Teknokultura
Revista de Cultura Digital y Movimientos Sociales

Reseñas

VV.AA. *La CT o La Cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española*, Barcelona, Debolsillo, 2012.

Cultura de la Transición, ¿Qué hay de nuevo, viejo?

El libro "CT o Cultura de la Transición" es un trabajo realizado a varias manos coordinado por el periodista Guillem Martínez. Su tesis principal, que se va alimentando en los diferentes artículos de manera más o menos afortunada, se podría resumir tal que así: durante los últimos 35 años se ha ido erigiendo un paradigma cultural hegemónico comandado en gran parte por el Estado español donde se ha desactivado la cultura crítica. Ese proceso es al que se denomina Cultura de la Transición (CT). En adelante, internaré afinar esa tesis según aparece en el libro y añadiré algunas aportaciones.

"CT o Cultura de la Transición" ha recibido elogios y críticas (en su mayoría positivas) de todo tipo. La red está plagada de resúmenes, referencias, reseñas y multitud de comentarios. De entre todo lo escrito resulta complicado hacer alguna aportación interesante o que, como mínimo, pueda ofrecer un nuevo punto de vista desde el que revisar sus ideas principales. Si como se defiende en el libro, la red puede ser –o ya está siendo– el espacio que supere o desborde la "lógica consensual" bajo la que se hace fuerte la CT, parece apropiado enlazar uno de los blogs donde se produjo una línea de comentarios interesante. En demasiadosuperavit.net, Jaron Rowan

escribió una entrada titulada "Comentario sobre el libro CT o Cultura de la Transición".[1] Autores que participan en el libro como David García Arístegui o Isidro López, aportaron sus impresiones sobre las críticas de Rowan. Yo mismo lancé algunas ideas en el hilo de comentarios, las mismas que ahora, con algo más de tiempo y espacio, intentaré perfilar.

Para empezar me gustaría situar una recopilación de algunas aproximaciones que se ofrecen sobre el concepto CT. Aparecen diversas definiciones, ninguna de ellas del todo contradictoria, por lo que sumando algunas, parece posible hacer manejable el concepto que es de hecho, la tesis del libro. Añadiré algunos comentarios durante esa suma de definiciones apuntando elementos a discutir. Una vez hecho eso y con la intención de tensar y a la vez enriquecer la tesis –si es que logro hacerlo– incluiré algunas aportaciones que creo pueden ofrecer posibles líneas futuras de investigación. Tomando el concepto CT como un marco lúcido y sin duda útil para entender el rumbo institucional que "la cultura española" ha ido solidificando, mi intención no es otra que optimizar la herramienta, si acaso lo que aquí ofrezco puede servir para ello.

El concepto CT

El 22 de Noviembre de 1984, Rafael Sánchez Ferlosio escribía un artículo titulado "La cultura, ese invento del Gobierno" en el periódico El País.[2] En ese artículo, Sánchez Ferlosio cargaba las armas contra la política cultural del PSOE, cuyo aparataje institucional confundía "lo espiritual" (la cultura) con "lo espirituoso" (el alcohol). Por decirlo rápido, Ferlosio acusaba al PSOE de confundir la cultura crítica con un guateque cultureta donde se bebe vino tinto. Son esclarecedoras las palabras con las que Sánchez Ferlosio cierra ese artículo: «La política cultural de este Gobierno hace lo exactamente inverso al *elitismo barato* de Mairena: un populismo caro; mejor dicho, carísimo, ruinoso. Aunque, eso sí, "festivo y refrescante", sobre todo si en el concepto de refrescos entran también los vinos y licores». Como señala Ignacio Echevarría en su artículo "La CT: un cambio de paradigma", el de Sánchez Ferlosio es uno de los textos largamente recordados cuando se quiere señalar lo que ha sido el rumbo de una forma de entender la cultura como acicate del *ŝtablishment*. Un "*ŝtablishment* democrático", eso sí, donde la izquierda, tras

[1] http://www.demasiadosuperavit.net/?p=182

[2] http://elpais.com/diario/1984/11/22/opinion/469926007_850215.html

los Pactos de la Moncloa, dejó a un lado el papel de la cultura como herramienta y práctica crítica.

