo de Municipios y Regiones de Europa (CMRE) creado en el año 1951, que ha jugado un papel notable en la promoción de hermanamientos entre ciudades, así como la originariamente denominada Conferencia (1957) y a partir del año 1994 Congreso de Poderes Locales y Regionales, organismo consultivo del Consejo de Europa, (CPLRE) y, como consecuencia de la aprobación del Tratado de la Unión Europea de Maastricht en el año 1992, la creación en 1994 del Comité de Regiones. En lo que a América Latina respecta, sobresale en los países de Mercosur la red de Mercocidades, creada en el año 1995, con una Unidad Temática de Cultura que está en funcionamiento desde el mismo año.

²¹ Véase, a tal efecto, la obra de Michel Bassand *Cultura y regiones de Europa (Oikós-Tau; Barcelona, 1996)* que compila las labores del “proyecto 10” del Consejo de Europa, así como los tres volúmenes que bajo el título de *Culture and Neighbourhoods* publicó el Consejo de Europa en el año 1998 (también disponibles en francés bajo el título de *Culture et quartiers*)



Barcelona, emprendieron la elaboración de una Agenda 21 de la Cultura, documento que vio la luz y fue dado a conocer públicamente en la ciudad de Barcelona el día 8 de mayo del año 2004 durante la celebración del IV Foro Mundial de Autoridades Locales por la Inclusión Social²³ y, por otra parte, del proceso de articulación de la Organización Mundial de Ciudades y Gobiernos Locales Unidos (CGLU), creada en París el día 6 de mayo del mismo año, como resultado de la unificación de la Federación Mundial de Ciudades Unidas (FMCU), la Unión Internacional de Autoridades y Gobiernos Locales (IULA) y la organización Metrópolis de grandes ciudades del mundo.²⁴ La Comisión de Cultura de CGLU asumirá desde entonces la Agenda 21 de la Cultura como hoja de ruta y principio rector para su tarea de fomento de la cooperación cultural entre ciudades de todo el mundo.

A pesar de que la Agenda 21 de la Cultura constituye un instrumento de indiscutible vocación universal, merece la pena recordar que las ciudades que hasta el momento se han mostrado más activas tanto en su redacción inicial como en su aplicación efectiva, mayoritariamente forman parte de países de América Latina y de Europa. De ahí que, en buena medida, su particular apuesta por lo que podríamos considerar como un nuevo paradigma para las relaciones entre

cultura, cooperación y desarrollo a escala local, un paradigma a la vez alternativo y complementario del que se deriva de los principios de la Convención de la Diversidad de UNESCO,²⁵ resulte de especial pertinencia para el alcance y los propósitos del presente artículo.

Desde la Agenda 21 de la Cultura se plantea, en primer lugar, ir más allá del planteamiento comúnmente aceptado a partir de “Mondiacult” que concibe la cultura como un “factor de desarrollo” susceptible de provocar transformaciones de tipo estructural en las esferas de lo social, lo económico y lo territorial, para tratar de reformular la noción de “desarrollo cultural” a la luz de la nueva realidad suscitada por los procesos de globalización y digitalización a gran escala. Sin incorporar las estrategias del “desarrollo cultural”, el desarrollo puede acabar siendo poco sostenible e incluso contradictorio o contraproducente. La tradicional trilogía de la sostenibilidad, que solía anclar la noción de desarrollo en el manejo sostenible de las dimensiones medioambiental, económica y social de la existencia colectiva, requiere hoy día de un cuarto pilar, el del desarrollo cultural, sin el que el desarrollo se considera que está incompleto.²⁶ Se constata, en este sentido, que el uso cada vez más reiterado de la cultura como “recurso”²⁷ – ya sea en forma de argumento, pretexto o coartada – susceptible

de generar importantes externalidades económicas o urbanísticas en un contexto en el que la economía de lo inmaterial – o lo que algunos denominan la “economía de la experiencia” (Jeremy Rifkin) o el “capitalismo de ficción” (Vicente Verdú) – y el predominio del valor simbólico sobre los tradicionales valores económicos de cambio o de uso alcanzan cotas hasta hace poco impensables, cuando no se incorpora una estrategia de “desarrollo cultural” puede acabar provocando nuevas situaciones de mal desarrollo o de desarrollo insostenible generador de nuevas condiciones de desigualdad y de diferencia a través del abuso de algo como la cultura que, tradicionalmente, ha estado asociada a la consecución de situaciones mucho más igualitarias o justas.²⁸