Otra aportación nítida sobre lo que podríamos denominar CT la podemos extraer de algunas de las reflexiones de Manuel Vázquez Montalbán en su ensayo "La literatura y la construcción de la sociedad democrática" (Montalbán, 1998) del que Ignacio Echevarría extrae la siguiente cita: «Una vez conseguida modificación de las superestructuras para homologarlas con lo democrático, la ambición democratizadora ancló en el primer puerto de llegada. No fue más allá. Y es que con la democracia llegó a España la ofensiva cultural neoliberal desacreditadora de la dialéctica y de la crítica, y legitimadora de la fatalidad intrínseca de la realidad y la internacionalización capitalista del sentido de la historia y de la cultura». Es interesante hacer énfasis en esa idea donde Montalbán sugiere que el eje de análisis no solo está en el plano estatal, sino que viene empujado por una onda exterior, el neoliberalismo, movimiento que se fusionará con las élites políticas, económicas del Estado español y que se articulará con el rumbo cultural marcado más allá de la Transición. Aquí es donde encontramos un elemento que se trata de manera diversa a lo largo del libro. El papel de este proceso de carácter global toma tintes diferentes en manos de los diversos autores, quedando algo desdibujado –o poco cohesionado– qué papel tienen procesos supraestatales como la globalización o el neoliberalismo en el fortalecimiento o debilitamiento de la CT. Veamos dos aportaciones para situar ambas versiones del papel de estos procesos.

En "Emborronar la CT del «No a la guerra» al 15M", la aportación de Amador Fernández-Savater, se añaden algunas pinceladas sobre el concepto CT que, señala Fernández-Sabater, nace con la derrota de los movimientos radicales –movimiento obrero, contraculturales, etc.– de los 70s. El mensaje que la CT lanza es «lo que hay es lo que hay» donde, lo que efectivamente hay es «una democracia-mercado como único marco admisible de convivencia y organización de lo común». Amador Fernández-Savater confiere al mercado cultural un papel revulsivo o, por lo menos, debilitador para la omnipresente CT. Como señala: «las nuevas dinámicas sociales y culturales erosionan la legitimidad de la CT: la gente joven consume cada vez menos CT y cada vez más cultura de mercado, la red habilita la posibilidad de un desborde del monopolio de la palabra que estaba en manos de intelectuales y de expertos CT, etcétera. En definitiva, es el nuevo contexto de globalización capitalista-neoliberal el que explica en gran parte el vaciado de poder de la CT».

Por otro lado, en el artículo de Isidro López "Consensoconomics: La ideología económica de la CT" el papel de la paulatina penetración de la onda neoliberal es otro. En uno de los apartados de su artículo titulado "El extraño caso del neoliberalismo español" Isidro López sitúa algunas de las especificidades del modelo español que, insinuadas ya en los Pactos de la Moncloa, van a tomar cuerpo bajo un programa neoliberal. Como señala Isidro «Una vez acabada la tarea cuya pieza maestra eran los Pactos de la Moncloa, los tecnócratas van a ir dejando paso a otro tipo de economista y de discurso económico mucho más preparado para el combate: el neoliberalismo. Efectivamente, el programa, en abstracto, venía ya marcado por los Pactos de la Moncloa: mercado y entronque con Europa, pero los neoliberales se iban a encargar de sus especificaciones para el modelo español: destrucción del aparato industrial y reconversión de España en un país capaz de captar grandes flujos de capital transnacional por la vía de sus mercados financieros inmobiliarios». Sumado a la promesa de integración en Europa, uno de los grandes pretextos para formular un discurso económico del consenso, el proceso de neoliberalización y los rumbos señalados por agendas transnacionales marcaron uno de los capítulos de hegemonía cultural CT más destacados. Más adelante situaremos un marco de análisis de los procesos de gobierno globales donde la cultura tiene un papel destacado (la cultura como recurso de George Yúdice) que tal vez puede ayudar a cohesionar y reforzar la tesis principal del libro.