En este sentido, situar la noción de sostenibilidad en el centro de las políticas locales para la cultura supone, a la luz de la Agenda 21 de la Cultura, superar un cierto “síndrome de Estocolmo” que ha venido aquejando a lo largo de los últimos años tanto a creadores como a gestores y responsables políticos del ramo, obsesionados en demostrar que la inversión en el ámbito de la cultura y de las artes no era para nada echar dinero a un pozo sin fondo, ni tan sólo invertir en algo que sólo ofrecía retornos educativos o espirituales a medio o a largo plazo, sino que el dinero que se dedica a la cultura produce plusvalías contantes y sonantes,²⁹ para comenzar a reclamar “qué hay de lo nuestro” o, dicho de otro modo, empezar a plantear la reversión de una

parte significativa de las plusvalías que la cultura genera en la protección y la mejora del ecosistema cultural en general y, de un modo especial, de los que sin ninguna duda constituyen los dos polos imprescindibles de toda dinámica cultural, el polo de la creación (donde se acumula el “capital cultural”, evitando su dilapidación e incluso su eventual fuga hacia otros territorios donde el reconocimiento pudiera ser en teoría más factible) y el polo de la ciudadanía (donde el “capital cultural”, mediante mecanismos de apropiación debida, se convierte en generador de “capital social”, compensando las desigualdades culturales de la mejor forma posible y evitando que la inherente función de distinción de la cultura contribuya a mayores fracturas sociales en base a la diferencia y la desigualdad³⁰). Invirtiendo, por expresarlo de una forma más o menos gráfica, el arco tradicional de las políticas locales para la cultura, que tiende a privilegiar la “difusión cultural” como la estrategia más importante,³¹ relegando a una posición subsidiaria la atención al polo de la creación y al polo de la ciudadanía, e intentando justamente todo lo contrario.

Llegando a este punto resulta indiscutible que una aproximación relativamente ecosistémica a las políticas locales para la cultura, como el que en cierto modo se desprende de la Agenda 21 de la Cultura, inaugura una nueva categoría de compromisos y responsabilidades para aquellos que, desde su cotidiano quehacer técnico o político, se desempeñan como responsables de

²² | *Lo que hoy en día, aunque con un carácter bastante más académico, es ENCATC (European Network of Cultural Administrators Training Centres). Véase www.encatc.org* | Véase <http://www.mcu.es/cooperacion/CE/Internacional/UnionEuropea/AgendaEuropeaParalacultura.html>

²³ | Véase <http://www.agenda21culture.net>

²⁴ | Véase <http://www.cities-localgovernments.org>

²⁵ | *Si la Agenda 21 de la Cultura constituye, por decirlo de algún modo, un buen plano o mapa para la navegación de proximidad, situando sus acentos más destacados en el ámbito del desarrollo local y de la cohesión social, pero que a menudo requiere el concurso de instrumentos complementarios de mayor escala para el abordaje de problemas globales, con la Convención de la Diversidad sucede algo simétricamente inverso, dado que se trata de un buen mapamundi o globo terráqueo para el abordaje de la diversidad y la cooperación en los nuevos espacios de la denominada economía creativa, planteándose la necesidad de instrumentos de dimensión más adecuada cuando se trata de hacer frente a realidades locales.*

²⁶ | Véase, en este sentido, la obra de Jon Hawkes *The Fourth Pillar of Sustainability: Culture's Essential Role in Public Planning* (Common Ground/Cultural Development Network; Melbourne, 2001), inspirador indiscutible de los principios fundamentales de la Agenda 21.

²⁷ | Véase la obra de George Yúdice *El recurso de la cultura: usos de la cultura en la era global* (Gedisa; Barcelona, 2002)

²⁸ | *Aunque las referencias sin duda sean polémicas, los puntos más débiles de emprendimientos aparentemente exitosos como el Centro Guggenheim de Bilbao inaugurado en 1997 (un museo “franquicia” concebido como catalizador del desarrollo urbanístico, económico y de posicionamiento global de su entorno territorial sin incorporar una estrategia de “desarrollo cultural” específica) o el Forum Universal de las Culturas Barcelona 2004 (un acontecimiento concebido en cierta medida al margen de las dinámicas culturales de la ciudad donde sucedió) pueden servir de ejemplo sobre este uso relativamente espúreo de la cultura como recurso.*

²⁹ | *Incluso una institución tan significativa como el Banco Mundial organizó conjuntamente con UNESCO en la ciudad de Venecia ya en el año 1999 un gran evento sobre el tema bajo el título de “Culture Counts”. Véase <http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001223/122395mb.pdf>*

³⁰ | Véase la obra de Néstor García Canclini *Diferentes, desiguales y desconectados* (Gedisa; Barcelona, 2004).