En el artículo "El concepto CT", la introducción a cargo de Guillem Martínez, la CT se enmarca como «el paradigma cultural hegemónico en España desde hace más de tres décadas». La CT funciona entonces como una cultura pautada y prevista que «pone límites a la libertad de expresión, libertad de opinión, libertad creativa». La CT, en definitiva, parte de la desactivación de la cultura por parte de la izquierda como ejercicio crítico, la anulación de la cultura como espacio de expresiones sociales antagónicas o disidentes, el desplome del laboratorio social como crítica frontal al *status quo*, la invisibilización de escenarios de producción y activación de otras memorias así como el desvaratamiento de la cultura como lanzadera de otros relatos al margen del oficial que provienen de otras identidades colectivas. Cultura desactivada en 1977 que, dice Guillem Martínez, es cuando se produce el «primer pacto oficial del franquismo con la oposición, que supuso la eliminación de los movimientos sociales y el abandono de las propuestas democráticas más amplias –como, snif, la democracia económica. El abandono, vamos, de lo que había sido la izquierda del interior en los últimos años del franquismo». Es en ese momento donde el Estado pasa a ser «el único gestor de la estabilidad y la desestabilidad desde 1978». El

15M y algunos procesos anteriores que toman como base la denominada autocomunicación de masas (Manuel Castells) es, según gran parte de los autores/as, uno de los primeros brotes de una no CT. Una no CT que, cierra Guillem Martínez, «es la posibilidad de miles de culturas horizontales. Lo no CT es la posibilidad de robarle al Estado el monopolio cultural».

El Estado parece ser el principal quebradero de cabeza para Guillem Martínez, dado su papel interventor, centralizador y como único espacio legitimado para ejercer regulación en el tipo de cultura que se va a producir.[3] Como indica: «Básicamente, la relación del Estado con la cultura en la CT es la siguiente: la cultura no se mete en política –salvo para darle razón al Estado– y el Estado no se mete en cultura –salvo para subvencionarla, premiarla o darle honores–» . Si bien no hay duda del papel que este *Estado cultural* ha tenido en la configuración de la CT, cabe matizar esta aseveración que es una de las bases bajo las que Guillem Martínez construye la primera aportación a la tesis del libro. Ese trazo gordo para describir la relación entre cultura-estado-política en el proceso de desarrollo de la CT es, cuando menos, demasiado gordo. De hecho, ese triángulo por momentos ha funcionado en dirección inversa, donde la cultura sí se ha metido en política y el Estado sí se ha metido en cultura.

Respecto a la cultura y sus "intromisiones" en la política, caben destacar las investigaciones realizadas por Jorge Luís Marzo y Tere Badía.[4] Son interesantes trabajos como "Las políticas culturales en el estado español (1985-2005)" (Marzo & Badía, 2006) donde se analizan los diferentes momentos de la política cultural española en su escala estatal y no solo sectorial, ejercicio demasiado ausente en el "CT o Cultura de la Transición" y tremendamente significativo para entender uno de los principales engranajes del proceso. En síntesis, Marzo y Badía hablan de la desactivación de la cultura autónoma bajo el control del Estado, describiendo las diferentes fases donde se ha consolidado este proceso. Como los propios autores señalan «las políticas culturales desarrolladas en los diversos ámbitos oficiales del estado español entre 1985 y 2005 comparten unas marcadas tendencias que son: el continuismo de una forma de pensamiento político centrado en estrategias ilustradas, que desde arriba hacia abajo, promueven imaginarios de los

[3] En una intervención pública durante el Fòrum Indigestió (Diciembre, 2012), Guillem Martínez era incluso más directo en su crítica al modelo cultural estatalista, apostando por la capacidad de generar espacios autónomos que posibilita –según el periodista– el modelo estadounidense. Se puede consultar dicha intervención en http://www.nativa.cat/2012/12/els-videos-del-forum-indigestio-de-tardor/

[4] Todos los trabajos de Jorge Luis Marzo y Tere Badía citados se pueden consultar y descargar en http://www.soymenos.net/

círculos elitistas que nutren las diversas administraciones; la consideración de que la cultura debe ser garantizada por el estado, y por tanto, tutelada por éste, de forma que ese control directo de los recursos culturales ha conllevado una flagrante fiscalización de los propios programas culturales en detrimento de una profesionalización independiente y autónoma del tejido cultural» (Marzo & Badía, 2006:26). En otros trabajos de Jorge Luis Marzo[5] este autor sostiene que no hay cambios en la proyección de la identidad hispana desde el franquismo hasta hoy, sirviendo ese imaginario como espacio de control y gobierno de la cultura, la memoria y de la acción en el exterior de la cultura española. Es importante destacar que muchas de estas investigaciones –sino todas– han recibido financiación pública pues, de hecho, muchos trabajos y prácticas culturales y artísticas de marcado carácter político han sido auspiciadas por líneas de subvención pública. Si esto las desactiva o las mantiene en rincones calientes, sería un largo debate, pero vale la pena tener en cuenta el carácter dialéctico que el Estado ha tenido respecto a entender "la cultura como derecho" frente a "la cultura como recurso".[6] No en vano, "la cultura como derecho", con sus luces y sus sombras, es un espacio conquistado socialmente, un espacio que empezó a ser estratificado y diluido tan pronto el Estado ha ido asumiendo esa tarea, pero no se debe olvidar el verdadero impulsor: las luchas sociales por el acceso a la cultura que conformaron dicho estatuto.

Respecto a si *el Estado no se mete en cultura* hablaremos más adelante, viendo algún ejemplo que nos conduzca a otro esquema desde el que pensar el papel tutelador sí, pero también activo del Estado a la hora de no solo significar, sino de producir cultura. Sobre la centralidad del Estado, Guillem Martínez matiza, cuando indica que no es el Estado en sí mismo (o no él solo) quien practica el ostracismo con cierta cultura problemática, disidente o no legitimada a través de los premios y subvenciones que concede, sino que, por ejemplo, se suman los medios de comunicación, que omiten e invisibilizan esas "otras formas" de hacer, practicar y entender la cultura en el contexto español. En ese sentido, se echa a faltar un análisis de cómo se

[5] Para profundizar en estas ideas se pueden consultar trabajos como "La tradición artística como factor de colaboración en el régimen franquista de 1940 a 1960" (Jorge Luis Marzo, 2011) y "Arte moderno y Franquismo. Los orígenes conservadores de la vanguardia y de la política artística en España" (Jorge Luis Marzo, 2007)

[6] En ese sentido, son interesantes algunos de los artículos de Jaron Rowan sobre este doble proceso, este pulso entre uno y otro estatuto de la cultura. Entre otros, se puede consultar el artículo "El declive de las industrias culturales y la importancia de la cultura libre" en
http://www.demasiadosuperavit.net/?p=192

han conformado esos emporios de la comunicación pero, también, el papel específico que han tomado las denominadas "industrias culturales" en nuestro contexto. Las industrias culturales no son solo un espacio de creación o de respuesta a un "mercado cultural", son un discurso de profunda modulación de los imaginarios críticos, de absorción y comodificación de procesos contraculturales y la punta de lanza de un programa de economización de la cultura que ha corrido en paralelo al proceso de neoliberalización.

Tensando la CT

Sintetizando lo que se podría aportar al concepto CT pero, sobre todo, a cómo analizar críticamente la conformación de esa *cultura del consenso*, esa hegemonía cultural, nos podríamos hacer una pregunta tal vez demasiado grande para siquiera empezar a resolverla aquí: ¿Cuánto hay de singular en la CT? ¿Cuánto hay en el fenómeno, proceso de la CT, en la regulación y codificación de lo que "culturalmente" se produce y expresa que sea singularmente español?. Resulta interesante saber qué hay de nuevo en este viejo modelo o y que hay de singular en un modelo que toma un rumbo complejo en el proceso de globalización y "europeización". Como señalaba Isidro López en su comentario en Demasiadosuperavit.net «definir la "españolidad" del asunto es donde se juega la relevancia de la tesis CT».[7] Desde luego, eso no solo marca una perspectiva interesante, sino del todo necesaria para consolidar un espacio de crítica certera al proceso de Cultura de la Transición. No la puedo acometer aquí, pero sí intentar apuntalar algunas reflexiones antes mencionadas que tal vez puedan ser útiles si se quiere tomar ese propósito. A continuación, abordo los elementos críticos señalados en el apartado anterior alimentado por otros íntimamente relacionados.

[7] http://www.demasiadosuperavit.net/?p=182#comment-120

El *Estado se mete en cultura* o, mejor, la "cultura como recurso"[8]

Para entrar en esta cuestión e introducir uno de los que considero conceptos clave (la cultura como recurso) creo oportuno traer aquí una situación que viví en primera persona. Esta situación supera su carácter anecdótico por ser la viva ilustración de cómo *el Estado se mete en cultura* y, de hecho, como le otorga un estatuto bastante peculiar.