³¹ | *Aunque pueda parecer anecdótico, resulta elocuentemente significativa en este sentido la por desgracia cada vez más frecuente generalización de la denominación de “programador” como categoría sinónima y sin matices con respecto a las más tradicionales de “gestor”, “mediador” o “animador cultural”...*



tales políticas. Es en este sentido que sin ninguna pretensión de exhaustividad se detallan a continuación algunos de ellos:

- La síntesis necesaria entre la cultura concebida en su sentido antropológico y la cultura concebida en su sentido artístico. Más allá del estéril debate sobre la supremacía de lo uno sobre lo otro o viceversa, aquello que hoy día adquiere una dimensión estratégica es tanto el lugar del arte y de los artistas en la creación de nuevos sentidos, significados y realidades sociales, como la puesta en valor y el desarrollo de la dimensión simbólica o ritual de múltiples prácticas cotidianas.

- La necesidad de articular de un modo radicalmente distinto la relación entre las políticas e iniciativas culturales de proximidad – fuertemente arraigadas entre la ciudadanía pero con una singularidad, visibilidad y proyección exterior escasa o nula – y las políticas e iniciativas culturales de excelencia – capaces de proyectar el lugar más allá de su territorio, pero a menudo cuestionadas o incluso despreciadas por sectores significativos de la ciudadanía. Ciudades francesas Francia Lille (con el ejemplar planteamiento de su capitalidad europea de la cultura en el año 2004) o Marsella (futura capital europea de la cultura en el año 2013), Glasgow en Escocia (que fue también capital europea de la cultura en el año 1990) o, al otro lado del Atlántico, Medellín en Colombia o Rosario en Argentina han demostrado recientemente con elocuencia cómo es posible construir de otro modo la excelencia a partir de la proximidad y la proximidad a partir de la excelencia.

- Es preciso situar en el centro de la acción institucional el desarrollo de estrategias para la generación de ciudadanía cultural activa y orga-

nizada. A menudo, cuando desde las políticas locales para la cultura se habla de la “sociedad civil”, en realidad se acaba haciendo referencia solamente a los gremios y colectivos profesionales organizados.³² La voz de los ciudadanos y ciudadanas culturalmente activos sigue siendo la gran ausente en este panorama. Del mismo modo que la existencia de una opinión pública identificada y organizada ha sido una condición indispensable para la legitimación de otros ámbitos de la acción pública como el feminismo, el mediambientalismo o el pacifismo – hasta el punto que muchos artistas y creadores suelen prestar apoyo a tales causas cuando, paradójicamente, permanecen ajenos o insensibles a causas análogas del ámbito de la cultura – el futuro de una nueva concepción de las políticas culturales pasa, a nuestro modo de ver, en buena medida por la construcción exitosa de dicha voz civil, hoy día ausente.

- Se impone, del mismo modo, avanzar hacia nuevas formas de abordaje de la diversidad y el diálogo intercultural, inspiradas en cuestiones hoy en día cruciales, como el hecho de que la identidad, en el marco de las políticas para la cultura, ya no va a ser más una preconditione determinante y determinada, sino más bien una dimensión fundamental de su proyecto, que el enfoque multicultural, basado en el reconocimiento y la legitimación de todas y cada una de las culturas existentes en un territorio determinado, no debe estar reñido, antes al contrario, con la creación de condiciones para la interculturalidad entre las comunidades portadoras de las respectivas culturas, que la noción de diversidad es en sí misma “diversa”, puesto que poco o nada tienen que ver las situaciones derivadas de la diversidad étnica, lingüística o migratoria y, en definitiva, que uno de los grandes retos de futuro de las políticas públicas es lograr garantizar

³² Cabe destacar, a modo de ejemplo, que en la composición de la práctica totalidad de las “coaliciones nacionales” a favor de la diversidad que en su día ejercieron una labor indiscutible en la sensibilización política y social en torno a la necesidad de una Convención de la Diversidad, raramente han estado presentes actores distintos a las habituales asociaciones profesionales, gremiales o sindicales y las sociedades de gestión de los derechos de los autores y creadores.

tanto el “derecho a la diferencia” como el llamado “derecho a la indiferencia” como condición fundamental para la ciudadanía contemporánea.

Finalmente, y a manera de colofón no sólo de las aportaciones que se desprenden de la Agenda 21 de la Cultura, sino también de los rasgos potenciales de un nuevo paradigma que articule a escala local las nociones de cultura, cooperación y desarrollo trazados en el presente capítulo de nuestro artículo, conviene destacar la importancia del ejercicio de “pensar localmente” como una tarea radicalmente nueva e inequívocamente imprescindible para el inmediato futuro del gobierno de las ciudades. El territorio municipal, en un principio, fue el escenario de la “acción local” por antonomasia, lo que en su día constituyó el quehacer primordial de sus instituciones. El imperativo de “actuar localmente” se complementó de manera paulatina con la necesidad de “pensar globalmente”, y el surgimiento de nuevos instrumentos de comunicación junto a la emergencia de nuevas formas de cooperación en red, dio paso a la posibilidad de abordar una nueva tarea, la de “actuar globalmente”. Pero hoy en día no sólo es posible, sino también necesario, dar un paso más, con el propósito de que las ciudades, ante las amenazas de la urbanización masiva – más de la mitad de la población mundial vive ya en ciudades – y el riesgo de que lo local sea considerado solamente como el escenario de la mayor parte de los conflictos y problemas globales, demuestren que el “pensar localmente” constituye la única forma de lograr que las ciudades sean también el laboratorio de soluciones creativas y adecuadas a dichos problemas globales. La cultura, en buena medida, constituye la síntesis del pensamiento local más genuino. Y la cooperación descentrali-