Durante varios años trabajé en la puesta en marcha y coordinación de HAMACA[9] distribuidora de vídeo independiente dirigida por la extinta Yproductions,[10] empresa cultural de la que formé parte. HAMACA fue una iniciativa lanzada por la Asociación de Artistas Visuales de Cataluña[11] que durante tiempo veía como en otros contextos existían plataformas de difusión de video independiente impulsadas por asociaciones de base social. Hay que recordar que no existe ningún archivo audiovisual en España donde se pueda consultar la producción audiovisual independiente que se ha generado desde los 60s, desde las primeros proyectos contra-informativos hasta las últimas tendencias artísticas. No existe archivo digital donde se pueda acceder a todas estas producciones que, en su gran mayoría, se han distanciado de los códigos de las industrias culturales y de las narrativas homogéneas de los medios de comunicación. Por su valor patrimonial –aunque no sea el patrimonio más oficialista– y por su valor cultural –aunque no sea la cultura hegemónica– entendíamos que HAMACA podía recibir respaldo de algunos organismos públicos estatales cuyo objetivo no era otro que "difundir la cultura en el exterior" u optimizar las condiciones bajo la se produce cultura. No fue exactamente así. Gran parte del presupuesto de HAMACA era público (el 90%), pero la mayoría de esa financiación provenía del Departamento de Cultura de la Generalitat de Cataluña. Más allá de hablar de la gran cantidad de problemas que supuso la puesta en marcha de este proyecto donde, entre otros, hay un capítulo particularmente interesante donde aparece la entidad de gestión de derechos de autor VEGAP, es interesante conocer la relación del proyecto con uno de los Departamentos del Ministerio de

[8] Gran parte de las cuestiones que se tratan en los puntos que siguen han sido trabajadas con mayor profundidas en "Nuevas economías de la Cultura" (YProductions, 2009)
http://www.slideshare.net/dalinka/nuevas-economias-de-la-cultura-11487903

[9] HAMACA, media & video art distribution from Spain www.hamacaonline.net

[10] www.ypsite.net

[11] http://www.aavc.net

Cultura. En aquellos momentos, aproximadamente 2004-2005, Carlos Alberdi era Director General de Cooperación Cultural del Ministerio de Cultura de España. En alguna ocasión nos habíamos reunido con Alberdi para ver cómo un organismo público cuya misión era la proyección de la cultura producida en el Estado español podía dar algún tipo de cobertura a la distribuidora. La sorpresa se dio en una reunión donde Alberdi nos lanzó una propuesta muy concreta. Si bien veía difícil que el proyecto pudiera recibir financiación, el Director General de Cooperación Cultural del Ministerio de Cultura española nos propuso realizar una exposición con el catálogo de vídeos de HAMACA en Marruecos. La condición era que en el catálogo también debían figurar artistas marroquíes ya que, claro, la exposición debía ser de artistas de ambos países. Cabe recordar que la corona española arrastraba diversas asperezas diplomáticas con la marroquí desde la crisis por el incidente en las Islas Perejil[12] y un rastro de tensiones que venían produciéndose desde finales de los 90s. Carlos Alberdi no ocultó el fin principal que tenía la propuesta y de lo bueno que sería ese encuentro cultural para limar la relación con Marruecos. El catálogo de vídeos de HAMACA, de hecho, la propia distribuidora y el conjunto de la producción cultural que albergaba, podían servir como pretexto para los fines diplomáticos del Gobierno Español. La cultura como pretexto, la cultura como un espacio de gobierno para producir cohesión social, resolver conflictos diplomáticos, producir identidad territorial, generar desarrollo económico, es decir, lo que George Yúdice denomina "la cultura como recurso". La exposición nunca se realizó dado que entendíamos que los objetivos del proyecto eran sin duda otros.

En el libro *El Recurso De La Cultura* George Yúdice (2002) plantea su tesis básica. En plena globalización, la cultura es un pretexto que se usa para optimizar ciertas formas de gobierno; funciona como acicate para estrategias ideológicas. Se priman así aquellas expresiones y acciones culturales que funcionen en busca de ciertos objetivos políticos y se van a filtrar y resignificar aquellas que no lo hagan. Esto no solo tiene que ver con las políticas culturales o de su presunto objeto administrativo, sino con un conjunto de programas y acciones (Policy) que afectan a las estructuras e instituciones (Polity) y a las conductas y modos de hacer (Politics). Es ahí donde primar un tipo de cultura, un tipo de conductas, modos de hacer, producciones culturales, iconos, lenguajes, etc., funciona como forma de gobierno, como estrategia para crear

[12] http://es.wikipedia.org/wiki/Incidente_de_la_isla_de_Perejil

consensos y difuminar disensos. Yúdice habla de estos fenómenos como algo que va emergiendo a nivel global a finales de los 80s y que tiene su punta de lanza durante los 90s, un proceso que se diseña por organismos supraestatales como la UE, OECD, UNESCO o el Banco Mundial. Yúdice señala el fortalecimiento de este cambio de estatuto de la cultura a través de diferentes hitos.