zada, a lo largo de los próximos años, va a estar basada tanto en las tradicionales transferencias de recursos e intercambios de profesionales y de informaciones como en la construcción compartida de instrumentos para enfrentarse al ejercicio de “pensar localmente” desde las ciudades con más y mejores condiciones de éxito.³³

4. Coordenadas para una tipología de la cooperación cultural descentralizada

Todo intento de trazar unas coordenadas que hagan posible acotar el fenómeno de la cooperación cultural descentralizada en el espacio existente entre la Unión Europea y América Latina y describir sus tipologías fundamentales debe ser abordado con buenas dosis de provisionalidad y cautela. No sólo por la ausencia de precedentes, sino también por el cúmulo de circunstancias que a menudo dificultan que las iniciativas de cooperación cultural descentralizada lleguen a buen puerto. Dificultades que, en síntesis, suelen tener dos orígenes diferentes. Por una parte, si la cooperación descentralizada en general suele enfrentarse todavía con demasiada frecuencia con la incompreensión de unos gobiernos nacionales que cuestionan la legitimidad de los poderes subestatales, regionales y locales, en lo que a las relaciones exteriores respecta, dicho prejuicio, en el caso de la cooperación cultural, suele enfrentarse además con la doble interlocución poco o mal resuelta que en casi todos los gobiernos se produce entre los responsables de las cancillerías o departamentos de asuntos exteriores y los responsables de los departamentos de cultura. La distribución de competencias en lo tocante a las relaciones culturales internacionales en casi ningún caso resulta explícita o evidente.

³³ Simplemente como botón de muestra de las posibilidades del “pensar localmente” cabe destacar aquí el ejercicio emprendido por la Comisión de Cultura de la Federación Española de Municipios y Provincias (FEMP) a lo largo del período 2005-2008, orientado a construir un sistema de indicadores para evaluar el impacto a escala local de la Agenda 21 de la Cultura, dando cumplimiento a lo que en el artículo 49 de la propia Agenda se indica en relación con la necesidad de “realizar una propuesta de sistema de indicadores culturales que dé cuenta del despliegue de esta Agenda 21 de la Cultura, a partir de métodos generales de manera que se pueda facilitar el seguimiento y la comparabilidad”. Véase, en este sentido, <http://www.femp.es/index.php/femp/noticias/documentos>.



No se debe olvidar tampoco que los departamentos de cultura, en los gobiernos locales y regionales, suelen ser pequeños, recientes y mal dotados, debiendo demostrar en muchas ocasiones ante el “núcleo duro” de su institución, y en particular frente a sus propios responsables de cooperación internacional, la importancia de la iniciativa que desean llevar a cabo.

Este déficit de legitimidad institucional, externo e interno al mismo tiempo, convive con una segunda dificultad no menos compleja. El modus operandi fundamental de la cooperación cultural, descentralizada o no, suele consistir en iniciativas basadas en la movilidad de bienes culturales y de creadores o artistas. Y si lo primero resulta a menudo una misión imposible – el relato de viacrucis aduaneros vinculados a la entrada y salida de exposiciones, obras de arte, libros, etc. Llegaría a ser interminable – lo segundo, es decir, la libre movilidad de personas vinculadas con los distintos ámbitos de la cultura, constituye uno de los nudos gordianos más difíciles de resolver en el seno de la Convención de la Diversidad Cultural.³⁴

Sin ningún género de dudas, lo que podríamos denominar el “grado cero” de la cooperación cultural, descentralizada o no, consiste en el intercambio artístico, tanto si se trata de bienes culturales como de creadores. Como decíamos al comienzo de este artículo, en un principio fue la “diplomacia artística” vinculada a las idas y venidas de los mandatarios de turno. Pero la cooperación cultural descentralizada bien pronto agregó dos modalidades genuinas a la tradición de los intercambios artísticos: la primera de ellas consistió en

los hermanamientos (jumelages o twinnings) entre ciudades, ya fuera por analogías onomásticas, coincidencias geográficas o productivas, similitudes históricas, flujos migratorios compartidos o solidaridades políticas o revolucionarias.³⁵ Tales hermanamientos, basados también muchas veces en el intercambio artístico, suelen contar con una capacidad elevada de establecer lazos entre los habitantes de las ciudades hermanadas respectivas como principal valor añadido. Su principal punto débil, en cambio, es que a menudo suelen ser iniciativas de “ciclo corto”, con el riesgo de quedar sumidas en el olvido o limitarse, a lo sumo, a la existencia de un cartel indicador en la entrada del municipio o a la presencia de una placa en la fachada del palacio municipal o de la casa consistorial al cabo de algunos años. La segunda modalidad específica de cooperación cultural descentralizada que muy pronto entra en escena tiene que ver con las iniciativas de rehabilitación o reconstrucción de algún edificio importante o de algún monumento que forme parte del patrimonio cultural local, aunque en este caso se trate de una iniciativa también presente en el repertorio de modalidades de cooperación de los gobiernos nacionales.³⁶

La distinción más pertinente para trazar las coordenadas de una hipotética tipología de la cooperación cultural descentralizada consiste en diferenciar las distintas “finalidades” de dicha cooperación – es decir, los objetivos últimos con los que se emprenden las distintas iniciativas – de las “modalidades” o formas básicas a través de las que la cooperación se produce. En este sentido, cuatro pueden ser a

³⁴ | El artículo 16 de la Convención de la Diversidad establece la necesidad de “dispensar un trato preferente a los artistas, profesionales, bienes y servicios culturales de los países en desarrollo”. Ni que decir tiene que el manejo de este doble rasero que por una parte restringe la libre entrada de productos de tipo mediático procedentes de los países que a escala internacional lideran la industria del entretenimiento y que, por otra parte, fomenta la movilidad de aquello y de aquellos que proceden de los países en desarrollo constituye uno de los desafíos cruciales y a su vez más complejos en la aplicación de dicha Convención.

³⁵ | Cabe destacar, en este sentido, el gran número de ciudades europeas, pero también de otros países latinoamericanos, que están hermanadas con ciudades de Cuba o de Nicaragua a partir de sus revoluciones respectivas.

³⁶ | La Junta de Andalucía, en buena medida a través de su ejemplar Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, ha desarrollado una labor ejemplar en este ámbito en numerosos países latinoamericanos.

Finalidades y modalidades básicas de la cooperación cultural descentralizada

| | sensibilización ciudadana | fortalecimiento institucional | desarrollo cultural | desarrollo estructural |
|---------------------------|---------------------------|-------------------------------|---------------------|------------------------|
| transferencia de recursos | | | | |
| intercambio de personas | | | | |
| formación y asesoramiento | | | | |
| producción de servicios | | | | |

nuestro juicio las finalidades básicas de la cooperación cultural descentralizada:

- La sensibilización ciudadana en torno a una temática o una problemática específica
- El incremento de la institucionalidad o fortalecimiento institucional
- El desarrollo cultural propiamente dicho, con especial atención a los polos de la creación y de la ciudadanía
- La utilización de la cultura como factor de desarrollo estructural, social, económico o territorial

De forma parecida, las modalidades básicas de la cooperación cultural descentralizada pueden cifrarse en:

- La transferencia de recursos económicos, humanos o infraestructurales
- El intercambio de personas, ya sean creadores, gestores, políticos o ciudadanos culturalmente activos
- El desarrollo de programas de formación, información o asesoramiento
- La producción o coproducción de eventos, programas o servicios específicos

El cuadro (en esta página) de doble entrada establece todas las combinaciones posibles entre finalidades básicas y modalidades básicas de la cooperación cultural descentralizada, generando una tipología de 16 posibles maneras de hacer.

Aunque el análisis pormenorizado de cada una de ellas y la ilustración de las mismas con ejemplos significativos y buenas prácticas es un ejercicio sin duda necesario, supera con creces por su alcance y pretensiones las limitaciones de este artículo. A continuación se consignan, de forma desordenada y poco categórica, algunos ejemplos inspiradores de distintas tendencias de cooperación señaladas en el cuadro:

- El proyecto “Zaragoza Latina”,³⁷ promovido por el Ayuntamiento de Zaragoza, España, consistente en trasladar la lógica de “ciudad invitada” al ámbito de los festivales de artes escénicas, música y artes visuales. Al día de hoy, ciudades como Tijuana, Caracas, Montevideo, Bogotá, México DF o Buenos Aires han mostrado su producción cultural en Zaragoza.

- El proyecto “RedDeseArtePaz”³⁸ promovido por distintos centros y colectivos culturales públicos y privados de las ciudades de Medellín, Santiago de Chile, Sao Paulo, Es-

³⁷ | Véase <http://www.zaragozalatina.com>



telé y Barcelona, cuyo objetivo es fortalecer a través de las herramientas del arte contemporáneo y de la cultura, la cohesión social y la cultura de la paz.