En octubre de 1999, James D. Wolfensohn, el entonces presidente del Banco Mundial, declaró en su ponencia inaugural del encuentro "Culture Counts: Financing, Resources and the Economics of Culture in Sustainables Development" (World Bank,1999) que la cultura era un componente esencial del desarrollo económico y que, en adelante, desempeñaría un papel más importante en el modelo y condicionamiento de las operaciones económicas del Banco. Este acercamiento abría la puerta a la «aplicación de parámetros económicos a la producción, distribución y consumo de todos los bienes y servicios culturales» y, como señala Yúdice «cuando poderosas instituciones como la Unión Europea, el Banco Mundial (BM), el Banco Interamericano de Desarrollo y las principales fundaciones internacionales comenzaron a percibir que la cultura constituía una esfera crucial para la inversión, se la trató cada vez más como cualquier otro recurso» (Yúdice, 2002:27).

Estos mismos códigos se han ido asumiendo por diferentes organismos públicos del Estado español como el Ministerio de Cultura, SEACEX, AECId, entre otros. Tomar este marco de la cultura como recurso para profundizar la necesidad que ha caracterizado al Estado español para adaptarse a códigos europeos y globales sería muy interesante y revelador. Algo paralelo al ejercicio que hace Isidro López en su artículo para CT, pero que parece difuminarse en el resto del libro. Este tipo de análisis, menos sectorial y más centrado en entender las estrategias y articulaciones locales y globales así como las estructuras y élites que movilizan uno u otro tipo de cultura, es un vacío a rellenar en la tesis CT. La coordenada histórica para entender la CT no funciona solo a nivel interno si no que viene empujada por la necesidad de réplica "a la española" de lo que ocurre en los supuestos órdenes del desarrollo global. Esta necesidad de réplica y, sobre todo, necesidad de adaptación a un régimen impuesto, es lo que, de hecho, ilustra lo que hoy podemos entender como "El Estado". Toma un papel relevante, como decíamos, la necesidad de adaptación a códigos e indicadores que desde buen inicio del periodo democrático español, se diseñan y es preciso implementar por parte del propio Estado-Administración. La "europeización" y proceso de globalización de lo que el Estado tiene que construir (una forma

de entender España y de *ser español*) es crucial para ver la apuesta general donde las clases dominantes parecen ganar la partida. Lo que se quiere proyectar externamente es lo que se debe cultivar (o, de hecho, ficcionar), relatar, a nivel interno. De ahí, una hegemonía cultural que tal vez en un principio disuade pero que en adelante captura y rediseña formas de disidencia.

En definitiva, la *cultura como recurso* nos ayuda a entender la "exterioridad" del fenómeno y, a su vez, su singularidad CT en el contexto español.

El Estado Cultural

Hay bastante literatura que habla del papel centralista del Estado a la hora de controlar la cultura. Un libro destacado –al que el tiempo ha tratado mal– es "El Estado Cultural" (Fumaroli, 2007) realiza una historiografía de las políticas culturales francesas, donde el autor acusa al Estado de convertirse en un "Estado cultural". Fumaroli hace una crítica frontal sobre quien él considera el diseñador de una forma de ideologizar las prácticas artísticas y culturales en Francia: André Malraux. Malraux, quien podemos considerar el "inventor" junto a Charles De Gaulle del modelo "Ministerio de Cultura", modelo que España ha reproducido de manera singular. En sus propias palabras, «la V República socialista se ha pretendido enteramente cultural. Ningún otro Estado democrático ha rematado un edificio tan compacto con mirar a la cultura; ninguno tiene, como Francia, un jefe de Estado cultural, ninguno se ha aferrado con tal tenacidad a mantener el control de la televisión» (Fumaroli 2007:172). Como argumenta Fumaroli, «Malraux aclimató, y era el único que podía hacerlo, una ideología cultural de Estado en Francia y en la administración francesa» (Fumaroli 2007:157). Esta ideología que critica Fumaroli es una combinación de varias concepciones basada en un posicionamiento de izquierdas, una voluntad de "democratizar" o facilitar el acceso a la cultura y cierto esnobismo respecto a lo que debería considerarse cultura y qué manifestaciones culturales populares no deberían ser apoyadas por el Estado. Fumaroli ve en la figura de Malraux el primer eslabón de un tortuoso camino que conduciría hacia la consolidación del Estado cultural. Él mismo se encarga de dejar clara su posición respecto a Malraux cuando escribe que «nunca se insistirá lo bastante en el error cometido en 1959, en la nueva distribución de competencias que llevó a la invención de un ministerio creado a medida para Malraux» (2007:103). Según Fumaroli, el Ministerio de Cultura

diseñado por Malraux es parte de un entramado político de izquierdas que tiene como objeto último politizar a la sociedad e inocularles una ideología muy determinada.

Sin duda estas críticas de Fumaroli resuenan, a su manera, en "CT o Cultura de la Transición". Pero si con esta crítica de Fumaroli y lo que hay de ella en el libro CT abordamos la cuestión a modo de "más estado" frente a "menos estado" pensando que la primera opción es poder y control vertical sobre ciertos modos de hacer y la segunda es la que produce libertad o autonomía estaremos cometiendo un error. Todo esto, sin duda, es mucho más complejo y se presenta difícil resolver la ecuación "cultura como derecho" frente a "cultura como recurso" insinuando que un Estado que ofrece premios y subvenciones a la cultura es básicamente una arquitectura de desactivación que elimina a las minorías o destruye la disidencia, justo el ejercicio que hace Fumaroli para acabar defendiendo algo parecido al modelo estadounidense.

Viendo la crítica al Estado francés de Fumaroli vemos que no estamos frente a un fenómeno del todo "singular" o "típicamente español". Si queremos afinar en situar dicha especificidad, hay que, por un lado, analizar las diferentes fases, procesos, luchas, absorciones o conquistas que se han dado en la construcción de un Estado cultural particular y, en segundo lugar, ver cómo ese proceso se articula con fenómenos y organismos transnacionales, tal y como comentábamos en el punto anterior.

Modelos hegemónicos de cultura, modelos hegemónicos de mercado Industrial Culturales y marcas territoriales.

Como decíamos, las industrias culturales, el discurso y programa ideológico que las acompaña y no solo su apuesta como "mercado cultural" es un elemento imprescindible para entender la última fase de la CT. Las industrias culturales no son un fenómenos nuevo y, pese a que se introducen de manera algo tardía en el Estado Español desde principios del nuevo siglo es un discurso que se cocina desde principios de la década de los ochenta.

El concepto de "Industria Cultural" de Adorno y Horkheimer pasa a tener otras connotaciones y usos a finales de los 70 y principios de los 80 cuando toda una serie de pensadores y organismos vinculantes en materia de políticas públicas empiezan a utilizarlo. En 1979, la UNESCO puso en marcha un programa comparativo a nivel internacional sobre las industrias culturales que culminó en una conferencia en Montreal en junio de 1980. En 1982, la UNESCO

publica *The Culture Industries. A challenge for the future of culture*. En este documento se hace referencia directa al ensayo de Adorno y Horkheimer y se denuncia el excesivo peso dominante de algunas compañías y firmas y la «subordinación de los artistas a las fuerzas del mercado o a los dictados de las demandas de los consumidores» (UNESCO, 1982). En el informe, se esgrimen también algunas de las críticas que los filósofos alemanes habían realizado 40 años antes, como la homogeneización de la producción cultural y de los valores que ésta representa en cada contexto, extendiendo ese fenómeno no sólo al caso de estudio de Adorno y Horkheimer (EE UU) sino a nivel internacional. En la multitud de visiones que confluyen en dicho documento, también hay aportaciones que defienden el papel que han tenido las industrias culturales a la hora de posibilitar el acceso a contenidos y conocimientos que sus productos ofrecen. La UNESCO hacía así un llamamiento a sus Estados miembros para que llevaran a cabo estrategias que tuvieran en cuenta la influencia de las industrias culturales.