- El seminario sobre “Políticas urbanas y desarrollo cultural: La planificación como estrategia”³⁹ celebrado en Quito, Ecuador, en el año 2008, organizado por CGLU, Interlocal y la municipalidad de Quito. Más de veinte ciudades europeas y latinoamericanas participaron intercambiando sus experiencias en la utilización de la cultura como instrumento para la planificación urbana.

- El proyecto “La ruta CARte”, promovido por la municipalidad de Escazú, Costa Rica, junto con otras doce ciudades de distintos países centroamericanos, dirigido a crear circuitos complementarios de turismo cultural en la región basados más en las artes que en el patrimonio, como estrategia de fortalecimiento del tejido creativo local.

A pesar de que el esquema describe el perfil básico de la cooperación cultural descentralizada, existen tres estrategias de carácter “transversal” que, a nuestro modo de ver, sintetizan una auténtica trilogía de nuevas maneras de hacer, puesto que se trata de estrategias que se potencian y complementan mutua y recíprocamente. Nos referimos a lo que, de forma provisional, podríamos denominar la

creación de “redes”, el desarrollo de “agencias” y la elaboración de “agendas” para la cooperación cultural descentralizada.

Las redes en general, y las redes culturales y de administraciones territoriales en particular no son, en sentido estricto ningún fenómeno novedoso. Hace ya algunos años que esta nueva forma de organización, horizontal, policéntrica y cambiante, ha empezado a desplazar la lógica de los sistemas piramidales y de las estructuras radiales en el discurso de la cooperación cultural.⁴⁰ Aunque no todas las estructuras que se autocalifican de red lo son realmente en cuanto a su operatividad,⁴¹ lo cierto es que en el panorama europeo e iberoamericano hemos asistido, a lo largo de los últimos años, a un cierto *boom* de redes. A escala europea, “Eurocities”⁴² o “Partenalia”⁴³ constituyen buenos ejemplos del trabajo en red desde las administraciones locales de primer o segundo nivel, tanto como el “International European Theatre Meeting” (IETM),⁴⁴ “Banlieues d’Europe”⁴⁵ o la red “Trans Europe Halles” (TEH)⁴⁶ de centros culturales independientes lo son del trabajo en red desde sectores específicos de la actividad artística o cultural. Incluso existe una cierta tradición de “red de redes”, es decir, de estructuras de “segundo grado” que tratan de articular la capacidad de acción de redes ya existentes; tal fue el caso del extinto “Forum de Réseaux”, auspiciado en buena medida por el Consejo de

Europa a lo largo de los años noventa, o de la organización que durante largos años se denominó “European Forum of Arts and Heritage” (EFAH), hoy día conocida como “Culture Action Europe”⁴⁷. El espacio de sombra probablemente más significativo en este panorama que tratamos de describir sintéticamente lo constituye la ausencia de redes específicas que, en el espacio europeo, aborden al mismo tiempo la dimensión cultural y la dimensión local; sólo “Les Rencontres”⁴⁸, red de electos culturales locales y regionales europeos con casi 20 años de trayectoria y más de 200 representantes institucionales adheridos parece cubrir este vacío. Cabe destacar también la existencia, a principio de la presente década, de la red “Sigma”⁴⁹ de administraciones culturales intermedias europeas para la cultura y la proximidad, que posteriormente se integró a la red generalista “Partenalia”.

El panorama latinoamericano de redes locales y culturales funciona, a grandes rasgos, de una forma similar, aunque la densidad de iniciativas existentes es sin duda algo menor. No hay que olvidar, en este sentido, que el fenómeno de las redes como nueva lógica de acción “viaja”, por así decirlo, desde el Norte hacia el Sur de Europa primero, y desde Europa hacia América Latina después; probablemente, y aún a pesar de la “baja densidad”, la efervescencia de iniciativas y propuestas que hoy en día encontramos en torno a las redes es mucho mayor en América Latina, asemejándose en cierto modo a la situación vivida en Europa en la década anterior. En lo que a

las redes de poderes locales respecta, la red de “Mercociudades”⁵⁰ es sin duda la más consolidada y de trayectoria mayor. La “Red Cultural del Mercosur”⁵¹ constituye el exponente más destacado de redes de iniciativas culturales y artísticas, no necesariamente gubernamentales, en el espacio latinoamericano. Probablemente, la única iniciativa específica de trabajo en red que ha aunado la dimensión cultural y la dimensión local haya sido la “Red Centroamericana para la Gestión Local del Patrimonio” (REGAGEL).