Durante y en la ruta al proceso de "europeización", las industrias culturales han sido factor de fuerza y anclaje de la CT. Una vez más, la adecuación o adaptación de un modelo diseñado externamente se territorializa en el contexto español, devastando –esta vez de manera más clara– la cultura como derecho y primando no solo la cultura como recurso, sino de manera más concreta el mercado como regulador social y cultural.

A esto, ya para cerrar, se suma un "nuevo" elemento que reifica valores, ideas y acciones que se han ido conformando en este rumbo institucional: la Marca España.[13] Este proceso de *branding*, de creación y consolidación de valores de merca de un territorio, también tiene su propio recorrido a nivel interno y externo. David Harvey, geógrafo marxista, habla sobre cómo la creación de un imaginario específico en un entorno metropolitano genera rentas de monopolio para ciertos sectores económicos y elites urbanas. En el artículo "El arte de la renta: la tlización y globalización de la cultura"[14] (Harvey, 2005), Harvey explica de manera muy ilustrativa cómo la creación de las llamadas "ciudades creativas" homogeiniza las formas de disidencia social y cultural en beneficio de una marca urbana. Esta forma de sistematizar la cultura en un entorno metropolitano beneficia claramente a ciertas élites urbanas que son capaces de controlar el espacio en el que se puede capitalizar la marca, hasta ahora: sector inmobiliario, sector turístico,

[13] http://www.marca-españa.es

[14] Se puede consultar y descargar en http://bookcamping.cc/referencia/1933-el-arte-de

capital financiero. De la "cultura" que habla Harvey son tanto prácticas culturales o artísticas como expresiones sociales o formas de disidencia urbana. Y aquí hay un tema interesante: la producción de diferencia es algo esencial para un modelo de ciudad que vive de atraer capitales y turismo y no es que se intente censurar o prohibir unas formas de cultura u otra, más bien lo contrario, lo que se busca es promoverlas, controlarlas, institucionalizarlas y, finalmente, extraerles su carácter político para convertirlas en un valor añadido para la marca urbana. Vemos así una forma de gobierno y explotación de la disidencia que no se basa solo en un control lineal y vertical (prohibir, censurar, aplacar, desactivar) sino en hacer de lo diferente algo exótico, hacer de la marginación, cosmopolitismo, hacer de la disensión un atractivo turístico. Esto es algo que en España se ha dado por doquier; el listado de ciudades que han buscado proyectarse como capital cultura o ciudad creativa es interminable. Esto toma su cáliz estatal con la Marca España, una configuración pétrea –y tal vez por evidente, una fase más débil– de cómo la CT quiere proyectarse hacia el exterior.

El laboratorio de ese *branding* se ha dado en entornos urbanos y su escala estatal es hoy un tema que tenemos justo delante. Trabajos como el de Jorge Luis Marzo sobre la historia de organismos como SEACEX, detectan la ruta seguida para proyectar externamente ciertos imaginarios y dar por buenas lo que se narra como "conquistas" internas. Una estrategia de duro carácter neocolonial (actuando principalmente en latinoamérica) con reconstrucciones históricas de lo que fue, es y debe ser el Estado español. Esas estrategias metropolitanas son la expresión inicial que permite llegar a ese "brading estatal" de la Marca España y que es alto voltaje CT.

¿Qué hay de nuevo, viejo?

Cultura como recurso frente a cultura como derecho, Estado Cultural y las fases de su configuración CT, especificidades "a la española" de procesos globales, rumbos institucionales que marcan la forma de entender la cultura oficial y los procesos de disidencia, modelos hegemónicos de cultura alimentados por modelos hegemónicos de mercado, todas posibles líneas de investigación que hace falta analizar de manera precisa para convocar al espíritu de la CT. Formas de morder a ese viejo modelo que se renueva con elementos externos auspiciado por los pactos y tensiones entre elites globales-locales y desvelado por los movimientos sociales que cada vez se posicionan con más fuerza.

La tesis CT, una potente herramienta conceptual, analítica y política ha ayudado a detectar la configuración de ese imaginario conformista, regulador y que mantenía a derechas e izquierdas contentas con pocas respuestas crítica hasta hace más bien poco. Espero que lo señalado aquí pueda abocetar una entre las muchas posibles hojas de ruta para hacer más robusto un espacio de cultura crítica. Un escenario abierto de producción cultural donde no haya que "sumar la política" ya que la política nutre la base de su espacio de enunciación.

Rubén Martínez
(Universidad Complutense de Madrid)
www.leyseca.net