Es preciso constatar la escasa presencia de redes que actúen sobre el binomio “cultura y poder local” a ambos lados del Atlántico. Mientras que redes como la “Red de Centros Culturales de Europa y América” o la red “Iberformat”⁵² de Centros de Formación en Gestión Cultural ejemplifican ese carácter trasatlántico, su orientación no es necesariamente institucional. De manera simétrica, la “Unión de Ciudades Capitales Iberoamericanas” (UCCI)⁵³ ha venido desarrollando una buena labor en la encrucijada entre lo cultural y lo local a lo largo de los últimos años, pero su alcance se limita solamente a las grandes ciudades y a las ciudades que son capital de sus estados respectivos. Finalmente, la red “Interlocal”⁵⁴ de ciudades iberoamericanas para la cultura probablemente sea la única estructura orientada al mismo tiempo a lo cultural y a lo local con una presencia significativa en ambos continentes. Fue fundada en el año 2003 en Montevideo, cuenta hoy día con casi un centenar de administraciones locales adhe-

³⁸ Véase <http://www.deseartepaz.org/?cat=8>

³⁹ Véase <http://www.redinterlocal.org/spip.php?article368>

⁴⁰ Véase, en este sentido, el libro coordinado por Javier Brun *Redes culturales. Claves para sobrevivir en la globalización* (AECID; Madrid, 2008), que además de consistir en una excelente reflexión teórica sobre el tema contiene un repertorio exhaustivo de las principales redes culturales europeas y latinoamericanas.

⁴¹ Tal es el caso de la organización mundial de Ciudades y Gobiernos Locales Unidos (CGLU) una estructura piramidal que intenta impulsar el desarrollo de sus comisiones y grupos de trabajo en red.

⁴² Véase <http://www.eurocities.eu>

⁴³ Véase <http://www.partenalia.eu>

⁴⁴ Véase <http://www.ietm.org>

⁴⁵ Véase <http://www.banlieues-europe.com>

⁴⁶ Véase <http://www.teh.net>

⁴⁷ Véase <http://www.cultureactioneurope.org>

⁴⁸ Véase <http://www.lesrencontres.org>

⁴⁹ Véase <http://www.sigmacp.org>

⁵⁰ Véase <http://mercociudades.org>

⁵¹ Véase <http://www.redculturalmercosur.org>

⁵² Véase <http://www.iberformat.org>

⁵³ Véase www.munimadrid.es/ucci

⁵⁴ Véase <http://www.redinterlocal.org>

ridas que pertenecen a la práctica totalidad de los países iberoamericanos y, tal como puede apreciarse en su excelente sitio web, lleva a cabo un programa de actividades interesante y continuado.

Una reflexión frecuente en torno a la cooperación cultural mediante el trabajo en red es que aún a pesar de que sobre el papel las redes ofrecen todas las posibilidades para la gestión compartida de iniciativas, trabajar desde la distancia, con el único apoyo de las tecnologías digitales, supone todavía un cambio de perspectiva ciertamente complejo, ante el que no siempre se consigue materializar los compromisos adoptados. Por decirlo a la manera del celebre adagio británico, a menudo *networking is not working*, es decir, que la mejor manera de no hacer una cosa es intentarlo a través del trabajo en red. Probablemente el trabajo en red necesita un poco más de tiempo para mejorar su eficacia, pero no es más cierto que la hipótesis de la “cooperación distribuida” sobre la que la acción en forma de red se asienta contiene no pocas dosis de utopía. Es en este sentido que la sinergia entre “redes” y “agencias” o “centros de recursos” concebidos como núcleos de gestión de pequeño formato que puedan actuar como verdaderos remolcadores de iniciativas en red se vislumbra como una solución posible para incrementar la eficacia de la cooperación cultural.

Dos han sido los modelos de “agencias” o “centros de recursos” de mayor predicamento a lo largo de los últimos años. En primer lugar, los “observatorios”, con-

cebidos como unidades especializadas en la transformación de la información en conocimiento (mapas, directorios, estadísticas, indicadores, bases de datos, repertorios de buenas prácticas, etc.). El antecedente más antiguo de este género de iniciativas en Europa probablemente sea al “Département des études et de la prospective”⁵⁵ (DEP) del Ministerio de Cultura de Francia, fundado a la par que el mismo ministerio en el año 1959. Múltiples son, hoy día, los observatorios locales y regionales para la cultura en Europa. Tan sólo a título de ejemplo, evocaremos la existencia del “Observatoire des politiques culturelles”⁵⁶ con sede en Grenoble, Francia, que justo ahora cumple 20 años, el “Osservatorio Culturale del Piemonte”⁵⁷ con sede en Turín, Italia o el “Observatorio Vasco de la Cultura”⁵⁸ con sede en Euskadi, España. En lo que a América Latina respecta, cabe destacar experiencias de trayectoria consolidada como el “Observatorio de Industrias Culturales”⁵⁹ del gobierno de la ciudad de Buenos Aires o el “Observatorio de Culturas”⁶⁰ del gobierno distrital de la ciudad de Bogotá, Colombia. Desde la Organización de Estados Iberoamericanos se está intentando articular recientemente un sistema de apoyo para el trabajo en red de los observatorios culturales de la región.

Sin poner en cuestión el papel de los “observatorios” como centros de recursos o “agencias” de apoyo a la acción cultural, hoy en día se constata que para la cooperación cultural descentralizada no sólo es importante conocer la realidad, a través de la compilación de datos duros e informaciones de todo

tipo, sino construir instrumentos para transformarla. De ahí que, a lo largo de los últimos años, la discusión sobre la eficacia de los observatorios haya derivado en la necesidad de plantear nuevas instancias, y vamos a llamarlas “laboratorios”, donde además de transformar la información en conocimiento se intente cerrar el ciclo transformando el conocimiento en innovación. En lo que a Europa respecta, probablemente el predecesor más clarividente de esta manera de hacer las cosas fue el “Centre d’Estudis i Recursos Culturals”⁶¹ de la Diputación de Barcelona, España, fundado en el año 1986 por Eduard Delgado, uno de los pioneros de la cooperación cultural euroamericana. Pero el verdadero debate a escala europea sobre el tema se producirá a principios de la presente década cuando, como consecuencia de un informe del Parlamento Europeo, la Unión Europea propone la creación de un “gran” observatorio europeo de la cultura. La multiplicidad de instancias locales y regionales existentes alzan su voz de alerta, y plantean como alternativa la creación de un “laboratorio” para la cooperación cultural en Europa, lo que tras una historia azarosa y un tanto compleja se acaba materializando en el “LabforCulture”⁶² que se gestiona desde la European Cultural Foundation, con sede en Amsterdam, Países Bajos.

Probablemente el debate en torno a la idoneidad de unas nuevas estructuras, bajo la denominación de “laboratorios”, que realicen tareas de apoyo a las iniciativas de cooperación cultural descentralizada es algo todavía por hacer en el actual contexto latinoamericano. Ello no obstante, merece la pena concluir esta reflexión consignando una nueva iniciativa, impulsada por la Unidad Temática de Cultura de la red de Mercociudades, la

Oficina Regional del Mercosur de UNESCO y la Diputación de Barcelona, España, con vistas a establecer en Villa Ocampo⁶³, antigua finca de recreo de la familia de quienes fueron las musas de la intelectualidad porteña del tercio central del siglo XX, las hermanas Silvia y Victoria Ocampo, sita en la localidad de San Isidro, cercana a Buenos Aires, de un “Laboratorio para la Cooperación Cultural en el Mercosur”, cuyo alcance se inspira en buena parte de las consideraciones presentes en este artículo.

5. Algunas reflexiones finales

Permítasenos destacar, a título de conclusión, algunas de las cuestiones fundamentales abordadas a lo largo de nuestra reflexión en la medida que constituyen argumentos que avalan la importancia creciente de la cooperación cultural descentralizada entre los poderes locales de Europa y América Latina y que suponen retos de futuro para el fortalecimiento y la consolidación de la misma:

- La importancia de consolidar la institucionalidad de la cultura en general, habida cuenta de, dada su creciente importancia en el marco de las políticas públicas, y de la institucionalidad cultural local en particular, dado que es en lo local donde se produce de manera cuantitativa y cualitativamente más importante la relación entre la oferta de la institución y la demanda ciudadana.

- La necesidad de profundizar en el “desarrollo cultural” como concepto superador y a la vez complementario de la consideración de la cultura como “factor de desarrollo” que ha ocupado un lugar preponderante en las re-

⁵⁵ Véase <http://www.culture.gouv.fr/nav/index-stat.html>

⁵⁶ Véase <http://www.observatoire-culture.net>

⁵⁷ Véase <http://www.ocp.piemonte.it>

⁵⁸ Véase <http://www.kultura.ejgv.euskadi.net/r46-19130/es>

⁵⁹ Véase http://www.buenosaires.gov.ar/areas/produccion/industrias/observatorio/?menu_id=6933

⁶⁰ Véase <http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/observatorio/index.html>

⁶¹ Véase <http://www.diba.cat/cerc>

⁶² Véase <http://www.labforculture.org>

⁶³ Véase <http://www.villaocampo.org>

laciones entre desarrollo y cultura a lo largo de los últimos años.

- El interés de potenciar la articulación de las redes culturales y locales existentes, creando mejores condiciones de diálogo entre las europeas y las latinoamericanas, como estrategia central para el fortalecimiento de la cooperación cultural descentralizada.

- La oportunidad de incorporar nuevos sistemas de apoyo, sumando a la labor tradicional de los "observatorios", basada en el tránsito de la información al conocimiento, las posibilidades de un nuevo tipo de agencias, los "laboratorios", mucho más orientados a la transformación del conocimiento en innovación aplicada a la cooperación cultural local.

